



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Económicas  
Biblioteca "Alfredo L. Palacios"



# Industria cinematográfica Argentina. análisis económico de su evolución y causas de su desarrollo

Kravetz, Haydee Martha

1991

Cita APA:

Kravetz, H. (1991). Industria cinematográfica Argentina, análisis económico de su evolución y causas de su desarrollo. Buenos Aires: s.e.

Este documento forma parte de la colección de tesis doctorales de la Biblioteca Central "Alfredo L. Palacios". Su utilización debe ser acompañada por la cita bibliográfica con reconocimiento de la fuente.

Fuente: Biblioteca Digital de la Facultad de Ciencias Económicas - Universidad de Buenos Aires

INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

Analisis economico de su evolucion  
y causas de su desarrollo

T E S I S   D O C T O R A L

Dra. HAYDEE MARTHA KRAVETZ

Nro.de Registro: 25.215

CATALOGADO

Buenos Aires,

de

BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS ECONOMICAS  
Profesor Emérito Dr. ALFREDO L. PALACIOS

A mis Hijos

I N D I C E

BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS ECONOMICAS  
Profesor Emérito Dr. ALFREDO L. PALACIOS

## INDICE

### INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

#### PROLOGO

#### (1RA. PARTE)

##### INTRODUCCION

#### 1. HISTORIA DEL CINE EN EL MUNDO

##### 1.1 Origenes

##### 1.2 El Cine Ruso

##### 1.3 El Cine hablado

##### 1.4 El Cine con color

#### 2. EL CINE EN AMERICA LATINA

##### 2.1 Los origenes del Cine Argentino

##### 2.1.1 El Cine sonoro - Decada del '30

##### 2.1.2 Periodo 1940-1960

##### 2.1.3 Decada de '60

##### 2.1.4 Decada de '70

##### 2.1.5 Periodo actual

#### 3. CENSURA CINEMATOGRAFICA

#### (2DA. PARTE)

#### 4. EL CINE COMO ACTIVIDAD ECONOMICA

##### 4.1 Oferta y demanda del cine

##### 4.1.1 Costo y precio

##### 4.1.2 Equilibrio en competencia perfecta e imoerfecta

##### 4.1.3 Analisis Microeconomico

#### 5. ESTRUCTURA DE LA ACTIVIDAD

##### 5.1 La Produccion

##### 5.1.1 El caso del cine Argentino

##### 5.1.2 Laboratorios

##### 5.1.3 Mercado de exportacion

- 5.2 La Distribucion
  - 5.2.1 Distribuidoras Extranjeras
  - 5.2.2 Distribuidoras Locales de peliculas extranjeras
  - 5.2.3 Distribuidoras Nacionales
  - 5.2.4 Distribucion "Especial" y "Alternativa"
- 5.3 La Exhibicion
  - 5.3.1 Circuitos Centrales
  - 5.3.2 Relaciones de Propiedad
  - 5.3.3 Exhibidores Independientes
- 5.4 Mercado Cinematografico Argentino
  - 5.4.1 Concurrencia anual al cine
  - 5.4.2 Origen de las peliculas exhibidas
- 5.5 Estructura de Costo
  - 5.5.1 Costo de Produccion
- 6. CINE Y NUEVAS TECNOLOGIAS AUDIOVISUALES
- 7. ANALISIS MACROECONOMICO
- 8. LEGISLACION COMPARADA - ARGENTINA - ESPANA - SUECIA
- 9. CONCLUSIONES
- 10. APENDICE
- 11. BIBLIOGRAFIA

## PROLOGO

### CINE: MEDIO DE EXPRESION

En este trabajo trato de incursionar analiticamente en la industria audiovisual, como actividad economica dada su estructura.

La ubico en el contexto general a traves de un recorrido historico y luego analizo sus particularidades, poniendo especial enfasis en el caso argentino y sus posibilidades de insercion en el comercio exterior, utilizando las herramientas de la ciencia economica, sin olvidar el caracter cultural y por ende el contenido social que esta industria conlleva, que no debe ser olvidado en el campo economico. Asi trato de demostrar mi tesis de que: en este poderoso medio de comunicacion y cultura los resultados economicos estan vinculados positivamente a las politicas de "promocion" sectorial y negativamente a las que limitan la libertad de expresion, independientemente de la actividad economica global. Por lo tanto no puede quedar librada a las fuerzas de mercado exclusivamente si no que se hace necesaria una decidida politica de "promocion" (en sus diversas variantes, como en todos los paises del mundo).

En virtud de la Tesis descripta finalmente hago propuestas para el mejor desarrollo de esta industria a nivel nacional y expongo las medidas economicas y sociales de caracter general y coyuntural que considero prioritarias para que este area logre sus objetivos en ambos aspectos.

## INTRODUCCION

La Cinematografía es una industria (1), pero las peculiares características del filme en cuanto mercancía determinan la estructura típica de la industria cinematográfica, con sus tres ramas ( producción, distribución, exhibición ). Entre esas características son decisivas: 1) Cada filme es un producto único cuya fabricación supone ya de entrada una inversión cuantiosa y exige, por consiguiente, contar con una vasta masa de consumidores, con un público amplio y, en definitiva, con la posibilidad de su exportación a escala mundial, rompiendo los estrechos límites de los mercados nacionales. 2) Además de fuertes inversiones de capital la producción de un filme implica un elevado coeficiente de riesgos, sobre todo por el carácter imprevisible y variable de los gustos y preferencias del público y la consiguiente incertidumbre acerca de la demanda que se intenta satisfacer pero también por la presión de lo aleatorio en forma de censura oficial o de grupos particulares, de posibles efectos negativos de las críticas, etc. 3) Los productores no enajenan el filme como producto en sí, sino bajo la forma de un derecho a exhibirlo que no anula el derecho de propiedad que sobre él tienen aquellos, con lo cual se determina el papel de las otras dos ramas de la industria: la distribución viene a ser como el centro de ella, el lazo de unión indispensable entre la producción y la exhibición, y esta última reúne el conjunto de los comerciantes detallistas del cine encargados del contacto directo con los espectadores. A la producción, corresponde, lógicamente, el papel principal

(1) Enciclopedia Salvat Diccionario. Pg.766 Tomo III



en la dinamica de la industria, de igual modo que sobre ella recaen los mayores riesgos. 4) El filme es, finalmente, una mercancia relativamente perecedera que, fuera de un numero reducido de obras maestras, no supera los 2 o 3 años de presencia en el mercado. Asi, pues, los fuertes costos y las consiguientes dificultades de financiacion, el alto coeficiente de riesgos a nivel tanto de la produccion como del consumo, la obsolescencia rapida de la mercancia y, en fin, la estrecha interdependencia de las tres fases produccion-distribucion-exhibicion, crean las condiciones propicias para que la industria cinematografica tienda a un desarrollo de tipo monopolista, basado en la actividad dominante de un pequeño numero de grandes empresas productoras apoyadas en el capital bancario, propio o subvencionado o centralizado por el que esta a traves de importantes concentraciones verticales llegan a controlar tambien la distribucion y la exhibicion y en definitiva, toda la industria cinematografica.(1)

La actividad de la industria cinematografica esta vinculada positivamente a los instrumentos de promocion sectorial y negativamente a las politicas represivas ( traducidas fundamentalmente en la censura y en exilio obligado de actores ) en mayor medida que a la actividad economica global. El analisis conceptual separa para luego integrarlo, la expresion de arte y la actividad industrial. Siendo uno el diseño de venta del otro, su interrelacion lleva a conclusiones atipicas que se enriqueceran en el transcurso de esta investigacion. La planificacion de esta actividad por la autoridad competente le puede abrir mercados y nuevas posibilidades.

(1) J.C. Garate Pag.5 Tesis(1944) Biblioteca Fac.Ccias.Economicas U.B.A.

PRIMERA PARTE

## 1. LA HISTORIA DEL CINE EN EL MUNDO

### 1.1 Origenes

La historia del cine como espectáculo público data del año 1895. Su nombre proviene de la cinemática que es la parte de la física que estudia el movimiento, independientemente de las causas que lo producen.

Durante estos noventa y tres años de cine ha pasado a formar parte del acervo cultural de nuestra época, evolucionado de un simple sistema de grabación y proyección de imágenes a un complejo arte e importante industria, que por obra de cineastas como Griffith, Chaplin, Stronheim, Eissenstein, Pudovki, Visconti, etc. ha crecido hasta poner en evidencia su auténtica dimensión creadora.

La proyección cinematográfica que marca el comienzo del cine como industria se realizó en el Grand Cafe del Bulevar Los Capuchinos de París en 1895. La perfección técnica lograda por el Cinematografo Lumiere aparato con el que se llevo a cabo esta proyección - fue la razón decisiva para el éxito del nuevo invento.

Luis Lumiere, el creador del cinematografo, dirigia una importante fabrica de productos fotograficos, donde formo varios operadores a quienes envio a varias partes del mundo donde sus productos fotograficos eran reconocidos, logrando difundir su nuevo invento en Inglaterra, Holanda, España, Estados Unidos y Rusia, entre otros paises.

Los primeros "generos cinematograficos" fueron el reportaje, las peliculas de viaje, las actualidades, los do-

cumentales y las películas cómicas. Edison entendió el cine como una curiosidad científica, Lumiere como un sistema de instrucción, y fue George Méliès el que entendió el cine como un espectáculo y un arte narrativo.(1)

Fue Méliès el primero en utilizar los recursos del teatro ( actores, trajes, decorados, maquillaje, maquinaria trucos, etc. ) y a dividir las películas en cuadros. Varias firmas inglesas descubrieron el montaje y el acercamiento de las cámaras por medio de rieles , lo que dio lugar a la creación de otro género cinematográfico: La persecución.

El éxito de Méliès y de los primeros realizadores ingleses estimuló a la empresa francesa Pathe Hermanos a intensificar la producción de películas destinadas a mercados extranjeros. Las películas Pathe lograron un avance económico más que artístico en sus producciones. Una película de diez minutos que costaba hacia 1906 mil francos, vendía miles de copias. En 1908, un capital social de 5 millones había producido utilidades de más de 25 millones de francos. En pocos años los Pathe fabricaban cámaras, proyectores y película virgen ( habían adquirido los derechos de patente de George Eastman ) y eran propietarios de sus salas de exhibición.

A partir de esto se organiza un gran Trust francés(2) que se desarrolla invadiendo el mundo y concentrando en una sola empresa todas las ramas de la industria vinculadas a la producción de films y la comercialización de los mismos.

En Europa se construyeron grandes salas, con capacidad para miles de personas y se abrieron costosos teatros

(1) "Historia del Cine" Tomo II pag.232 - Roman Gubern

(2) "Historia del Cine Mundial" - George Sadoul

de lujo. Para estos refinados locales se realizaron las películas de arte". Esta innovación francesa que incorporaba al cine por primera vez a primeros actores y actrices de la Comedia Francesa obtuvo una importante repercusión, especialmente en Italia y Dinamarca los que llevaron por un tiempo la vanguardia cinematográfica.

La decadencia del cine italiano y danés fue seguida por el surgimiento del cine sueco y alemán. Los suecos hicieron de la filmación un arte colmado de poesía y leyenda, donde la naturaleza jugaba un papel dramático. Hollywood absorbió el cine sueco contratando sus figuras más relevantes y el cine alemán recuperó a los cineastas daneses.

Los primeros éxitos del cine alemán lo obtuvieron las películas de propaganda antialiaada ( Madame Dubarry, La Princesa de las Ostras, Ana Bolena ) pero fue el expresionismo su aporte principal ( El gabinete del Dr. Caligari Nosferatu, Metropolis ).

Fue durante la guerra del 14 que Estados Unidos logró desarrollarse superando la producción francesa. Los inicios de la industria del cine en los Estados Unidos fueron lentos debido a una guerra de patentes, básicamente debida a Edison , quien intenta monopolizar desde sus comienzos.

El Trust Edison que producía películas de bajo costo, encontró dificultades con los propietarios de los Nickelodeons , que eran salas de exhibición con entradas de precios bajos. Los Nickelodeons resultaron sumamente redi-

(1) "Historia del Cine" Tomo II - Roman Gubert

tuables y se reprodujeron con rapidez. Sus dueños fueron además los distribuidores de películas extranjeras y luego propios productores, que se dieron en llamar Los Independientes.

Los Independientes aprendieron de los franceses a contratar actores de primera línea para interpretar obras célebres, de los italianos a animarse a inversiones de envergadura, y de los daneses una filosofía que anticipaba la de Hollywood. Se aseguraron el mercado norteamericano y además avanzaron sobre el mercado internacional.

Las firmas fundadas por los independientes se instalaron en New York, y en un suburbio de los Angeles nació Hollywood. Entre los que caracterizan este primer periodo se encuentran el director David W. Griffith, los comediantes Charles Chaplin, Gloria Swanson, Buster Keaton y Harold Lloyd.

Uno de los métodos más importantes usados por "Los Independientes" para quebrar el monopolio del Trust fue producir films más largos. La figura más relevante de los comienzos de los largometrajes fue Adolf Zukor, que no era un director sino un productor de cine. La producción masiva de largometrajes fue un tremendo estímulo para el crecimiento del tamaño de la industria cinematográfica. Este crecimiento significó la incorporación de miles de empleados, la construcción de nuevos estudios y la aparición de las especializaciones en las diferentes tareas de producción. Obviamente los costos subieron, pero fueron ampliamente compensados con el engrosamiento de los ingresos y el promedio de los bene-

ficios netos.

Otra faceta del tipo de producción de los "Independientes", y que caracteriza el resto de la historia del cine americano fue lo que se conoce como el "Star System". El "Star System" consistía en vender las películas apoyando su factura y promoción en el atractivo de su protagonista principal, logrando familiarizar al público con sus caras y sus nombres.

El resultado inevitable de este sistema fue el poder de esos individuos que formaron sus propias compañías de producción o exigieron salarios altísimos. Más tarde los estudios lograron controlar este fenómeno revirtiendo el sistema de dominación de las estrellas, pero sin terminar con el "Star System" propiamente dicho.

La estandarización y la masificación de la producción de films determinó el éxito comercial definitivo para Hollywood, que además se fortaleció con el advenimiento del sonido logrando escapar temporalmente a la crisis económica que siguió el "crack" de Wall Street.

Finalmente Hollywood se convirtió en el feudo de ocho grandes compañías. Cinco de ellas, las "Big Five", son la Paramount, fundada por George Cukor; la M.G.M., de las empresas de Loew; la Warner de la Western Electric; la Fox, financiada por el Chase National Bank de Rockefeller. Estas cinco compañías producen, distribuyen y son propietarias de cadenas de salas cinematográficas. Fabrican en sus estudios el 80% de las películas de largometraje, controlan el 80% de la exhibición y poseen la mayoría de las principa-

les salas.

Las tres compañías menores: La Universal, la Columbia y la United Artists, no poseen salas, y se adjudican la producción y la exhibición restante ( 15% y 20%).

Toda la industria de cine americana está tutelada por tres grupos financieros: Morgan , Rockefeller y W.R. Hearst. Finalmente, Hollywood es una sola, enorme empresa bajo el dominio de los grandes bancos. Tiene sucursales en todo el mundo donde impone la venta de su producción.

Después de diez años de preponderancia europea en el cine comercial, el cine americano marca su dominación desde los comienzos de la primera guerra mundial, y con la ayuda de las circunstancias que planteó la guerra establece una supremacía comercial que contuvo desafíos.

Cuando las industrias de cine francesas, alemanas rusas y escandinavas recuperaron su rol en la producción cinematográfica, fueron imaginativos y fértiles innovadores más que competidores comerciales.

## 1.2 El Cine Ruso

Otro cine que se desarrolla con un impulso propio e independiente de Estados Unidos y Europa aunque se inicia como una colonia de Europa, es el cine ruso. Los primeros films rusos fueron de estricto consumo local y se trataba de films costumbristas, de horror y melodramas ( la típica fórmula de Europa y Estados Unidos ). La revolución produjo un cambio total, valorizando al cine como el arte más influyente.

En 1919, después de que los soviéticos dejaron al



cine continuar su evolucion como cine comercial, la industria del cine paso a estar bajo el control gubernamental (1).

El fundamento basico del cine ruso fue el montaje como consecuencia, en principio por la escasez de materiales y en segundo lugar de experimentacion en los talleres de trabajo. Pudovkin y Eisenstein, los maximos exponentes del cine ruso, usaron la misma tecnica de modo diferente, en franca oposicion, aportando ambos un gran avance en el conocimiento del lenguaje cinematografico.(1)

La enorme repercusion de las realizaciones sovieticas entre 1925 y 1930 contrastaba con el silencio del cine frances. En Francia se habia iniciado un cine de vanguardia inspirado en teorias esteticas avanzadas como el cubismo, el dadaismo y el surrealismo, que encontraba a su publico en pequenas salas de cineclub. Luego, dejando de lado las formas abstractas, y bajo la influencia del cine sovietico, se dedica al documental de caracter social.

### 1.3 El Cine Hablado (2)

Antes de que surgiera el cine hablado, los maestros del cine mudo salieron contra el Rene Clair, en Francia, Chaplin y King Vidor en los Estados Unidos, Eisenstein y Pudovkin en Rusia, condenaron la palabra en nombre del arte. El exito comercial barrio con todas las objeciones.

El empuje artistico de Hollywood al comenzar el cine hablado es indudable, pero estaba todavia lejos del momento de apogeo por el que habia pasado el cine mudo

(1) "Historia del Cine Mundial" - George Sadoul

(2) "Historia del Cine " Tomo II Pag. 167 - Roman Gubern

durante la primera guerra mundial. El crecimiento del cine hablado en Estados Unidos fue corto, y termino hacia 1935.

El advenimiento del sonido en el cine renovo la fuerza de la cinematografia francesa, alemana e inglesa. Ademas estimulo el comienzo del cine español, portugues, arabe, polaco, etc.

El cine aleman tuvo, gracias a la incorporacion del sonido un renovado y fugaz impulso. Pabst, y sus producciones de caracter social, Fritz Lan, Dudow y otros generaron un diverso y renaciente cine aleman que se interrumpira con la llegada de Hitler al poder.

El descubrimiento del cine hablado habia estimulado, en Francia la produccion nacional, que de cincuenta peliculas anuales, subio a doscientas cincuenta, para estabilizarse despues en ciento veinticinco. Tres grandes empresas Goumont-Aubert, Pathe-Nathan y la sucursal francesa de la Paramount, inundaban el mercado con sus producciones, mientras que la Tobis alemana rodaba peliculas "francesas", tanto en Paris como en Berlin.

Esta abundancia iba acompañada de gran mediocridad; las peliculas francoamericanas de la Paramount se caracterizaron por su baja calidad. La produccion francesa quebro ruidosamente.

Rene Clair y Jean Vigo fueron los pilares de un cine frances de busqueda y profundas aspiraciones correspondiente a esta epoca. Asimismo corresponde evocar en este periodo a Jean Renoir, quien igualmente marca los comienzos del cine frances hablado.

Después de la segunda guerra los directores europeos repitieron lo hecho de antes de la guerra. Volvieron a hacer un cine signado por la sinceridad, la sensibilidad y el control artístico.

Dos movimientos cinematograficos jalonan el cine después de la guerra: primero el neorealismo italiano, y la nueva ola, después.

Entre los directores del neorealismo los maximos exponentes fueron Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti. Su estilo consistia en trabajar con pocos recursos, a veces con actores no profesionales y preferentemente en escenarios naturales, una estructura narrativa contrapuesta a los intrincados argumentos de los dramas del "Telefono blanco" y un final casi siempre triste.(1)

Elementos del neorealismo aun subsisten en algunos trabajos, especialmente los primeros, de F.Fellini y de M. Antonioni.

El cine de la "Nueva Ola", cuyos directores mas conocidos son: Truffaut, Godard y Chabrol, intentaba una ruptura con las convenciones, admiraban al neorealismo, y la busqueda y la informalidad eran sus principales características.

#### 1.4 El Cine con color

La popularizacion de la television fue una competencia muy importante para el cine, especialmente en Estados Unidos, donde la estrategia para captar publico fue lograr en el cine una espectacularidad mayor. Asi, se logra primero el color y mas tarde, el ensanchamiento de la

(1) "Historia del Cine" Tomo II Pg.37 - Roman Gubern

pantalla logrado por los sistemas de Cinerama y Cinemascope a los que adaptaron su ya clasico estilo.

Los europeos, en cambio, redimensionaron las posibilidades estilisticas de estos nuevos recursos y siguieron desarrollando el cine artistico, marcado por el estilo de su director.

Uno de los cambios mas impactantes que suceden en la decada del sesenta en el mercado cinematografico es su diversificacion, favorecida por las inversiones americanas en producciones extranjeras y el sistema de coproduccion.

En estos años no debemos olvidar la mencion del cine asiatico, que en el caso de Japon, por ejemplo, habia conquistado publicos occidentales, especialmente a traves de los directores Akira Kurosawa y Yasujiro Ozu, entre algunos otros.

Asimismo, corresponde nombrar la emergencia espectacular del checoslovaco, del cine español, el brasilero, el mejicano y, por supuesto el cine argentino.

Tambien en Estados Unidos, en la decada del '70 sobrevino el cine de estilo, es decir, el cine de autor, que era ya la forma de produccion propia de los europeos y japoneses. A modo de ejemplo podemos nombrar entre los americanos que hicieron un cine de autor a Peter Bogdanovich, Robert Altman, Francis Coppola, Woody Allen y Mel Brooks, entre otros.

## 2 EL CINE EN AMERICA LATINA

La industria filmica en America Latina se halla estrechamente vinculada a la evolucion del cine en los paises centrales, especialmente de los Estados Unidos y algunos paises europeos, como Francia e Italia. Produce anualmente entre 200 y 300 largometrajes, pero cada pais importa por año, un promedio de 400 films. Su sector exhibidor dispone de, aproximadamente, unas 10 mil salas con capacidad para mas de 8 millones de butacas y un volumen anual de espectadores que fluctua entre los 900 y los 1000 millones de personas. Como contrapartida, las ventas norteamericanas de material filmico a la region superan anualmente los 40 millones de dolares ( poco mas del 10 % del conjunto de sus exportaciones cinematograficas mundiales ), siendo sus principales compradores Brasil (4 %), Mexico (3 %), Venezuela (1,3 %), y la Argentina (1,2 %). Esa cifra equivale a una produccion de alrededor de 260 largometrajes ( sobre la base de unos 150.000 dolares por film ) o, lo que es igual, a mas del 50 % de la produccion anual que requiere la region para abastecer sus mercados.

La Argentina, que cubre el 10 % de la produccion cinematografica regional - ocupando los primeros lugares Brasil y Mexico - no ha logrado recuperar hasta el presente el papel relativamente destacado que tuviera - dentro del contexto latinoamericano - hacia la decada del '40. Esto se esta revirtiendo a partir de 1984. (1)

El Cine argentino, cuyos presupuestos promedio por film, rondan los 180.000 y rara vez sobrepasan los

(1) "Notas sobre el Cine Argentino y Latinoamericano" - Octavio Getino

400.000, tiene que competir con los films europeos y americanos que pueden sobrepasar los varios millones de dolares.

## 2.1 Los orígenes del cine Argentino

La Argentina se incluye entre los primeros países del mundo que asistieron a una proyección cinematográfica. El 18 de Julio de 1896 en el teatro Odeon de Buenos Aires se llevo a cabo la primera exhibición pública, es decir solo 6 meses después de la 1er. exhibición mundial (1). Al principio se trato de films familiares, con desarrollo primitivo de Teatro como algunas tomas realizadas por la familia Tornquist que se conservan en el Museo del Cine.

El cine argentino se insinuaba modestamente a principios de siglo, siguiendo lentamente la misma evolución que en el resto del mundo. Las primeras películas fueron noticieros cortos y pequeños documentales, referidos a reuniones familiares y a la vida cotidiana en el campo y en la ciudad de Buenos Aires y los alrededores. Entre 1915 y 1921 se estrenaron alrededor de 100 películas, entre ellas algunas extranjeras.

La primera película argumental realizada por la Italo-Argentino Mario Galo fue "Fusilamiento de Dorrego" (2) (1908), pero el mayor éxito del cine mudo argentino estuvo representado por "Nobleza Gaucha" (1915), la que costo 20.000 pesos, rindió más de 600.000 siendo su productor Roberto Cairo y fue exhibida en el extranjero.

De este éxito surgió la posibilidad de desarrollar una estable industria nacional y comenzaron a filmarse largometrajes, entre ellos "Amalia".

(1) "Historia del Cine Argentino" Tomo I Pag.15 - Domingo Di Nubila

(2) "Historia del Cine Argentino" Tomo I Pags.16-18 - Domingo Di Nubila

El momento parecia adecuado ya que terminada la primera guerra mundial y tanto la produccion europea como el avance del cine de Hollywood sobre el mercado latinoamericano se habia empobrecido.

La Productora " Quiroga Benoit Film " comenzo a producir peliculas, con sentido social en el gobierno de Irigoyen como " Juan sin ropa " y en 1917 "El ultimo malon" Luego George Benoit emigra a E.E.U.U.

En la decada del '20 Jose Agustin Ferreira filma "Muñequitas porteñas"( sonora y parlante con disco ), "Besos brujos" y "Ayudame a vivir" con Libertad Lamarque. Exporto a Cuba-Mejico-Venezuela y Colombia.

Pero el cine mudo queda en el olvido con unos doscientos titulos en su haber, de los que solo se conservan completos seis a modo de antecedentes para una nueva etapa que se habria en el año 1931 con el advenimiento del cine sonoro y la industrializacion.

#### 2.1.1 El cine sonoro - Decada del '30

Las primeras peliculas sonoras, "Tango" producida por Argentina Sonofilm y " Los tres berretines " producida por Lumington, se estrenaron en 1933. En estos años aparecieron nuevas empresas de filmacion, como Pampa Film, E.F.A y Baires; el laboratorio Alex - fundado en 1928 - modernizo sus instalaciones, importo la primera moviola y la primera "truca". Actualmente sigue produciendo en nuestro pais en competencia con otros dos laboratorios.

Estos hechos significaban la iniciacion del

cine sonoro argentino, el comienzo de una industria que lograra superar la crisis del año '30 y se expandira logrando su actividad maxima en la segunda mitad de la decada del '40

En 1933 se filmaron 6 peliculas  
 En 1934 se filmaron 6 peliculas  
 En 1935 se filmaron 15 peliculas

Se abrieron 29 galerias de filmacion y aunque los actores no eran de renombre a partir de 1937 ya surgen L.Sandrini - L.Lamarque y otros y la ya anunciada apertura al mercado latinoamericano.(1)

#### 2.1.2 Periodo 1940-1960

En 1947 estaba en vigencia el decreto 21.344 de 1944, que modifico las bases de comercializacion de las peliculas . La industria convoca a gente de otra extraccion que la enriquece como Luis Saslavsky - Romero - D.Tinayre - M.Sofici y otros y tambien nuevos escritores que atraen a la clase media a los cines como Ulises Petit de Murat - Sixto Pondal Rios, Carlos Olivari y otros.

La proteccion oficial fue alta , la ley 13.651 de 1949 aumento el monto del alquiler de las peliculas y la obligacion mensual de exhibicion y reduciendo la recaudacion minima ("hold over") en salas de estreno para que los filmes nacionales duraran otra semana en cartel. Estas normas se perfeccionaron por el decreto 16.688/50 y por otras resoluciones del mismo año que facultaron a un ente denominado Espectaculos Publicos para actuar como oficina de programacion. En 1952 hubo otro incremento de la proteccion y otra disminucion del "hold over". La Direccion de Espectaculos Publicos ejercio la censura a traves de sus programa-

(1) "Historia del Cine Argentino" Tomo I Pags.Vs - Domingo Di Nubila



ciones.

Los créditos a la producción eran otorgados desde 1948 con gran liberalidad por el Banco Industrial y dio lugar a abusos y se pierde el mercado interno. Desde 1950 se otorgaron dos tipos de préstamos: (ley 11999 y decreto 3651) el de "fomento", que cubría hasta el 70 % del costo del film ya terminado, y el "especial", hasta el 75 % del costo del proyecto a rodarse, siempre y cuando se tratara de temas de divulgación de la Argentina. En 1949 no hubo cine que refleje el momento del país. Hubo muchos exiliados y se pierden elementos valiosos, se siguen haciendo adaptaciones aunque cabe mencionar "Pelota de Trapo" de Leopoldo Torres Nilson. " Que Dios se lo pague " dirigida por Luis Cesar Amadori (ira. nominación al Oscar de nuestro país), " Historia del 900 " con Hugo del Carril, "Vidalita" de Saslavky. En 1954 la suma adeudada por los beneficiarios de dichos créditos ascendió a cifras millonarias por lo que se redujeron los permisos de estrenos extranjeros, llegandose en 1950 a la importación mas baja ( 131 películas ), tratando de lograr mejores rendimientos para la industria nacional . En esta época, el cine retoma el camino de la literatura Argentina. Se logran algunos éxitos rescatables pero no se accede al mercado externo.

En 1957 se sanciona el decreto ley Nro. 62/57, que establece: 1) El fomento de la cinematografía argentina como industria, 2) la garantía de la libertad de expresión, tal como regía para la prensa, 3) la creación del Instituto Nacional de Cinematografía que como ente autárquico dependiente del Ministerio de Educación y Justicia reemplazara

la Direccion General de Espectaculos, 4) la calificacion de las peliculas nacionales para su exhibicion segun la calidad, de acuerdo a dos categorias: "A" de exhibicion obligatoria y con derecho a todos los beneficios del decreto ley y "B", no obligatoria y sin beneficios, 5) la calificacion de las salas cinematograficas, 6) la proteccion de la minoridad mediante una subcomision calificadora de films, 7) la formacion del Fondo de Fomento Cinematografico (que salia del 10 % de la entrada, el importe de las tasas de visacion de toda pelicula extranjera y las multas u otros recursos, 8) el otorgamiento de beneficios economicos para la industria ( creditos bancarios, fondos de recuperacion industrial, premios especiales a la produccion a artistas y equipos tecnicos), 9) la difusion en el exterior de las peliculas de exhibicion obligatoria, 10) la creacion de un Centro Experimental Cinematografico para la formacion de artistas tecnicos, 11) el fomento al cortometraje y 12) la aplicacion de sanciones a quienes ejercitaren censura.(1)

Este decreto, que habia generado un - probablemente - justificado optimismo tuvo controvertidos efectos sobre la industria del cine.

En 1960 recién se crea la 1ra. catedra del cine en la Universidad de Litoral dirigida por Fernando Birri. Pero ya en 1958 el Instituto repartio creditos y premios.

### 2.1.3 Decada del '60

Los precursores de esta generacion fueron Fernando Ayala y Leopoldo Torres Nilson.

(1) "Historia del Cine Argentino" Pag.109 - Mariano Calistro

El otorgamiento de créditos a proyectos cinematográficos así como la posibilidad de recuperar el dinero invertido mediante un subsidio de recuperación industrial o de los premios en efectivo que otorgara anualmente un jurado, permitieron la reactivación del cine y la aparición de un nuevo cine independiente.

Cabe destacar en esta etapa a directores y guionistas como Simon Feldman, Lautaro Murua ( también actor ), Rodolfo Khun y Jose Martinez Suarez entre otros.

En el año '63 se implanto nuevamente la censura, generando una crisis que se evidencio en la calidad de las películas producidas.

El cine subsiste a partir de 1965 con el desarrollo del cine publicitario para television.

Ya comienzan a gestarse nuevos guionistas y directores cuyos lauros se disfrutan actualmente.

Juan Jose Jusid- Alberto Ficherman - Manuel Antin  
Octavio Gestino - Solanas - Leonardo Favio.

El proximo intento de reacomodar la industria del cine fue la ley 17741, de fomento y regulacion de la actividad cinematografica, que nace gracias a fuertes presiones y amenazas de boicot al Festival de cine de Mar del Plata. Es una ley que estipula control de taquilla, créditos a los exhibidores, cuota de pantalla en vez de sorteos de salas, 10 % de aumento a la entrada recaudada directamente por el Instituto Nacional de Cinematografia, la creacion de la cinemateca nacional y la proteccion del cortometraje - que en realidad ni se aplico, ni siquiera se reglamento -.

Luego se amplia la ley 17567 de represion a la obscenidad (recordar el caso Bomarso) opera de Ginastera-Mujica Lainez estrenada en otros paises y prohibida aca y en diciembre aparece la ley 18019 de creacion del Ente de Calificacion Cinematografica dandole mas poder a la comision de censura creada durante el gobierno del Dr. Guido en 1963. El articulo primero señala que " no se podra impedir la libre expresion, salvo ..... " y prosiguen 41 articulos marcando prohibiciones. Esta ley autoriza tambien la censura previa, y considera que la sola presentacion de un proyecto filmico dudoso puede ser denunciada como tentativa de delito. Se suma a esto las censura regionales (Mendoza, Rosario, Salta).

Esta politica de censura genera incluso un conflicto de poderes publicos entre el censor Ramiro de la Fuente y el Coronel Ridruejo, quien autorizo un regimen para salas de cine-arte y para peliculas de arte, que los exhibidores comunes rechazaban ( estos clasificaban A - obligatoria y exportable -a "Madame Lulu" y "Psexoanálisis, B - no obligatoria ni exportable -a "Palo y hueso", "Breve cielo" y "El dependiente".

En 1968 se conocio " La hora de los hornos " de Octavio Getino y Francisco Solanas, que forjo un sistema de distribucion propio y exhibicion en sindicatos, universidades, casas de familia y parroquias, por supuesto en forma clandestina e ilegal. Cabe destacar la produccion lirica. " El camino hacia la muerte del viejo Reales ", de Gerardo Vallejos ( 1968-70 ) y otra produccion clandestina de otra corriente politica, " Los traidores ", de Raymundo Gleyser,

que es una satira sobre la burocracia sindical y el pacto con los militares.

Entre los grupos mas intelectuales tambien hubo politizacion, junto con las teorias estructuralistas y sobre los medios de comunicacion de masas, la promocion del arte pop, y toda la vanguardia intelectual norteamericana, se produjo un cine bastante particular. Se destacan " The Players versus los Angeles caidos ", de A. Fisherman - una especie de happening simbolico sobre la esencia del cine como apariencia de alegoria politica - "Tiro de gracia", de Ricardo Echer,- fresco de los bohemios del Bar Moderno, con elementos oniricos y resabios de la generacion del '60; "Mosaico", de Nestor Paternostro - critica al mundo de la publicidad -.

#### 2.1.4 Decada del '70

El año 1970 esta signado por la agresion policial en el Festival de Mar del Plata, la intromision de la Motion Picture y la censura previa. Se cierra el Festival de Cine Experimental y Documental que organizaba la Universidad Catolica de Cordoba por excesiva politizacion y se cierra la escuela de cine de la Universidad de Santa Fe, que habia sido fundada por Fernando Birri.

Se termina con el impuesto a la exhibicion de filmes extranjeros existentes desde 1957 ( probablemente un logro de la Motion Picture ). Se generan luchas contra la censura, enfrentandose las ordenes judiciales con el poder del Ente, como el caso de "Teorema" - prohibido por el Ente

y liberado por la justicia. Finalmente, el presidente de facto, General Onganía dicta la ley 18641 para prohibir "Teorema".

Las películas claves de 1970 fueron " El Santo de la espada ", de Leopoldo Torres Nilson, que fue un éxito de taquilla, " Juan Lamaglia y Sra. " de Raul de la Torre, y " El ayudante ", de Mario David.

Los años siguientes, caracterizados a nivel internacional por el cuestionamiento ("Z", de Costa Gravas ", o de romances liberados ("Love Story", de Arthur Hiller), tienen en Argentina un paralelo opuesto produciendo un cine superficial de gran rigidez formal.

Debido a futuras elecciones se advierte en el cine una actividad renovadora pese a problemas de laboratorios donde falta película virgen para copias.

Surgen entonces los revisionistas de la historia con "Argentino hasta la muerte", de Fernando Ayala, "Juan Manuel de Rosas" de Manuel Antin con guion de Jose Maria Rosa, y nuevos intentos de reinterpretar el periodo peronista con " Ni vencedores ni vencidos ", de Daniel Mallo y " Una mujer, un pueblo ", de Juan Schoroeder.

Las vanguardias formales incluyen a Edmundo Valladares (Nosotros los monos), Miguel Bejo (La familia entera esperando la llegada de Halleluyn ), Julio Luduena (Alianza para el progreso). Se destacan también " 1000 intentos y un invento " de Garcia Ferre, que es un largo de dibujos, " Cronica para una señora ", y " Heroína ", de Raul de la Torre.

Muchas salas vuelven a dar cine nacional, después de quince años de desconocimiento. Comienza la rebaja del 50 % en las entradas los días lunes y el control de la taquilla, que los exhibidores boicoteaban. La censura tolera los estrenos de " La huelga "(1924) y " Octubre "(1927), aunque se registran atentados. En 1973 la ley 20170 permite un mayor control al gobierno y beneficia la posible colocación en el extranjero, subsidia mas a los autores y a las películas de interés especial. Por otro lado, se deroga el impuesto del 15 % a las entradas, creado en 1957 para el mantenimiento de escuelas públicas, pero cuya recaudación nunca fue derivada al Ministerio de Educación.

Corresponde mencionar en este año (1973), el gran éxito de taquilla de " Juan Moreira ", de Leonardo Favio.

Hugo del Carril es nombrado director del Instituto Nacional de Cinematografía, pero en realidad asume Mario Soffici. Alba Mujica es la interventora del Ente y hay proyectos - del senador Luis Leon, por ejemplo - para derogar la censura. Luego asume Octavio Getino como interventor durante tres meses; hace experiencias de calificación pública y sufre el endurecimiento de las censuras regionales ( Por ejemplo: "Los demonios", de Ken Russell ) y el juicio por incumplimiento de sus deberes ( por el caso del " Ultimo tango en Paris ", de B. Bertolucci).

Las películas importantes de los años 73 y 74 son: " Las venganzas de Beto Sanchez ", de H. Olivera, calificada por la Junta Asesora Honoraria como "de interés especial", pero se le dan los beneficios comunes. "La Patagonia rebelde"

de H. Olivera, logra el cuarto puesto de taquilla, el Oso de Plata y corre la misma suerte de " Las venganzas de Beto Sanchez ". " La Tregua ", de Sergio Renan, ocupa el quinto puesto de taquilla y es candidata al Oscar. " Boquitas pintadas ", de Torre Nilson, "La vuelta de Martín Fierro", de E. Dawi, " La balada del regreso ", de Barney Finn, " Gente de Buenos Aires ", de Eva Landeck, " Quebracho ", de Wullischer y Paoloantonio completan esta enumeración.

El público respalda el cine nacional aumentando la concurrencia en un 50 %, sin que las entradas aumenten en un año y medio.

El '75 es el año de "La Raulito", de Lautaro Murua, "Nazareno Cruz y el lobo", de Leonardo Favio, "La hora de María y el pajarito de oro ", de R. Khun, " Los gauchos judíos ", de J.J.Jusid y "Los días que me diste", de F.Siro

También 1975 es el año del censor Tato y del ministro de economía Rodrigo, más tarde seguido por Mondelli, cuando se llegó a más del 50 % de inflación mensual en los primeros meses de 1976.

En marzo de 1976 comienza el gobierno militar dando pautas oficiales respecto de lo que debía ser el cine. Así fue que " Los chicos crecen ", de Enrique Carreras, fue prohibida para menores de 14 años, " Adios Sui Generis ", prohibida para menores de 18, y " Piedra Libre ", de Torre Nilson prohibida para todos. Aumentaron las censuras regionales (Por ejemplo: "No toquen a la nena", de J.J.Jusid) y aparecieron las listas negras ( Por ejemplo: " El grito de Celina", de M.David, que por su elenco recién pudo estrenarse



en 1984.

Se cerro la escuela de cine de la Universidad de la Plata y definitivamente los estudios San Miguel que sobrevivian al boicot de los años 50. Al año siguiente se re-mataron los estudios de Argentina Sono Films y se incendiaban los de Lowe. De los nueve estudios de la epoca de oro solo quedaron los de Baires, salvados cuando Aries compro el 49 % de sus acciones.

El Comodoro Bellio, presidiendo el I.N.C., quiso que las copias de cada pelicula se hicieran en el pais, pero la Motion Pictures se opuso y tuvo entonces el acuerdo del ministro de economia Dr. Martinez de Hoz.

Entre las peliculas significativas se produjeron: " Los muchachos de antes no usaban arcenico ", de Martinez Suarez, " Piedra libre ", de Torre Nilson (autorizada ahora por la Suprema Corte de Justicia), " Juan que se reia ", de Gallettini, y de gran taquilla " Los locos en el aire ", de Palito Ortega y "Los hombres piensan solo en eso", de Cahen Salaberri, y comienza el ascenso de Porcel y Olmeda.

En 1977 aparece la ley 21505, sin mayores reformas a las anteriores. Los exhibidores reclaman la eliminacion del 10% del gravamen para el I.N.C. Entre mediados de julio y fines de setiembre no se filma nada. Los trabajadores del cine presentan sus primeras quejas oficiales, sin obtener respuestas concretas.

En 1980 se registran dos hechos aparentemente negativos para el negocio del cine. Por un lado, el inicio de la television color y por otro la generalizacion del I.V.A.,

con el quite del 10 % al Instituto Nacional de Cinematografía el cual debe suspender créditos a la industria. Paradójicamente, es el año de mayor producción de la década, con 34 filmes, aunque ninguno de gran calidad.

El cierre del periodo de la "Plata dulce", con la brusca alza del dólar en 1981, presenta en el cine un panorama desalentador. Aun así se pueden señalar algunas excepciones como "De la misteriosa Buenos Aires", de Fischerman, Wullicher y Berney Finn, "Momentos", de M.L. Bemberg, pero sobre todo "Tiempo de revancha", de A. Aristarain, que resulta la gran revelación.

El año siguiente es el de menor producción de la década, con solo 17 películas. Entre 1967-82 cerraron un 44% de las salas de Capital Federal, los espectadores bajaron el 88 %, y entre 1975-82 los costos operativos aumentaron el 23.784,5 %, efecto inflacionario. Sin embargo, otra vez comienza la recuperación, etapa que está marcada por la primera película de autocrítica de este periodo: "Plata dulce".

Luego comienza la etapa preelectoral que, como ocurre generalmente, generó un mayor vigor en los temas y la censura se hizo más liviana. De los 17 filmes producidos, 11 tienen un sentido crítico y comprometidos con la coyuntura. Se remarcan "La República Perdida", de Miguel Pérez y "No habrá más penas ni olvidos", de H. Olivera, aunque el público favorece a Carreras, a Porcel y Olmedo.

### 2.1.5 Periodo actual

Ya en 1984, se elimina la censura, se hace mas fluida la relacion entre la gente del cine y los funcionarios publicos, asi como entre el Instituto Nacional de Cinematografia y sus pares latinoamericanos.

Desde 1984 hasta la fecha la industria cinematografica ha transitado un periodo fructifero, especialmente en cuanto a la calidad de algunas producciones que han logrado obtener numerosos premios de orden internacional y una buena repercucion en el publico del pais. La Direccion del Instituto esta a cargo de Manuel Antin.

Se repuso el 10% sobre las entradas por el I.N.C, que comenzo a otorgar creditos segun la Resolucion 575/85 del Instituto clasificando las peliculas segun la sintesis argumental, guion cinematografico, plan financiero y se dividen en: A) De interes especial, con recuperacion de hasta el 90 % del costo que se paga con el 75 % de lo recaudado. B) De interes comun con recuperacion industrial hasta el 60 % del costo y C) Sin interes, sin credito.

Es decir que a mayor, taquilla mejor posibilidad de obtener el recuperacion.

En este aspecto la ley Venezolana y la Sueca evaluan el proyecto y no lo ligan al aspecto comercial para otorgar creditos.

El periodo se presente auspicioso y ya hay lineas de creditos de Bancos Nacionales ( Ciudad de Buenos Aires ) para co-producciones realizadas en el pais de entes extranjeros.

La calidad del cine argentino reconocida mundialmente en este periodo, el apoyo tecnico y los paisajes lugareños hacen factibles proyectos ya firmados con Estados Unidos de Norteamerica, Francia (para filmar en la Patagonia) y Alemania que atraeran nuevas tecnologias y las divisas necesarias para el crecimiento y promocion de nuestra industria.(1)

Aunque ya hubo otros convenios entre Argentina y España y otros paises Latinoamericanos cuyos resultados resultaron de caracter mas declarativo que real, creo que los actuales ya tienen solucion de continuidad.

### 3. CENSURA CINEMATOGRAFICA

La historia del cine es indivisible de su contexto en medidas dramaticamente proporcionales a su poder de comunicacion masiva. Los productores de cine aprendieron rapidamente algo que los dueños de periodicos saben desde hace mucho mas tiempo y que Albert Camuns definio simple e implacablemente " La Libertad se paga cara o se niega ".

A fines de la decada del '20 , el politico Will H. Hays presidia la asociacion de productores y distribuidores Norteamericanos , y comenzo a dar recomendaciones sobre el contenido de los films , para combatir una campana publica contra el libertinaje de la gente de Hollywood.

Luego, en 1930, se adopto un codigo de produccion ( que se conoceria como codigo Hays ), que fijaba directivas sobre el tratamiento de diversos temas, tales como la violencia o el sexo. En este ultimo caso media la pasion,

(1) "Periodicos de la Epoca"

cronometro en mano: ningun beso decente duraba mas de 5 segundos.

La historia del cine Norteamericano es indivisible de ese codigo y de las diversas maneras de interpretar esas reglas que tuvieron los productores.(1)

En una conferencia pronunciada en setiembre de 1949, el productor Samuel Golwyn cuestiono la validez del codigo de esa epoca con estas palabras: " Deberiamos avergonzarnos de que la cinematografia sea la unica industria o arte del pais que deba someterse por anticipado a la censura. No hay ninguna otra entidad que tenga que vender, exponer o decir algo y que antes deba ir, sombrero en mano, a algun funcionario y decirle: "Por favor, puedo hacer esto?" Me opongo a la censura en la teoria y en la practica, en principio porque es una intromision intolerable en nuestros derechos como nacion libre, y en la practica porque produce el descenso en el nivel de la cinematografia hasta el mas bajo comun denominador. El resultado es que, aunque producimos algunas peliculas muy buenas, consideramos que la mayor parte de nuestra produccion tiene poca verdadera sustancia, si es que tiene alguna . Nuestro temor a lo que haran los censores nos impide describir la vida tal como es en realidad. Seguimos contando una porcion de pequenos cuentos de hadas, huecos, que no tienen relacion con nada vital y que carecen especificamente, de gran atraccion para el inmenso publico que ha pasado los treinta años. Cuando digo que la censura debe suprimirse, no estoy pidiendo permiso para hacer peliculas que ofendan en lo mas minimo la decencia

(1) "Historia del Cine" Tomo II Pag.55 - Roman Gubern

publica, sino que una vez demostrada nuestra competencia y entregados nuestros films, quedamos, ustedes y yo libres de interferencia de ciertas mentalidades estrechas que piensan justificar su existencia", empleando tijera en vez de inteligencia. No obstante las famosas listas negras del periodo Makartista por actividades antiamericanas pesaron mucho tiempo contra quienes figuraban en ellas en los E.E.U.U.(1)

En Argentina la censura recrudece a partir de 1948, prohibiendose a nuestras peliculas lo que se le permitia a las extranjeras, lo que aumento la hibridez de la mayoria de los libros cinematograficos a partir de ese año.

La mayoria de los productores argentinos podia expresarse en 1976 sin ir mas lejos, en terminos similares. Es decir, pidiendo que las peliculas tengan sustancia y que reflejen la vida tal como es, pero seria muy facil echarle toda la culpa a virtuales mecanismos de la censura: La crisis del cine nacional ( economica y de calidad ) en ciertas etapas de su historia, se debio tambien a las tijeras de la autocensura y al recientemente desaparecido Ente de Calificacion, que dependia de la Secretaria de Prensa y Difusion de la Presidencia de la Nacion, y a la falta de promocion privada y publica a nuestra produccion.

El cine Español(2) o Polaco, por citar solo dos ejemplos, han padecido serias restricciones en la libertad de expresion y han dado obras que ya integran la historia de este arte. El cine, desde que existe, ha debido enfrentar todo tipo de restricciones, salvo en la Alemania nazi y

(1) "Antologia del Cine Norteamericano" Pag.256 - Donald Staples

(2) "Critica Cinematografica Española"(La controversia de los 60) Pg.53 - Juan Tabau

en la Union Sovietica, no se ha perseguido a pintores y músicos si bien hasta en las primeras decadas del siglo XX se han prohibido ( o multado la publicacion ) de obras tan importantes como " Las Flores del mal ", " Madame Bovary ", o "Ulises", es muy dificil que actualmente se prohíba la edicion de un libro, con excepcion de los paises socialistas . En cambio son escasos los paises donde ya no existe censura cinematografica, ya sea ejercida por un codigo de produccion o una institucion oficial.

S E G U N D A   P A R T E



#### 4. EL CINE COMO ACTIVIDAD ECONOMICA

Debido a la carencia de posibilidad industrial, el cine se explica por los mercados.

Naturalmente esto lo saben bien las principales naciones productoras y exportadoras. En Estados Unidos, por ejemplo, solo dos o tres largometrajes de cada diez, recuperan su costo dentro del pais. Sin embargo, la produccion subsiste y se renueva gracias al control del 60% del tiempo de proyeccion en los paises del area capitalista. Tal vez ninguna otra actividad industrial como la cinematografica, soporta en esa nacion una situacion de dependencia tan evidente en relacion a los mercados externos.

Pero en los paises Latinoamericanos, salvo contadas excepciones los espacios de comercializacion se reducen al interior de los respectivos espacios nacionales, por lo general insuficiente para cubrir los cada vez mayores costos de produccion.

El productor de peliculas esta obligado a satisfacer las demandas de ese reducido espacio, que a su vez es modelado o condicionado por el intenso consumo de otros medios audiovisuales, principalmente la television a la que se suman nuevas tecnologias ( television via terrestre, via satelite, videocasette, videodisco, etc. ).

Los rasgos dominantes en Latinoamerica, son los que corresponden a las actividades industriales y comerciales propias de toda sociedad capitalista dependiente. Estan presentes en los paises con economia de mercado o economia mixta. La produccion de peliculas se caracteriza entonces

por la existencia de un capital que aparece en el mercado de trabajo y de mercancías como comprador de insumos básicos (películas, cintas de sonido, derechos de autor, etc.) para su procedimiento a través de la contratación de personal artístico y técnico y de diversos servicios. Con dicho proceso se aspira a lograr la existencia de productos que por medio de su anterior ubicación en el mercado adquieran un valor superior al que poseen los elementos que han intervenido durante las distintas actividades productivas.

Esta industria, a diferencia de otras, elabora productos con un valor de uso específico y aleatorio. Específico por la unicidad que es propia a cada película aleatorio por que tal valor depende del "prestigio" de quienes hayan participado en su elaboración. La función del producto es convertir ese valor único y aleatorio en uno de cambio y efectivo.

El trabajo productivo y las inversiones efectuadas deben permitir ingresos suficientes para cubrir los costos productivos y obtener utilidades. Una vez convertidas sus mercancías en dinero, el producto vuelve de nuevo al mercado de la oferta y la demanda para lograr nuevas contrataciones de insumos, bienes y servicios que a su vez tratarán de repetir el proceso anterior con el fin de toda actividad industrial, y en este caso de la cultural. Las etapas del proceso señalado (procesamiento - comercialización - adquisición de insumos) conservan en las naciones desarrolladas una estrecha relación y armonía.

Es decir constituyen un proceso integrado cuyo control permanece en el interior de las grandes

corporaciones transnacionales o de las sociedades más industrializadas. Producción y comercialización, pese a ciertas competencias internas, se retroalimentan habitualmente, en la medida en que las grandes cuentas tienen ingerencia directa o indirecta en las empresas fabricantes de insumos, en los estudios de filmación o sonido, en los grandes laboratorios, en la distribución y en las cadenas de exhibición.

Producir películas en América Latina para los mercados locales es, en la mayor parte de los casos, una de las actividades industriales más difíciles, situación que se complica aún más si observamos los procesos locales de inestabilidad económica y política, capaces de poner en peligro cualquier inversión, dado que una de las características de esta industria es que los ingresos de una película recién comienzan a verificarse después de más de un año de iniciadas las primeras inversiones. Un año que puede ser deficiente en las situaciones de inflación galopante, devaluación de la moneda local (factor agravante para una industria cuyos insumos básicos proceden del exterior), cambios en las políticas de regulación cinematográfica o de censura, etc. No obstante lo señalado anteriormente. La presencia del Estado se hace incluso indispensable sea para manejar el conjunto de las actividades ( caso Cuba ), o para fomentar la producción, otorgando créditos blandos o subsidios, regular las cuotas de pantalla, etc., como ocurre en el resto de los países. Los ejemplos abundan en demasía. Veamos solo uno de ellos, la recuperación de los costos de producción de una película en la Argentina, que, incluidos los gastos de copias

y publicidad bordeaba los dos millones de pesos en 1984, requería de un volumen de 800 mil espectadores, sin embargo, el promedio de espectadores del cine en nuestro país es de alrededor de 350 mil, tal como lo fue en 1973, uno de los años tope, en el consumo de películas locales.(1)

La situación se repite en la casi totalidad de la región, piénsese al respecto que la distribución de los ingresos de boletería se compone aproximadamente de este modo, una vez reducidos los impuestos y tasas - 50 % para el exhibidor, 20-30% para el distribuidor, y el porcentaje restante, es decir un 20-30 % para la empresa productora, si es que ella no hace a su vez de distribuidora, en cuyo caso habrá que deducir los gastos de copias, controles, publicidad, etc. Los correspondientes a publicidad se han multiplicado en los últimos años, alcanzando, a veces el mismo costo de la producción (en los E.E.U.U. pueden duplicarlo o triplicarlo), ello se debe en nuestro caso a la fuerte competencia con el cine extranjero y a las elevadas tarifas de los medios, particularmente, la televisión. De ese modo, por cada dólar de ingresos brutos, el productor recibe aproximadamente, después de más de un año de haberse iniciado las primeras inversiones, alrededor de 25 centavos, lo cual significa que la recuperación de una inversión estimada, por ejemplo de 150 mil dólares solo es factible si se logra un volumen de espectadores superior a los mil millones. Pues bien, apenas un 5 % de la producción Latinoamericana puede llegar, en los mejores casos, a alcanzar esa cifra.

Para la producción restante se hace indispensable la

(1) "Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías" Pag.31 - Octavio Getino

gestion estatal, via regulacion, fomento, creditos.

Tratandose de una industria cultural, la produccion de peliculas en America Latina soporta junto con los aspectos propios de la economia y el mercado, otros problemas referidos a lo que se comunica y a como se comunica. Una vez mas verificamos asi el caracter inseparable de los aspectos economico-productivos y los ideologicos-culturales

#### 4.1 Oferta y demanda de Cine

Los trabajos economicos consagrados hasta el momento al cine se han ocupado mas de la oferta que de la demanda: estructura de la profesion, tendencias al monopolio y problema de financiacion de produccion. En tanto el estudio del publico se ha limitado casi exclusivamente al realizado por psicologos y sociologos.

Para el economista, el estudio del publico ocupa un lugar en la teoria de la demanda, pero se debe reconocer que, en este campo, las investigaciones han sido muy escasas. En consecuencia, parece deseable que la teoria del consumo vuelva a ser tomada en consideracion, y que lo sea sobre bases nuevas. Es decir a traves de las comprobaciones de asistencia frente a un producto realizado con calidad y libertad.(1)

Si bien los estudios de mercado se han situado en un primer plano dentro del seno de las investigaciones de economia aplicada, normalmente tienen un alcance restringido. Esto se debe a que el comportamiento de los individuos no puede ser conocido por una serie de entrevistas sino tan

(1) "El Cine y su publico" Ed. Española Pag.29 - Jacques Durand

solo por un estudio objetivo basado en la estadística.

En el caso particular del cine, la curva de la demanda tendrá la forma habitual ( a mayor precio, la demanda de cine será más débil ) pero en vez de la relación entre precio y cantidad vendida, que expresa normalmente la curva de demanda, esta curva pone en relación al precio con el número de espectadores o compradores.

Por su parte, la mejor unidad de oferta es " la localidad ". Este concepto puede resumirse diciendo que es " el derecho a sentarse en una butaca, y en un momento dado, ver la película ". Por tanto la oferta total de localidades del cine será igual al número de butacas por el de sesiones. De esta forma, oferta y demanda de cine podrán ser comparadas, puesto que el número de espectadores será igual al número de localidades vendidas.

Cabe destacar el carácter abstracto del objeto de intercambio en el mercado cinematográfico. No es la película lo que se vende sino el derecho a verla (1). Esta observación, conduce a la siguiente e importante consecuencia: la oferta de películas ( por productores y distribuidores ) y la demanda de películas ( por los espectadores ) están sin vincular.

La misma película podrá presentarse ante un número casi ilimitado de espectadores. Por tanto, resulta que un pequeño número de películas podrá satisfacer un mercado muy vasto, para lo cual será suficiente que cada película sea suficientemente reproducida y frecuentemente proyectada. En consecuencia, la demanda de cine, al depender menos de

(1) "El Cine y su público" Ed. Española Pag. 3 - Jacques Durand

la oferta que en otras ramas, puede desarrollarse siguiendo sin dificultad su impulso espontaneo.

#### 4.1.1. Costo y Precio

En general, quien produce un bien para colocarlo en el mercado calcula su precio de venta unitario añadiendo al costo de produccion un cierto margen de beneficio. Esto no es posible en el caso del cine. No se puede repartir el costo de una pelicula entre la totalidad de sus compradores ya que no es posible saber, cuando se produce una pelicula, si sera realmente proyectada ni tampoco prever cuantos espectadores desearan verla, por lo que seria imposible calcular el precio de venta de la pelicula (es decir, el precio de las localidades)partiendo de su costo de produccion. De lo expuesto se deduce que el costo de produccion y el rendimiento de una pelicula no tienen vinculo. El productor tiene como unica solucion la de vender infinitas veces el mismo bien, cada vez por una suma modica, confiando que asi conseguira amortizar su inmenso costo de produccion ( aqui suponemos que el productor financia por si mismo su pelicula, lo que de hecho sucede asi raras veces ). Por tanto, el productor debe exponerse a los caprichos del publico, encontrandose a merced de la demanda. Cabe acotar que este elemento fundamental del comercio del cine crea una situacion esencialmente aleatoria al productor de peliculas.

En el capitulo 5 se hace un analisis de la estructura de la actividad que incluye el 5-5 de " Estructura del Costo " y mas especificamente el 5-5-1 " Costo de Produccion ".

#### 4.1.2 Equilibrio en competencia perfecta e imperfecta

Si bien ni las películas ni las butacas de las salas de cine son perecederas, la "localidad de cine" lo es en el más alto grado, ya que representa el "derecho de sentarse en una butaca durante el transcurso de una determinada sesión". Si nadie ocupa la butaca durante dicha sesión, este sitio se ha perdido. La situación del cine es, en este caso, análoga a la de los transportes.

Es decir que, en teoría, no se alcanzara el equilibrio hasta que el precio haya descendido lo suficiente para que la demanda pueda absorber la totalidad de la oferta, haciendo que se ocupen la totalidad de las localidades.

Sin embargo, no es probable que esto equivalga para los propietarios de las salas al máximo de los beneficios. Por el contrario, es posible que, a partir de un determinado nivel, la frecuentación pueda únicamente acrecentarse mediante una importante rebaja en los precios de las entradas, y que, incluso, al precio de equilibrio que deba fijarse en competencia perfecta, el balance de muchos explotadores arroje pérdida. Las condiciones de competencia perfecta se revelan, en consecuencia, desastrosas para el conjunto de exhibidores y/o productores (1).

Se podría pensar que esta situación implica una adaptación a largo plazo: el cierre de cierto número de salas que no pueden soportar este déficit continuo permitiría a las restantes equilibrar su costo y sus ingresos. Existen otras muchas posibilidades para que los propietarios de salas lleguen a un acuerdo que ponga fin a esta competencia ruinosa, fijando de común acuerdo sus precios, tomando en

(1) "El Cine y su público" Ed. Española Pag. 39 - Jacques Durand



consideracion sus costos y, si es posible, acrecentando al maximo sus beneficios. Los Hechos demuestran que esta hipotesis corresponde a la realidad. Es indistinto que la competencia imperfecta se realice por acuerdo entre los diferentes empresarios, por integracion de distintas sociedades en un monopolio o por intervencion del estado. Pero este acuerdo se estaria dando en el sector distribucion del que se desprende un porcentaje para el productor. Analizaremos las posibilidades analiticas del productor.

Pero si el multiplicador de la inversion funciona a nivel macroeconomico, en este caso tambien es valido sea a traves de la inversion privada o del aporte gubernamental ya que la ecuacion consumo inversion no difiere por el origen del capital que genera la industria.

#### 4.1.3. ANALISIS MICROECONOMICO

A efectos de profundizar los angulos de analisis de la propuesta se incluye este capitulo. Si bien la tesis trata de politicas promocionales, lo que de por si es un tema de macroeconomia, considerando que dicha clasificacion es didactica, cabe incorporar lo que sigue.

Los estudios microeconomicos que dedican su atencion al comportamiento del consumidor agregan algunas herramientas de analisis, que son mas aceptables en el campo comparativo de las distintas tecnologias por las que se tienen acceso al film que por la competencia entre productos en el mismo mercado, dada la peculiaridad del mismo.

No obstante cabria incluir en este analisis un mapa de indiferencia del espectador tomando como datos los cuadros 12 respecto del promedio de entradas vendidas entre

calcular la tasa marginal de sustitucion entre ver un film en la sala del cinematografo o en una casa. Para este estudio tambien se debe recordar que la utilidad marginal del consumidor comienza a ser decreciente luego de la primera exhibicion. Si se considera un mercado local en su conjunto dicho calculo de la utilidad marginal, por lo ya expuesto, es valido para un solo producto y como dato historico, luego de conocerse la aceptacion del publico.

#### TASA MARGINAL DE SUSTITUCION CINE-VIDEO

Basandome en la teoria de la preferencia revelada para analizar la conducta del consumidor vemos que :

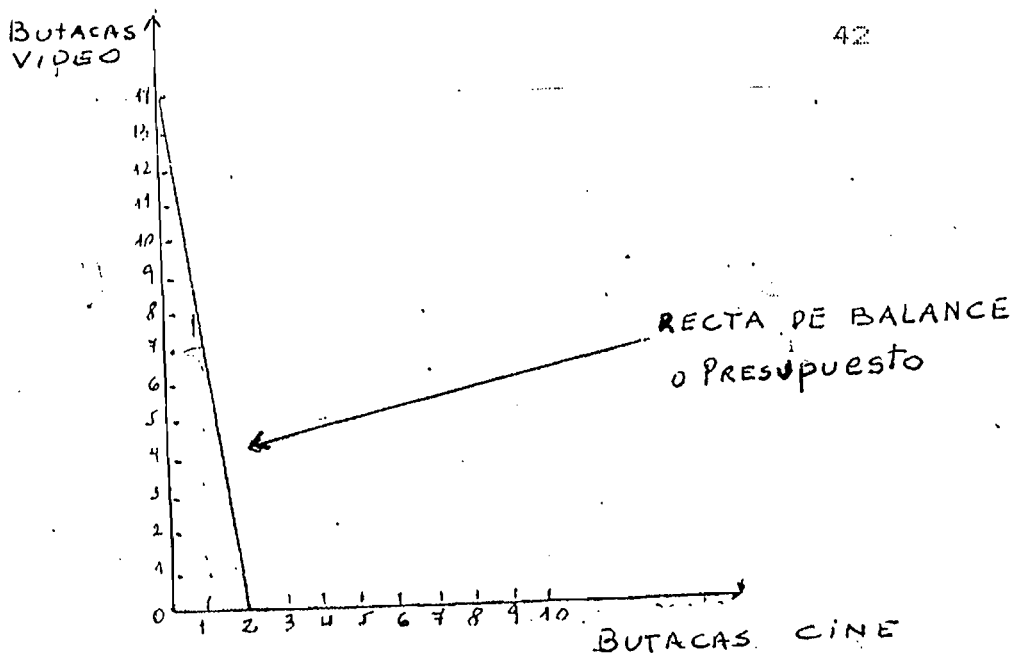
Si el consumidor dispone de U\$S 7 mensuales para este producto ( 2 salidas al cine ) , se pueden relacionar butacas de cine y butacas de video. Promedio entrada vendida por pelicula en un año bueno (1985) es  $542.976 = 543.000$  (se toma promedio del cuadro 12 y segun criterio de Jacques Durant expuesto en pag.36 de esta Tesis).

1 entrada al cine U\$S 3.5       $Q = 2$  mensuales

Alg. 1 video      U\$S 2 por dia (  $2/4 = 0.50$   
 $Q = 14$  )

En el calculo el costo de alquilar un video por un dia, se divide por cuatro que es la media de personas que pueden verlo conjuntamente. No se considera la restriccion del tiempo de ocio ya que puede tratarse tambien de tiempo de estudio, de trabajo, etc. . Ademias tampoco consideramos que un video puede proyectarse mas de una vez por considerar agotada la demanda en una vision.

(\*) Una curva de indiferencia o preferencia tiene pendiente negativa ya que siempre se tiende a consumir mas que menos de un bien.



Si el consumidor desea tener acceso a ambas "expresiones" el equilibrio estara dado consumiendo 1 entrada de cine y 7 exhibiciones de video mensuales, dada la indivisibilidad de producto a lo largo de la recta de balance o presupuesto.

En este caso la tasa de sustitucion de cine por video es igual a 7.

Falta considerar el acceso a las inversiones en aparatos de televisor y video cassetera lo que disminuira  $Q=14$  para video y agregar al estudio de la tasa de sustitucion del consumidor, la elasticidad de produccion, pero no ya de un film sino de copias de exhibicion para cine y / o video.

El video film es un producto complementario de la video-cassetera, mientras que es sustituto del film para el espectador.

La reproduccion de videos puede hacerse a nivel industrial y a nivel domestico.

El analisis comparativo varia respecto de la zo-

na (mercado) analizada.

Ya se ha explicado en el capítulo 5.4 esa diferencia.

Si la posibilidad de tenencia de un aparato reproductor y/o exhibidor de video cassette que se hace a su vez a través del de television no es accesible a toda la demanda en iguales proporciones que el ir a la sala exhibidora, cambia el ángulo de este análisis.

Pero aun así, si la industria cinematográfica al producir tiene mejores rendimientos en la etapa de distribución con el video que con el cinematografo, no invalida el hecho que como arte-industria es representativa del desarrollo cultural y necesaria su presencia como una de las expresiones genuinas del desarrollo industrial y tecnológico.

La T.V. color comenzó a difundirse en nuestro país en Mayo de 1980 y a la fecha se fabrica en el país solo un 5% del total de aparatos en blanco y negro, que son adquiridos por sectores de muy bajos recursos.

Respecto de los televisores hay funcionando en el país 7.200.000 unidades (1). Este total da un promedio de 1 aparato por familia, pero la distribución de los mismos no es tan equitativa por lo que se estima que está cubierto el 65% del mercado y queda a cubrir un 35% con la tecnología existente.

Debemos considerar para este análisis el acceso a las video-casseteras. Los datos aproximados son: de fabricación nacional 1.300.000 y de fabricación extranjera 2.300.000 unidades (1) incluyendo en estos guarismos indis-

(1) Informe de Entrevista al Gerente de Asoc. de Fabricantes Argentinos de Terminales Electrónicas (AFARTE), Sr. De La Savia.

tintamente aparatos con y sin video-reproductor.

La distribucion es el 50 % en Capital y Gran Bs. As. y el otro 50% en el resto del pais. (1)

Como seguimos comparando con cifras globales podemos decir que al haber 3.600.000 aparatos para ver cine por video cassette en el pais y tomando un promedio de 4 espectadores por cada emision, serian 14.400.000 espectadores que en el ano ven 1 film por este medio.

No existen estadisticas sobre venta o alquiler de peliculas ni del origen de las mismas.

Si consideramos 1985, año para el que seguimos elaborando costos y porcentuales del FBI esto representa el total de personas que fue a ver cine a las salas de exhibicion fue 54.812.181 (cuadro 7). Este total ha disminuido pero porcentualmente no en lo que se refiere a peliculas de origen nacional.

De esas personas (1985) el 14 % fue a ver cine argenino, serian 7.673.705 personas que en el año fueron a ver cine nacional.

Estas cifras son netas, es decir que ademas hubo espectadores por el otro medio analizado que al ir creciendo a las cifras actuales pueden haberle quitado posteriormente asistentes a las salas de espectaculos.

Las encuestas no dan respuesta a las cifras expuestas dado que en el analisis de la demanda el gusto del consumidor, es importante en esta industria. De las mismas lo que se deduce que hay mucha mas gente que ve cine. Algunas translaciones de las salas de espectaculos de video privado se han observado sin contar con estadisticas nacio-

(1) Informe de Entrevista al Gerente de Asoc. de Fabricantes Argentinos de Terminales Electronicas (AFARTE), Sr. De La Savia.

nales.

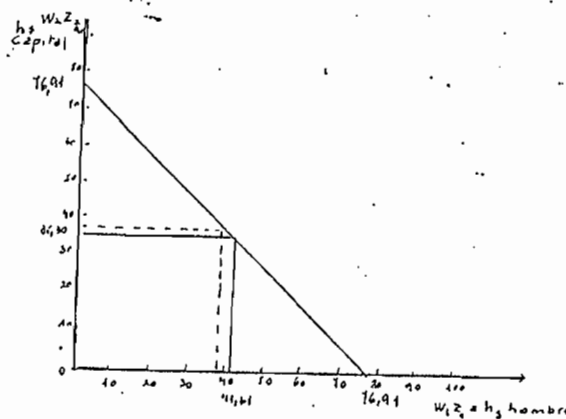
Parte del ingreso es destinado (U\$S 7) a bienes que son sustitutivos entre si, por lo tanto el calculo de la elasticidad cruzada de la demanda es positiva e indica que un cambio en una de las variables de un bien ( precio ) manteniendose constantes las otras determina un cambio en el mismo sentido de la demanda del otro bien.

Para el caso de demanda de video-cassetteras y de video-films, el razonamiento es inverso por tratarse de bienes complementarios.

Como en definicion agrego que la exhibicion de una pelicula es considerada desde el punto de vista micro-economico como un ejemplo de produccion (1), ya que es parte de los bienes y servicios que el hombre necesita para satisfacer sus necesidades, como todos los medios que estudia la ciencia economica.

Dado que el analisis lo seguimos sobre el promedio de espectadores en un año a una pelicula exitosa, el margen de mejores posibilidades dadas por el nuevo medio audiovisual, video casetera, optimizara al final del capitulo las necesidades financieras de esta industria.

Lo que confirma las posibilidades de ampliacion del mercado interno.



(1) C.E.Ferguson y J.P.Goulal - " Teoria Micro-economica " pagina 129 - Ed. Fdo. Cultura Economica

## FUNCION DE PRODUCCION

Es obvio deducir que una funcion de produccion que maximice las posibilidades industriales no es factible para este producto ni aun en el hipotetico mercado de competencia perfecta porque no hay un producto homogeneo para ofrecer.

El consumidor racional dispone, como se demostro al estudiar la tasa de sustitucion, que producto va a consumir, pero la elasticidad consumo-precio no tiene relevancia. Podria considerarse la tasa de sustitucion entre 2 films, lo que tampoco es posible a priori.

El economista puede preparar una funcion de costos con las siguientes características :

Se trata de un costo a corto plazo ya que evalua un solo producto por lo cual se determina por la suma del costo fijo (explicito e implicito total y del costo variable total.

Luego considerando la planilla de costo de una pelicula de un producto independiente (cuadro 1) que logro exito interno y externo "MADE IN LANUS" distribuir sus rubros en una funcion lineal que pueda incertarse en la de produccion.

El resultado es una elaboracion teorica como sigue:

Considerando el promedio de las 10 peliculas mas vendidas en uno de los ultimos anos de mayor concurrencia al cine nacional, dado por el contexto politico 1985. Hacemos un calculo optimista de venta, que es dable señalar, no es frecuente alcanzar. El promedio de localidades

vendidas serian 543.000 butacas (cuadro 12)./

No obstante el promedio de asistencia al cine nacional en general (ver pag.35) en un año tope es de 350.000 localidades.(cifra que va disminuyendo).

La teoria de la empresa, para la que se utiliza este herramental, tiende a resolver dos problemas que guardan relacion entre si, 1ro.) Como producir en la forma mas barata posible y 2do.) el nivel de produccion de las variables decisorias.

Por las definiciones conocidas se tratara de funciones de una empresa de produccion simple (\*).

Una funcion de produccion determina en una relacion tecnica dada cuanto puede producirse con combinaciones de los factores productivos.

Habiendo explicitado el caracter atipico del caso analizado explicare grafica y analiticamente algunos aspectos.

En principio se trata de una funcion no homogénea. De mas de dos variables.

Antes de pasar al desarrollo algebraico es honesto aclarar que tecnicamente no puede servir para proyectarla a una funcion de rendimiento a escala.

No podemos tampoco utilizar este analisis en funciones de demanda generalizada. Se trata de analizar una empresa de produccion simple (un solo producto) y con ello sacar conclusiones sobre los costos para, en definitiva cuantificar y verificar la tesis.

(\*) Jorge E. Fernandez Pol "El papel de las Funciones de Produccion Generalizadas en la Teoria del Costo" ( Pag. 17 ).



## FUNCION DE COSTOS SIMPLE

ANALISIS A PARTIR DEL CUADRO I

$C_v$  = Costo Variable total.

$C_f$  = Costo Fijo.

$Z_i$  = Cantidad (porcentual) del factor productivo  $i$ .

$W_i$  = Valor del factor productivo  $i$ .

$X$  = Nivel de produccion.

Los dos factores productivos variables serian trabajo y capital, dos factores por razones de claridad espositiva.

$x$  = Cantidad producida = 1

$Z_1$  = Nro. de horas hombre por pelicula.

$Z_2$  = Nro. de horas tecnologia.

$W_1$  = Salario promedio por hora.

$W_2$  = Remuneracion al capital.

COSTO TOTAL

Costo Fijo = 23.09 %

Si el  $C = C_v + C_f$ .

Supuestamente entre el costo de los factores productivos  $W_1$  y  $W_2$  que representan las remuneraciones hora estan dados para cada produccion y si:

$C_v = W_1.Z_1 + W_2.Z_2$ , es decir que el costo variable esta dado por la cantidad empleada de dichos factores productivos por sus precios, la expresion es una funcion lineal, que para el filme analizado podemos calcular :

$$C = C_v + C_f$$

$$C = C_v + 23.09 \%$$

$$C = 76.91 + 23.09$$

$$C_v = W_1.Z_1 + W_2.Z_2 = 41.61 + 35.30$$

Para graficar en forma bidimensional ya que  $Z_1$  y  $Z_2$  componen el costo variable del total construimos la recta de isocosto de la produccion analizada de 1987.

Lo que puedo intentar es dada la propia definicion de la funcion de produccion : "resume las caracteristicas de la tecnologia existente en un punto dado del tiempo, en una empresa " (1) tomar, algebraicamente lo acotado respecto de los datos del cuadro 1 de Costos. Dejar todos los costos como variables fijas y comparar el rubro B que representa capital (invertido en equipos principalmente) , entre una filmacion de 1944 y otra de 1987. Muestra todas las combinaciones posibles de insumos para producir el producto.

Dada la funcion de produccion se puede derivar de la misma. Si la funcion de produccion fuese continua, en cada isocuanta existe un numero infinito de combinacion de insumos, pero en el caso analizado no he podido obtener una funcion continua por lo que compare en la misma 2 productos elaborados con distinta tecnologia.

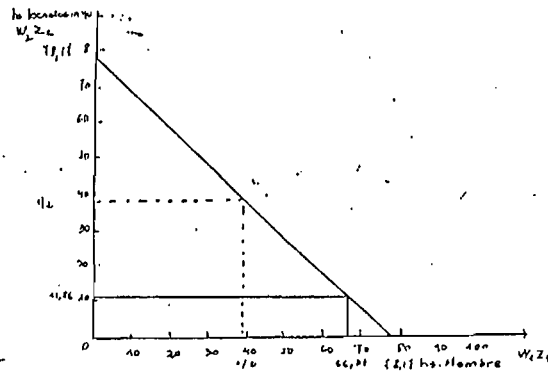
Isocosto 1944

CF: 21,83

CV= 78,17

$CV = Z_1 W_1 + Z_2 W_2 = 66.31 + 11.86$

(1) Edwin Mansfield "Micro-economia" Pag.155.



Si asignamos distintos valores a  $C_v$  obtenemos distintas rectas de isocostos paralelas entre si, si no varían los precios de los otros factores y a medida que estas se alejan del origen determinan una mayor proporción de costo variable.

La pendiente de esta recta esta dada por la producción considerada. La expresión analítica sería igual al cociente entre los precios monetarios de dichos factores.

a)  $W_1/w_2$

En n/caso :  $41.61 / 35.30 = 1.17$

b)  $66.31 / 11.86 = 5.50$

Dada la similitud porcentual a 33 años de diferencia en los costos fijos, es interesante confirmar a través de esta óptica del análisis el desplazamiento de costos de un insumo variable (horas hombre) a otro :

Capital para inversiones fijas, mas sofisticadas, lo que implica un cambio en las tecnologías comparadas.

De poderse derivar la combinacion inicial elegida de factores, daria un resultado positivo. Es decir que en  $f(z_1, z_2)$  se provoca un incremento de la produccion, al incrementar los factores de la funcion.

En nuestro pais, tratandose de pequeñas y medianas industrias, en algunos casos montadas para un film, este analisis no tiene asidero, pero si para las grandes productoras de E.E.U.U. por ejemplo.

#### ELASTICIDAD DE LA DEMANDA Y MONOPOLIO

Podria agregar a este analisis la posibilidad de tomar la produccion de una pelicula (film) como un caso de monopolio simple, buscando finalmente de tipificar el tipo de mercado en que se desenvuelve esta industria, como un aporte mas para dilucidar o encasillar el mercado de nuestro pais, donde no hay produccion en serie y si la hubiere, las piezas son diferentes entre si y provocan distintos comportamientos en la demanda. Ensayo este razonamiento como una posibilidad mas, que se agrega a la tipificacion de libre mercado de competencia perfecta y oligopolio en competencia imperfecta.

Como es bien sabido, el valor de la elasticidad de la curva de demanda en el punto que corresponde al nivel de produccion de equilibrio de un monopolista maximizador es, en terminos absolutos, mayor que la unidad. Este resultado surge directamente de la condicion de maximizacion, es decir, de la igualacion del ingreso marginal con el costo marginal (dado que este ultimo es siempre positivo, aquel tambien tiene que serlo; dicho de otra forma, la curva de demanda es elastica en el punto de equilibrio).

Ahora bien; como el monopolio es claramente una característica de la oferta, la observación realizada en el párrafo anterior sobre el valor de la elasticidad de la curva de demanda no encuadre en las características de la industria cinematográfica.

El objetivo de este ejemplo es mostrar que en las condiciones antes mencionadas el monopolio de existir, se trataría de una clase de monopolio diferente (1), lo que no queda demostrado.

Si la curva de demanda no es nunca elástica, el  $IMg$  para  $q=1$  es positivo y negativo para cualquier otro nivel.

Si el  $CMg$  es siempre positivo el nivel de producción de equilibrio del monopolista maximizador que enfrenta una demanda inelástica es una sola unidad, pero partiendo de una demanda inelástica para el cine, el supuesto no es real.

Lo que no puede mantenerse es que el monopolista puede ser discriminador de precio a pesar de que debe maximizar beneficios para un precio de venta por butaca dado. Si bien esta hipótesis pondría en tela de juicio el concepto de racionalidad (2), esta no debe definirse en términos de elección de dichos objetivos, exclusivamente.

Este caso es típico para las exclusividades y puede tener algún punto de contacto con el tipo de industria que se analiza ya que cada film es una pieza única, pero dado que enfrenta una demanda cuya elasticidad no se condice con el valor de la localidad. Las piezas únicas son la consecuencia del comportamiento de un monopolista maxi-

(1) J.C. De Pablo : Elasticidad de la Demanda y Monopolio de "Lecturas de Microeconomía por Economistas Argentinos" Editorial EL COLOQUIO, Pagina 847.

(2) F. Pol : Conceptos matemáticos útiles a la Economía. Pag. 207. Ed. El Coloquio.

mizador que enfrenta una demanda inelastica. Lo que puede mantenerse en nuestro ejemplo y que la oferta no produce para un solo espectador.

Por lo que la cantidad de butacas no es una limitacion para las producciones nacionales y el precio de la butaca no es libre como para conformar características monopolicas, por lo tanto debemos considerar esta posibilidad de codificacion para otro mercado o para la abstraccion teorica.

No seria logico tratar de promover esta expresion de cultura, como tal, si con ello no se estableciesen pautas claras de libre expresion, lo que incluye libertad de posibilidades para el productor, el exhibidor, los actores y los trabajadores del cine.

#### PROMOCION DE LA ACTIVIDAD EN TERMINOS DEL RBI

En nuestro caso el precio es el promedio de ingreso por butaca en el mercado interno = 543.000 por U\$S 2 c/u (1) para ese año (1985). Si de ello el 25 % va a la produccion = U\$S 271.000 es el precio medio ( cuadro 12 = 5.429.760 butacas / 10 peliculas ).

Lo comparamos con el costo del cuadro 1 = U\$S 503.000 para una pelicula filmada en 1985 ("Made in Lanus") y el resultado da un deficit de U\$S 231.500. es decir que aun tomando el promedio de las diez mejores filmaciones exhibidas en una año exitoso por lo ya explicado el deficit es del 46,02 % del costo para el productor. Es decir la tasa de retorno es del 53,08 % de la inversion, en un film, que tuvo un promedio no usual de exhibicion en un mismo mercado, sin considerar copias para exhibiciones en video

(1) Se toma el valor a distribuir desarrollado en 5.5 " Estructura del costo " = 25% del valor de la entrada (U\$S 3,5) neto de impuestos y aportes (U\$S 2).

cassetteras.

Para cuantificar entonces el monto que debiera destinarse a promocionar esta actividad, si bien dependeria de las politicas adoptadas al efecto estaria en el orden del 50% del costo de cada film.

Esto desvirtuaria la actividad como tal, pero el analisis anterior mantiene la propuesta de que es una actividad industrial que puede desarrollarse con un incremento en el valor de la localidad, un ajuste en el area de comercio exterior (menores recargos a los insumos importados, facilidades o reintegros a la exportacion de productos terminados), para llegar a resolver el problema financiero de la produccion con creditos del 25 al 30 % del costo, lo que siguiendo el planteo numerico iniciado en este capitulo, para promocionar 15 film anuales ( esto depende de decisiones ajenas a nuestro analisis, pero tomamos una cifra cuya resultante de una pelicula de largometraje mensual promocionada, considerando que no todos los proyectos se materialicen, o su equivalente en cortometrajes para noveles realizadores ) serian U\$S 2.032.500 que representan ( PBI a costo de Factores 1984 = 9.266.600.000 (1) ), el 0.08 % del PBI a costo de factores del ano 1984 ya que el analisis parte de una produccion de 1985. Si consideramos, para el mismo año el P.B.I. de los productores de servicios U\$S 4.547.800.000 seria el 0.04% de los mismos. En ese caso como los calculos que se presentan estan evaluados sobre el valor de la entrada, exento de impuestos, tasas y contribuciones, parte de esos ingresos derivados a la promocion industrial, solucionarian la continuidad de esta industria

(1) BCRA - Gerencia de Investigaciones y Estadísticas Económicas Publicadas 2do. Trim. 1985.

de cuya necesidad indiscutible se da cuenta en otro capítulo (Ver pag.40 Analisis Macro - Multiplicador de la inversion).

Podria lograrse una aceptable tasa de retorno del credito (o tipo de apoyo a resolver) con la ampliacion del mercado consumidor, como se expresa, lo que ya se esta dando con las copias para video y el logro de mejor insercion en el mercado mundial.



Nota :

Si bien este trabajo se termino en octubre de 1988, a la fecha de su evaluacion, abril de 1991, algunas de las propuestas referentes a la creacion de carreras de formacion tecnica a distintos niveles, y se iniciaron a traves de la UBA y en algunos institutos privados, lo que refuerza la propuesta.

## 5. ESTRUCTURACION DE LAS ACTIVIDADES (1)

La actividad cinematografica se desenvuelve a traves de la interaccion de diversos componentes, entre los que se destacan la produccion, la distribucion y la exhibicion. Junto a ellos, aparecen otros, no menos importantes, como son los de la produccion de maquinas e insumos, indispensables en el proceso productivo de peliculas, los servicios de procesamiento de materiales, constituidos por laboratorios o estudios de sonido, los servicios de alquiler de equipos, la labor de formacion de tecnicos y cineastas, los medios de publicidad y difusion, la elaboracion teorica y critica.

Un componente mayor se alza por encima de los señalados, es el de las instituciones gubernamentales a cargo de definir politicas para la actividad, regulando, fomentando, censurando o simplemente, "dejando de hacer", segun la ley del mas fuerte, que es lo que ocurre en casi todos nuestros paises.

Existe ademas otro componente sin duda, mas decisivo en la actividad, y al que a menudo solemos marginar de nuestras elaboraciones teoricas o de los estudios sobre el cine. Nos referimos naturalmente al publico sujeto permanentemente de informacion o desinformacion, de manipulacion o de respeto. Un componente al fin, que pese a toda tentativa de uso, posee siempre una capacidad de decision - una libertad en suma, condicionada por las circunstancias concretas en las que se desenvuelve - para decidir el crecimiento o la liquidacion de toda actividad que no sirva a sus necesidades o demandas, sean ellas reales o falsas.

(1) "Cine Latinoamericano. Economia y nuevas tecnologias" Pag.33 - Octavio Getino

(2) "El Cine y su Publico" Ed. Española Pag. - Jacques Durand

Sin existencia de normas políticas y jurídicas destinadas a regular y/o fomentar la actividad cinematográfica, no existe posibilidad alguna para que ella pueda sostenerse, aunque solo sea en términos industrialmente mínimos. La labor productiva ha sido posible solo en aquellos países donde se definieron y ejecutaron, con mayor o menor éxito, políticas e instrumentos jurídicos destinados a permitir la aparición o mantenimiento de industrias o proyectos de industrias, fueran de pequeña, mediana o ambiciosa dimensión(1) Este es un dato que se hace necesario retener, y confirma el carácter, generalmente deficitario del proyecto industrial cinematográfico Latinoamericano, de no mediar una labor de resuelta promoción por parte de los estados, capaz de compensar o superar la no menor resuelta agresividad comercial y cultural de las naciones dominantes.

En la industria cultural, y por ende también en la cinematográfica, el objetivo capitalista se sintetiza en concretar productos destinados al consumo - material y espiritual - para mejoramiento y desarrollo del capital y los intereses ideológicos que lo movilizan.(2)

Si el cine es una industria figura, seguramente, entre las industrias marginales, como lo demuestra su inclusión en un rubro no identificado del P.B.I.

Por tanto, si el cine ofrece un interés para el economista, no es por razón del lugar que ocupa en la producción nacional, sino, al contrario, precisamente porque no es una industria como las otras. Lo que aparece como su inferioridad la convierte en un terreno atrayente para la

(1) "La Industria Internacional del Cine" Tomo II Cap.VIII - Pag. 305 a 344. - Thomas H. Guback  
Describe con explicitación de Leyes el desarrollo de la asistencia financiera que tuvo la industria en Europa y E.E.U.U. ampliando el tema Nro.8 de esta Tesis "Legislación Comparada".

(2) "El Cine Latinoamericano. Economías y nuevas tecnologías" Pag.36 - Octavio Getino

investigacion economica.(1)

En este sentido, la observacion del cine permitira comprobar la aplicacion de las leyes economicas clasicas en un campo para el que no han sido establecidas.

Incluso si su utilidad economica fuese dudosa, la importancia sociologica del cine no puede ser puesta en duda, ya que es, a la vez, un vehiculo de informacion y un instrumento de distraccion y orientacion cultural. Es un medio de expresion, que a traves de las nuevas tecnologias logradas, es cada dia mas poderoso como tal.

#### 5.1 La Produccion

La actividad productiva esta dedicada al procesamiento cinematografico de insumos materiales, intelectuales y artisticos, a traves del cual se genera un producto cuya finalidad es su venta para las salas de cine o los circuitos de television y video.(2)

Junto a la adquisicion de emulsiones para el registro de la imagen y el sonido, y la compra de la fuerza de trabajo intelectual y tecnico de directores, guionistas, fotografos, musicos, sonidistas, actores, etc., se elabora un producto destinado al mercado con la intencionalidad de que cubra los costos y debe dar suficientes utilidades para realimentar el proceso industrial.

En terminos estrictos no puede hablarse de una verdadera industria del cine en Latinoamerica. Salvo Mexico y Brasil y con mucha benevolencia Argentina, la region carece de una actividad que se encuadre en los parametros propios de una industria, dado principalmente porque sus mercados estan invadidos por productos extranjeros y sus produc-

(1) "El Cine y su publico" Pag. 21 - Jacques Durand

(2) "El Cine Latinoamericano. Economias y nuevas tecnologias" Pag.39 - Octavio Getino

ciones no acceden con igual facilidad a otros publicos que no sean los locales.

En los paises mas desarrollados nos encontramos con tres principales tipos de actividad empresaria.

Produccion estable.

Produccion Independiente.

Produccion circunstancial.

Las empresas de produccion estable suelen poseer instalaciones propias ( estudios de cine, y a veces laboratorios y salas de sonido); cuentan tambien con personal tecnico y administrativo contratado de manera permanente o por plazos relativamente amplios. Esos contratos pueden ampliarse a equipos de produccion intelectual y artistica.

Constituyen la base principal de lo que es o podria ser una industria cinematografica nacional, en la medida que han destinado elevadas inversiones a infraestructuras, instalaciones, maquinas y equipos, etc., lo cual junto con la existencia de una planta de personal a cargo de las mismas, las obliga a mantener una produccion anual determinada que sirva para amortizar la inversion y cubrir los gastos fijos de personal y mantenimiento de instalaciones, asi como facilitar el proceso de reinversiones. La inestabilidad de los mercados, exige tambien a las empresas de produccion estable, sostener una actividad permanente que permita cubrir los eventuales deficits de una pelicula con las deseadas ganancias de otras producciones que entran con pocas o ninguna pausa en la cadena de produccion; esta situacion es semejante a la de otras empresas estables de la industria, cultural, como las editoriales, companias discograficas y

otras. Cabe destacar la importancia económica de las producciones publicitarias.

En cuanto a las empresas de producción independiente ellas se caracterizan por no contar con instalaciones propias para la producción y el procesamiento de películas, ni con plantas de personal técnico permanente. Su personal se reduce a un pequeño equipo de administración y control de marcha comercial de los productos. Contratan a partir de cada proyecto la fuerza de trabajo necesaria, técnico, intelectual o artística, y los servicios de alquiler de equipos, laboratorios, estudios, etc. No realizan inversiones de capital fijo ni cuenta por lo general con máquinas ni equipos propios. Lo cual les permite una mayor agilidad económica y financiera para la inversión en lo que demanda específicamente cada producto.

Sin embargo afrontan recargos considerables y que a veces son mayores que en las empresas de producción estable. Mientras que en estas, los problemas de un fracaso comercial pueden ser compensados con la nueva producción que ya está en proceso de lanzamiento, para las "independientes" cada película constituye un desafío a la sobrevivencia, ya que el fracaso de un producto puede afectar - y a veces detener - el proceso de continuidad productiva.

Estas empresas tropiezan a su vez - allí donde existe mayor tradición industrial - con normas jurídicas y relaciones laborales provenientes de varios decenios atrás y que por lo común dificultan el desenvolvimiento de la actividad de carácter "no estable".

Una última forma de producción cinematográfica.

esta dada por las empresas circunstanciales, las menos representativas de todo este panorama. Ellas intervienen solo excepcionalmente, cubriendo los requisitos legales existentes, aunque para desaparecer pronto, dado el caracter episdico de sus finalidades, sean estas las de evadir impuestos, dado que las inversiones en la actividad cinematografica son dificiles de controlar o las de incursionar en experiencias que otorgan prestigio o status cultural facilitan relaciones con algunos personajes del star system, etc. En algunos casos, el exito de una produccion puede estimular la continuidad a traves de una nueva experiencia inclusive moviliza a veces a una insercion en la produccion "no estable". Sin embargo este tipo de empresas suele desaparecer pronto, resultando muy poco significativo su aporte a la produccion cinematografica local.

#### 5.1.1 El caso del Cine Argentino

El caso argentino ofrece características singulares pese a tener muchos elementos en comun con las restantes cinematografias. Siendo el pais que tuvo o compartio con Mexico, en la decada de los '30 y '40, la hegemonia del cine de habla hispana, ha quedado relegado en terminos industriales a un plano relativamente secundario. (1) ( Ver cuadros 3 y 4 ).

Las causas de esta situacion son diversas, pero se complementan. Por un lado, el papel relativamente estatico que ha tenido el Estado ante la necesidad de la industria y en consecuencia, su favoritismo al sector de la comercializacion; por otra parte, el papel fuertemente condicionante de dicho sector, que parece haber condenado a la

(1) "El Cine Latinoamericano. Economia y nuevas tecnologias" Pag. 61 - Octavio Getino

industria desde la década de los '50, a una producción cuyo volumen no debe sobrepasar las 30 películas anuales, hecho este que permite a las exhibiciones preservar el tipo de programación que han impuesto a sus principales circuitos, y los acuerdos comerciales con distribuidoras transnacionales.

En efecto, la suerte de la producción cinematográfica estuvo en el país siempre condicionada por las políticas de desarrollo industrial externo. En el decenio de los años '40, el volumen local de películas estrenadas, ascendió a 427, lo cual implica un promedio anual de 42,7. En cambio, el período de los 15 años posteriores (1976-1982) sometido a los vaivenes de los golpes militares y la imposibilidad de articular proyectos nacionales de desarrollo industrial, significó un volumen de producción de 500 largometrajes, es decir un promedio de 29,4 películas al año. Ese promedio volvió a elevarse fácilmente en el quinquenio 1970-1974, en el marco de un gobierno constitucional ( Ver cuadro 3 ), que permitía elevar el promedio anual a más de 36 películas (181 largometrajes en total), pero se derrumbó en el quinquenio posterior, manejado por una política destinada a desmantelar la industria nacional - la política de la dictadura entre 1976 y 1983 - que redujo aquel promedio a menos de 24 películas al año, es decir un total de 119 producciones ( 35 % menos que en el quinquenio anterior ).

En el período que viene mostrándose desde hace varios años, la situación de crisis industrial fue la característica más visible del cine argentino. Si aun permanecen sus grandes laboratorios y algunos de sus estudios, así co-



mo una relativamente importante actividad de tecnicos y cineastas, se debe principalmente a la importancia que adquirio en el pais el cine publicitario, espacio natural de trabajo y sobrevivencia de tecnicos y empresas de procesamiento de peliculas. No obstante el factor humano desarrollado triunfa actualmente por la calidad de los filmes producidos ultimamente, con lauros que alientan la actividad.

Asimismo, la situacion economica de la poblacion han incidido sobre la demanda de producciones locales, y en consecuencia sobre la capacidad de oferta. En momentos de auge participatorio, a nivel politico y cultural, el volumen de espectadores crece rapidamente,acompañando el incremento productivo y la calidad de las peliculas locales. Si en 1973 dicho volumen era 51 millones de espectadores anuales, saltaria a 820 millones en 1975, para volver a reducirse a 45 millones en 1982, un año antes de finalizar el gobierno militar ( otro tanto ocurrio con otros medios de comunicacion. Por ejemplo en materia de libros ).(Cuadro 7).

En este proceso tambien han incidido los relativamente mayores costos de produccion, que se marcan en la devaluacion de nuestra moneda.

Un informe del Instituto de Cine de la Argentina, emitido en 1973, sostenia que "tomando como ejemplo una pelicula, " La Guerra Gaucha ", estrenada en 1942, uno de los años picos de produccion, vemos como su costo fue 269 mil pesos y que a precio de entrada de estrenos de 3 pesos (basico 2,70 con 1,15 para el productor), necesito 234.780 espectadores para cubrir su costo. En cambio "Argentino hasta la muerte" con un costo de 9.500.000.- de pesos, estrenada

en 1971 a 400 pesos ( básico 320, 136 para el productor ); necesito a precio de entrada de sala de estreno 735.290 espectadores. Se necesitan tres veces mas espectadores que en 1942 para amortizar una pelicula, la poblacion del mercado interno no alcanza a crecer una vez". En la actualidad con un costo de produccion cercano a los 500 mil dolares en el caso de las peliculas referidas, seria necesario un volumen de espectadores de un millon o mas. Si bien esa cifra esta lejana a la realidad el publico ha vuelto a ver cine nacional y nuestras peliculas obtienen retorno financiero ( en algunos casos ) por sus colocaciones en mercados externos aunque aun no podemos hablar de resultados positivos estables del sector tal.

Segun manifestaciones de cineastas argentinos que actualmente obtienen exitos nacionales e internacionales ( Fernando Solanas 28-4-88 ) unos de los grandes problemas actuales del pais es que solo hay productores para una sola pelicula, no hay continuidad, a pesar de los laureos logrados en todos los niveles. Esto contrasta con lo considerado normal en la decada del '40, ya que un trabajo de organizacion de costos consideraba normal en los estudios argentinos una produccion que variaba entre 6 a 15 pe- de largometraje por año. (1)

Aunque son épocas poco comparables dadas las pausas economicas, se trata de situaciones politicas parecidas Si bien la actual es mas dificil la amplia gama de posibilidades tematicas ha dado hasta la fecha (2) 50 peliculas en 1988 que contienen logros de nuevos realizadores y nuevas formas de financiacion, analizadas en otro capitulo y

(1) "Tesis" 1946 - Dr. Jose F. Punturo - U.B.A. - Biblioteca de la Facultad de Ciencias Economicas

(2) "Cine Argentino 1988: Los sueños contra la crisis" Ricardo Garcia Olivieri - Publicacion "Clarín" 17-04-88

que no hacen mas que corroborar que el cine, como otras producciones de expresiones artisticas se coloca en una dimension distinta a la situacion general.

La presencia del Estado se hace imprescindible en la Argentina como en cualquier otro pais Latinoamericano. Varias leyes y disposiciones juridicas han acompa $\tilde{n}$ ado el proceso del cine argentino.

El decreto ley 24/4 emitido en diciembre de 1985, contribuyo a mejorar la situacion precedente elevando hasta un 60 % la parte de recaudacion impositiva ( 10 % del costo de localidad ), que se destinara en cada ejercicio financiero para atender los subsidios por exhibicion de peliculas nacionales de largometrajes. Ello implica ademas que las peliculas de " interes especial " percibiran - segun el volumen de espectadores que posean - hasta un maximo de 100 % del costo del I.N.C. y las " sin interes especial ", hasta el 75 %. Dichos subsidios emergen de determinados porcentajes que el Instituto fija, sobre la correspondiente a las recaudaciones obtenidas por cada pelicula, segun ellas provengan de " salas de estreno ", " bases de programas ", o " complementos de programas ". Por ejemplo, del 60 % de la recaudacion impositiva sealada, correspondiente al 10 % de cada localidad vendida, se fija un porcentaje de subsidio para las peliculas " sin interes especial " del 55% en "salas de estreno", de un 45 % cuando la pelicula se " base de programa " y de un 10% cuando ella integra el programa como " completo ".

Mientras mayor sea el numero de espectadores de una pelicula, mayor sera tambien el subsidio percibido por

el productor. Se premia como vemos, el éxito comercial o el rating de un film. Aquellas producciones que no logren un determinado número de espectadores, superior al medio millón por ejemplo, pueden resultar fracasos económicos, interrumpiendo así la carrera de una empresa o de un cineasta, como fue comentado anteriormente.

La política crediticia, salvo en películas de "interés especial" exige requisitos restrictivos semejantes a los que son propios en cualquier otra actividad industrial o económica (avales o garantías por un importe diez veces mayor al solicitado). Pese a los indiscutibles avances que se han verificado en la política del I.N.C. desde la instalación del gobierno constitucional en 1983, la actividad industrial sigue sujeta en la Argentina; y sigue manejada por intereses ajenos al desarrollo de una industria cinematográfica nacional, desde el sector de su comercialización.

Quien más fuerza parece seguir teniendo en ese terreno, son las dos grandes compañías que controlan el grueso del negocio cinematográfico nacional.

La verificación de la desprotección señalada puede observarse a través de una política generosa de créditos a muchos nuevos realizadores y el mantenimiento de relaciones con quienes manejan el mercado que siguen siendo similares a las de las últimas décadas. De ese modo, muchas de películas producidas por apoyo crediticio estatal (créditos "blandos") no alcanzan a cubrir los costos - ello ocurrió con 19 productores durante 1986 - en parte porque no interesan al público, pero también y de manera más decisiva, porque no se han modificado viejas políticas y estructuras.

de la comercialización interna. Cuantiosas pérdidas económicas en numerosas producciones locales se acompañan así de un volumen relativamente elevado de películas que ni siquiera llegan a comercializarse. El liberalismo vigente en el terreno de cine significa un serio impedimento para estructurar y sistematizar una verdadera organización industrial cinematográfica en el país. Los productores más exitosos, como Aries cinematográfica y Luis Puenzo, procuran por ello experimentar nuevas alternativas, como las de asociarse a las grandes empresas transnacionales en proyectos de producción, o se lanzaban a realizar películas directamente habladas en inglés.

Este tipo de experiencias - nacidas de la falta de un verdadero proteccionismo integral sobre la actividad cinematográfica nacional parece no contar con muchas perspectivas de éxito para la industria como tal, aunque puedan proporcionar algunos dividendos a manera excepcional a uno u otro productor. Se repite lo que es común en otras industrias cuando una empresa demuestra aptitudes para "ensamblar" en su espacio local el modelo suministrado por la nación dominante y prueba también que el es aceptado en los mercados y se le concede un privilegio de la sociedad mixta, el asesoramiento y la supervisión durante el proceso productivo, y mejores perspectivas de las ventas en los mercados que las transnacionales controlan. No cabe duda que algunas empresas productoras locales podrán tener algún éxito coyuntural en este tipo de alternativas, pero lo cierto es que en ello no puede descansar de ningún modo un auténtico proyecto industrial desde la perspectiva de los intereses

nacionales.

Podríamos afirmar que el I.N.C., dependiente orgánicamente de la Subsecretaría de Cultura, regula la actividad del sector, ha logrado indudables avances en los últimos años, dados por la promoción de nuevos realizadores y productores, la diversidad temática y narrativa de las producciones recientes, y el elevado volumen de venta en Europa y E.E.U.U., obtenido con una inteligencia política de promoción internacional. Todos estos méritos que corresponde adjuntar al proceso democrático abierto en 1983, y a la conducción existente en el I.N.C.; pero aun así, la industria del cine argentino requiere una consolidación integral de los avances realizados, la cual parece poco probable de no extenderse aquellos sobre terreno de la distribución y la exhibición (además del necesario fortalecimiento de las actividades de capacitación, investigación y relaciones del cine con la televisión y las nuevas tecnologías audiovisuales). Su proyección como actividad a nivel universitario, en cuanto a capacitación y elaboración de material didáctico.

#### 5.1.2. Laboratorios

Actualmente en nuestro país se procesan 1.200.000 metros de celuloide por mes, lo que representa aproximadamente 400 películas. De este metraje total, 990.000 mtrs. se aplican a películas extranjeras, en tanto el resto se destina a la nacionales. La diferenciación entre películas nacionales y extranjeras se presenta también en la cantidad de copias por título, mientras se hacen solo 2 o 3 copias para las primeras, en el caso de las segundas la cantidad

es 10 veces mayor.

La inversion mayor de los laboratorios se concentran en maquina y equipos de origen extranjero. El problema es que no hay repuestos nacionales.

Hoy dia, los laboratorios trabajan con un nivel de perdida anual del 17 % del capital. (1)

Existe ademas un problema de competencia entre los laboratorios respecto a los costos. Hay 3 laboratorios Alex - Cinecolor y Citeco, solo uno de ellos tiene acceso a utilizar en sus copias un producto de origen ruso: el orwo cuyo costo es mucho menor que el producto que vende Kodak. Si bien Kodak trato de competir con el producto de la U.R.S.S. vendiendo a menor costo, ya suspendio esa politica de ventas y el tema de los costos ha recrudecido.

Los laboratorios compran en el pais la pelicula virgen y los productos quimicos ( CD2-CD3 e hiposulfito de amonio ) a los importadores.

Los proveedores habituales son Kodak y Merk.

### 5.1.3 Mercado de exportacion

El mercado para los laboratorios es sudamerica. El reembolso, paso del 10 % al 12 %, se exportan un promedio de 5 copias por mes ( 1987 ).

Existen convenios bilaterales con paises Europeos (España) que con mucha insistencia a veces se logra que se cumplan, como ya se comento.

Podemos solo observar con esperanza que se estan comenzando a encarar co-producciones con paises de Europa Oriental y Occidental como fruto del reconocimiento obteni-

(1) Entrevista con el Sr. Farina de Laboratorios Alex

do en exhibiciones internacionales en los distintos rubros que hacen al quehacer cinematografico, pero que pasa mas por el talento de quienes escriben, actuan, dirigen, fotografian o musicalizan entre otros rubros que por los beneficios financieros que puede lograrse con las peliculas que se producen a nivel nacional, que cuentan con credito del Instituto de Cinematografia, por falta de productores estables. Y una nueva linea de credito del Banco Ciudad de Buenos Aires.

El film es un producto de exportacion ideal, su produccion no requiere materias primas onerosas: la copia positiva, de poco volumen y peso liviano, puede ser facilmente transportada, es un producto de consumo universal, ya que cuando mudo era suficiente traducir los carteles con leyendas, y cuando sonoro, doblar los dialogos o agregar subtitulos para que fuera comprendido en todas partes. (1)

El diferente grado de desarrollo de la industria cinematografica en el mundo se explica no solo por factores de potencia economica o industrial, sino tambien por numero de habitantes y esto tiene consecuencias directas sobre la evolucion de la produccion de peliculas en cada uno de los paises. Por ejemplo, la enorme cantidad de sala y, por logica consecuencia, de espectadores, hace que cada pelicula producida en los Estados Unidos y en la Union Sovietica no solo recupera normalmente su costo sino que llega a menudo a grandes beneficios, permitiendo que esas peliculas puedan ser vendidas a todo el mundo a precios ventajosos.

El resultado es que el publico de los paises de menor desarrollo cinematografico recibe una cantidad mucho

(1) "El Cine Cara y Seca" Pag.13 - Simon Feldman



mayor de películas que las que produce y que esa cantidad se multiplica además varias veces por la frecuencia de exhibiciones.

Las políticas de apoyo y promoción las materializa en nuestro país el Instituto Nacional de Cinematografía al frente del cual se desempeña un Director, nombrado por el Poder Ejecutivo, que opera en el marco de la ley 17.741, modificada por la ley 20.170 y el Decreto 1014/87.

El Decreto de 1987 aprueba la creación de un Ente autárquico " Argencine ", con oficina central en Buenos Aires y cuatro filiales en España ( Madrid ), Brasil ( Rio de Janeiro ), E.E.U.U. ( Los Angeles ) y Japon ( Tokio ).

Argencine se ocupa de vender nuestras películas en el exterior, pero no es un Ente que centralice monopolímente esta actividad, sino que comercializa los films de productores que lo solicitan.

Los ingresos por ventas a la fecha fueron:

Cantidad de películas	año	u\$s
12	1986	44.000
33	1987	112.000
36	1988 (al 31/7/88)	408.000 (1)

Estas cifras están por debajo del total vendido en este periodo que es de auge del cine nacional en el exterior, ya que muchas películas fueron vendidas directamente por sus productores. Sobre este aspecto de la distribución es difícil conseguir datos ya que los productores no los declaran tal cual son en los hechos, en algunos casos por razones impositivas y en otros para conseguir el crédito del Instituto.

Por esto el rubro de Comercio Exterior en este tema es de difícil tratamiento en nuestro país.

(1) Datos obtenidos en Argencine a través del Instituto Nacional de Cinematografía

Los países que están tratando de solucionar la forma de pago de la deuda externa, para disminuir el impacto negativo que el mismo produce en sus economías, han creado un sistema de capitalización de esa deuda.

El mismo, a grandes rasgos, permite capitalizar un monto determinado de la deuda, adquiriendo empresas del deudor, pero con la obligatoriedad de ingresar a ese país un monto de dinero similar al que capitalizan, en maquinarias u otro tipo de activos reactivados del sector industrial, estando enunciado los rubros a que se puede acceder.

México, Brasil y Chile incluyen la industria cinematográfica en este tema, Argentina, en cambio no la incluye. (1)

## 5.2 La Distribución

Ninguna industria tiene posibilidad de sobrevivencia, o mucho menos desarrollo, si no logra ubicar su producción en el mercado a través de eficientes estructuras de distribución y comercialización. Las industrias —no ya la industria del cine Latinoamericano— carecen de otras estructuras distributivas que no sean las internas de cada país, y raras veces lograron incursionar con éxito en mercados externos. La industria norteamericana en cambio, maneja con éxito las pantallas en casi todos los países. Esto acarrea considerables impactos sobre la industria cinematográfica local, cuyas tentativas de desarrollo se frustran las más de las veces al no haber sido capaz de conquistar mayores espacios en el terreno de la distribución y la exhibición.

La distribución cinematográfica en el sector in-

(1) Entrevista a M. Antin - Análisis Ley de Capitalización - Deuda Externa y anexos reglamentación

termedio, dedicado a adquirir derechos comerciales sobre las películas o a representar a las empresas productoras de aquellas, para promover su comercialización a través del sector de la exhibición.

Sus modalidades de trabajo oscilan entre la compra de películas o "paquetes" de películas para un país, una región o todo el mundo, y los anticipos a los productores a cuenta de los eventuales ingresos que un filme puede obtener a través de su comercialización en las salas; entre una y otra alternativa existen numerosas posibilidades intermedias.

A diferencia de la industria, el sector de la distribución no realiza inversiones de capital fijo, dispone solo de recursos financieros para la compra de derechos de las producciones y pequeñas oficinas, habitualmente alquiladas, donde almacena lotes de películas, promueve su comercialización y supervisa los ingresos de las boleterías. Sus riesgos son ínfimos si los comparamos con los del inversor industrial. Producir un filme local, con todos los riesgos que ello implica, obliga a arriesgar 150 mil dólares o más, para luego competir en mercados manejados por la competencia internacional. Por esa cifra pueden adquirirse en cambio, los derechos de diez películas de precio medio, o tres o cuatro de muy probable éxito con lo cual las posibilidades de riesgo son indiscutiblemente menores, al igual que crecen las de rentabilidad sobre la inversión.

En la medida que la mayor parte de los países de la región carecen de industrias sólidas y por lo tanto, de posibilidades efectivas para disputar el espacio de la dis-

tribucion, esta asume un papel condicionante - a veces determinante - sobre lo que el publico estara de una u otra forma empujando a consumir cuando una empresa distribuidora cuenta con productor " de exito seguro " - promovidos por la industria transnacional de la cultura - multiplica su poder de incidencia sobre el empresario de la exhibicion local. No solo logra persuadirlo de las ventajas economicas que puede proporcionar determinado producto, sino que obliga al exhibidor a comprometer sus salas para peliculas de rezago o de dificil salida, con la consecuente perdida de espacio de pantalla para otras producciones, incluidas, obviamente, muchas de las realizadas a nivel local.

En consecuencia, el sector de la distribucion no es un sector mas entre otros, sino el que al controlar las peliculas mas relevantes o lucrativas de la produccion mundial, gravita cada vez mas en los mercados y en las industrias locales. Situacion muy distinta a la que viven estas ultimas, ya que como hemos dicho, ellas podrian, al limite, desaparecer sin que se afectara el negocio de los distribuidores y los exhibidores y comerciantes de peliculas.

En los paises de mayor desarrollo industrial de la region se han fijado politicas relativamente proteccionistas destinadas a intervenir en el negocio de la distribucion de filmes extranjeros, fijando cuotas de distribucion y exhibicion, porcentajes de impuestos sobre las copias importadas o sobre las remesas y obligatoriedad de copiado en el pais.

Los paises Latinoamericanos presentan tres tipos principales de empresas de distribucion.

Distribucion extranjera

Distribuidoras locales de peliculas extranjeras  
( Independientes )

Distribuidoras nacionales.

Esta tipificacion no es extrictamente compartimentada; a veces las distribuidoras nacionales pueden ocuparse tambien de productos extranjeros o las extranjeras lo hacen en otras regiones con algunos filmes nacionales. Sin embargo, sirve a los efectos de una introduccion al tema.

#### 5.2.1 Distribuidoras extranjeras

Las companias extranjeras de distribucion de filmes son aquellas que actuan en el plano local como sucursales o filiales de grandes empresas cuyas sedes se ubican fuera del pais.

Estas companias, que en su conjunto manejan alrededor del 50 del negocio de la distribucion en America Latina, son filiales a las grandes companias de los E.E.U.U. y a su vez poseen derechos sobre producciones de otras empresas, principalmente Europeas, pero tambien de distintas partes del mundo. En este sector se centralizan principalmente los intereses de las companias tradicionales estadounidenses, las que a su vez han terminado por convertirse en " colas de leon " de corporaciones mucho mas diversificadas.

La capacidad de asociacion y de coordinacion de estrategias y modos de operar, sigue permitiendo a estas companias conservar la hegemonia sobre nuestros mercados. Esa capacidad resulta aun mas efectiva si se lo compara

con la gran dispersion de los distribuidores nacionales, ocupados en promover terminos individuales sus producciones y ven disminuida asi su capacidad de negociacion frente a los grandes circuitos de la exhibicion. Ello explica que las companias extranjeras de origen estadounidense sigan captando anualmente 40 millones de dolares en America Latina, cerca del 11 % de su negocio cinematografico mundial. Un monto equiparable a lo que costarian unos 200 largometrajes, segun costos promedios de la region. Volumen de peliculas que a su vez satisficiera alrededor del 60% de las necesidades de pantalla de cada uno de nuestros paises.

En Argentina, de las aproximadamente 50 empresas distribuidoras que operaban en 1985, dos grupos norteamericanos, el integrado por Columbia - Fox - Warner y U.I.P., estuvieron a la cabeza de las recaudaciones locales, Col-Fox - Warner, a cargo tambien de productos de las empresas W. Disney y Trister tuvieron durante ese año, en las principales salas, casi 3,5 millones de espectadores; U.I.P. alcanzo 1,8 millones, dejando a Transeuropa, empresa local en tercer lugar con 1,5 millones; Aries otra empresa local, con 1,3 millones y seguidamente el resto de las distribuidoras locales de peliculas extranjeras.

#### 5.2.2 Distribuidores locales de peliculas extranjeras

Este tipo de empresas, conocidas convencionalmente en algunos paises como " independientes ", estan conformadas por capitales locales, cuya principal actividad comercial es adquirir o representar los derechos de peliculas extranjeras para su comercializacion ante los exhibidores

de un país o una subregión. También pueden representar, a veces, los derechos de producciones nacionales.

A diferencia de lo que ocurre con las filiales de las compañías extranjeras cuya operatividad transnacional y el control burocratizado desde centrales les impide suficiente movilidad en las negociaciones, los distribuidores locales manejan una mayor diversidad de posibilidades en los convenios de comercialización. Los filmes pueden ser adquiridos directamente a las empresas productoras mediante pago al contado, pago en cuotas adelanto a cuenta de derechos de compra u otras formas de arreglo.

En Argentina, las asociaciones empresariales directas entre exhibidores y distribuidores locales no revisten la importancia de otros países. Aunque algunas grandes compañías de exhibición incursionan en la compra de películas, sus mayores demandas son atendidas por las filiales estadounidenses o por distribuidoras locales. Estos últimos nucleados en la Asociación Argentina de Distribuidores de películas, satisfacen aproximadamente el 55 % de las necesidades de la exhibición, correspondiendo entre un 35 y 40% a las filiales extranjeras. Una distribuidora local de relativa importancia en el manejo de sus propias salas es Norma-Vigo, con un pequeño circuito en la Capital Federal.

Durante el año 1983, el total de las películas estrenadas pertenecientes a distribuidoras extranjeras fue de 70 frente a 125 de las distribuidoras locales y 8 de las nacionales. En cuanto a la procedencia de los filmes comercializados, Argentina presenta una fuerte demanda de cine Europeo dadas las características de su conformación socio-

cultural, pero aun asi, el cine Estadounidense mantiene la hegemonia de las pantallas. La difusion de peliculas de America Latina, es porcentualmente inferior a la de muchos otros paises del area. En el decenio 1974-1983, el 38,6 % del total de las peliculas estrenadas, que ascendio a 2897, procedia de E.E.U.U., un 29,4 % lo hizo de los paises de Europa Occidental, y solo un 2,1 % de paises Latinoamericanos.

Aunque las distribuidoras extranjeras no tengan el manejo directo de la comercializacion de peliculas, condicionan altamente aquella, y a veces determinan su curso, con los consiguientes beneficios economicos e ideologicos-culturales. Ello es asi porque la filosofia que anima los intereses y las acciones de las grandes companias es coincidente con la de la mayor parte de las distribuidoras locales y los monopolios de la exhibicion en materia de enfoque economicista del cine.

### 5.2.3 Distribuidoras Nacionales

Las empresas distribuidoras nacionales son las que, ademas de estar constituidas por capitales locales, dedican la mayor parte de su actividad, o por lo menos de sus tentativas, a la comercializacion de peliculas producidas en el pais de origen. En general solo son relativamente fuertes alli donde el volumen de produccion local posibilita su existencia.

A veces los productores independientes organizan sus propias empresas de distribucion para facilitar la comercializacion directa de sus peliculas y dejar abierta la posibilidad de hacerlo con otras del exterior. Pero tambien



es suficiente a menudo incorporar la intencion de distribucion en los contratos constitutivos de las empresas, para que ellas tengan facultad legal de distribuir peliculas propias o ajenas. En estos casos, aunque en los registros comerciales y oficiales de cada pais abundan las empresas de produccion autorizadas para la distribucion de filmes, o meramente de distribucion, ellas no son mas que sellos formales, detras de los cuales existen, en el mejor de los casos, sociedades familiares o grupos de personas coyunturalmente reunidas alrededor de la produccion de una o dos peliculas, y que pronto dejan de funcionar como empresas, aunque no se formalice la disolucion legal de las mismas.

El Estado Argentino, sin capacidad de gestion directa en la produccion y en la comercializacion, desarrolla sin embargo la promocion del cine nacional en mercados externos, a traves de una oficina en Europa, Argencine, que podria ser el inicio de una actividad mas ambiciosa; ello se suma su labor en algunos festivales y mercados internacionales.

#### 5.2.4 Distribucion " Especial " y " Alternativa "

Se denomina " Mercado especial ", al constituido por instituciones de enseñanza, cineclubes, asociaciones culturales, comunitarias, profesionales, sindicales y religiosas: El mismo " mercado " que tienden las distribuidoras de tipo alternativo. A lo que habria que incluir como mercado todos los establecimientos de enseñanza oficial y privada respecto del material de dificil logro personalizado.

### 5.3 La Exhibición

El sector de la exhibición, es el encargado de vender directamente al público las películas que negocia con las empresas distribuidoras, es dueño de las salas cinematográficas, le cabe el poder final de decisión sobre lo que se proyecta en aquellas. Por ella su relación con las empresas distribuidoras es muy estrecha, pudiendo sostenerse que, pese a las contradicciones internas que surgen a veces exhibidores y distribuidores de películas conforman una estructura comercial capaz de decidir por sí y para sí, la suerte de la actividad cinematográfica en nuestros países, si es que no median políticas proteccionistas por parte de los Estados, orientadas a posibilitar la existencia de una industria local.

Dos o tres meses antes de finalizar cada año, un reducido grupo de empresarios de la exhibición decide, junto con los representantes más poderosos de la distribución extranjera o local, aquello que el público de un país podrá consumir durante el año siguiente. Entre esas decisiones se incluyen las películas que serán estrenadas, las salas de lanzamiento, las fechas de estreno, las "medias" de continuidad y todo lo referente a la programación de la difusión comercial; al menos, de los aspectos decisivos de la misma. Obviamente, quien mayor poder tiene en esos trámites son las empresas dueñas de los productos más "taquilleros".

En cuanto a la manera de operar, el sector dueño de las salas retiene para sí entre el 50 y 60 % de los ingresos netos de boleterías, es decir, los existentes una vez

deducidos los impuestos que rigen en cada país. Siendo el sector que menos arriesga en lo referente a inversiones, es el que más beneficios extrae de la actividad cinematográfica.

Diversos factores han incidido en los últimos decenios, para la reducción del número de espectadores en las salas y por lo tanto, en lo referente a la disminución de estas. Se destacan entre otros, mejores condiciones de vida en algunos estratos sociales medios, lo cual diversifica las posibilidades del empleo del llamado "tiempo libre"; nuevas tecnologías audiovisuales, como la televisión en su modalidad tradicional o en las modernas (satélite, cable, video-casette, etc.).

#### 5.3.1 Circuitos Centrales

Los grandes circuitos de exhibición, también llamados "circuitos centrales", pueden ser propiedad del Estado o pertenecer a empresarios privados. Ellos manejan la programación de las salas que son directamente de su propiedad, pudiendo en el caso de los privados hacerlo también con salas ajenas, cuyos propietarios se han asociado a los dueños de los circuitos para obtener mayores beneficios del negocio.

Argentina es un mercado condicionado, no solo por su índice de concurrencia a las salas, que figura entre los más bajos de la región, sino por el relativamente elevado precio de las localidades. En el país los circuitos centrales se reducen a dos, que controlan el 90 % de las salas de primera línea de Buenos Aires y un porcentaje menos en los

circuitos mas importantes del interior del pais.

### 5.3.2 Relaciones de Propiedad

Se podria suponer que en el sector exhibidor no existe una alta concentracion, y que las companias propietarias se encuentran en una intensa competencia, ya que son pocas empresas que poseen mas de cinco salas.

Tomados de esta manera los datos pueden llevar a equívocos, ya que varios de los propietarios de una o dos salas corresponden a pequeñas ciudades, por lo que estos no se encuentran en competencia. En cambio en las grandes ciudades es comun que uno o dos grupos monopolicen la mayor cantidad de salas y butacas.

Por ejemplo en la Capital Federal sobre 83 salas de las que se pudo obtener datos sobre su propiedad, se registraron veinte propietarios. De estos, seis, poseian una sala; dos, dos salas; cuatro, tres salas; tres, cuatro salas; tres, cinco salas y dos entre diez y trece salas.

Similar situacion se observa en otras ciudades importantes del interior, por ejemplo en Rosario, donde una de las empresas propietarias posee tres salas con el 28,3% de las butacas, y en Cordoba, en la que una empresa posee ocho salas controlando el 61 % de las butacas.

### 5.3.3 Exhibidores Independientes

El termino independiente resulta tan convencional como paradójico. La mayor parte de las salas de la region pertenecen a pequeños empresarios, propietarios o arrenda-

tarios, desprovistos habitualmente de recursos económicos u organizativos para imponer sus derechos e intereses a los circuitos centrales. Pese a contar con el mayor número de salas este sector tiene un poder ínfimo sobre las decisiones del negocio cinematográfico. Los exhibidores independientes se limitan a contratar a las empresas distribuidoras los filmes locales que suponen éxitos, aunque por lo general están obligados a aceptar las "recomendaciones" de programación de aquellas, dadas las relaciones de dependencia predominantes hacia las distribuidoras, o debido a las carencias de información real sobre lo que puede ser o no éxito seguro. Esto ocurre particularmente en las salas de Provincia o del interior del país, pero se repite también en los centros urbanos, aunque en ellos existe una mayor comunicación con los gerentes de distribución. Tal situación presiona sobre los pequeños exhibidores obligándolos las más de las veces a convertirse en "afiliados" de los grandes circuitos, quienes decidirán por ellos la programación de sus salas. (1)

Tampoco el espacio donde operan estos exhibidores suele ser muy exigente en cuanto al tipo de películas que deberían proyectarse, bastando que las mismas "entretengan". Buena parte del mercado cinematográfico de los suburbios urbanos o de las provincias acceden al cine como una forma de esparcimiento social antes que para el disfrute de productos culturalmente elevantes.

(1) "El Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías" Pag.152 - Octavio Getino

#### 5.4 Mercado Cinematografico Argentino

Segun datos disponibles, en 1981 existian 1356 salas cinematograficas, de las cuales 1053 se encontraban en actividad y el resto, en gran parte, se hallaban cerradas definitivamente.

El total de 1053 salas comprendia 597.480 butacas encontrandose en el area de Capital Federal y Gran Buenos Aires 377 salas con 268.100 butacas, vale decir casi un 35% del total de la capacidad del pais. En los ultimos años, si bien se ha notado una notable disminucion de la cantidad de salas, esta baja no se presento en forma homogenea en la totalidad del pais. El mayor porcentaje de cierre de salas se ha producido en el interior del pais, principalmente en "aquellas ubicadas en la periferia de capitales de provincia y cuyos dueños y/o arrendatarios no forman parte en su inmensa mayoria de ningun circuito monopolico de los que operan en el pais".(1)

Este proceso produjo el fortalecimiento del sector exhibidor situado en la Capital Federal y en el Gran Buenos Aires.

Las cifras mencionadas convierten a la Republica Argentina en el tercer pais de America Latina con mayor cantidad de butacas y salas cinematograficas, detras de Brasil y Mexico con 3.100 y 2.600 salas respectivamente. El resto de los paises Latinoamericanos presentan las siguientes cantidades: Colombia: 850 salas; Venezuela: 560; Cuba: 460, Peru: 380; Chile: 70; El Salvador: 70; Honduras: 60.

(1) "Revista Heraldo"

El menor numero de butacas y salas se expresa en la capacidad por 1.000 habitantes. Mientras que en el año 1975 era de 32 butacas por 1.000 habitantes, actualmente es de 22,4. Hace 10 años aquella proporcion ubicaba a la Republica Argentina por sobre la mayoria de los paises desarrollados y con la mayor cantidad que cualquier otro pais de la region. Hoy se encuentra notablemente relegada respecto a las naciones Europeas y a algunos paises de America Latina como por ejemplo: Colombia, Costa Rica, Honduras, Mexico, Panama y Uruguay.

El 50 % de las salas representa el 93 % de la comercializacion. Sobre estas salas los dos circuitos principales ejercen un poder determinante. Ellos son el de la Sociedad Anonima Cinematografica (S.A.C.), cuyo control ejerce sobre 17 salas de "primera linea" de Buenos Aires ( 40 % de dichas salas ) el grupo integrado por Coll-Di Fiore y Saragusti (20 salas de "primera linea") viejos propietarios de salas de cine, al que asocio recientemente la cadena Lococo. Ambos circuitos que actuan como "empresas de empresas" se reservan el poder de programar en las fechas, salas y condiciones que crean conveniente para su interes.

En 1986 crecio el poder del Circuito S.A.C., al que con la construccion de nuevas salas paso a controlar el 46,8 % de los espectadores de "primera linea" frente al 41,4 % de Coll-Saragusti y el 12,8 % de los independientes.

La capacidad "persuasiva" de estos circuitos sobre la industria local se ha hecho someter claramente en los ultimos decenios, imponiendo condiciones a los debilitados

productores de cine, obligados a competir entre si muchas veces para obtener algunas ventajas en el lanzamiento de sus peliculas.

No se respetan las cuotas de pantalla, y no tanto por la existencia de una produccion inestable sino por intereses diferenciados o antogonicos entre la industria y los grandes circuitos. Algo parecido ocurre con la "medias de continuidad" para las salas, que no han sido modificadas en los ultimos 12 años, pese a los evidentes cambios ocurridos en la concurencia a las mismas.

#### 5.4.1 Concurrencia anual al cine.

Por su parte, entre los años 1976 y 1982 se produjo en la Argentina un notable descenso de la cantidad de espectadores a films nacionales.

En el año 1977 la concurrencia anual fue de 68.197.050 espectadores y descendio; en 1982 hasta alcanzar 45.371.973, es decir un 33% menos del total (Cuadro 7). Al igual que la baja en el numero de salas y butacas, esta disminucion no se produjo en forma similar en todas la regiones del pais. Por ejemplo en 1979 se vendieron mas entradas que en 1978 pero la concurrencia en determinadas areas como Bahia Blanca y Mendoza, cayo notablemente. Incluso en 1979 el 70 % de los ingresos brutos provinieron de Buenos Aires y la zona circundante, mientras que el 30 % era del interior del pais, en contra del 50 % por cada zona logrados anteriormente. (1)

(1) Revista Heraldo



Caberia rescatar dentro de este panorama la casi heroica tentativa de sobrevivencia de algunas pequeñas empresas o instituciones, resueltas a mantener una labor lo menos condicionada posible, y coherente a la vez con políticas de desarrollo cultural. Cinematecas, filmotecas, centros de cultura, asociaciones de cineastas, cine-clubes, etc., son ejemplos de una vocación de crecimiento independiente que anima a importantes sectores y a veces, también con probado éxito comercial.

En 1980 en la provincia de Buenos Aires se registro un aumento del 21% mientras que en el resto del país se experimento una notable disminución. Según los datos obtenidos, en Mendoza la disminución fue del 10%, en Santa Fe y Santiago del Estero del 14 %, en Córdoba del 16 %, en Corrientes del 31%, en la Pampa del 38% y en Misiones del 43%. Hacia 1981 el número de espectadores decreció en un 20 % en las salas de la Capital Federal y Gran Buenos Aires, y en un 40 % en el interior.

En los últimos años se ha manifestado una recuperación en la cantidad de espectadores, que coincide con una mayor asistencia a filmes nacionales. En 1984 asistieron 61.148.170 espectadores, un 35 % más que en 1982, cifra que si bien no mantuvo en los años siguientes (Cuadro 7) respecto de la demanda total, la tendencia fue positiva respecto de la asistencia a nuestras producciones.

Según algunas opiniones, sería posible sostener la hipótesis de que la mayor cantidad de espectadores en

los últimos años esta asociada a una mayor asistencia a films argentinos. Entre las veinte primeras películas más vistas en 1983 y 1984 se ubicaron tres y cuatro producciones argentinas respectivamente, mientras que en 1976 y 1980 ninguna película nacional se colocó entre esos números, y en 1981 y 1982 solamente una en cada año. Pese a esta mayor convocatoria del cine argentino, todavía no se alcanzó el gran éxito de público que tuvieron los films argentinos en 1974. Esta tendencia avala esta Tesis.

Se observa que las películas norteamericanas que constituyen alrededor del 41% del total de estrenos anuales (Cuadro 5) son el 60 % de las veinte películas más vistas, las procedentes de Europa Occidental son el 33%, y el resto lo integran películas argentinas y otras.

Si bien los porcentajes de asistencia a films argentinos y extranjeros son el 17% y el 83% respectivamente, discriminados por región exhiben diferencias (Cuadro 7). Entre los años 1977 y 1983, del total de espectadores que convocaron las películas argentinas, el 28 % correspondió a la Capital Federal, el 20% al Gran Buenos Aires y el 52% restante al interior. Los films extranjeros tuvieron el 44% de los asistentes en la Capital Federal, el 11 % en el Gran Buenos Aires y el 45 % en el interior del país.

#### 5.4.2 Origen de las Películas Exhibidas

Entre los años 1947 y el 1er. semestre de 1987 se estrenaron 15.433 películas en el país de las que solo 1309 eran argentinas es decir el 8,48 %. Este porcentaje se puede

analizar en los diferentes periodos a que hace referencia este trabajo y se vera ( Cuadro 4 y 5 ) que aumenta en los años de mayor posibilidad de expresion artistica y cultural. El periodo de menor cantidad de estrenos es 1976 - 1984 con un promedio anual de 286.

Segun los datos obtenidos, el 91,7% de esos films correspondieron a producciones extranjeras, que como ya dijimos convocaron al 83 % del total de espectadores. Entre 1976 y 1984, el promedio de peliculas Norteamericanas estrenadas fue del 41%, de Europa Occidental el 34%, de Europa Oriental el 4%, de America Latina el 11% y de otros el 10%.

Si bien el 41% de los films estrenados en el pais fueron de origen Estadounidense, Argentina no es el principal comprador en America Latina de peliculas de ese origen. A partir de 1984 cambian algunas tendencias ( Cuadro 5 - Grafico 3) y tenemos en 1985 el mayor porcentual de estrenos latinoamericanos (16 %) y hasta 1988 un mayor consumo de peliculas norteamericanas en detrimento de las de Europa Occidental y otros origenes.

Como se indico anteriormente, Latinoamerica compra cine Norteamericano por 40 millones de dolares por año, lo cual representa un poco mas del 10% de las ventas totales de Estados Unidos en el mercado cinematografico mundial. Los compradores Latinoamericanos mas importantes son: Brasil con 4%; Mexico el 3%; Venezuela el 1,3% y Argentina 1,2% del total de ventas, ubicandose en el noveno, decimo, decimocuarto y decimoquinto lugar, respectivamente, como consumidores en el mundo. Esa cifra de 40 millones de dolares significa re-

lativamente poco para los Estados Unidos en los ingresos totales, ya que por ejemplo Italia le compra anualmente una cifra similar. No obstante, esta cantidad constituye una suma considerable para el mercado Latinoamericano del cine.

Entre los países de Europa Occidental, el principal proveedor de películas fue Italia. Además este país figura como el más importante co-productor de las co-producciones estrenadas en el país hasta 1984, tendencia esta que se está diversificando.

El segundo lugar lo ocupa Francia.

Debido a la guerra de Malvinas en Abril de 1982 se redujo considerablemente la cantidad de films de origen inglés, aunque ese año igualmente se proyectaron cuatro películas Inglesas, un 1,5% del total de estrenos.

El cuarto proveedor de Europa Occidental es España con el 3%. Esta cifra se acrecentó especialmente en los últimos años, en lo que se llamo el "boom" del cine Español en la Argentina. Finalmente el quinto país fue Alemania Federal, que produjo el 2% de los estrenos anuales.

La Union Sovietica con el 2,5 % y Polonia en el 0,4 %, fueron los principales proveedores de Europa Oriental. En lo que se indica como " otros " la cifra más importante corresponde a las co-producciones. El principal país co-productor fue Italia con el 4,5%, seguida de Francia con el 3,9%, Estados Unidos con el 2,9%, Gran Bretaña con el 1,7% y Alemania Federal con el 1% del total. Entre 1976 y 1984...

Brasil produjo el 1,4% de los estrenos, variando esta tasa entre el 0,2% en 1977 y el 5% en 1984. El segun-

do lugar entre los países Latinoamericanos correspondió a México con el 0,7 % del total de estrenos. Aun no se puede determinar las últimas cifras porcentuales sobre las coproducciones que con mucho ímpetu se están desarrollando.

### 5.5 ESTRUCTURA DEL COSTO

En el capítulo respectivo explica que la relación entre oferta y demanda es la localidad, que a su vez es la unidad de medida de la oferta; a su vez se analizó microeconómicamente la butaca como unidad referenciable.

Generalmente el costo de la localidad (unidad de venta) no varía en función del costo, por lo que la diferencia necesaria en el recupero de la inversión de cada film se debe lograr con mayor renta de entradas (derecho a ver el film).

Lo que se traduce para el productor en la venta de mayor cantidad de copias, en el mercado interno y externo. Esto, respecto del cine. En cuanto a ventas para televisión y videos el precio se determinaría por tiempo de pantalla y crítica. Pero para nuestros productos aun no representan un retorno de costos significativo, ya que el porcentual de exhibición de películas foráneas, con carácter unitario y/o seriadas supera ampliamente a las nacionales.

El carácter oligopolístico del mercado exhibidor en nuestro país ya cuantificado y analizado, demuestran lo duro para el avance de su conquista por los productores locales, en especial los independientes. Esto hace imprescindible una acción a nivel gubernamental o de instituciones de segundo nivel (cámaras - asociaciones para lograr mayor cantidad de cuotas) de pantalla cinematográfica y televi-

va, que debe acompañarse con una concientización del público, condicionado en gran medida por la producción dominante. Es decir que aun teniendo claras la dificultades a sortear, debiera enfocarse el problema económico. Como a nivel empresario, existe carencia de estructuras de promoción, distribución y comercialización que se interesen seriamente en el crecimiento de esta expresión de la cultura nacional la asistencia financiera y promocional a los productos, considerados representativos, se hace necesaria - En el próximo Capítulo se trata la incidencia en la demanda (público) de la aparición de nuevas tecnologías. Estas pueden considerarse antagonicas o complementarias de la industria cinematograficas o complementarias de la industria cinematografica, pero todas son comunicacion audiovisual, cuyos productos son abastecidos por el mismo sector y como tal interesan integradamente a este trabajo.

Respecto a la asistencia a este medio cultural no es de facil cuantificacion porque debiera tratarse en terminos relativos del Presupuesto Nacional y dentro de el lo designado a Educacion.

Se puede, considerar las propuestas de ampliar la enseñanza de esta asignatura (diaria Clarin 02/09/88) a nivel secundario ( Taller en el Nacional Buenos Aires dependiente de la Universidad de Buenos Aires) o a nivel terciario ( Universidad del Litoral - Fundador Bernardo Birlin ), se pueden crear creditos o subvenciones segun criterios ajenos a esta obra, a traves de entidades financieras o del Instituto Nacional respectivo.

Actualmente el unico recurso del Instituto Nacional de Cinematografia es el producto de la tasa que recarga en un 10 % cada entrada al cine. Esta fuente de ingreso no puede aplicarse a todos los aspectos que es necesario recrear: formativos, educativos, promocionales en el pais y en el exterior y productivos.

Si nos planteamos un ejercicio de costos, simple a efectos de estudiar el mercado argentino veremos las siguientes relaciones.

#### PRODUCCION:

Promedio de costo de un largometraje con tomas en exteriores e interiores dentro del pais:	->	u\$s 300.000.-
--	----	----------------

#### DISTRIBUCION:

Publicidad y copias (20 %)	->	u\$s 60.000.-
		<hr/>
		u\$s 360.000.-

#### VENTA-EXHIBICION:

Existencia 1050 salas con 590.000 butacas.		
Asistencia total a los cines anual ->	=A=	45.000.000.-

17 % a todos los films nacionales ->	=A=	7.650.000.-
--------------------------------------	-----	-------------

Recaudacion: cada entrada 1 dolar mas el 10 % para el Instituto Nacional de Cinematografia

Total que recauda en 1 año por el Cine Argentino	->	u\$s 7.500.000.-
--	----	------------------

#### Sectorizacion:

Produccion (50 %)	->	u\$s 3.825.000.-
-------------------	----	------------------

Distribucion (25 %)	->	u\$s 1.912.500.-
---------------------	----	------------------

Venta (25 %)	->	u\$s 1.912.500.-
--------------	----	------------------

### 5.5.1 COSTO DE PRODUCCION

Se necesitan 600.000 espectadores por película para recuperar un costo de u\$s 300.000.-. Si asisten 7.650.000.- espectadores a films nacionales anualmente, esto daría para recuperar el costo de producción de 10 a 12 películas.

Si los hechos corroboran este análisis (ver cuadro 12) el Instituto Nacional de Cinematografía no cuenta con más medios que u\$s 765.000.- (10 % del valor de las entradas) para toda su actividad de asistencia y difusión a esta industria.

En los últimos diez años siempre se estrenaron más películas que el promedio calculado, excepto en 1984 que fueron 9 filmes nacionales, cifra que llega a 22 en 1987 (ver cuadro 7).

Algunos extremos no lograron su objetivo económico en el país pero exportaron su producto. Otras productoras que se dedican a cortos publicitarios para cine y TV pueden autofinanciarse.

Respecto del recupero de la Distribución, los rendimientos son mayores y además, según se explicitó en el capítulo respectivo (5.2) estas empresas también se ocupan de films de otros orígenes y algunos ya vienen con asistencia asegurada por el éxito ya logrado, lo que da más posibilidades de ganancias.

En cuanto a la Exhibición, existen en el país, 1050 salas, que tienen 590.000.- butacas. En una abstracción teórica se podría decir que con un solo lleno general se cubrirían costos de producción de 1 película y tendría buen margen de utilidad el sector Ventas.

Este es el circuito que menos arriesga y más gana, ya que alterna la producción nacional con todo tipo de espectáculo cinematográfico (ver cuadro 7 y gráficos 5 y 6).



## 6. CINE Y NUEVAS TECNOLOGIAS AUDIOVISUALES

Los que se encuentran vinculados a la actividad cinematografica viven una realidad paradójica: la de experimentar el crecimiento de dificultades productivas, que parecen a veces insalvable, en una época donde la comunicacion audiovisual se ha multiplicado a niveles nunca vistos.

Mientras que disminuya en forma acelerada el numero de espectadores de las salas cinematograficas - principalmente en las naciones con mayor desarrollo industrial- crece, con igual o mayor velocidad el volumen de consumo y difusion de peliculas. Las causas de esta aparente paradoja son atribuidas a la irrupcion de nuevas tecnologias audiovisuales, como el video ( VTR ) y la television via cable ( CATV ) o satelite, que se suman a esa indiscutible potencia que es la television tradicional.

Estos cambios han sido rapidamente asimilados en los paises desarrollados, como lo fueron otros que se dieron en las actividades cientificas y tecnologicas. Pero en nuestro caso con menor desarrollo industrial los cambios parecieran ser mas lentos, y en gran medida lo son, pese a que comenzaron a invadir todos los terrenos de la vida nacional; incluido, obviamente, el de la produccion cinematografica. Lo cierto es que seguimos, avanzamos, cosa que no ocurre a menudo; mientras que las innovaciones tecnologicas lo hacen a velocidades sorprendentes.

Un proceso desatado en los ultimos decenios, pero cuyo mayor impacto devendra en los primeros tramos del milenio que ya casi esta comenzando; proceso tambien que no

nos es ajeno. Una realidad, en suma que no garantiza necesariamente la perpetuidad de nada que no sea capaz de redefinirse frente a las nuevas exigencias.

Las nuevas tecnologías han comenzado a modificar todo lo concerniente a los medios audiovisuales, conmoviendo los cimientos mismos del cine tradicional. Ello impacta a la economía, la industria y el comercio cinematográfico, y hace otro tanto con muchas teorías y principios que parecían inamovibles. No se modifica la esencia de la comunicación audiovisual sobre lo cual se sostiene el cine, pero esta, al enriquecerse con las nuevas posibilidades, no podrá ser la misma. (1)

Para las naciones capitalistas altamente industrializadas, los cambios fueron rápidamente absorbidos, pese a las prevenciones catastróficas.

La venta de películas para difusión por T.V. ha llegado a superar los ingresos obtenidos por explotación en salas de cines. A nivel global los ingresos de explotación de películas Estadounidenses alcanzaron en 1976 los 980 millones de dólares de difusión televisiva y 950 millones de dólares en salas de E.E.U.U. y del exterior.

Otro rubro que se agrega al anterior es el de TV-cable que en los E.E.U.U. cuenta con 6.400 sistemas operativos, destinados a suministrar programación a más de 70 de los 85 millones de hogares con receptores a color y alrededor de 36 millones de suscriptores, es decir, más de un 30% de la población. Las compañías de cine y T.V. son actualmente propietarias de alrededor del 20% de las cadenas de T.V.

(1) "Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías" Pag. 193 - Octavio Getino

via cable; Warner y United Artist poseen cuatro de las diez empresas mas importantes del sector. A su vez, Paramount controla el 33% de la red T.V.-cable U.S.A. Network. La Warner maneja por su parte, el 100% del sistema T.V. satellite Warner Amex Satellite. Entertainment de las redes de T.V.-cable Music Television.(17)

El empleo del videocasette se suma tambien a estas nuevas formas de consumo audiovisual - a traves de las cuales se incluye un elevado porcentaje de peliculas - estimandose que la venta y el alquiler de dicho medio emperejo ya en la nacion del Norte el aumento de la venta de aparatos V.C.R. la cual fue en 1985 un 60% mayor que en el año precedente. En junio de 1982, el numero de hogares Norteamericanos que poseian como minimo una videocasetera, ascendia a cerca de 4 millones, frente a los 600 mil del año 1979. Los pronosticos que se formulan en la actualidad son de que las ganancias del negocio del videocasette en su conjunto llegaron en el ultimo año, 1985, a los 3.300 millones de dolares, algo menos que las recaudaciones de boletería de los cines, que fueron del orden de 3.700 millones. El crecimiento de esta nueva forma de empleo de peliculas esta repercutiendo de manera significativa en el negocio cinematografico. En 1982, un film recibia en los E.E.U.U. ganancias segun las siguientes proporciones: 85% por venta de boletos en taquilla, y 8% por venta de boleta en taquilla, y 8% por ventas y servicios del video familiar. Tres años despues, en 1985, las proporciones cambiaron. 48% de las utilidades se originaron en las taquillas y el 18% con el video. Las

empresas proveedoras de películas 20th Century Fox es dueña de la empresa más importante de videos Magnetic Video Corp. La M.G.M. está asociada con la red de T.V. C.B.S. en la transferencia de películas a video y su comercialización. Los ingresos de estas empresas, fueron 2.061 millones de dólares en el año 1982, representando los mercados externos a E.E.U.U. el 42 % aproximadamente de dicha recaudación global, cifra suficiente para que las nuevas actividades de la industria cinematográfica pudieran continuarse con ganancias cada vez mayores.

Ello alejó el temor inicial de algunas compañías que suponían la aparición de serios perjuicios económicos a raíz del auge de las nuevas tecnologías; basta recordar la querrela iniciada por Universal y Walt Disney contra la Sony para impedir la venta de Betamax.

Algunas compañías Norteamericanas han realizado a su vez inversiones de regular o elevada importancia que cuenta con creciente ingerencia en la televisión (videoclips) y en el cine (1). Las nuevas formas de utilización cinematográfica, atenuaron los impactos negativos que hubiera podido tener la televisión y las nuevas tecnologías sobre la industria aunque introdujeron otro tipo de efectos, principalmente en los modos de consumo de películas con sus implicaciones en los procesos culturales y de apreciación audiovisual. La política sociocultural que es inherente al cine, no puede ser fácilmente sustituida por el uso individual que se le impone en las actuales políticas televisivas.

El crecimiento de espectadores de películas a

(1) "Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías" Pag.198 - Octavio Getino

traves de T.V. familiar produce efectos muy diferentes de los que hubieran aparecido en un similar aumento de la concurrencia a las salas.

En este sentido se destaca la importancia cultural y psicosocial de la comunicacion cinematografica en las salas que podria repeterise de modo parecido con la television si esta perfeccionase su tecnologia y pudiera servir a un empleo comunitario o socializado, ademas del estrictamente hogareño que hoy predomina. Es tambien el caso de la actividad cineclubistica, cuya importancia intrinseca, dado que la comunicacion directa e interpersonal de los concurrentes en un espacio de exhibicion cinematografica, no puede ser de ningun modo sustituida por los cada vez mas comunes programas de " cineclubs " en T.V.. Estos poseen un indubitable valor al facilitar la difusion masiva de peliculas muchas veces marginadas de los circuitos de salas comerciales, pero carecen del potencial culturalmente dinamizados que tienen las secciones del cine-clubs tradicional, aunque su numero de participantes sea reducido. La cantidad es un dato fundamental pero no alcanza por si sola un valor decisivo sobre los aspectos psicosociales y culturales de un medio de comunicacion. Pese a su coincidencia en el lenguaje audiovisual, el cine y la television cubren areas especificas, y tal vez intransferibles, que no pueden privilegiarse mas frente a otras, sino por su incidencia en una determinada sociedad o en un sector de la misma en un momento determinado de su desarrollo. Por tal razon el hecho de visualizar de manera triunfalista el mayor consumo de peliculas a traves

del medio televisivo, podría ser tan erróneo como lamentarse desde el cine sobre el indetenible crecimiento de las nuevas tecnologías. Los aspectos positivos y negativos de uno u otro medio, no radican tanto en lo que podría serles específico, sino en lo que aportan o sustraen al desarrollo de una sociedad según las políticas que ella este llevando a cabo. Desde esta perspectiva nos interesa aproximarnos a los efectos de las nuevas tecnologías audiovisuales en el campo específico de la actividad cinematográfica.

Existe una relación muy estrecha entre los índices de concurrencia a las salas de cine y los niveles de desarrollo industrial de un país. A mayor industrialización, menos concurrencia, y viceversa, esta es una realidad verificada en la mayor parte del mundo. Por dicha razón, la situación de los países Latinoamericanos es muy distinta a las de las regiones más industrializadas. Alrededor de un 40 o 45% de población rural y amplios sectores urbanos, prueban en nuestro caso la existencia de un espacio potencialmente inmenso para la utilización del cine a la manera tradicional. Parte de la población Latinoamericana no concurre habitualmente a las salas. Bastaría una política de promoción cinematográfica en las áreas rurales y en las poblaciones suburbanas, para que los índices de consumo de películas crecieran.

Los países más afectados por el desarrollo de la televisión y las nuevas tecnologías, principalmente el video y la T.V.- cable, son aquellas donde se experimentaron procesos de rápido crecimiento en vano, acompañados de

mejores oportunidades de ingresos en sectores medios o altos de la población ( Brasil, Mexico, Venezuela, etc. ). Otros países también vieron reducida la concurrencia a las salas, pero por factores diversos, dentro de los cuales intervinieron, aunque solo parcialmente, las nuevas tecnologías. Algunos de esos factores fueron el creciente deterioro del poder adquisitivo en los sectores de menos ingresos y el elevado costo de las localidades. Argentina es un claro ejemplo de esta situación combinada. La crisis económica se sumó a un precio de más de 2 dólares por localidad (llegó a ser más de 4 dólares a fines de la década del '70), (pero con una política cambiaria que escapa a las finalidades de este estudio).

Mientras que en la mayor parte de los países de la región el precio de la localidad oscila en 50 centavos de dólar. Esto incidió en el cine de alrededor del 30% de las salas de la Capital Federal en los últimos 15 años y en la disminución del número de espectadores, sin embargo dicha disminución fue de solo un 9% desde 1970 (53 millones) a 1983 (49 millones), observándose en ese transcurso picos de crecimiento muy elevados, que confirman la potencialidad del mercado local cuando se conjugan situaciones favorables. En efecto, entre 1973 y 1975, el volumen de espectadores saltó a más de 80 millones anuales es decir un 63 % más que en 1970; fueron años de promoción cinematográfica nacional, aflojamiento de la censura, y desarrollo de la participación política popular, factores que coadyugaron a dicho crecimiento.

Video, television y otras tecnologías audiovisuales ya en uso o en fase de experimentación, recibieron del cine su impulso inicial pero amenazan devorar, o al menos distorcionan, a la misma cinematografía con los impactos que le ocasiona cotidianamente. Estos impactos se verifican en el espacio de la demanda, es decir, en los requerimientos de la población, extendiéndose desde el empleo de una nueva tecnología para el uso del llamado "tiempo libre", hasta el cada vez mayor consumo de películas que al ser recepcionadas por vía de los nuevos medios modifican la cultura audiovisual y las formas psicosociales de percepción, afectando al mismo sistema productivo del cine. O lo que es igual, a la oferta de películas con sus implicancias en la industria, la tecnología, la comercialización, los temas, la dramaturgia y las formas de tratamiento filmico.

Enumerar los efectos que los viejos y nuevos medios audiovisuales ejercen sobre la economía, la cultura y el desarrollo nacional es sumamente interesante(1), pero solo analizaré las consecuencias económicas. Ya en otras partes se ha señalado la influencia cada vez más decisiva de la comunicación audiovisual, principalmente la televisión, en la promoción de una filosofía de la "modernidad" destinada a mitificar el estilo de desarrollo de las naciones desarrolladas, y que al proyectarse sistemáticamente en el interior de nuestras sociedades distorciona gravemente las actividades de la industria local-obligada a competir de manera desventajosa con los productos impuestos publicitariamente alimentos, vestuarios, modas, etc. - y también las pautas

(1) "El impacto de la cultura de Video" Pag.58 de Facetas - Rushworth Kidder



culturales predominantes en cada país. Los hábitos de lectura de la población, particularmente la juvenil, y en las tradicionales manifestaciones de comunicación interpersonal y social. Se han modificado los nuevos medios audiovisuales - incluyo en esto también a la televisión en sus viejas y nuevas formas de empleo - están incidiendo sobre la demanda cinematográfica en nuestro país y en el mundo, en consecuencia, sobre la oferta, es decir, sobre el tipo de producción local destinada a satisfacer las expectativas de dicha demanda.

## 7 ANALISIS MACROECONOMICO.

No es fácil en nuestro país determinar la participación que esta actividad tiene en el P.B.I. nacional y mucho menos en el industrial.

De las investigaciones realizadas en la Gerencia de Cuentas Nacionales del Banco Central de la República Argentina, vemos que dentro del Capítulo " Otros Servicios Personales ", que se divide en cinco grupos. Dentro del número cinco " Otros Servicios ", la división No. 9 que se subtitula " Servicios comunales, sociales y personales ", incluye entre sus Incisos el que se refiere a " Exhibición y Producción de Películas Cinematográficas ". Cabe destacar lo difícil que resulta deducir del Capítulo Otros Servicios el aporte de la industria que nos ocupa si dentro del mismo se evalúan también espectáculos deportivos, entre otros. En cambio el rubro T.V. y Radio tiene un Inciso especial dentro de este Capítulo (el 3ro.).

Lo cierto es que tampoco pude determinar el universo encuestado para el tema que nos ocupa ni acceder a las características de la consultas, a efectos de evaluar la metodología de cuantificación.

En el cuadro (8) se ejemplifica donde está ubicado el rubro cinematografía. Lo que demuestra la poca importancia que tiene; lo se le otorga ? . En la última reforma arancelaria ( Octubre 1988 ) sigue siendo el rubro que paga el más elevado recargo de importación.

Es posible que porcentualmente no sea significativo pero las características de este rubro, embajador de producción, cultura y arte, dan para un tratamiento más identificativo, no solo en nuestro país sino en todos aquellos que utilizan las normas de la ONU ( Aunque pueden aludir los rubros adaptándolo a cada país ).

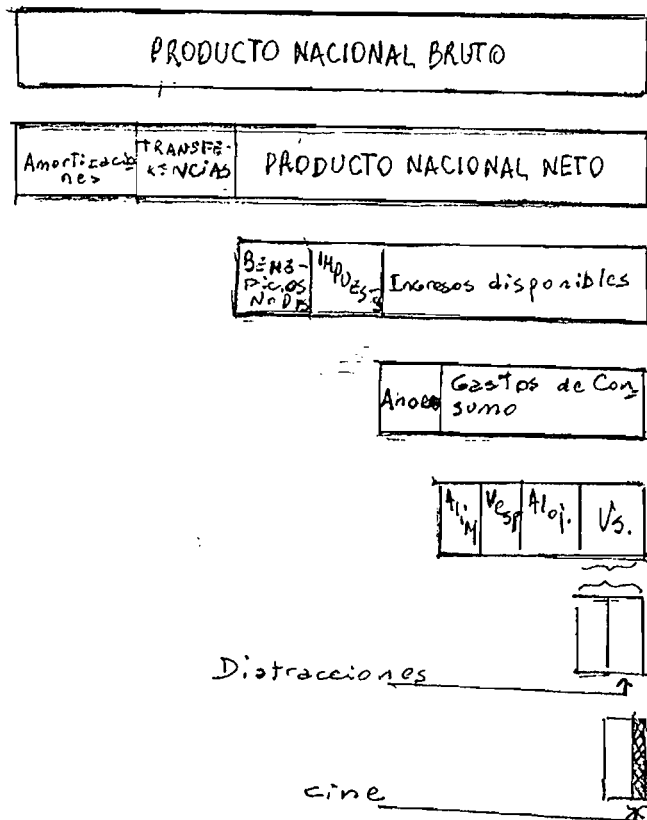
También en las consideraciones de comercio exterior, siempre dentro del análisis macroeconómico, tanto las importaciones como las exportaciones por grupo de bienes, según la nomenclatura específica, se incluye en el rubro 18 puntos: Instrumentos de Óptica, Cinematografía y Cirugía. (Cuadro 8 ).

En las series estadísticas del P.B.I. Nacional queda claro y bien cifrado. (Ver Cuadro 2) que la situación económica nacional está sobrellevando una pesada carga, cuyo análisis si bien podría ser objeto de otro estudio, indica que se trata de una etapa de retracción, con déficit acentuado del presupuesto nacional y desinversión industrial entre otros guarismos negativos.

Vista así globalmente la situación no es halagüeña y sin embargo la industria cinematográfica sigue creciendo desde 1984 en el orden interno e internacional.

Esto constituye una fuente de trabajo en aumento, aunque aun no llegue a tener la estabilidad que seguramente lograra, aunando esfuerzos y considerando las nuevas tecnologías audiovisuales comercializables.

-----  
 LUGAR QUE OCUPA LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA  
 EN LA CONTABILIDAD NACIONAL (1)  
 -----



(Es solo un esquema visual.-No esta a escala de componente)  
 =====

(1) "El Cine y su publico" Cap.IV Pag.126-127 - Jacques Durand

Esta comparacion tiene como base el Producto Bruto Interno (s/cuadros Nro.10 y 11 del apendice), de solo seis paises, pero tiene fundamentos para su generalizacion y en especial para nuestro pais. Ya que la tendencia es similar a la del cuadro 2 del apendice, con datos de la Republica Argentina. Este paralelismo se refiere al lugar que ocupa esta industria en el Producto Bruto Interno Total, pero respecto a las fluctuaciones anuales, las mismas tienen que ver con la historia de cada pais: sus guerras, con periodos de mayor o menor posibilidades de libertad de expresion y sus ciclos economicos.

En nuestro pais los años en que menos peliculas argentinas se estrenaron no son precisamente aquellos en que mas bajo el Producto Bruto Interno y viceversa. (Cdro.2).

En cuanto a estrenos nacionales, en los casos en que sus fluctuaciones acompañan las del Producto Bruto Interno, no tienen la misma intensidad. Esto vuelve a fortalecer y respaldar el enunciado de este trabajo (prologo).

## 8 LEGISLACION COMPARADA

## ESPAÑA.

En España, si bien el regimen juridico de fomento tiene su origen a fines de 1977, luego de diversas modificaciones, el actual decreto real sobre proteccion a la cinematografia Española data del 28 de Diciembre de 1983 y comprende las tradicionales medidas de fomento tales como ayuda a la financiacion de peliculas, subvenciones y cuotas de distribucion y de pantalla.

Como novedad sin precedentes, dentro de las medidas de ayuda a la financiacion de peliculas, se introduce la concesion de subvenciones anticipadas para financiar hasta el 50 % del costo de produccion presupuestado de peliculas Españolas. De esta manera se busca facilitar la produccion de peliculas de calidad, las de nuevos realizadores, las dirigidas al publico infantil o las de caracter experimental.

El 6 de marzo de 1963 se establecio por un convenio entre el Ente de Cinematografia y el Gobierno Sueco el Instituto de Cine Sueco. Veinte años mas tarde se comprobó que los esfuerzos del Instituto por promover la produccion de peliculas Suecas y otras areas de la industria del cine han beneficiado el mantenimiento y desarrollo del cine como arte en Suecia.

## CONVENIO:

Los objetivos del instituto seran:

- Promover la produccion de peliculas suecas de calidad.
- Incrementar el interes del publico en el cine.
- Promover la distribucion y exhibicion de peliculas de calidad.
- Inspeccionar el desarrollo tecnologico en el area cinematografica.
- Promover la enseñanza artistica y tecnica y la investigacion.
- Brindar conocimiento acerca de cine ya sea en forma directa o a traves de asociaciones de educacion para adultos, estudios de cine y otras organizaciones.
- Contribuir a la preservacion de las peliculas y material de interes para el cine y la historia del arte.
- Estimular la cooperacion internacional referida a estos temas.
- Representar los intereses del arte y la ciencia de la cinematografia sueca en Suecia y el exterior.
- Apoyar otros objetivos en el campo del arte y la ciencia del cine.

El Instituto administrara lo recaudado por los impuestos que le corresponde como resultado del convenio como asi tambien los fondos que obtenga de otras actividades con el fin de cumplir los objetivos anteriores.

## IMPUESTO CINEMATOGRAFICO

Los empresarios cinematograficos deberan pagar al Instituto un impuesto que representara el 10% de lo recaudado.

No se pagara el impuesto si a las exhibiciones se agrega un maximo de 5 funciones de matines infantiles. Estas matines comienzan antes de las 17 hs.

Si las funciones se ajustan de manera tal de evitar el pago del impuesto, es posible que se decida que se deba pagar de todos modos.

No pagaran impuesto las exhibiciones de peliculas que hayan sido concebidas con el proposito de educar, informar e instruir.

Las regalias obtenidas por derechos de autor no seran gravadas.

Los empresarios deberan comprometerse y ofrecer una garantia para el pago del impuesto. Quien no cumpliera con ese requisito, no obtendra peliculas para exhibir.

#### ADMINISTRACION Y DISTRIBUCION DE LOS FONDOS DEL INSTITUTO

El dinero que se obtiene del gobierno y del impuesto sera utilizado para los siguientes propositos:

- A) Por lo menos un 20 % se destinara a financiar el trabajo del Instituto para la produccion de peliculas suecas.
- B) Por lo menos un 35 % se destinara a garantias de produccion de largometrajes suecos.
- C) Por lo menos un 5 % se destinara a garantias de produccion de cortometrajes suecos.

#### SUECIA.

Garantias de produccion para largometrajes suecos.

Se otorgaran garantias de produccion a largometrajes suecos de naturaleza artistica siempre y cuando ya

se disponga de los recursos técnicos, financieros y del elenco.

El apoyo intenta promover el libre desarrollo artístico del largometraje sueco preservando a su vez el carácter masivo del cine.

Las garantías de producción cubrirán pérdidas hasta cierto porcentaje de los costos de producción de las películas y hasta cierta cantidad máxima.

Las garantías de producción para co-producciones se calcularán sobre la base de la participación en los costos del productor sueco.

Por los menos la mitad del dinero que otorga en carácter de garantías esta destinada a cortos infantiles.

También es posible otorgar subsidios especiales para proyectos de producciones.

#### PELICULAS PRODUCIDAS POR EL INSTITUTO SUECO.

Estas deberán ser de carácter netamente artístico. Se destaca la importancia de producciones especiales para niños y jóvenes.

#### FONDOS PARA PROMOVER LA DISTRIBUCION Y EXHIBICION DE PELICULAS DE CALIDAD.

Los fondos destinados a promover la distribución de películas de calidad se dividen en dos: una parte se destina a las películas infantiles y juveniles; la otra para otros tipos de películas.

Los fondos deberán distribuirse de tal manera de promover proyectos que permitan que las películas incrementen el interés del público y atraigan más audiencia. El dinero puede ser utilizado para financiar la importación, distribución, marketing, etc.



## ARGENTINA

En el caso Argentino, los subsidios permiten recuperar hasta el 55 % del costo de producción. En tanto si fueran películas de interés especial, este porcentaje se eleva hasta el 75 % del costo, de acuerdo a la recaudación.

Anteriormente no era así, ya que en los años terminada la 2da. guerra mundial, en que existían fondos suficientes en el país para emprender su desarrollo. Respecto de las empresas cinematográficas, estas preparaban el plan anual presupuestado de rodajes, que rondaba como mínimo entre 10 o 12 películas y lo podían financiar descontándolos en el entonces Banco Industrial (actualmente BANADE) que les otorgaba un porcentaje del presupuesto. (1) Así accedían al crédito anticipado de un año de producción, que luego debían pagar en cuotas.

En algunos casos estos créditos se refinanciaron cuando los films no lograban el éxito necesario para que el retorno financiero cubriera el pago de lo adeudado. Esta atribución del otorgamiento de créditos quedó luego en manos del Instituto Nacional de Cinematografía, el que se maneja con diferentes criterios según la época.

Si comparamos la legislación Argentina con la propuesta Sueca vemos que en la nuestra quedan muchos temas sin resolver, algunos muy importantes que integran las propuestas de este trabajo.

También es de destacar el caso del apoyo brindado por E.E.U.U. a la exportación de su cinematografía a través de la M.P.E.A. (Motion Picture Export Association of America) (2) Lo mismo que Inglaterra.

(1) "TESIS - 1946" U.B.A. - Biblioteca de la Facultad de Ciencias Económicas - Dr. José F. Punturo

(2) "La industria internacional del cine" Tomo II - Pgs. 288-295-409 - Thomas H. Guback

## 9 CONCLUSIONES.

Muchas son las formas operativas que crea indispensables para preservar los mejores valores de nuestros sistemas audiovisuales y culturales y para proponer a su desarrollo en función de las nuevas necesidades. Y además su permanencia como actividad dinámica en el sector industrial.

- La cinematografía, además de una actividad económica, es uno de los más poderosos medios de expresión y cultura de nuestro tiempo por lo que incluir promoción en las producciones a películas para niños y jóvenes es fundamental.

- La Argentina tiene el derecho y el deber de desarrollar una cinematografía propia que exprese libremente su cultura y sus aspiraciones nacionales.

- De acuerdo con la información disponible, la producción cinematográfica en la Argentina obtiene en su explotación resultados económicos deficitarios, al igual que todos los países cuya producción está acatada casi exclusivamente a satisfacer la demanda interna y además los costos de producción cinematográfica en la Argentina se han elevado por razones de políticas cambiarias por la disminución de la producción local (ver Cap.7 -Análisis Macroeconómico) y por requerimiento de tecnología, no producida localmente (ver Cuadro I). Aunque la demanda de materiales importados para esta actividad no insume un monto capaz de alterar sensiblemente la balanza de pagos.

- Dada su trascendencia socio - cultural, la actividad cinematografica no puede quedar librada exclusivamente a las fuerzas del mercado, donde el afan de lucro se convierte en la unica guia rectora de la produccion que el apoyo oficial existe en todos los paises del mundo con actividad cinematografica, como medio eficiente de proteccion, (ver legislacion comparada Cap.8) representante de su arte y de su ciencia.

- Aun sin ley de promocion oficial, la escasa potencialidad economica de los productores argentinos, permite ofrecer calidad como para competir con las producciones extranjeras, pero no en cantidad suficiente para avanzar en el mercado mundial.

En consecuencia, la propuesta contempla las siguientes pautas:

A) Una adecuada proteccion a la cinematografia, y en particular a la cinematografia independiente, que asegure a los productores una regular exhibicion de sus peliculas y la seguridad de recuperacion de los costos.

B) La liberacion total de cualquier tasa aduanera o restriccion cambiaria, que grave la introduccion de los equipos, productos quimicos, pelicula virgen y todo otro material destinado a la actividad cinematografica, que no produzca el pais.

C) La Promoción puede ser crediticia ( como en todos los países ) y también arancelaria respecto de la importación de maquinarias e insumos y tal vez de reintegro a las exportaciones de bienes que no recibieron crédito en la etapa de producción.

D) Disposiciones especiales que permitan la supervivencia y desarrollo del cortometraje, en lo que respecta a su difusión por circuitos educativos y comerciales locales y externos, y a través del intercambio, logrando la reciprocidad de otros países.

E) Dada la complejidad de la cinematografía y, por ende, la formación profesional de sus técnicos, debe promoverse la creación de escuelas especiales con este objeto, así como el establecimiento y adjudicación de becas internacionales para fomentar el intercambio y un mayor perfeccionamiento técnico. Según la carrera a seguir dentro de esta área, el nivel debiera ser secundario o terciario.

La Universidad del Litoral lo ha encarado pero no es suficiente.

La cinematografía en todas sus expresiones debe cumplir en la Argentina la ineludible tarea de contribuir a educación, cultura, conocimiento de la historia y tradiciones y elevación espiritual de la población. Para ello es necesario integrar los sistemas audiovisuales en función de las nuevas necesidades formulando políticas y mecanismos jurídicos - institucionales a través de los cuales el cine, la televisión y el video, así como las nuevas tecnologías, sean concebidas como partes integrantes de una forma principal de comunicación y de expresión, que es la audiovisual.

Por lo tanto, se hace indispensable incorporar la comunicacion audiovisual como un componente fundamental en las actividades de comunicacion, sean para la informacion, la educacion formal y no formal, la capacitacion y la promocion social, de los sectores publicos, los programas y proyectos de desarrollo, y la labor de las organizaciones empresarias coordinando todos los factores que la componen y con la asistencia del organismo oficial competente para crear normas y modalidades de competencia entre estos distintos medios, que den prioridad a los intereses de la industria cinematografica global ( que los incluye a todos ) satisfaciendo con ello las demandas familiares y la de asistentes a los cines. ( Ver Cap. 6 " Cine y nuevas tecnologias audiovisuales" ). La finalidad es que exista una convivencia productiva entre cine y television.

Se requiere, ademas, desarrollar politicas de cooperacion regional e internacional, para alcanzar acuerdos de reciprocidad en la transferencia de tecnologia, intercambio de experiencias, produccion, distribucion y difusion de medios audiovisuales, que ademas de los objetivos enumerados logren con la ampliacion de la demanda la utilidad adecuada que la industria tiene como incentivo de la actividad economica.

F) Se mantiene la propuesta inicial de que en esta actividad los resultados estan vinculados positivamente a las politicas de promocion sectorial y negativamente a las politicas que limitan a la libertad de expresion, independientemente de la actividad economica global, lo que que-

da claro en el Cuadro 2 (Grafico 1 y 2) secuencia del P.B.I. Industrial como determinante de la actividad economica, relacionada con la cantidad de peliculas argentinas estrenadas anualmente desde 1947 hasta 1987. Ver años 1973-1977 y 1987 especialmente y a nivel internacional (Cuadros 10-11)

Aun sin promocion sectorial, resulta positivo un marco de creatividad irrestricto, en el logro del nivel de calidad necesario en nuestras realizaciones, como para competir en el comercio internacional de la industria cinematografica. Las cifras de premios y ventas de peliculas al exterior en 1988 asi lo aseveran segun queda demostrado en este trabajo.

Si bien en el monto de ingresos nacionales destinado al crecimiento de la industria cinematografica influiría la actividad economica global en valores absolutos, en terminos relativos debiera elevarse considerablemente lo asignado a tal efecto como parte de una politica economica nacional.

C U A D R O S

Y

G R A F I C O S

CUADRO I -

9. APENDICE

\*\*\*\*\*

COSTOS

Argentina  
Sono Film  
(Tesis)  
Dr. Granate (1944)

Produccion  
Independ  
"Made in Lanus"  
1987

Planilla  
Standar  
Est-Aries  
1988

\*\*\*\*\*

A. Libro	6.82%   z1	2.42%   z1	
Direccion	10.00%   z1		30.00%
Produccion	Na calculan.	7.95%   z2	
Elenco Artistico	25.27%   z1	11.85%   z1	
B Equipo Tecnico			
Produccion			
Fotografia		5.96%   z2	
Iluminacion	10.72%   z2	21.39%   z2	10.00%
Sonido			
Utileria			
Compaginacion			
C Maquillaje		3.94%   z1	0.00%
Peinado	0.68%   z1		0.00%
Vestuario	2.27%   z1	1.00%   z1	0.00%
D Decorado	10.00%   z1	3.90%   z1	10.00%
E Utileria	4.27%   z1		
F Musica	7.00%   z1		
G Administracion	1.84%   CF	1.81%   CF	2.00%
H Galerias y Equipos	0.00%	0.00%	0.00%
I Fuerza Motriz	1.14%   z2	0.00%	0.00%
J Varios: (Comidas, Hoteles, Pasajes, Movilidad, Seguros, etc.)	0.00%	18.50%   z1	20.00%
K Pelicula virgen	4.54%   CF	7.62%   CF	3.50%
L Laboratorios	4.54%   CF	2.99%   CF	5.00%
M Publicidad y Copias	10.91%   CF	10.67%   CF	0.00%

(\*) Calculan ademas 20 % de costos indirectos 100.00% 80.50%  
=====

Porcentajes sobre el costo total de una pelicula  
Total de "Made in Lanus." u\$s 503.000.-



C U A D R O - 2 -

RELACION ANUAL ENTRE EL P.B.I. INDUSTRIAL  
Y LA CANTIDAD DE PELICULAS ESTRENADAS  
ENTRE 1970-1987 EN ARGENTINA

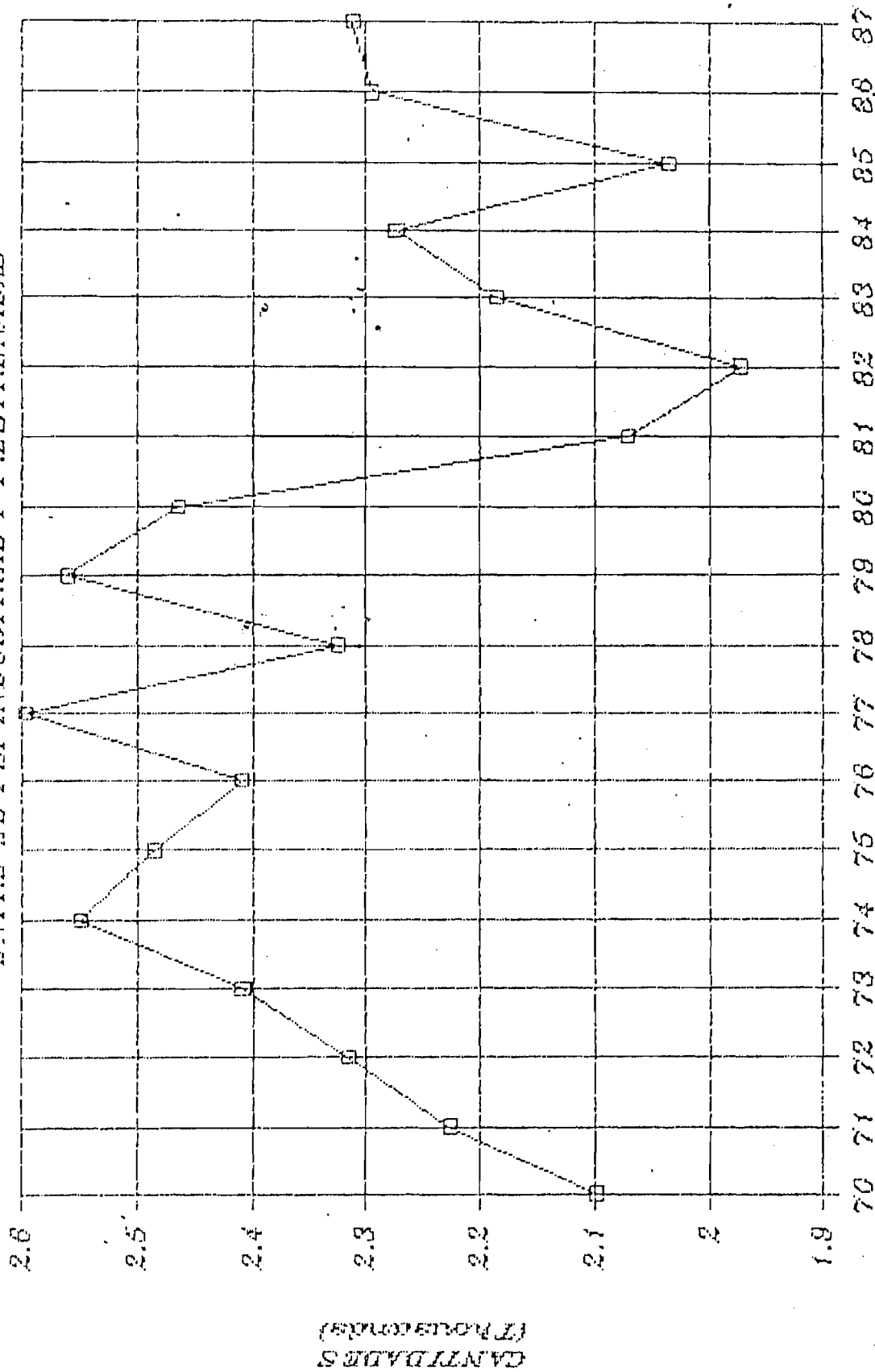
AÑO	P.B.I. INDUSTRIAL		PELICULAS ARGENTINAS ESTRENADAS	
		%	Cantidad	%
1970 =====>	2,098.6	0.0	33	0.0
1971 =====>	2,227.5	6.1	34	3.0
1972 =====>	2,317.0	4.0	32	(5.9)
1973 =====>	2,408.9	4.0	32	21.9
1974 =====>	2,550.4	5.9	38	(2.6)
1975 =====>	2,485.3	(2.6)	31	(18.4)
1976 =====>	2,409.9	(3.0)	21	(32.3)
1977 =====>	2,598.2	7.8	21	0.0
1978 =====>	2,324.8	(10.5)	22	4.8
1979 =====>	2,561.6	10.2	31	40.9
1980 =====>	2,464.4	3.8	34	8.3
1981 =====>	2,070.6	(16.0)	26	(23.5)
1982 =====>	1,972.6	(4.7)	17	(34.6)
1983 =====>	2,185.9	10.8	20	17.6
1984 =====>	2,274.1	4.0	23	15.0
1985 =====>	2,035.1	(10.5)	24	4.3
1986 =====>	2,295.7	12.8	36	50.0
1987 ( * )====>	2,311.8	0.7	40	11.1

Base 1970

( \* )====> Provisorio

Fuente: Banco Central de La Republica Argentina.  
Instituto Nacional de Cinematografia.  
Con elaboracion propia.

RELACION ANUAL  
ENTRE EL PHI INDUSTRIAL Y P. ESTRENADAS



FECHAS  
INDUSTRIAL

□

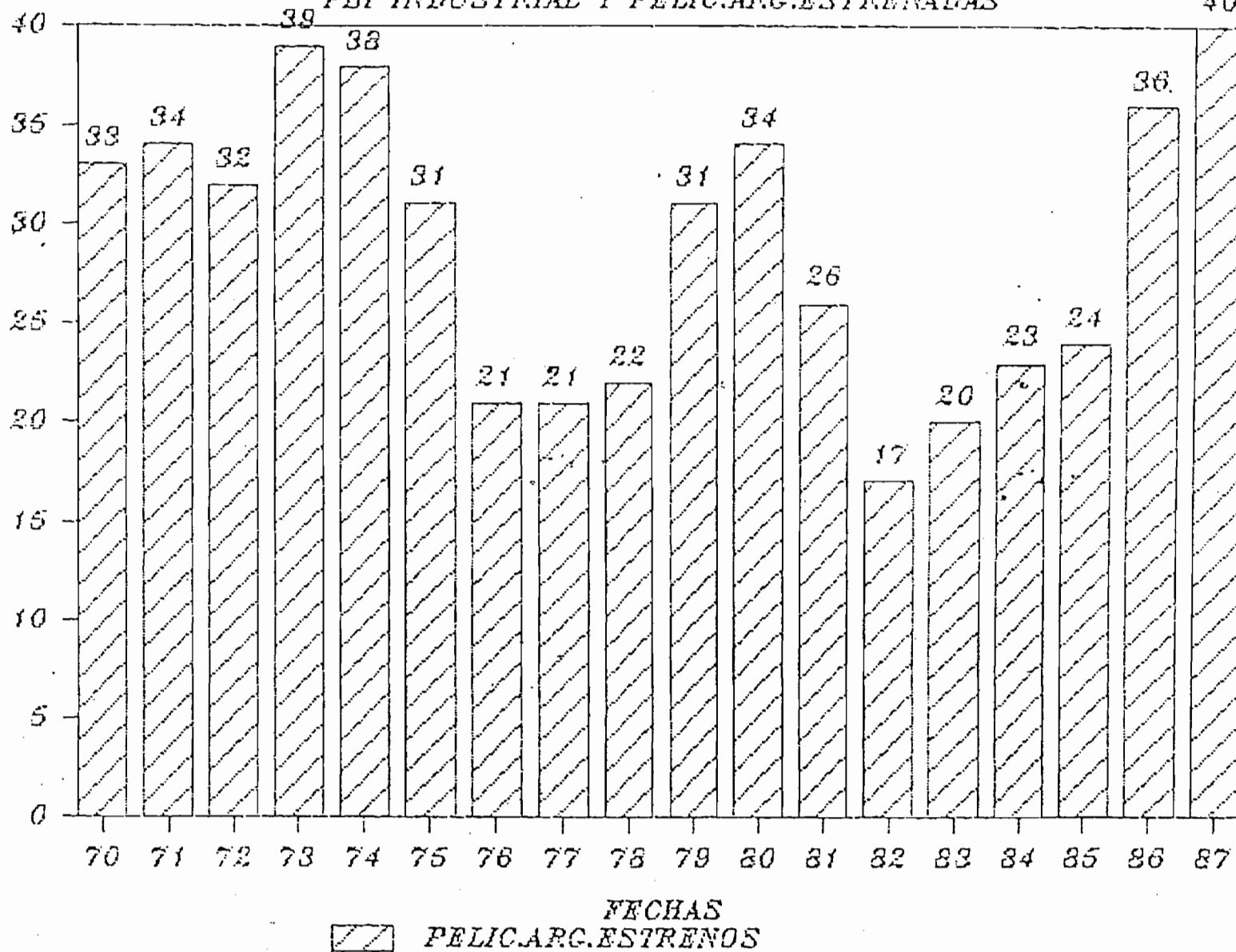
P.B.I. INDUSTRIAL

# RELACION ANUAL ENTRE

FBI INDUSTRIAL Y PELICARG. ESTRENADAS

40

CANTIDADES



C U A D R O - 3 -  
 PELICULAS DE PRODUCCION NACIONAL  
 ESTRENADAS EN LA ARGENTINA  
 (Incluye co-producciones)

AÑO	PELICULA	AÑO	PELICULA
1931	=====> 4	1959	=====> 23
1932	=====> 2	1960	=====> 31
1933	=====> 6	1961	=====> 24
1934	=====> 6	1962	=====> 32
1935	=====> 13	1963	=====> 27
1936	=====> 15	1964	=====> 40
1937	=====> 28	1965	=====> 32
1938	=====> 41	1966	=====> 23
1939	=====> 50	1967	=====> 25
1940	=====> 49	1968	=====> 40
1941	=====> 47	1969	=====> 31
1942	=====> 56	1970	=====> 33
1943	=====> 36	1971	=====> 34
1944	=====> 24	1972	=====> 32
1945	=====> 22	1973	=====> 39
1946	=====> 32	1974	=====> 38
1947	=====> 38	1975	=====> 31
1948	=====> 41	1976	=====> 21
1949	=====> 47	1977	=====> 21
1950	=====> 56	1978	=====> 22
1951	=====> 53	1979	=====> 31
1952	=====> 35	1980	=====> 34
1953	=====> 38	1981	=====> 26
1954	=====> 45	1982	=====> 17
1955	=====> 43	1983	=====> 20
1956	=====> 36	1984	=====> 25
1957	=====> 15	1985	=====> 24
1958	=====> 32	1986	=====> 36
		1987	=====> 24

Fuente: Instituto Nacional de Cinematografía

CUADRO - 5 -

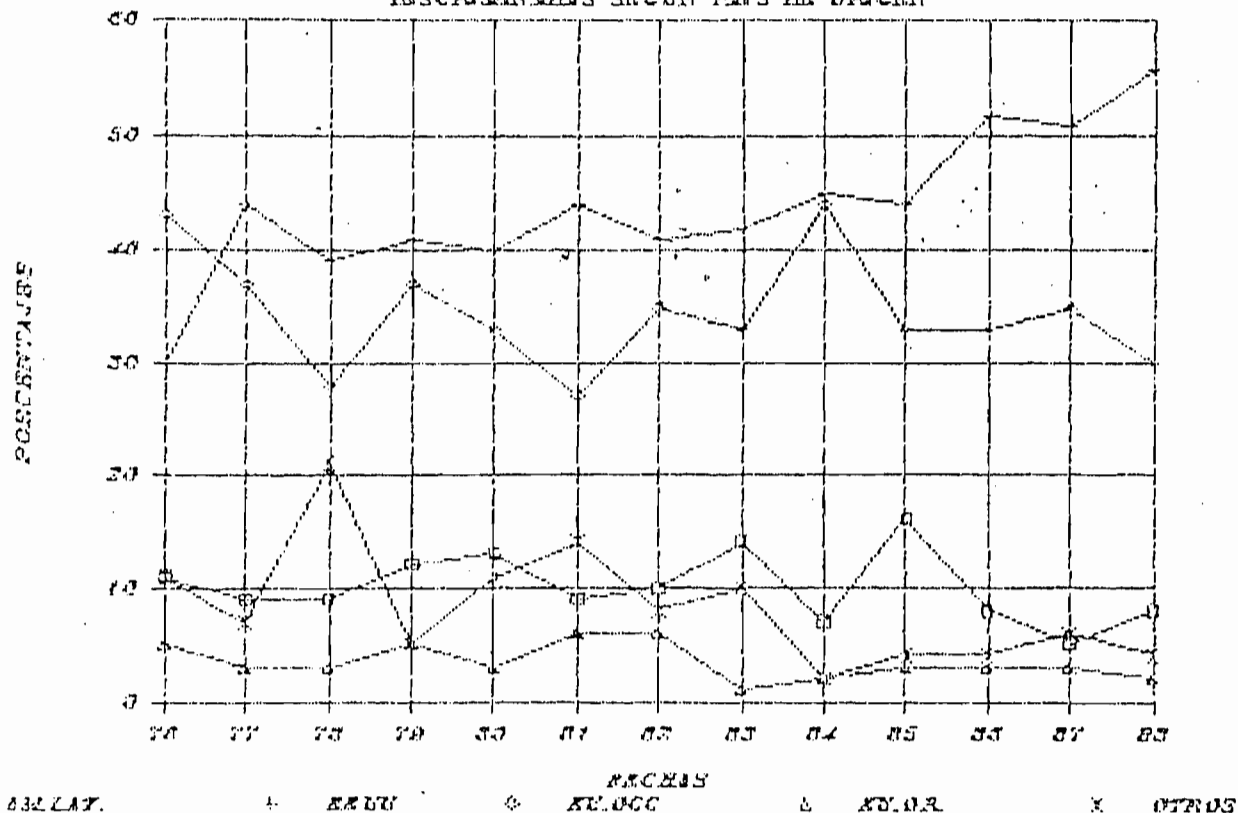
PELICULAS ESTRENADAS ENTRE 1976-1988  
DISCRIMINADAS SEGUN PAIS DE ORIGEN  
(Porcentajes)

PAIS DE ORIGEN	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988(*)
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
AMERICA LATINA	11	9	9	12	13	9	10	14	7	16	9	5	9
E.E.U.U.	30	44	39	41	40	44	41	42	45	44	52	51	56
EUROPA OCCIDENTAL	43	37	29	37	33	27	35	33	44	33	33	35	30
EUROPA ORIENTAL	5	3	3	5	3	6	6	1	2	3	3	3	2
OTROS	11	7	21	5	11	14	8	10	2	4	4	6	4
	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Fuente: Elaboracion propia en base a datos del "Heraldo del Cine" (1976-1983)  
I.N.C.:(1984-1988)  
(\*) Provisorio Julio 1988

GRAFICO - 3 -

PELICULAS ESTRENADAS (1976-1988)  
DISCRIMINADAS SEGUN PAIS DE ORIGEN



CUADRO - 6 -

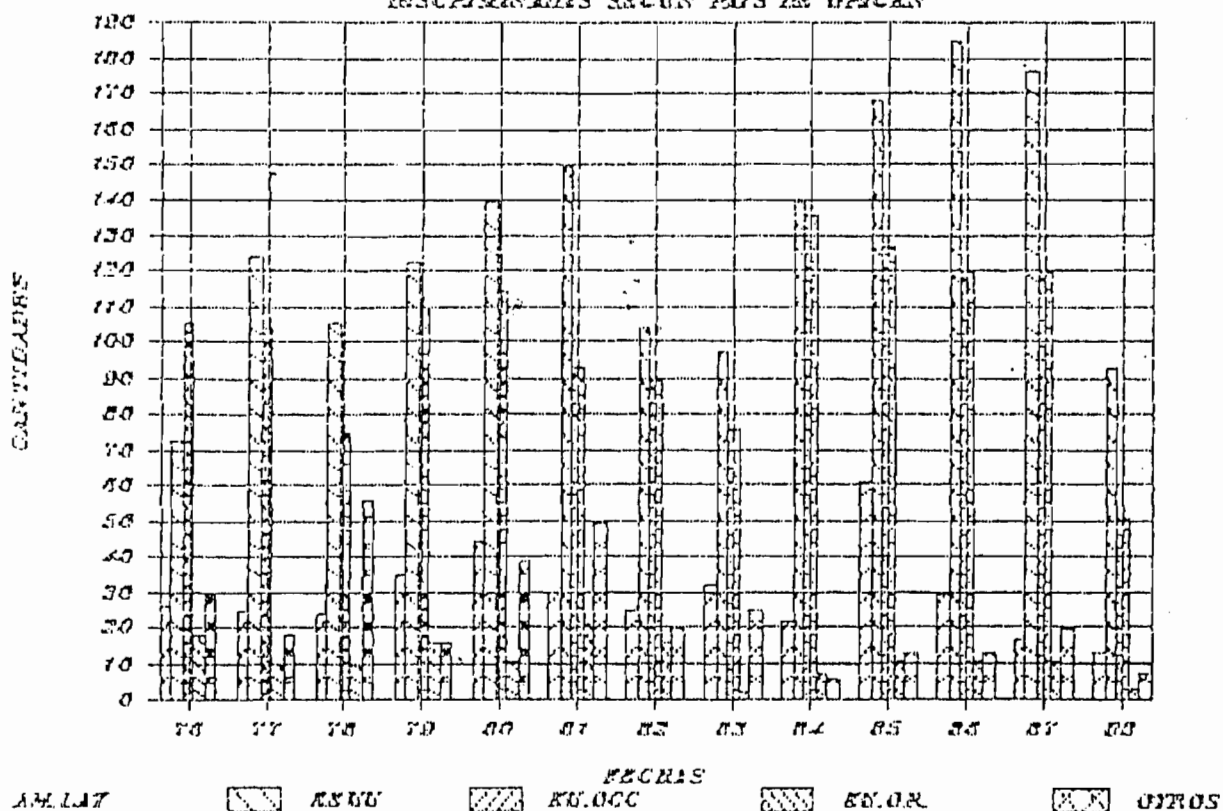
PELICULAS ESTRENADAS ENTRE 1976 - 1988  
DISCRIMINADAS SEGUN PAIS DE ORIGEN  
(Cantidades unitarias)

PAIS DE ORIGEN	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988(*)
	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N
AMERICA LATINA	26	25	24	35	45	30	25	32	22	61	29	17	13
E.E.U.U.	73	124	105	122	139	150	104	97	139	168	185	176	93
EUROPA OCCIDENTAL	105	104	75	110	114	93	89	76	136	127	119	119	51
EUROPA ORIENTAL	18	10	9	16	11	21	16	2	7	11	11	11	3
OTROS	29	18	56	16	39	49	20	25	6	13	13	20	7
	251	281	269	299	348	343	254	232	310	380	357	343	167

Fuente: Elaboracion propia en base a datos del "Heraldo del Cine" (1976-1983)  
I.N.C.: (1984-1988)  
(\*) Provisorio Julio 1988

GRAFICO # 4 -

PELICULAS ESTRENADAS (1976-1988)  
DISCRIMINADAS SEGUN PAIS DE ORIGEN



C U A D R O - 7 -

CANTIDAD DE ESPECTADORES Y PORCENTAJE  
DE ASISTENCIA A PELICULAS ARGENTINAS  
Y EXTRANJERAS ENTRE 1977 Y 1988

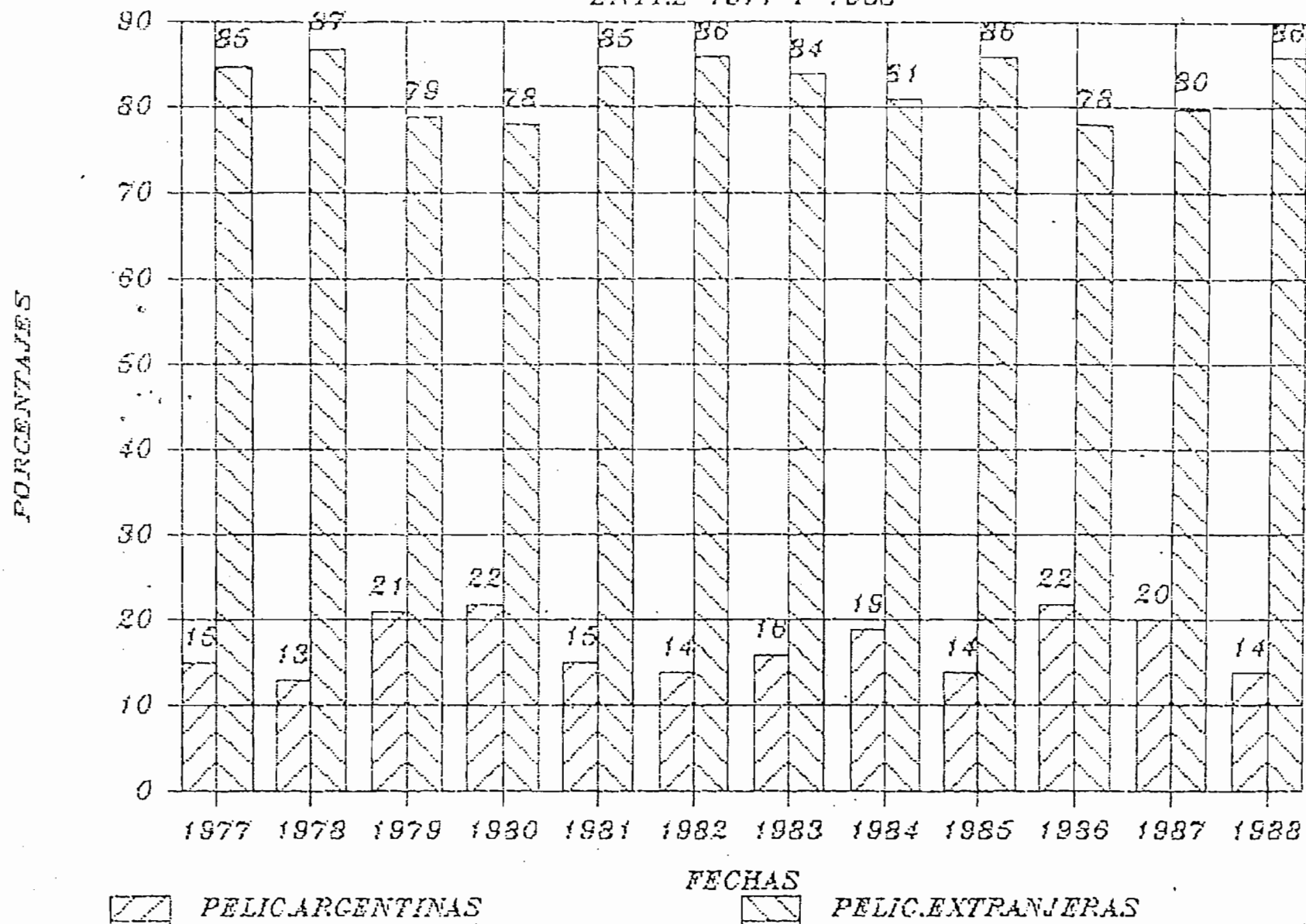
===== ESPECTADORES =====

ANO	TOTAL	PELICULAS ARGENTINAS	PELICULAS EXTRANJERAS
1977	68,197,050	15	85
1978	66,604,766	13	87
1979	56,465,283	21	79
1980	62,638,481	22	78
1981	60,198,623	15	85
1982	45,371,973	14	86
1983	52,729,419	16	84
1984	61,148,170	9	81
1985	54,812,181	14	86
1986	55,605,923	22	78
1987	37,864,116	20	80
1988	12,759,299	14	86

Fuente: Elaboracion propia en base a datos  
del "Heraldo del Cine" (1976-1984)  
I.N.C. (1985-1988)

# ASISTENCIA DE ESPECTADORES

ENTRE 1977 Y 1988





# ASISTENCIA DE ESPECTADORES

ENTRE 1977 Y 1988

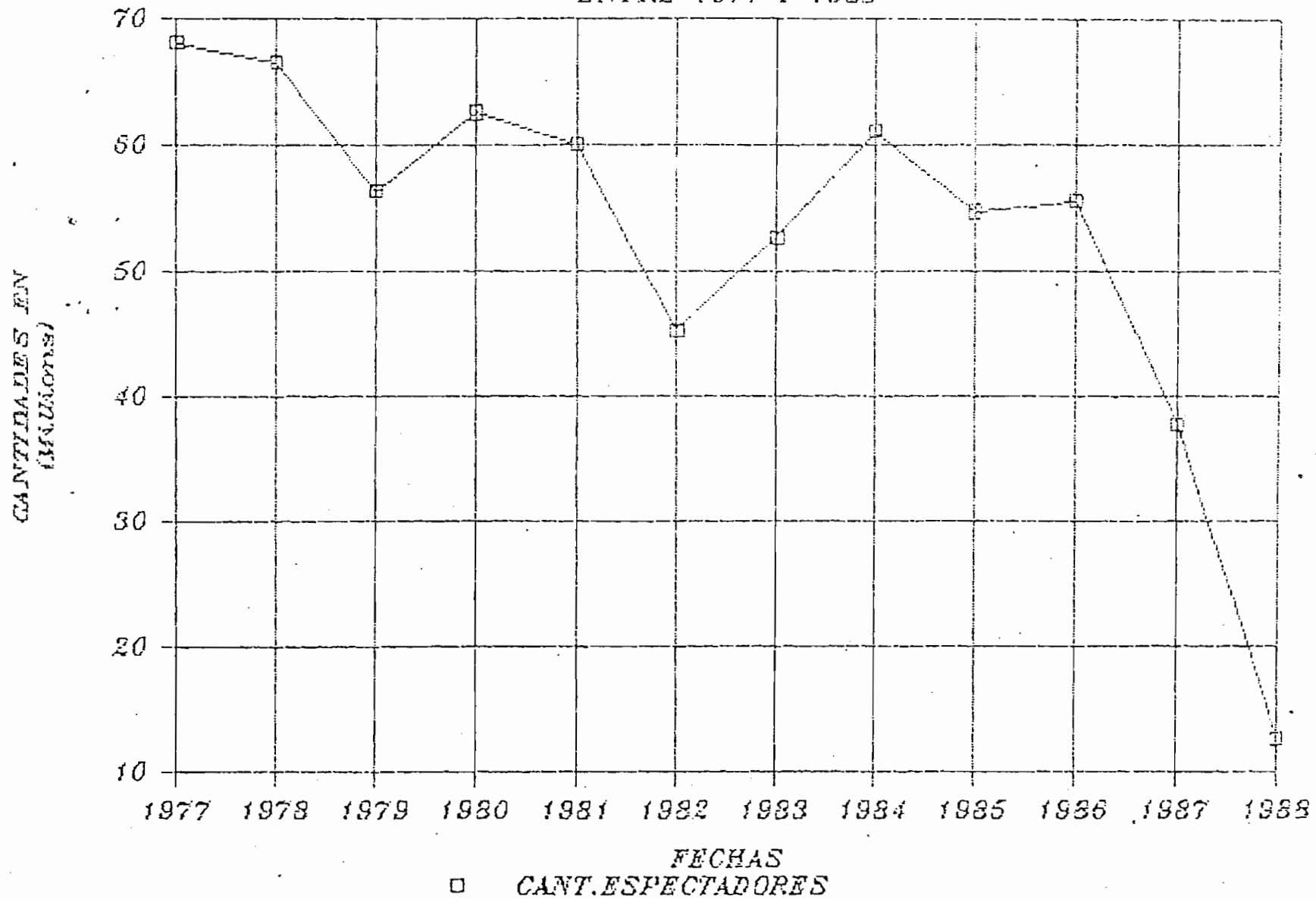


GRÁFICO 6-6

3. SECTOR EXTERNO  
CUADRO 6.2

EXPORTACIONES POR GRUPOS DE BIENES (1)

(MILES DE DOLARES)

GRUPOS	PERIODO	1986	1987	ABR. 87	MAY. 87	JUN. 87	JUL. 87	AGO. 87	SEP. 87	OCT. 87	NOV. 87	DIC. 87	ENE. 88
001	ANIMALES VIVOS Y PROD. DEL R. ANIMAL	560760	656396	47120	50631	51850	46162	44334	51017	72660	65722	59171	62064
002	PRODUCTOS DEL REINO VEGETAL	2204575	1373292	172075	150064	193341	145671	96726	49634	68821	50859	36200	84752
003	GRASAS Y ACEITES Y SUBPRODUCTOS	656404	544252	47660	51473	52293	53203	35609	41233	46171	39166	50837	54378
004	PROD. DE IND. ALIM. BEBIDAS Y TABACO	1168347	1336746	92010	97977	195133	154697	147380	106869	105152	130294	106488	71501
005	PRODUCTOS MINERA- LES	104056	125943	4422	6718	8365	5016	7829	8715	5770	9660	19707	21379
006	PROD. DE IND. QUIM. GAS E IND. COMEXAS	297597	342100	27605	23748	36214	29350	29311	33992	31018	36466	32450	36304
007	PLASTICOS, RESINAS CAUCHO Y MANUFAC.	73499	121942	7438	7953	10314	8439	11350	9473	11725	18127	17722	12177
008	PIELES, CUEROS Y SUS MANUFACTURAS	391418	419362	33339	27691	30677	41358	35090	38490	36263	35890	40806	37431
009	MAQUINA, CARBON VE- GETAL Y. SUS MANUF.	6192	9803	540	1508	810	547	615	1066	789	1187	1101	820
010	INGUMOS DEL PAPEL PAPEL Y APLICAC.	53171	79336	4559	5937	8013	9994	8463	7403	7354	6320	6926	9286
011	TEXTILES Y SUS MANUFACTURAS	246502	314252	52019	14468	37641	30425	17992	16127	17326	26173	40373	37457
012	CALZ., SOMBR., FLO- RES ARTIF., ADANIC.	9210	37680	3076	2070	3491	3579	4379	3736	3900	3256	2723	2123
013	VIDRIO CERAM., MA- NUF. DE YESO, CAL	19663	38058	2011	2892	2539	2679	2469	3028	3294	4929	5696	2525
014	PERLAS, PIEDRAS, ME- TALES PRECIOSOS	364	367	19	1	95	33	9	36	47	19	42	50
015	METALES COMUNES Y SUS MANUFACTURAS	474145	530059	40668	30962	44929	51460	60843	41361	51072	54100	69262	48324
016	MAQUINAS Y APARA- TOS, MAT. ELECTRICO	280184	270202	17160	19494	22865	22937	31208	24741	24816	21064	37226	26912
017	MATERIAL DE TRANSPORTE	212132	134453	13344	9584	8505	8633	11360	14775	14653	14155	10144	14375
019	INSIR. DE OPTICA, CINEM., CIRUGIA	14253	14064	1742	608	865	1166	1526	1168	847	1049	1608	2307
019	ARMAS Y MUNICIO- NES	975	1422	221	2	85	121	163	54	187	184	136	104
020	OTROS	4955	5618	494	332	402	509	424	679	588	481	486	915
	TOTAL	6842867	6361070	537603	496245	706653	615896	548226	453711	503447	519273	538837	523104

FUENTE: INDEC

REFERENCIAS: (1) LOS GRUPOS DE BIENES SE CORRESPONDEN CON LOS CAPITULOS DE LA NOMENCLATURA DE COMERCIO EXTERIOR.

C U A D R O - 9 -

CANTIDAD DE PELICULAS ESTRENADAS (1984-1988)

SEGUN PAIS DE ORIGEN	1984	1985	1986	1987	1988(*)
ITALIA	63	50	47	51	22
ESTADOS UNIDOS DE NORTE AMERICA	139	168	185	176	93
FRANCIA	25	32	48	24	12
ALEMANIA	17	17	10	19	4
MEXICO	2	2	2	7	2
BRASIL	20	58	24	8	10
INGLATERRA	13	15	8	10	6
JAPON	2	2	3	1	1
SUECIA	2	2	1	1	0
HOLANDA	1	0	0	6	1
ESPAÑA	11	5	4	5	6
U.R.S.S.	4	10	9	10	2
HUNGRIA	1	0	0	0	1
CHINA	1	0	0	0	0
CANADA	2	5	3	6	1
DINAMARCA	2	5	0	0	0
BELGICA	2	1	1	0	0
POLONIA	1	0	0	0	0
CHECOSLOVAQUIA	1	1	2	1	0
NUEVA ZELANDIA	1	0	1	0	0
HONG KONG	0	2	4	7	2
ISRAEL	0	2	0	0	0
AUSTRALIA	0	2	2	5	3
FARAGUAY	0	1	0	0	0
CUBA	0	0	3	1	1
SUIZA	0	0	0	1	0
PERU	0	0	0	1	0
INDONESIA	0	0	0	1	0
GRECIA	0	0	0	2	0
<b>TOTALES</b>	<b>310</b>	<b>380</b>	<b>357</b>	<b>343</b>	<b>167</b>

(\*) Previsorio  
Fuente: I.N.C.

C U A D R O - 4 -  
 TOTAL DE PELICULAS  
 ESTRENADAS ENTRE 1947-1987

AÑO	TOTAL	NACIONALIDAD	
		ARGENTINAS	EXTRANJERAS
1947 =====>	466	38	428
1948 =====>	418	41	377
1949 =====>	348	47	301
1950 =====>	187	56	131
1951 =====>	252	53	199
1952 =====>	321	35	286
1953 =====>	240	38	202
1954 =====>	368	45	323
1955 =====>	436	43	393
1956 =====>	612	36	576
1957 =====>	712	15	697
1958 =====>	559	32	527
1959 =====>	452	23	429
1960 =====>	461	31	430
1961 =====>	492	24	468
1962 =====>	453	32	421
1963 =====>	423	27	396
1964 =====>	474	40	434
1965 =====>	449	32	417
1966 =====>	432	23	409
1967 =====>	449	25	424
1968 =====>	451	40	411
1969 =====>	217	31	186
1970 =====>	424	33	391
1971 =====>	425	34	391
1972 =====>	441	32	409
1973 =====>	365	39	326
1974 =====>	366	38	328
1975 =====>	252	31	221
1976 =====>	245	21	224
1977 =====>	281	21	260
1978 =====>	269	22	247
1979 =====>	298	31	267
1980 =====>	347	34	313
1981 =====>	343	26	317
1982 =====>	254	17	237
1983 =====>	232	20	212
1984 =====>	293	23	270
1985 =====>	335	24	311
1986 =====>	395	36	359
1987 ( * )====>	196	20	176
TOTALES --->	15,433	1,309	14,124

( \* )====> 1er. Semestre

CUADRO - 10 -

RECAUDACIONES BRUTAS DE LOS CINES

	ALEMANIA (millones de D. marks)	DINAMARCA (por 1.000 coronas)	FRANCIA (por 1.000 francos)	GRAN BRETANA (por 1.000 libras)	ITALIA (millones de liras)	NORUEGA (por 1.000 coronas)	CANADA (por 1.000 dolares C.)	ESTADOS UNIDOS (millones de dolares)
1929			598.107					
1930			800.806				38.480	
1931	196.6		937.777			11.074		
1932			933.663			10.652		
1933			878.916			10.712	24.954	717.7
1934			832.158			11.323		837.2
1935			750.000	38.700		11.480		988.4
1936				38.600		13.250		1144
1937				39.900		15.966		1052.5
1938				41.500	587	19.589		1016.6
1939	476.9	22.159	=====	41.700	597	21.226	34.020	1016.6
			(millones de francos)					
1940		23.066		44.900	679	18.863		
1941		26.653	1.544	65.000	906	20.000		
1942		33.529	2.505	87.200	1.270	30.350		
1943		35.648	3.806	103.500	1.266	38.009		
1944		38.853	3.215	111.800	1.829	40.687		
					=====			
1945	165	42.854	7.686	114.200	6.498	49.515	55.000	1.285
1946	330	48.285	10.386	118.300	13.639	53.027	60.000	1.560
1947	469	49.039	13.886	105.400	28.472	49.869		1.555
						=====	=====	
1948	385	49.236	19.566	108.800	41.978	51.816	69.865	1.545
1949	411		22.170	103.300	53.393	51.165	77.419	1.35
1950	433		25.861	105.181	62.452	50.350	72.708	1.320
1951	516		33.254	108.296	72.041	51.928	90.986	1.278
1952	587		38.383	109.856	82.392	55.446	98.851	1.170
1953	682		41.500	108.787	93.103		100.889	1.200
1954	771		45.500					
1955								
1956			(50.000)					

CUADRO - 11 -

RECAUDACIONES BRUTAS DE LOS CINES

	CANADA	DINAMARCA	ESTADOS UNIDOS	FRANCIA	GRAN BRETANA	NORUEGA
	(millones de dolares)	(millones de coronas)	(millones de dolares)	(miles de millones de francos)	(millones de libras)	(millones de coronas)
1929 .....			87.355	245		
1930 .....	4.190		75.003	243		
1931 .....			58.873	229		
1932 .....			41.690	206		
1933 .....	2.387		39.584	199		
1934 .....			48.613	184		
1935 .....			56.789	172		2.708
1936 .....			64.710		4.388	3.047
1937 .....			73.727		4.616	3.639
1938 .....			67.375		4.638	3.741
1939 .....	4.289		72.532		5.037	4.095
1940 .....	5.255	8.981	81.347		5.980	4.344
1941 .....	6.594	10.103	103.834		6.941	5.339
1942 .....	8.382	11.251	137.119		7.664	5.235
1943 .....	9.093	12.782	169.686		8.171	5.328
1944 .....	9.712	14.594	183.838		8.310	
1945 .....	9.747	14.439	182.691		8.355	4.462
1946 .....	9.796	16.365	180.286	2.476	8.249	7.064
1947 .....		18.012	198.688	3.181	9.071	8.249
1948 .....		19.556		5.753	9.928	9.141
1949 .....				6.930	10.226	9.640

C U A D R O - 12 -  
MAYOR CONCURRENCIA POR AÑO 1977/85

Año	Pelicula	Concurrencia
1977	Brigada en Accion	1,260,387
1978	Fotografo de señoras	973,270
1979	La fiesta de todas	1,791,807
1980	Que linda es mi familia!	1,168,839
1981	Los Parchis contra el inventor invisible	835,576
1982	Los fiercillos indomables	1,333,659
1983	Los extraterrestres	1,125,891
1984	Camila	2,117,706
1985	La historia oficial	899,961
1986	El exilio de Gardel	s/cifras definitivas

1985 : ENTRADAS VENDIDAS EN TODO EL TERRITORIO

	Pelicula	Entradas vendidas
1	La historia oficial	899,941
2	Mingo y Anibal contra los fantasmas	855,598
3	Esperando la carroza	730,074
4	Sucedio en el internado	697,673
5	Los gatos	579,887
6	Tacos altos	404,077
7	Mirame la palomita	390,502
8	El telo y la tele	370,502
9	Flores robadas en los jardines de Quilmes	289,100
10	La busqueda	212,416

LAS SIETE PELICULAS MAS VENDIDAS EN LA HISTORIA

	Pelicula	Director
1	La guerra gaucha	Lucas Demare
2	La cigarra no es un bicho	Daniel Tinayre
3	Martin Fierro	Leopoldo Torre Nilsson
4	Juan Moreira	Leonardo Favio
5	Camila	Maria Luisa Bemberg
6	Avivato!	Enrique Cohen Salaberry
7	La tregua	Sergio Renan

CONCURRENCIA Y RECAUDACION EN LOS PRIMEROS SEMESTRES 85/86

	Espectadores	=A=
Enero/Julio pais 1985		
Todo el pais	4,627,056	3,149,823.91
Enero/Julio pais 1986		
Todo el pais	7,691,461	10,065,224.76

## B I B L I O G R A F I A

- |    |  |  |
|----|--|--|
| 1  | DICCIONARIO SALVAT   | DICCIONARIO ENCICOPLEDICO  |
| 2  | J.M.COUSELO-M.CALISTRO<br>Y OTROS.                                 | Historia del Cine Argentino - Centro<br>Editor de A. Latina Bs.As. 1984                                    |
| 3  | DI NUBILA  | Historia del Cine Argentino<br>Tomo I y II. Ed.Cruz de Malta Bs.As.  |
| 4  | JORGE A. MARTI   | Cine Argentino<br>(1976-77-78-79-80-82)  |
| 5  | "E.C.A." Editorial<br>Cinematografica Argentina.                   | Anuario del Cine Argentino   |
| 6  | MATIAS SANCHEZ   | El Instituto Cinematografico<br>Argentino  |
| 7  | ROMAN GUBERN   | Historia del Cine (Tomo I y II)<br>(Analisis Internacional) Ed. Lumea.                                     |
| 8  | GEORGES SADOUL   | Historia del Cine Mundial<br>(Hasta 1971) Ed. Siglo XXI  |
| 9  | JOSE MARIA CAPARROS LERA   | El Cine de los Años '70  |
| 10 | JAIME J. LOZANO  | El Sindrome del Cine Nacional<br>(c/estadistica del SICA-1984)   |
| 11 | DANIEL ASTRAY  | El Cine Argentino - Anuario<br>1981-1982-1983-1984   |
| 12 | DANIEL ASTRAY  | Catalogo 1985-1986   |
| 13 | Listados Estadisticos<br>s/DDJJ del Instituto<br>de Cinematografia |  |
| 14 | DONALD STAPLES   | Antologia del Cine Norteamericano<br>Ed. Marimar - Bs. As. 1976  |
| 15 | JUAN TABAU   | Critica Cinematografica Española.<br>-La controversia de los Años '60<br>( Ed: Universidad de Barcelona. ) |
| 16 | JACQUES DURAND   | El Cine y su publico.<br>Edicion Española: Ed:RIALPSA(Madrid)<br>Edicion Francesa: Ed:SIREY (Paris)        |
| 17 | GETINO OCTAVIO   | Cine Latinoamericano, Economia.<br>y nuevas tecnologias<br>(Ed: LECASA - Buenos Aires 1988)                |
| 18 | FELDMAN SIMON  | El Cine: Cara y Ceca.<br>(Ed: LA FLOR. - Buenos Aires 1984)  |



- 19 PROHARAM MIGUEL ANGEL Ultimo Convenio 1974. La Organizacion de la Produccion en Cine y la Television.  
Ed: FORJA. - Madrid 1985
- 20 CAUSELO JORGE Y OTROS Historia del Cine Argentino  
Ed: CENTRO - Editor A.Latina.
- 21 CLAUDIO ESPAÑA Medio Siglo del Cine.  
Ed: ABRIL 1984
- 22 GETINO OCTAVIO Notas sobre el Cine Argentino y Latinoamericano  
Ed: EDIMEDIOS - Mexico 1984
- 23 REVISTA HERALDO
- 24 LEY 17.741 - CUOTA DE PANTALLA
- 25 LEY ACTUAL
- 26 JUAN CARLOS GARATE Tesis (1944) U.B.A. - Biblioteca.  
Facultad de Ciencias Economicas
- 27 INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA Series estadisticas  
Entrevista Director:  
Sr. MANUEL ANTIN
- 28 DR. JOSE F. PUNTURO Tesis (1946) U.B.A. - Biblioteca  
Facultad de Ciencias Economicas.
- 29 RICARDO GARCIA OLIVERI Publicacion:  
"Cine Argentino 1988;  
Los Sueños Contra la Crisis  
Diario CLARIN 17/04/88
- 30 DECRETO 2226 DE BOLETO CINEMATOGRAFICO PODER EJECUTIVO NACIONAL
- 31 LEYES 23.052 Y 23.076 PODER EJECUTIVO NACIONAL
- 32 REAL DECRETO 3.304/83 ESPAÑA
- 33 LEY - CONVENIO DE CINE Y VIDEO 1982 - SUECIA
- 34 RUSHWORTH M. KIDDEN "El impacto de la Cultura de Video" de The Christian Science (1985)
- 35 THOMAS H. GUBACK "La Industria Internacional del Cine" Tomos I y II. Distribuye Caligue. Ed. FUNDAMENTOS
- 36 HOMERO ALSINA THEVENET "El Libro de la Censura Cinematografica." Ed. LUMEN.