# Tesis de Maestría en Historia Económica y de las Políticas Económicas

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**Autor: VÍCTOR SCHNEIDER**

**Director: María Cecilia Míguez**

# LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y EL MERCADO INTERNO.

# EL CINE DURANTE EL KIRCHNERISMO (2003 – 2015)

**ÍNDICE**

**INTRODUCCIÓN** **7**

**CAPÍTULO 1**

**LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO** **13**

**1.1 De las primeras películas a los años dorados** **14**

**1.2 El comienzo del proteccionismo y la relación con los Estados Unidos** **18**

**1.3 De la creación del Instituto de Cine hasta el golpe militar de 1976** **23**

**1.4 La revancha de la oligarquía, la censura y la vuelta a la democracia** **34**

**1.5 Los años de Alfonsín** **39**

**1.6 El menemismo y la ley de cine** **43**

**CAPÍTULO 2**

**LA ESTRUCTURA DE LA INDUSTRIA** **49**

**2.1 Consideraciones previas** **49**

**2.1.1 El crédito y los subsidios del INCAA** **50**

**2.2 Régimen crediticio estatal** **50**

**2.2.1 Subsidios** **52**

**2.3 Estructura de Ingresos y Costos** **55**

**2.3.1 Ingresos** **55**

**2.3.2 Costos** **57**

**CAPÍTULO 3**

**LAS TRES ETAPAS DE UNA PELÍCULA: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN** **60**

**3.1 Las empresas productoras** **61**

**3.2 Las distribuidoras** **64**

**3.3 Las exhibidoras** **65**

**CAPÍTULO 4**

**EL GOBIERNO DE LA ALIANZA Y LA SALIDA DE LA CONVERTIBILIDAD** **67**

**4.1 El fin del ciclo del ajuste y la industria del cine**

**4.2 La industria cultural en una sociedad empobrecida** **77**

**CAPÍTULO 5**

**EL COMIENZO DE UNA NUEVA ETAPA** **82**

**5.1 El gobierno de Néstor Kirchner (2003 – 2007)** **91**

**5.2 El mercado intervencionista y el mercado de películas** **91**

**5.3 El cine después de la crisis** **95**

**5.4 La construcción de una nueva agenda política y económica** **100**

**5.5 El cine y la recuperación económica** **106**

**5.6 Los nuevos desafíos y la planificación del desarrollo** **112**

**5.7 El cine en el final del primer kirchnerismo** **115**

**CAPÍTULO 6**

**EL SEGUNO GOBIERNO KIRCHNERISTA (2003 – 2007)** **126**

**6.1 El Estado y el peso de las corporaciones** **126**

**6.2 El país, la crisis internacional y las medidas sociales** **128**

**6.3 La producción cinematográfica sigue creciendo pero…** **132**

**6.4 Los últimos años del auge económico** **143**

**6.5 La producción nacional se dispara** **146**

**CAPÍTULO 7**

**EL ÚLTIMO GOBIERNO KIRCHNERISTA** **156**

**7.1 Los signos de agotamiento** **156**

**7.2 El cine sigue batiendo récords** **159**

**7.3 Golpear en el momento justo** **169**

**7.4 Cine y mercado** **172**

**CONSIDERACIONES FINALES** **182**

## *INTRODUCCIÓN*

La tesis tiene por objetivo analizar el desarrollo de la industria cinematográfica argentina durante el período 2003-2015. En términos generales, estos años estuvieron caracterizados por el reacomodamiento de la economía luego de la brusca salida de la convertibilidad vía devaluación, con la consecuente reducción del costo de producción local, proceso que se produjo en paralelo al aumento de los precios de las commodities a nivel mundial y la abrumadora demanda China de productos primarios. Esta combinatoria, acompañada por el renovado rol intervencionista que asumió el Estado, produjo una rápida recuperación de la economía, cuyo PBI mostró un crecimiento a lo largo de todo el período (8,8% en 2003; 9% en 2004, 9,2% en 2005; 8,5% en 2006; 8,7% en 2007; 6,8% en 2008; 0,9% en 2009; 9,2% en 2010; 8,9% en 2011; 1,9% en 2012; 2,9% en 2013; 0,5% en 2014 y 2,1 en 2015).

Durante estos años, el salario real recuperó parte del terreno perdido desde el anterior cambio de modelo: el iniciado en 1976, que puso en movimiento un nuevo patrón de acumulación, tal como lo habían sido el agroexportador hasta 1930 y, después, la primera y la segunda etapa de sustitución de importaciones (Basualdo, 2013ª, p. 53 y sig.). Dicha recuperación tuvo como consecuencia que los hogares por debajo de la línea de pobreza en los grandes conglomerados urbanos pasaran del 42,7% en 2003 al 3,7% en 2013, fecha en que el INDEC dejó de publicar datos al respecto.[1]

Gran parte de este crecimiento estuvo apalancado por la intervención estatal en sectores clave de la economía, con el objetivo de contrarrestar todo el andamiaje de la arquitectura neoliberal que había llevado al estallido de 2001. Estatizaciones en sectores estratégicos, administración del tipo de cambio, fomento del consumo interno, desendeudamiento, fueron algunos de los vectores sobre los que se sustentó el nuevo modelo económico durante las presidencias kirchneristas.

Decíamos que una porción importante de la población pudo recuperar poder adquisitivo. A partir de esta recuperación económica (y de la nueva distribución de los ingresos) los sectores más postergados empezaron a tener salarios que superaban los gastos de

[1]Si bien el tratamiento de los indicadores económicos y sociales por parte del Estado, es un tema que excede este trabajo, se puede conceder que las cifras publicadas por el Instituto son, por lo menos, exageradas, pero es indudable que hubo una recuperación considerable de los sectores más postergados (para hacer esta afirmación también se toman en cuenta otros guarismos como los aumentos de las jubilaciones, la asignación universal por hijo, las paritarias salariales, etc.).

supervivencia. Y como lo indica una ley básica de la economía, si los pobres gastan todos sus ingresos en satisfacer sus necesidades básicas, una vez superada esta condición, se puede deducir que el excedente se vuelca al ahorro o al consumo en actividades relacionadas con el ocio y con la cultura. Dentro de esos "nuevos" consumos está incluido el cine.

Se parte aquí de dos supuestos: 1) que la industria cinematográfica argentina requiere para su desarrollo una participación activa del Estado; 2) que la recuperación por parte de los asalariados de su poder adquisitivo es un pilar fundamental de lo que se denomina el círculo virtuoso de la economía. Teniendo en cuenta estas dos premisas, nuestro objetivo es analizar en qué medida la mencionada intervención estatal, a partir de la salida del modelo de la convertibilidad, impactó sobre la industria cinematográfica argentina, haciendo hincapié en el modo de producción de películas, la distribución y exhibición de los films y los gustos culturales de nuestra sociedad. Asimismo, intentaremos demostrar que la relación establecida entre el Estado y el mercado cinematográfico engloba o condensa los problemas estructurales de la economía argentina.

Esta introducción tiene por objetivo dar un panorama general de una industria con algunas particularidades que no se dan en otros rubros. Por lo menos no todas juntas. Primero, hay una necesidad de contar con créditos y subsidios estatales para que la actividad pueda ser viable. Segundo, existe una gran concentración del mercado en los tres aspectos que la rigen: la producción, distribución y la exhibición. Tercero, el mercado local es muy pequeño y con un público que por cuestiones culturales prefiere consumir cine extranjero (norteamericano en particular), por lo tanto la financiación de películas locales es más dificultosa. Cuarto, los empresarios del sector tienen los mismos vicios que históricamente tuvo la burguesía nacional: prebendaria, sin capacidad de liderazgo para forzar un proceso vanguardista (dentro del capitalismo) que le permita posicionarse a nivel mundial (o regional), y en general, con tendencia a fugar al exterior las utilidades. Y se puede agregar uno más que es particular del cine: quizás la industria no es tan importante en cuanto a la participación en el PBI argentino, pero su valor simbólico la posiciona con ventajas (relativas a la necesidad de contar con un cine que represente la cultura e idiosincrasia propia) sobre otras industrias. Por todas estas razones creemos que en el rubro cinematográfico se condensan los problemas (y quizás también los instrumentos para resolverlos) de la economía argentina a lo largo de la historia: el debate liberalismo/intervencionismo, la forma de acumulación de divisas, el rol del mercado

interno, la extranjerización del capital y la necesidad de alianzas con los países de la región.

Desentrañar todo este entramado en el que se combinan los cambios producidos en Latinoamérica en los primeros años del siglo XXI, las particularidades que tuvo el caso argentino luego del estallido de la convertibilidad, la relación Estado-Mercado en una industria inserta en una sociedad cuyo imaginario colectivo la hace parte de la alta cultura occidental (afectando sus preferencias de consumos culturales) y los diferentes grados de desarrollo regionales internos, constituye el objetivo de esta tesis. El abordaje de esta temática se basará en la deconstrucción de la estructura de la industria, el papel que juega el INCAA en la financiación de films, las características de los subsidios estatales y la incidencia que tuvo el modelo basado en el consumo interno en la recaudación de las películas

Ahora bien, para profundizar en todos estos aspectos, abordaremos una serie de problemas que enumeramos a continuación:

a) Indicadores positivos y las diferentes etapas de la producción

El análisis de los datos del período indica que en el mercado de cine local se verificó un aumento generalizado de todas las variables que referencian la actividad. Nos referimos a las cifras de espectadores totales y a los de películas argentinas, también a los estrenos de los mismos, a la cantidad de salas por región y a los puestos de trabajo que aglutina la industria cinematográfica.

Si bien los números son alentadores, cuando se analiza cuál fue la distribución de estos aumentos dentro de los jugadores del mercado interno, empiezan a aparecer ganadores y perdedores. Las tres etapas en que está dividido el sector –producción, distribución y exhibición- están concentradas de tal forma que los beneficios que otorga el Estado, ya se trate de subsidios, créditos blandos o reintegro de gastos, son acaparados por unas pocas empresas. Además, el cine extranjero (el norteamericano en particular y a través de empresas del mismo origen) se lleva la mayor parte de los ingresos mencionados.

b) Distribución geográfica

El análisis de la distribución geográfica de la industria –en lo que se refiere a la distribución de las pantallas y espectadores por provincia- es un indicador de las profundas desigualdades que existen en la estructura social de nuestro país. Si bien se logró avanzar en este sentido, todavía queda mucho camino por recorrer.

Todos los indicadores antes mencionados, llevan a identificar problemas y a formular varios interrogantes. Si bien el debate acerca de la intervención del Estado en la industria

no está saldado, a pesar de las evidencias históricas, hay posiciones encontradas al respecto. Por lo tanto, una parte de este trabajo se va a encargar de abordar esta cuestión.

Como veremos, tanto las productoras de cine grandes como las pequeñas (en este punto es necesario aclarar que los tamaños no son los de otra actividad, ya que cuando hablamos de "grandes" nos referimos a empresas con un personal fijo –es decir en momentos en que la empresa no está produciendo- mayor o igual a 10 personas y las "pequeñas" pueden contar con una sola) tienen que recurrir al financiamiento estatal en mayor o menor medida. Esta regulación tomó impulso en la segunda mitad de la década de 1990, cuando al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) le fue otorgada la autarquía financiera y con ella, un caudal importante de recursos, que desde el Estado, iban a financiar la industria. Las críticas desde los sectores defensores del liberalismo y de la regulación en general fueron obvias: una industria que no puede competir con el extranjero es inviable, por lo tanto, el Estado está gastando mal o de forma ineficiente. Sin embargo, además de responder fundamentando en la necesidad de contar con industria nacional para dejar de ser un país periférico, está el hecho de que este sector es subsidiado en casi todo el mundo, pues se lo considera exceptuado de las reglas de mercado.

Por la necesidad de ajustar los gastos públicos que tenían los gobiernos de Carlos Menem y Fernando de la Rúa, debido a la constricción monetario/financiera que le imponía la convertibilidad, la autarquía comenzó funcionar de forma plena a partir del año 2002. En los años posteriores, los fondos fueron manejados de manera discrecional y sin especificar en detalle las reglas y condiciones de asignación de recursos. Esta situación se fue encaminando y empezaron a surgir problemas que podrían denominarse "de segunda generación". Las demandas de los productores se concentraron más en obtener apoyos para la exhibición y la distribución que para la producción (porque ya contaban con ese beneficio).

Otro de los problemas que salen a la luz al estudiar la industria, se refiere a la actitud de los empresarios productores, ante las posibilidades que brinda el andamiaje legal, para presentar costos artificiales que les permiten cobrar subsidios por encima de los gastos reales de producción. Esta práctica se ha vuelto habitual en la industria, por lo que se hace necesaria una revisión de los sistemas de control para no alimentar este circuito.

De acuerdo a lo antedicho, el presente trabajo va a analizar la relación entre la estructura económica argentina y su industria cinematográfica. Con este horizonte, se organizaron

los capítulos para abarcar lo más posible los aspectos fundamentales del tema. El capítulo 1 presenta un resumen del desarrollo histórico de la industria en la Argentina hasta el último gobierno de Carlos Menem (1999), señalando las principales tensiones y controversias que se suscitaron en cada período. El capítulo 2 hace hincapié en la estructura de la industria cinematográfica, en relación a los ingresos y costos que son característicos de la actividad, las regulaciones estatales y los apoyos que recibe la producción local. En el capítulo 3 se analizan las tres etapas que implica la realización de una película: la producción, la distribución y la exhibición. El capítulo 4 retoma el recorrido histórico, a partir de la presidencia de Fernando De la Rúa, proponiendo revisar el estado de la industria antes de la salida de la convertibilidad, para que pueda ser comparado con lo ocurrido luego de la devaluación del peso. El capítulo 5 presenta el nuevo panorama económico posterior a la convertibilidad y detalla la situación de la industria cinematográfica en este nuevo escenario. Los capítulos 6, 7 y 8 analizan los tres períodos de gobierno kirchneristas en sus aspectos más destacados y la forma en que repercutieron las políticas intervencionistas en el mercado del cine. Por último, y a modo de cierre, se presentan las consideraciones y reflexiones finales en relación al tema abordado.

Entre los autores que han desarrollado el tema del cine en cuanto industria, y a los que haremos mención a lo largo de este trabajo, reconocemos como referencias los libros *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* de Octavio Getino (Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 1998), *Avances y límites de la industria cinematográfica argentina, 1935-1955* de Cristina Mateu *(*Ediciones Cooperativas, Buenos Aires, 2008),"Un acercamiento a las Industrias Culturales en la Argentina durante el período 1984-1994"(trabajo inédito de Tesis en Historia Económica y de las Políticas Económicas, 2006) de Elena Virginia Rubinstein Borruel y *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal* (Buenos Aires, 2004), de Pablo Perelman y Paulina Seivach. En cuanto a la bibliografía específicamente económica, los libros y autores citados como fuentes principales son los siguientes: *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)* (Ed. Emecé, Buenos Aires, 2007) de Mario Rapoport, *Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo xx a la actualidad* (Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2013), de Eduardo Basualdo, *Economía a contramano* (Planeta, Buenos Aires, 2012) de Alfredo Zaiat y *Los tres kirchnerismos. Una historia de la economía argentina 2003-2015* (Siglo XXI, Buenos Aires, 2016) de Matías Kulfas. Además, el trabajo está basado en variados artículos periodísticos de

especialistas en economía y cine. Con respecto a las fuentes estadísticas, las económicas están extraídas de publicaciones de organismos públicos (principalmente del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) y del Ministerio de Economía) y de la bibliografía mencionada, las cinematográficas corresponden a publicaciones del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), del Sistema Cultural de la Argentina (SINCA) y del portal Ultracine.[2]

.

[2]Las estadísticas de Ultracine no incluyen los datos de los cines que dependen del INCAA. Si bien no son significativos en relación a las cifras totales de la industria, existe una variación en relación a las estadísticas de las dos publicaciones.

## *Capítulo 1: La historia del cine argentino*

### 1.1 De las primeras películas a los años dorados

Las primeras imágenes con movimiento fueron capturadas en la fábrica francesa de los hermanos Lumiere, en 1895. Mientras esto ocurría, del otro lado del océano, Thomas A. Edison patentaba el primer prototipo de kinetoscopio, luego de experimentar con imágenes animadas. En 1896, un ayudante de los Lumiere, de nombre Georges Mélies, fundó la primera productora de ficciones cinematográficas. Las diferencias estéticas entre estas primeras obras fílmicas de los Lumiere y Mélies, se consideran como la fundación de dos categorías distintivas de las películas que persiste hasta hoy: el cine documental y el de ficción.

Edison, a través de acciones legales, trató de quedarse con el control de la producción y de las patentes de las nuevas tecnologías. Esta lucha derivó en la conformación de la Motion Pictures Patent Company en los Estados Unidos, integrada por las primeras productoras, cuyo objetivo era la prohibición de la cesión de películas y equipos a terceros. El resultado de estos intentos por excluir posibles competidores fue el surgimiento de grupos independientes. Uno de ellos, en 1909 se instaló en Hollywood y construyó la más espectacular industria de cine. Su crecimiento se dio en paralelo a los cambios que atravesaron al capitalismo de esos años: la estandarización, la división del trabajo y el consumo masivo, característicos del fordismo, ya que al igual que cualquier industria, la cinematográfica está basada en la innovación tecnológica, la expansión de sus mercados de consumo y la tasa de ganancia (Mateu, 2008, p. 22 y sig.).

La economía argentina de fines del siglo XIX estaba fuertemente condicionada por los ciclos internacionales: el modelo agroexportador era un sistema de economía abierta, con una estructura productiva relativamente precaria, sustentado en el endeudamiento externo para estimular el proceso de expansión pero con muchos problemas durante los ciclos depresivos de los países centrales, y con un Estado sin una estructura capaz de sustentar una recaudación impositiva superavitaria (Rapoport, 2007, p. 51 y sig.).

Estamos situados en el período que va de la segunda presidencia de Roca (1898 – 1904) hasta la de Roque Sáenz Peña (1910 – 1914). Es el tránsito que va desde lo que el escritor David Viñas denomina apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad señorial, momento en que los grupos privilegiados empiezan a sentir que la comunidad en la que habitan es inestable, hasta a veces adversa y que lo que antes era compacto empieza a mostrar fisuras (Viñas, 2004).

Pero esas elites gobernantes, tenían especial predilección por estar a la altura de los gustos europeos, en palabras de Octavio Getino (1998):

> Dentro de este panorama resulta fácil comprender por qué el país, condenado por sus núcleos dirigentes a existir como granja o estancia de la industrializada Inglaterra, estaba preparado para recibir como un agregado de más de los productos manufacturados, las máquinas y los rollos de películas de la nueva tecnología. (p. 17)

Para este autor, la llegada de la cinematografía a la Argentina, casi en simultáneo con la consolidación las elites agroexportadoras, va a marcar la forma en que este "medio de comunicación" (así lo llama) va a tener con el público. Quizás sea por esta razón que la Argentina conoció el cine prácticamente desde sus inicios, pues el 18 de julio de 1896, se efectuó la primera exhibición cinematográfica en nuestro país poco después de su lanzamiento en París. La misma tuvo lugar en el teatro Odeón de Buenos Aires y se proyectaron *El Taller de Herrería*, *Niños en el Jardín de las Tullerías* y *La Salida de Operarios de una Fábrica*, entre otras películas. En esa función inaugural estuvieron presentes: Enrique Lepage (dueño de una empresa que se dedicaba a importar material fotográfico), Max Glücksmann y el francés Eugenio Py que trabajaban con él.

*El fusilamiento de Dorrego* dirigido por el italiano Mario Gallo fue el primer film nacional producido en 1907. En los años siguientes Glücksmann adquirió la Casa Lepage (que había proyectado el primer film importado en el Odeón) y el empresario Julio Raúl Alsina construyó en 1909 el primer estudio y galería de filmación en un galpón ubicado en las calles Gascón y Córdoba de la ciudad de Buenos Aires. De esta forma se empezaron a producir varias películas, muchas de ellas inspiradas en el primer centenario de la Revolución de Mayo: *Facundo Quiroga*, *Juan Moreyra*, *La Revolución de Mayo*, entre otras. Es entonces a comienzos de la Primera Guerra Mundial cuando el cine se convierte en un producto de consumo masivo. En 1915, se estrenó *Nobleza Gaucha*, cuya recaudación multiplicó treinta veces sus costos y fue vendida a España y también a países latinoamericanos (Perelman y Seivach, 2004, p. 15). El éxito se debió a que la iluminación, los encuadres y los travellings eran vanguardistas y de una calidad desconocida hasta el momento.

En los primeros años del siglo XX se desataron profundos cambios tanto internos como externos. En Argentina los gobiernos oligárquicos no lograban legitimar las instituciones "democráticas" y algunos integrantes del elenco conservador empezaron a asumir que si

querían mantener posiciones de poder debían resignarse a acceder a las reformas que incluían a las grandes masas. En 1912 la ley Saenz Peña amplió el derecho a voto para todos los mayores nativos y naturalizados mayores a 18 años. Cuatro años más tarde hubo elecciones nacionales y el radical Hipólito Yrigoyen fue elegido presidente. Para el oficialismo gobernante, a pesar de las señales que anunciaban el resultado, se trató de una derrota inesperada. Desde ese momento deberían gobernar a través de otros actores y, llegado el caso, por intermedio de golpes de estado.

En el ámbito internacional, en 1914 empezaba la Primera Guerra Mundial y los países de Europa abandonaron el patrón oro[3] y volvieron a los controles de cambios para cuidar sus reservas. Luego, fueron volviendo al sistema anterior. Pero Inglaterra, que poseía la moneda principal, no lo pudo hacer por falta de reservas, porque había perdido competitividad para obtener oro y, además, estaba endeudada con EEUU, generando inestabilidad en el sistema. Era el comienzo del cambio de moneda hegemónica a nivel mundial.

A partir del estreno de *Nobleza Gaucha*, surgen nuevos realizadores, entre ellos José Agustín Ferreyra, cuyo primer film *El tango de la muerte* data de 1917. Otro cineasta importante de esos años es el doctor en ciencias económicas Roberto Guidi. Este realizador se retiraría de forma rápida en 1924, pero luego de filmar obras que se destacan por su sobriedad y el interés por las técnicas vanguardistas. La década de 1920 va a quedar marcada por la presencia de cuatro directores: el ya mencionado José Ferreyra, Nelo Cosimi, Edmo Continetti y Julio Irigoyen (Mahieu, 1966, p. 12). Es en esta época cuando el cine argentino comienza a expandirse por los mercados de América Latina, como señala Getino (1998):

> Cuenta ya con realizadores, técnicos y actores experimentados; empresarios relativamente poderosos, dueños de importantes circuitos de "biógrafos" entre los que existían salas modernas con capacidad para tres mil espectadores –como el "Buckingham Palace"-, productores con una visión netamente empresarial y comercial, acorde con el modo de uso que imponían las metrópolis. (p.25)

[3]El patrón oro fue preponderante en la segunda mitad del siglo XIX y hasta la Primera Guerra Mundial. Si bien nunca funcionó sin interferencias, en este sistema las economías debían estar abiertas a los flujos de capital y moneda. Los bancos centrales sólo entregaban moneda al mercado a cambio del oro que recibían, a un determinado tipo de cambio, por lo tanto, la oferta monetaria dependía de las reservas de oro. A su vez, el precio del dinero (la tasa de interés) dependía de la cantidad de moneda que circulaba en la economía.

A estas razones hay que agregarle que la crisis de 1929 hundió al capitalismo en lo que se denominó “la Gran Depresión”, cuyos efectos se prolongarían por lo menos por una década, y fue relevante en la circunstancial falta de capacidad norteamericana para quedarse con este mercado; y también las temáticas del cine argentino relacionadas íntimamente con la problemática latinoamericana.

En cuanto a la política, tal como lo había anticipado el poeta Leopoldo Lugones en 1924, había llegado la hora de la espada. A comienzos de 1930, el gobierno radical perdió las elecciones para diputados y algunos opositores, con el apoyo de los medios de prensa más importantes, empezaron a construir un clima de violencia que finalizaría con el golpe de estado del general José Félix Uriburu, en septiembre de ese año. Militar de tendencias nacionalistas, cuyo espejo era el dictador español Primo de Rivera –y opuesto al ala liberal liderada por el general Agustín P. Justo- impulsó un proyecto corporativista que no tuvo buena acogida dentro de la clase política conservadora, que prefería el retorno de los partidos políticos (Devoto, 2002, p. 235 y sig.). Estas disputas internas en el ejército sumadas a una serie de errores políticos desembocaron en el triunfo del general Agustín P. Justo en noviembre de 1931, con el apoyo de Partido Demócrata Nacional (los conservadores), los radicales antipersonalistas y los socialistas independientes.

En el plano económico, el ciclo del modelo agroexportador estaba seriamente afectado por la crisis mundial de 1930, cuyos efectos fueron la disminución de la demanda y del valor internacional de las materias primas. Ante este panorama, las elites gobernantes advirtieron la necesidad de cambiar la estructura económica. En 1933 asumieron Federico Pinedo en el Ministerio de Haciendo y Antonio de Tomaso en la cartera de Agricultura y adoptaron medidas con una visión más global y de largo plazo, con una activa participación del Estado en la regulación de los procesos económicos. Comenzaba un proceso de industrialización para sustituir importaciones (Rapoport, 2007, p. 218 y sig.). Este cambio drástico en la estructura económica, trajo como consecuencia que grandes masas de población del interior se trasladaran hacia los centros urbanos. Si bien todavía faltaba una década para la irrupción del peronismo, momento en que estas masas tomarían visibilidad política –y también sean asimilados a una horda de salvajes por la culta sociedad de Buenos Aires- para los productores cinematográficos constituyeron un mercado al cual venderle sus obras. Con la llegada del sonido, en esa década “se instala la industria cinematográfica más poderosa que vio alguna vez el país; aquella que permitiría también ejercer el liderazgo indiscutido en todo el mercado de habla hispana” (Getino, 1998, p. 26). Se instalaron nuevos estudios con equipos importados de los

Estados Unidos, se fundaron los Laboratorios Alex con el multicopiado automático, Lumiton y Argentina Sono Film fueron las primeras en contar con empresas de filmación integradas. Esta última fue fundada por Angel Mentasti, quien organizó de una manera vanguardista y agresiva su producción: para negociar mejores condiciones con los exhibidores, producía películas de forma ininterrumpida. De esta forma si en algún film el público le era esquivo, tenía listo otro para compensar las pérdidas. Además tenía la característica -importada de Hollywood- de verticalizar las películas desde la producción hasta la recepción, con los ingresos de boletería como el único elemento capaz de influir en los cambios estéticos (Mateu, 2008, p. 41). En palabras de Getino (1998):

> Era la tentativa más avanzada de una burguesía que dentro del cine se apropiaba de los modelos de producción dominantes y en ellos encontraba su posibilidad y, al mismo tiempo sus límites, dadas las diferentes circunstancias históricas que existían entre el país neocolonial y la metrópoli imperial. (p. 26)

En otras palabras, se intentaba un modelo de desarrollo con la misma lógica de aquél con el que se quería competir, con la diferencia que un caso se trataba de un país próximo a ocupar la hegemonía mundial y, en el otro, de uno que recién daba los primeros pasos de lo que luego se convertiría en un desarrollo industrial incompleto. A estos límites (que continúan vigentes en la actualidad, es decir, la dependencia de los productos importados, la poca capacidad dirigencial, un mercado interno limitado, etc.), hay que sumarle los que suscitaban el sistema de precios, la distribución y la exhibición.

Se utilizaba el sistema de precio fijo: el productor pactaba un precio por derecho de exhibición, con exclusividad, por un tiempo determinado, independientemente de la afluencia de público a las salas. El problema era que la alta concentración de exhibidores y la importación de películas baratas obligaban a los productores locales a entregar sus películas a un costo demasiado bajo. Si bien, como se mencionó anteriormente, el Estado había empezado a tener un rol mucho más activo en la economía, en la industria cinematográfica se movía a través del libremercado en estado puro.

Sin embargo, la industria seguía creciendo. En 1939 la Argentina realizaba 50 películas y el competidor más cercano, que era México, sólo 37. Contaba, además, con cerca de 30 estudios que proporcionaban trabajo a cuatro mil personas, hasta llegó a crearse al estilo hollywoodense una Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. En ese mismo año, el Estado dio las primeras señales de querer intervenir en el mercado. La

Municipalidad de Buenos Aires empezó a otorgar premios, cuyos principales beneficiarios fueron Mentasti y Amadori (Getino, 1998, p. 33).

## 1.2 El comienzo del proteccionismo y la relación con los Estados Unidos

A pesar de que el cine argentino había conquistado con velocidad asombrosa el mercado de habla castellana, acaparando a un público deseoso de ver películas habladas en su lengua, estas ventajas no se traducían en beneficios económicos para sus productores. Esos límites que mencionaba Getino, se volvían cada vez más estrechos para la incipiente industria nacional. Como apunta Mahieu (1966):

> Con una suicida improvisación, los rectores de la industria entregaban sus filmes a precio fijo, por lo cual las mayores ganancias producidas por los eventuales éxitos de público quedaban en manos de los distribuidores. Los capitales invertidos se veían así sometidos a planes limitados, de corto plazo. Sin planificación adecuada de la producción, sin capitales propios y estables que debían asegurarse con canales propios de distribución, los jefes de la industria estaban en manos de numerosos intermediarios que absorbían la mayor parte de los ingresos de la boletería. (p. 26)

Para este autor, la decisión de los productores locales de volcar las temáticas hacia las vivencias de las clases altas (que preferían el cine importado) y de "internacionalizar" las producciones (a través del "star system"[4] en 1940) fue la principal causa del paulatino alejamiento del público de las salas.

En la segunda posguerra, Estados Unidos tenía el 70% de las reservas mundiales de oro, el resto del mundo era deudor suyo, tenía el nivel de productividad más alto entre las potencias industriales, la competitividad para sostener ese superávit y el mayor complejo militar del mundo. Con estas capacidades, impusieron sus condiciones en Bretton Woods[5] y empezó la hegemonía del dólar. En la Europa de la segunda posguerra,

[4]Producción cinematográfica basada en la popularidad de los actores.

[5]Los acuerdos de Bretton Woods son las resoluciones de la conferencia monetaria y financiera de las Naciones Unidas, realizada en el complejo hotelero de Bretton Woods, (Nueva Hampshire, Estados Unidos), entre el 1 y el 22 de julio de 1944.Allí fue donde se establecieron las reglas para las relaciones comerciales y financieras entre los países más industrializados del mundo. Bretton Woods trató de poner fin al proteccionismo del período 1914-1945, que se inicia en 1914 con la Primera Guerra Mundial. Se consideraba que para llegar a la paz tenía que existir una política librecambista, donde se establecerían las relaciones con el exterior.En los acuerdos también se decidió la creación del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, usando el dólar como moneda de referencia internacional. Dichas organizaciones empezaron a funcionar en 1946.

la implementación del Plan Marshall tenía dos objetivos: por un lado, la recuperación de la economía era fundamental para encontrar un mercado para los productos estadounidenses; y por otro, controlar la influencia que la Unión Soviética podía conseguir en los devastados pueblos luego de la guerra. A su vez, en Latinoamérica, la presencia norteamericana adquiría cada vez más importancia.

En la Argentina, en un proceso que venía de la década anterior, el aumento de las inversiones estadounidenses en detrimento de las inglesas, atraídas por el tipo de cambio favorable y por la expansión del mercado interno, estaba reflejando el cambio de tendencia mundial. Las elites argentinas empezaban a mostrar fisuras internas. Ya el plan económico de Federico Pinedo, de 1940, había mostrado esos desencuentros. De un lado estaban lo que querían recomponer las relaciones con el Reino Unido, mientras que había otro sector, que veía que el ascenso de EE UU era irreversible, por lo cual había que fortalecer el mercado interno "para sustituir el destino de las exportaciones declinantes y compensar con producción local la simultánea reducción de las importaciones, acelerando las transformaciones internas operadas a lo largo de la última década" (Rapoport, 2007, p. 237). Esta última postura era vista con buenos ojos por algunos de los grupos empresarios norteamericanos pero no por los británicos, porque de esta forma se iba a reducir la cantidad de alimentos exportables y con ello la dependencia de la Argentina del mercado de los europeos. Sin embargo la economía argentina, a diferencia de otros países latinoamericanos como Brasil, no era complementaria de la estadounidense, por lo que el acoplamiento de las dos economías conduciría a un "desequilibrio comercial crónico sobre el que sería muy difícil construir una relación estable y duradera" (Rapoport, 2007, p. 237).

El golpe de 1943 puso fin a la sucesión de gobiernos conservadores de la década infame. Del grupo de militares que asumieron el gobierno, empezó a tomar relevancia la figura del por entonces coronel Juan Domingo Perón, primero como secretario de trabajo y previsión y más adelante como vicepresidente. Perón empezó a adquirir popularidad entre los trabajadores asalariados por la adopción de una serie de medidas que los favorecieron, cuyo horizonte era la industrialización del país, con preferencias por darle más relevancia a la burguesía nacional. En otras palabras, el papel del Estado en la economía iba adquiriendo una envergadura hasta ese entonces desconocida. La creación del Instituto Argentino de Promoción del Intercambio (IAPI)[6] y la nacionalización

[6]El Instituto Argentino de Promoción del Intercambio (IAPI) fue un ente público argentino creado por decreto-ley 15.350 el 28 de mayo de 1946, que si bien fue firmado por el Presidente Edelmiro Farrell, formaba parte

del Banco Central y de algunos servicios como los ferrocarriles tenían como objetivo destinar los excedentes agropecuarios a la industrialización. Apoyado en medidas concretas, pero también en el uso inteligente de los símbolos, Perón buscaba posicionar al desarrollo de la industria para, por lo menos, colocarla en el mismo nivel de importancia que al agro. Un ejemplo de este reposicionamiento es narrado por James P. Brennan y Marcelo Rougier (2013). Corría 1947, Perón aprovecha una reunión del sector agropecuario para hacer su jugada política:

> Con gran habilidad para el uso del simbolismo, y con no poca malicia, Perón se aseguró de que tales exhibiciones se desarrollaran en el parque de exposiciones de la Sociedad Rural, en Palermo, donde los terratenientes del país habían organizado sus ferias agropecuarias y habían hecho desfilar sus toros galardonados desde finales del siglo diecinueve. El espléndido salón de exposiciones, donde altivos estancieros habían hecho alarde de su ganado Angus, pasó a pertenecerles también a los fabricantes de ventiladores eléctricos, refrigeradores y, lo que quizá resultó más aceptable para la élite terrateniente, maquinaria agrícola. (p. 112 y sig.)

Luego de unos primeros años expansivos en materia económica, es en 1949 cuando la escasez de divisas empezó a mostrar los límites del proyecto peronista: la industria necesitaba insumos importados y, en su gran parte, destinaba sus productos al mercado interno, por lo cual no generaba entrada de circulante por exportaciones, cuya consecuencia era la falta de divisas. El gobierno trató de reencauzar la economía a través de una serie de medidas recesivas y de algunas concesiones a los sectores tradicionales y del agro (a través de créditos y el fomento de la inversión extranjera) (Rapoport, 2010). Pero los flancos abiertos serían bien aprovechados por sus enemigos. Luego vendría el enfrentamiento con la iglesia católica y, finalmente, el golpe en septiembre de 1955.
Si bien Mateu (2008, p. 41) ubica la etapa de oro del cine argentino entre los años 1933 y 1957, ya en 1945 las producciones locales empiezan a mostrar signos de debilidad. Ese año se realizan sólo 23 films mientras que en 1942 esa cifra se elevaba a 56. Para Getino (1998, p. 35), esta decadencia obedece al papel secundario que asumió históricamente la burguesía argentina, en este caso, reflejado, por un lado, en el temor a enfrentar a los exhibidores que privilegiaban los films extranjeros descuidando la

---

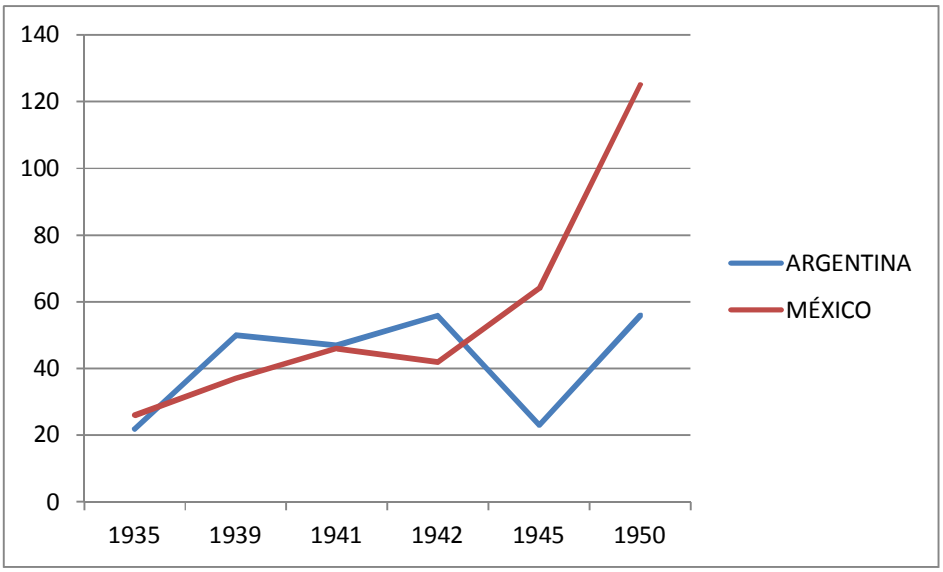
del conjunto de medidas que el coronel Juan Domingo Perón y su equipo de asesores habían proyectado, funcionó bajo la órbita del Banco Central, con el fin de centralizar el comercio exterior y transferir recursos entre los diferentes sectores de la economía. Su director fue el economista y Presidente del Banco Central Miguel Miranda.

producción local, y por otro, en la elección de los sectores medios y altos como destinatarios de sus obras (quienes apoyaban ideológicamente la concepción liberal "civilizadora" opuesta al modelo popular asociado a los "cabecitas negras" cuyo ascenso social vino de la mano de la industrialización). Esta elección obligó a cambiar las temáticas, "el lenguaje, el tratamiento y los contenidos, al perfil neocolonizado de ese espacio receptor" (Getino, 1998, p. 36).

En el gráfico I se puede apreciar como el cine mexicano empieza a tomar impulso para finalmente quedarse con el liderazgo regional. La serie arranca con 22 películas argentinas y 26 mejicanas en 1935, en 1942 se revierte la situación con 56 argentinas y 42 mexicanas y finaliza en 1950 con 56 para Argentina y 125 para México.

El año 1942, además de ser el del récord de estrenos cine, se crea la productora Artistas Argentinos Asociados, una cooperativa de artistas que se juntaron con la intención de levantar el nivel de las producciones. Ese mismo año, la nueva productora estrena *La guerra gaucha*, con guión de Petit de Murat y Homero Manzi, que luego se convertiría en la película más emblemática de la época. Sin embargo, el cine de esos años estuvo dominado por el abandono de las temáticas nacionales para centrarse en las comedias "de ambientación burguesa" (Mahieu, 1966, p. 28), al estilo de *Los martes orquídeas* (1941), o las adaptaciones de obras conocidas como *La novela de un joven pobre* de Feuillet.

Gráfico I




Elaboración propia a partir de datos obtenidos de Getino, Octavio, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Ed. Ciccus, Buenos Aires, 1998.

Perelman y Seivach (2004, p. 17) argumentan que el declive se explica en gran parte porque Estados Unidos redujo de forma drástica la venta de celuloide a nuestro país (en 1943 los mexicanos recibieron 11 millones de metros de película mientras que la Argentina sólo 3,6 millones de metros del mismo material), en represalia por la postura neutral que los gobiernos argentinos adoptaron durante la Segunda Guerra Mundial. En este punto, parecen más sólidas las explicaciones que le da Cristina Mateu (2008) a la decadencia de la industria cinematográfica, porque las enmarca en los problemas estructurales que tuvo (y sigue teniendo) la economía argentina, es decir, la industria cinematográfica, al igual que las demás industrias, de la mano de la sustitución de importaciones comenzada en la década de 1930 y profundizada durante el primer peronismo, se sustentaba en las divisas que generaban las exportaciones agropecuarias. Esta transformación, por diferentes razones que no pueden desarrollarse en este trabajo, no pudo concluirse de forma completa, motivo por el cual el crecimiento del sector industrial quedó condicionado al stock de divisas del exterior, porque las necesitaba para hacerse de los insumos importados no sustituidos en la industria local, es lo que conocemos con el nombre de restricción externa. En palabras de Mateu (2008):

> De ahí que la interpretación que le adjudican a la falta de celuloide el freno fundamental a la producción cinematográfica no considera que, como ya vimos, la dependencia a las nuevas tecnologías obligaban a una incesante adecuación, siendo en su conjunto todos los bienes importados, y todos, afectados por los problemas de divisas, problemas cambiarios y por la falta de impulso a una industria de base. (p. 90)

Por otra parte, el bloqueo al celuloide hay que ponerlo en el contexto de disputa que se daba entre las potencias por el mercado argentino y, la antes mencionada, falta de complementariedad entre la economía argentina y la estadounidense. Y por otro lado, si bien el empresariado cinematográfico reprodujo la concepción estética y la organización de la producción norteamericana, no lo hizo con el formato de integración vertical que fue lo que permitió el acelerado crecimiento de la industria *hollywoodense*. En Argentina la distribución quedó en manos de capitales extranjeros, etapa fundamental para regular y controlar el mercado, este flanco permitió que las

> distribuidoras a través de revistas como *Cinegraf*, editada por Editorial Atlántida, que representaba los intereses de los grandes estudios norteamericanos, difundía sus estrenos, imponía las modalidades productivas (*star system*, géneros, etc.), criticar la producción local e impulsar las modificaciones en la comercialización de las películas. (Mateu, 2008, p. 91)

## 1.3 De la creación del Instituto de Cine hasta el golpe militar de 1976

En la década del ´30 ya se habían consolidado varias asociaciones gremiales que agrupaban a las distintas actividades del rubro cinematográfico.[7] En 1930 se había realizado el primer film sonoro en el país, *Muñequitas Porteñas*, escrito y dirigido por José A. Ferreyra. Apenas unos años más tarde, en 1933, aparece la primera norma de orden nacional que intenta establecer las regulaciones del campo cinematográfico.[8] Dicha

[7] La Asociación de actores nació en 1919, la Unión de operadores cinematográficos fue creada en 1928 y la Unión de protección de acomodadores de salas de espectáculos en1932.

[8]"Previamente la relación entre el sector cinematográfico y el Estado había sido reducida y se desarrollaba en el marco de los controles de la exhibición. En el período anterior a la industrialización se había registrado la prohibición de exhibición del film *El gabinete del Dr. Caligari*, estrenada localmente el 23 de junio de 1922, porque contravenía una ordenanza municipal que no permitía la exhibición de obras que se desenvolvieran dentro de manicomios.

Luego, en 1929, el diputado Leopoldo Bard presenta un proyecto de ley que reglamentaría el acceso de los menores de edad a las salas de espectáculos. Para el cumplimiento de las disposiciones secrearía una comisión de censura en la Capital Federal y en cada municipio de los territorios nacionales. Dichas comisiones tampoco autorizarían la exhibición de películas "cuando dañasen en cualquier forma el orden público, la moral, las

norma se incluyó en la ley 11.723 que reglamentó el Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, promulgada el 28 de septiembre de 1933. Así, en su art. 69 se propuso utilizar un porcentaje de lo recaudado por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, "destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior mediante la producción de películas para el instituto y terceros", según se señalaba en el inciso "d". En 1936 abre sus puertas la entidad estatal para la regular la actividad cinematográfica cuyo director, Carlos Alberto Pessano, era periodista de la revista *Cinegraf*, y curiosamente se había destacado por sus proclamas contrarias al cine nacional. Pero todavía eran años de pleno crecimiento del cine, por lo tanto, las medidas proteccionistas no fueron tan demandadas como en la década siguiente. Sin embargo, es una señal de que el gobierno conservador ya había tomado nota de la importancia que tenían las industrias culturales, y especialmente la cinematográfica, por el alto contenido simbólico que se puede transmitir a través de las imágenes; este interés lo explicitó un senador por la provincia de Buenos Aires cuando tuvo que defender el proyecto de creación del Instituto Cinematográfico del Estado: "Las actividades cinematográficas adquieren cada día mayor importancia. Desbordan ya de la esfera estrictamente privada, constituyen una preocupación de Estado y pronto se convertirán en un medio de gobierno" (Sánchez Sorondo, 1938, p. 5).

Recién es en 1944 cuando aparece la primera medida proteccionista, se trata del Decreto 21.344.[9] Esta normativa estableció una división de las salas cinematográficas: en Capital Federal, las salas de primera línea con más de 2500 butacas, debían estrenar una película nacional cada dos meses, durante siete días consecutivos, las salas restantes de primera línea y todos los del radio céntrico una por mes; y las restantes salas de Capital Federal y del interior debían, exhibir cine argentino durante dos semanas como mínimo de cada cinco, incluidos dos sábados y dos domingos. Además, los productores

buenas costumbres o fueren antipatrióticas, o cuando presentasen escenas, hechos y argumentos atroces o repugnantes." (*Antecedentes, notas y proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado*, presentado por Matías G. Sánchez Sorondo al Senado de la Nación el 27 de septiembre de 1938, pp. 86-87). En junio de 1932, el concejal socialista González Porcel presentó el primer proyecto de ordenanza para estimular la producción argentina. Pedía apoyo al sector, premios, exenciones impositivas a las salas, pero el proyecto no se trató en sesiones". Kriger, Clara, "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)", Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Córdoba (Argentina), año10, n°10, 2010, pp.265-266.

[9]Decreto 21344/1944 del Poder Ejecutivo Nacional, http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=59F4413C4B628FC11D7A1B999E2A080B?id=226313.

quedaban obligados a realizar películas con argumentos nacionales; o de índole científica, histórica, artística o literaria y con elenco técnico y artístico argentino, en una proporción no inferior al 10% de su producción del mismo tipo y con un mínimo de una película por año.

A pesar de estos primeros esbozos de proteccionismo y regulación estatal quedaban pendientes dos cuestiones, por un lado, seguía sin resolverse "que la producción local cubriera con copias suficientes las salas habilitadas mediante la ordenanza, dada la escasez de película virgen" (Mateu, 2008, p. 59); y por otro lado, los militares del Grupo de Oficiales Unidos (GOU)[10] primero, y el gobierno democrático de Perón después no tuvieron una visión abarcativa de los problemas de la industria cinematográfica. En este sentido Getino (1998) apunta que

> Dejaron hacer al libreempresismo industrial, cuya incapacidad era manifiesta, negándose a asumir gestiones que hubieran resultado indispensables, como ser la consolidación de infraestructuras actualizadas, estimulando la inversión en capital fijo y estable; la elevación de los niveles culturales, ideológicos y estéticos de la producción, favoreciendo la renovación de los planteles técnicos y realizativos; el establecimiento de circuitos permanentes de producción-distribución-comercialización a nivel nacional y latinoamericano, sólo factibles en un país dependiente cuando media una directa y resuelta gestión estatal. (p. 38)

A mediados de la década del ´40, las quejas de las diferentes agrupaciones de trabajadores y de empresarios del sector cinematográfico empezaron a levantar temperatura. Los asalariados protestaban por las condiciones de trabajo (la falta de reglamentación laboral permitía que algunas productoras que se caracterizaban por terminar las películas en tiempo récord –Lumiton por ejemplo-, extendiera las jornadas laborales a 24hs.) y por la pérdida de puestos laborales debido a la falta de celuloide; los empresarios también, con el agregado del pedido de ayuda por el aumento de costos de producción, luego de los aumentos salariales y la incorporación del aguinaldo y demás ampliaciones de los derechos laborales dispuestos por el gobierno; y por el lado de los ingresos, los productores denunciaban que los exhibidores no cumplían con lo establecido por el Decreto 21.344, y además continuaba la importación de películas, la mayor parte de Estados Unidos (Mateu, 2008).

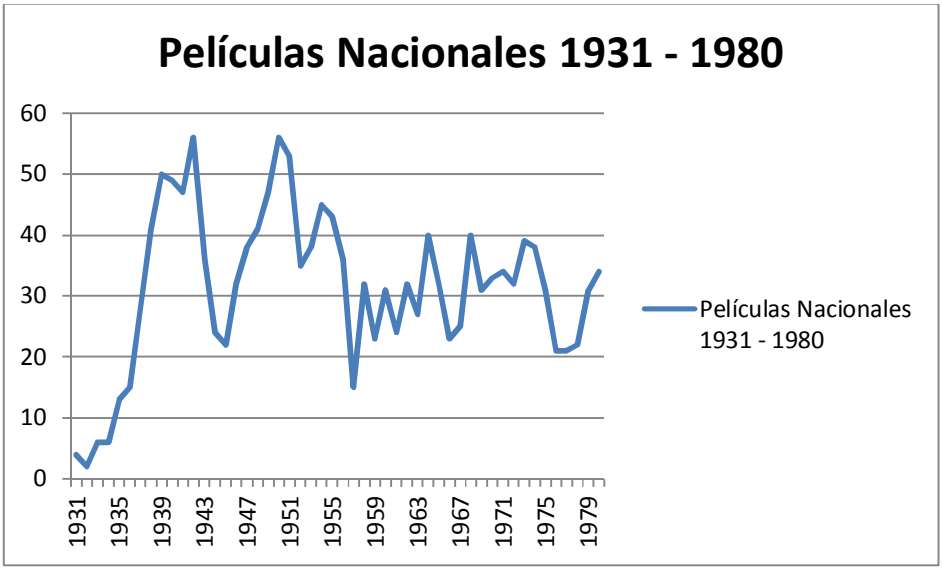
[10] El G.O.U (Grupo de Oficiales Unidos o Grupo de Obras y Unificación.) nació en 1943, era un grupo de oficiales que querían terminar con el fraude de la década infame que llevaba al conflicto social y contener al movimiento obrero.

A mediados de 1947, se modificó el decreto para imponer mayores multas por incumplimientos, que luego se convertiría en la Ley 12.999, pero seguía sin modificarse el mecanismo que permitía a los distribuidores y a los exhibidores controlar los cupos para los estrenos y de esta forma forzar a que "en cines de segunda y tercera línea se exhibieran hasta dos y tres películas argentinas de reciente estreno por función, dividiendo el porcentaje de entrada y mermando sus ingresos, cuando cada una por sí sola hubiese podido constituir un éxito" (Girbal Blacha, 2003, p.234). Ese mismo año también se rebajan los precios de las entradas a la mitad, durante tres días por semana. Y en 1948, mediante el Decreto 26.012, el Poder Ejecutivo fija un sobreprecio en las entradas, del cual el 30% se destinaba al fomento y mejoramiento de las películas argentinas. Dos años más tarde, el Banco del Crédito Industrial abre una línea de créditos destinada a promover la actividad cinematográfica. Muy pocos realizaciones pudieron aprovechar estas ventajas, además de la productora Sono Film. Hugo del Carril, director del film *Las aguas bajan turbias*, es una de las pocas excepciones. Sin embargo, las intervenciones estatales seguían sin resolver el problema estructural de la industria, es decir, no se dejaba de depender de los insumos y de la maquinaria importada que, al igual que la distribución, estaba controlada por las grandes empresas norteamericanas. La carencia de distribuidoras locales, de un mercado externo sólido y la competencia extranjera fueron las características del cine durante el primer peronismo.

A pesar de todas las medidas mencionadas favorables a los productores, en una actitud muy característica de un sector importante de la burguesía nacional, después del golpe militar de 1955 que derrocó al gobierno de Perón, los empresarios iban a ufanarse de no haber realizado jamás "ninguna película favorable al peronismo" (Getino, 1998, p. 38).

El nuevo período no arrancó bien: en 1956 se estrenaron 576 películas extranjeras y tan solo 36 nacionales, cifra que va a caer a 15 al año siguiente (ver Gráfico II).

Gráfico II




Fuente: Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

La economía mundial continuaba el acelerado desarrollo que había comenzado luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, y que llegaría hasta mediados de la década del ´70. En Argentina, el golpe de estado que derrocó a Perón estuvo encabezado por el general Lonardi, y había tenido activa participación del Ejército y de la Armada. La actitud conciliadora del militar a cargo del poder ejecutivo no conformaba a los partidos políticos opositores al peronismo, tampoco a los grupos liberales dentro de las Fuerzas Armadas y mucho menos a los grupos de presión civiles que soñaban con olvidarse para siempre de los derechos adquiridos por las grandes masas. A los pocos meses Lonardi se vio forzado a renunciar y asumió la presidencia, luego de un arreglo entre la Marina y el Ejército, el general Aramburu, quedando el puesto de vicepresidente para el almirante Isaac F. Rojas. En medio de fuertes medidas represivas, el gobierno derogó la constitución de 1949 y prohibió por decreto el uso de la simbología peronista. En 1956, el gobierno ordenó el fusilamiento del general Valle, luego del levantamiento de una insurrección armada. La situación política se volvía cada vez más inestable y la división entre peronistas y antiperonistas era cada vez más nítida. En 1957 se convocó a una convención constituyente, como paso previo a llamar a elecciones, y para testear la actitud del electorado peronista. El resultado fue poco alentador para el gobierno, pues ganó el voto en blanco con el 24,31% de los votos. Finalmente, se convocó a elecciones generales para 1958. Básicamente se trató de la definición de una interna radical (el

peronismo estaba proscripto), donde se enfrentaron la UCR Intransigente, liderada por Arturo Frondizi, y la UCR del Pueblo, encabezada por Ricardo Balbín. El gobierno apostaba por el triunfo de los balbinistas, sin embargo, ganó la UCR Intransigente con votos aportados por el peronismo. Frondizi, trató de implementar el programa desarrollista elaborado junto con Rogelio Frigerio, pero esta estrategia encontró sus límites al poco tiempo de asumir el cargo, a punto tal que en 1959 cedió a las presiones militares y nombró en el Ministerio de Economía y Trabajo al ingeniero Álvaro Alsogaray. Estas concesiones se sucedieron de manera sistemática y fueron debilitando cada vez más al gobierno, que finalmente caería en 1962 dejando la presidencia en manos del presidente del Senado, José María Guido.

Luego del golpe de 1955, la autodenominada Revolución Libertadora, utilizando significantes como "libertad" o "democracia" –y apoyada por los denominados sectores medios y casi la totalidad de los intelectuales[11]- adopta medidas libremercadistas que desprotegen a la industria del cine. Entre otras, se "deja sin lugar la obligatoriedad de exhibir películas nacionales, el precio de la película virgen es liberado; se suspende el crédito y queda sin vigencia el sistema de fomento" (Rubinstein, 2006, p. 114). Con sustento en el diagnóstico del economista Raúl Prebisch, el gobierno devalúo el peso de manera pronunciada y liberó el mercado del dólar y también al mercado externo, y desmanteló el IAPI; con estas medidas se buscaba combatir la inflación heredada del peronismo, que era atribuida a dos factores que la escuela económica ortodoxa va a repetir sin cansancio a lo largo de los años: la creación excesiva de medios de pago y los

[11]En relación a los intelectuales se puede decir que, salvo honrosas excepciones, como Leopoldo Marechal o Discépolo, mostraron, por lo menos, una incapacidad asombrosa para entender al peronismo. Para no mencionar los casos más conocidos como el de Jorge Luis Borges o de Adolfo Bioy Casares, cuyo antiperonismo podría no sorprender (basta solamente con leer el cuento "La fiesta del monstruo", escrito por ambos), habría que detenerse, quizás, en el caso de Julio Cortázar, al que nos permitiremos caracterizar como intelectual de "izquierda". Para este escritor el peronismo es lo absolutamente "otro", un fenómeno que le resulta inefable, ajeno al raciocinio más básico: "El peronismo es lo que no puede decirse, por eso en su versión más memorable*(el cuento, ndr)* "Casa Tomada" se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, ahogados susurros" (Gamerro, Carlos, "Julio Cortázar, inventor del peronismo", en Guillermo Korn (compilador), *Elperonismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, tomo 4 de *Literatura argentina siglo XX*, Paradiso, Buenos Aires, 2007, p. 56 y sig). No hay en la obra de Cortázar un solo obrero o un personaje que piense y actúe como tal. Ello se debe a que la Argentina de los años '40 para el escritor es esencialmente intelectual y pequeño-burguesa. Quizás su posterior apoyo a la Revolución Cubana demuestre que para Cortázar el peronismo no era tan abominable como la figura de sus dos principales líderes y, como tampoco parecía encontrar espacio en la oposición política –aunque tuvo lazos con los integrantes de la revista *Sur*-, con ironía habría de decir: "Nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando "Perón, Perón, qué grande sos" porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. Eso produjo en nosotros una equivocación suicida y muchos nos mandamos a mudar"(Avellaneda, Andrés, "Cortázar y los años de *Bestiario*" en *El habla de la ideología*, Sudamericana, Buenos Aires, 1983).

aumentos masivos de precios y salarios (Rapoport, 2007, p. 450 y sig.). En 1956, comenzó el acercamiento al Fondo Monetario Internacional, al Banco Mundial y se concretó el primer acuerdo con el Club de París, fundando el tránsito de la bilateralidad al multilateralismo en la política externa. Explica Estela Dos Santos que luego de la caída de Perón "hubo piedra libre para traer material extranjero que el público tragó entusiasmado después de la relativa veda" (Dos Santos, 1971, p. 93), en paralelo, mucha gente del ambiente de la industria aprovechó la oportunidad para sacar a la luz sus diferencias con el gobierno derrocado. Uno de ellos fue el director Lucas Demare "quien se apresuró a realizar *Después del silencio* (1956), un retórico film antiperonista, como anticipo de lo que haría nueve años después con otra producción *Los guerrilleros* (1965), dirigida a enfrentar entonces las primeras acciones guerrilleras en el país" (Getino, 1998, p. 44).

En el año 1958 se inaugura lo que Eduardo Basualdo denomina la segunda etapa de sustitución de importaciones (Basualdo, 2013ª, p. 53 y sig.), es lo que se conoce como el proyecto desarrollista. A grandes rasgos esta iniciativa consistía en atraer capitales extranjeros para conseguir mejoras significativas en la productividad con aumentos en la producción, con el objetivo de romper con la dependencia externa. Para Getino esta explicación técnica resulta un eufemismo de lo que él define como "el proyecto de desarrollo capitalista dependiente que tuvo a Frondizi como máximo exponente" (Getino, 1998, p. 43).Lo cierto es que a los pocos meses de asumir, Frondizi anunció un plan de estabilización, acuerdo *stand by* con el Fondo Monetario Internacional mediante, en el cual diagnóstico los inconvenientes económicos de la Argentina como el resultado de haber gastado más de lo que se podía durante los últimos quince años. Para salir del empobrecimiento, dijo, había que aumentar la capacidad productiva de las industrias básicas y para esto era necesaria la llegada del capital extranjero (Brenta, 2013, p. 189 y sig.).

En el ámbito institucional la industria del cine seguía creciendo. En 1957 se crea el Instituto Nacional de Cinematografía, dirigido por Narciso Machinandiarena, que era uno de los dueños de los Estudios San Miguel, entidad por medio de la cual el gobierno desarrollista va a intentar darle impulso a la actividad sin demasiado éxito. Sin embargo, en un principio muchos directores y algunos intelectuales apoyaron a la nueva administración gubernamental. Un ejemplo claro de esta postura ideológica se deduce del film *El jefe*, de inocultables antipatías hacia el peronismo, dirigido por Fernando Ayala (quien luego sería el fundador de la productora Aries Cinematográfica) con guión de

David Viñas. El escritor se arrepentiría al poco tiempo de sus simpatías hacia el gobierno. Cuenta su hermano Ismael, en un documental que lleva su nombre, que en ocasión de ser invitados a la casa de Frondizi, ellos dos y otros intelectuales de la revista *Contorno*, David, al ver un ostentoso retrato del dueño de casa, exclamó: "yo no puedo trabajar para este tipo".[12]

La producción de films no tuvo grandes saltos en los cuatro años de gobierno frondizista, derrocado en 1962 con un golpe de estado. La presidencia bacante la asumió José María Guido por un corto período en el que el gobierno fue controlado por los militares. Decidió llamar a elecciones, con el peronismo nuevamente proscripto, que ganaría el radical Arturo Illia, cuya debilidad de origen enseguida quedaría expuesta:

> El Presidente asumió con debilidades estructurales que se expresaron en el hecho de que el golpe fuera una amenaza constante durante toda su gestión. Por un lado, su partido tenía fuertes vínculos con el sector colorado de los militares, que habían sido derrotados en los enfrentamientos de 1962 y 1963, y por lo tanto, se encontraba en una relación de fuerzas desfavorable respecto de los azules, cuyo mayor exponente, Onganía, era el comandante en jefe del Ejército. Por otro, la proscripción del peronismo se había traducido en un importante caudal en votos en blanco, mientras que el triunfo de Illia había sido electoralmente muy ajustado. (Miguez, 2013)

En estos años surgen nuevos realizadores, con aportes de intelectuales que, de alguna manera, renovaron las temáticas abordadas hasta el momento. Nos referimos a directores como José Martínez Suarez, Leopoldo Torre Nilsson, Manuel Antín, el santafecino Fernando Birri y, entre los escritores, se encuentran, además del mencionado David Viñas, el paraguayo Augusto Roa Bastos y Beatriz Guido.

Las políticas económicas del gobierno de Illia tendían más a "la expansión global de la actividad económica que a focalizar la dinámica del crecimiento en determinadas actividades consideradas prioritarias" (Rapoport, 2007, p. 470), en consecuencia, se apuntaba más a un desarrollo homogéneo que a uno sectorial, para el cual no era tan necesario apelar al capital extranjero pero sí era fundamental controlar los desequilibrios del sector externo. Con este diagnóstico, el equipo económico se concentró en conseguir un crecimiento sostenido en el tiempo a través de medidas que recuperaran el nivel de la actividad en la coyuntura. A partir de 1964 el PBI empezó a crecer de forma acelerada,

[12] *Ismael Viñas* (2003), escrita y dirigida por Eduardo Montes Bradley.

con la aplicación de medidas keynesianas (aumento del salario real y del gasto público, expansión monetaria, etc.) que contradecían las teorías ortodoxas que pregonaban que a las crisis se las atacaba con un fuerte ajuste (dentro de este grupo se enrolaban, por un lado, Alsogaray y Krieger Vasena, seguidores de la economía social de mercado alemana, pero con una interpretación "libre" de ésta; y por otro, el ex ministro de economía Pinedo, quien veía con buenos ojos un retorno al modelo agroexportador anterior a 1930) (Rapoport, 2007, p. 448).Es notable el cambio con respecto al período anterior, que duplicó la deuda externa a través de acuerdos con el FMI, y también lo sería con respecto al posterior, en el cual se iniciaría un modelo, hasta ese momento inédito en nuestro país, que combinaba medidas heterodoxas pero se basaba en la valorización financiera.

En la industria cinematográfica, las presiones del Estado adquirieron status legal: Guido firmó el decreto-ley 8205/1963, por el cual se crea el Concejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica. Se recortaron los facilidades otorgadas en los años de Frondizi para filmar cortometrajes, que eran el vehículo que utilizaban los nuevos realizadores para mostrar su producción. Y en el sector más formal de la industria, se continuaba con el proyecto industrial-dependiente del que hablaba Octavio Getino, con la novedad de contar, además de con Angel Mentasti y Enrique Carreras, con el cantante y actor Ramón "Palito" Ortega.

Illia fue derrocado en 1966 por el general Juan Carlos Onganía, quien nombró como ministro de economía al empresario Jorge Salimei, luego reemplazado por el economista Adalbert Krieger Vasena. Las características principales de su plan fueron fijar el tipo de cambio (luego de una fuerte devaluación), el aumento de las tasas de interés, la liberalización del capital financiero, la apertura comercial y el aumento de las tarifas públicas. También se buscaba alentar la inversión industrial y las exportaciones no tradicionales. Los principales beneficiarios de estas medidas fueron los inversores extranjeros y el Estado porque vieron incrementados su poder de compra y los ingresos fiscales, respectivamente. Estas medidas no produjeron recesión porque el aumento de la liquidez, operado entre 1967 y 1969, compensó los efectos contractivos del plan. La balanza de pagos mostraba signos positivos por el ingreso de capitales y el aumento de las exportaciones. Pero esto duraría poco tiempo, en 1969 el balance comercial se había reducido casi en su totalidad y el flujo de capitales volvió a ser negativo (Rapoport, 2007, p. 505 y sig.).

Además de las debilidades que empezaba a mostrar la economía, el conflicto social dejaba en evidencia la crisis de autoridad que padecía el gobierno, a pesar de las bravuconadas de los militares en el poder. El Cordobazo (1969) y otros alzamientos populares, junto al movimiento estudiantil y el apoyo de una porción de los sectores medios cada vez más radicalizados, pusieron en jaque a Onganía, que terminó renunciando al año siguiente, y a los gobiernos militares que les sucedieron hasta el llamado a elecciones en 1973. Mientras tanto, en las cuestiones estructurales de la economía, se iban definiendo dos sectores bien diferenciados del sector empresario, "que no solamente eran diferentes entre sí, sino también contrapuestos desde el punto de vista estructural y de su comportamiento económico-social: la burguesía nacional y la *oligarquía diversificada*" (Basualdo, 2013a, p. 77), esta última integrada por grupos económicos que controlaban empresas en diferentes actividades comerciales. Estas dos facciones, y sus respectivos proyectos de país, iban a profundizar sus diferencias en el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Y sería la oligarquía diversificada la encargada de combatir la alianza entre la burguesía nacional y el movimiento obrero, y la que, en paralelo, negociaba con el capital extranjero "tanto las reivindicaciones propias como las de la oligarquía en su conjunto" (Basualdo, 2013a, p. 93).

Entre tanto, en el cine nacional, la efervescencia social es captada "no tanto a través de las jóvenes generaciones, como de los realizadores de la industria tradicional. Es el caso de Torre Nilsson, Ayala, Olivera, etcétera" (Getino, 1998, p. 54). Torre Nilsson estrena *Martín Fierro*, *El Santo de la Espada* y otra película épica sobre Güemes; Ayala y Olivera lanzan *Argentinísima* y *Argentino hasta la muerte*, Manuel Antín cambia su temática y lanza *Don Segundo Sombra*. Sin embargo, Getino va a ser crítico de estas producciones, en las obras de Torre Nilsson sólo ve que trató de seguir el giro de la sociedad y, por otra parte, que su visión de la historia argentina no se desvía de la tradición hegemónica. En el caso de Ayala y Olivera, ocurre lo mismo, tienen una visión comercial del cine, y el mensaje del film *Argentino hasta la muerte* es la glorificación de la guerra de la Triple Alianza. Rescata, sin embargo, a Manuel Antín por su "preocupación revisionista frente a la historia nacional" (Getino, 1998, p. 54); y a un joven cineasta que se había formado, y trabajado como actor, con Torre Nilsson, cuyas películas eran en algún modo autobiográficas. Se trata de Leonardo Favio, cuyo primer film se llamó *Crónica de un niño solo* (1965). También existió un cine más "combativo", dentro de esta caracterización se encuentran los films *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino, *El camino hacia el viejo Reales* de Gerardo Vallejo, *Argentina: Mayo de 1969* dirigida por

un grupo anónimo, *Tiempo de violencia* de Enrique Juárez y *Operación Masacre* de Jorge Cedrón, sobre los fusilamientos de militantes peronistas de 1956, por nombrar sólo algunos. Fernando Solanas recuerda los comienzos de la agrupación Cine Liberación:

> … un grupo de cineastas empezamos a juntarnos, motivados por la idea de hacer un cine que fuera un instrumento útil y válido para el proceso político liberador que estábamos viviendo, para la resistencia que hacíamos, pues acababa de nacer la dictadura de (Juan Carlos) Onganía, y que, al mismo tiempo, fuera un aporte a lo cinematográfico. Claro que no se necesitaba hacer cine para ser un militante o para hacer un aporte militante. Bastaba con hacerlo en cualquier organización o rama de la política. Pero también era importante llevar al cine el compromiso de revolucionar las formas y los lenguajes, de cuestionarlos o liberarlos. Entonces, ahí empiezan a surgir las primeras propuestas de Cine Liberación. (Solanas, 1995, p. 146)

En 1973 el peronismo volvió a ganar las elecciones y José Ber Gelbard fue nombrado ministro de economía. La burguesía nacional "mercadointernista" ganaba espacio junto con los trabajadores nucleados en la CGT, con ambos sectores el gobierno buscaba establecer un pacto social que permitiera, por un lado, el crecimiento económico a través del consumo interno; y por otro, la industrialización que permitiera evitar las restricciones, además de limitar el ingreso de capitales externos. Al mismo tiempo, dentro del propio partido había una violenta disputa entre los sectores ortodoxos y los más radicalizados por imponer sus programas políticos. Luego de la muerte de Perón en 1974, el gobierno quedó en manos de la vicepresidenta Isabel Martínez, conducida desde las sombras por el ministro de bienestar social José López Rega. A partir de ese momento las luchas internas se vuelven más descarnadas y los militares, con el apoyo de empresarios, de sindicalistas y de gran parte de la sociedad civil, aprovecharon la situación para dar el golpe de estado.

En las negociaciones salariales –abiertas por el gobierno de Isabel Perón a principios de 1975- algunos gremios obtuvieron aumentos de hasta el 100%. Esto derivaría en la renuncia del ministro de economía Gómez Morales. El nuevo ministro Celestino Rodrigo sería el responsable de uno de los ajustes económicos más brutales aplicados en la Argentina. Devaluó el tipo de cambio comercial un 160% y el financiero un 100%. Al mismo tiempo estableció un aumento tarifario que alcanzó el 181% en la nafta y el 75% en el transporte urbano, también se modificaron las tasas de interés de préstamos bancarios y los depósitos a plazo fijo. La medida que selló la suerte política del gobierno fue la anulación de los convenios laborales que habían sido acordados hacía unos pocos

meses. Este paquete de medidas, conocido como el Rodrigazo, anticipó el cambio de modelo de acumulación que sería impuesto por el ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz a partir de 1976 (Rapoport, 2007, p. 281).

La vuelta de la democracia en 1973, permitió la exhibición de muchas películas prohibidas hasta ese momento y otras que abordaban temáticas o problemáticas sociales y que durante los gobiernos militares hubieran sido cuestionadas. *Quebracho* (1974) de Ricardo Wullicher, *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio, *La tregua* (1974) de Sergio Renán (que fue nominada al Oscar como mejor película extranjera) y el documental *Los onas* (1973) de Jorge Prelorán, que había dado sus primeros pasos junto a Raymundo Gleyzer (luego secuestrado y desaparecido por la dictadura cívico-militar de 1976), son algunas de ellas. Pero la película más emblemática de la época fue *La Patagonia rebelde* (1974) de Héctor Olivera, con guión del director, de Fernando Ayala y de Osvaldo Bayer, y basada en un libro de este último. En una nota Bayer (2014) cuenta las vicisitudes que padecieron los autores de la obra:

> En esa época, los films, una vez terminados, eran sometidos a otra prueba de censura. El nuestro debía ser aprobado para su exhibición por un comité integrado, entre otros, por un miembro de las Fuerzas Armadas. Quien, una vez visto el film, se retiró diciendo que él no iba a aprobarlo porque "difamaba a las Fuerzas Armadas de la Nación". Y esto no era así porque no se las "difamaba" sino que se reproducía en pantalla la verdad histórica, es decir, cómo se aplicó la pena de muerte. Al no ser aprobado el film, quedó en el "limbo": ni rechazado ni aprobado. Permaneció así durante semanas, hasta que finalmente la presión de la opinión pública hizo que se aprobara la exhibición. Más, después de que *La Patagonia rebelde* había obtenido nada menos que el Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín de 1974. Se estrenó en el cine Broadway, con grandes aplausos. Fue un éxito total de público. Pero las cosas no seguirían así. López Rega y sus Tres A pudieron más y el film fue prohibido el 12 de octubre de ese año. Y condenados a muerte el autor del guión y los actores protagonistas. El comunicado de las Tres A daba 24 horas de plazo a los condenados para que dejaran el país".

Era sólo el preludio de lo que vendría poco tiempo después.

## 1.4 La revancha de la oligarquía, la censura y la vuelta a la democracia

Revancha oligárquica es la denominación que utiliza Eduardo Basualdo (Basualdo, 2013a) para caracterizar al proceso iniciado en 1976 por los militares que derrocaron

María Estela Martínez de Perón. Ante la incipiente hegemonía del carácter rentísitco-financiero del capitalismo mundial y conscientes de los límites que encontraron los golpistas que los precedieron en doblegar al movimiento obrero impulsando la industrialización, la nueva conducción optó por cambiar la estructura económica, que sustentaba las relaciones entre la burguesía nacional y los trabajadores, pasando de un modelo de sustitución de importaciones a otro de valorización financiera.

En este período es necesario detenerse un poco más por las implicancias que tuvo (y tiene) para la economía argentina. Cuando se miran las cifras que dejó la última dictadura militar en la Argentina (1976-1983) todo parece exagerado: la deuda externa aumentó de U$S 8.085 millones a U$S 45.087 millones; el déficit fiscal en relación al PBI alcanzaba el 15,77%; la inflación en 1983 era de 343,8%; los grandes grupos de capital nacional y extranjero incrementaron de forma sensible su participación en la economía -pasaron de tener un 40,6% de las ventas totales en 1976 a un 57,9% en 1983-; valga este breve resumen como ejemplo de los principales indicadores. Como afirma Basualdo, el modelo iniciado en 1976 puso en movimiento un nuevo patrón de acumulación, equivalente a lo que fue el agroexportador hasta 1930 y, después, la primera y la segunda etapa de sustitución de importaciones. El pilar fundamental de este nuevo modelo fue la reconfiguración distributiva: "Entre 1976 y 1977 la disminución de la participación de los asalariados en el ingreso nacional, descendió del 45% al 25%" (Basualdo, 2013a, p. 91), el sector manufacturero fue uno de los más perjudicados, aquí la ocupación obrera cayó durante 27 trimestres consecutivos.

El primer año del gobierno de Videla no mostró cambios significativos con respecto a los programas de ajuste implementados hasta ese momento en el país. La novedad se produce a partir de la sanción de la nueva ley de entidades financieras. Esta ley junto con el acceso a los préstamos aprobados por el Fondo Monetario Internacional y el endeudamiento del sector público y privado, conformaron el conjunto de recetas que seguían el sendero recomendado por los monetaristas de la escuela de Chicago, y posibilitaron que una amplia gama de herramientas fueran puestas a disposición de los grandes operadores bursátiles. Un ejemplo es el efecto producido por el aumento de la tasa de interés local. Esta medida generó negocios para los bancos mediante operaciones de préstamos *back to back*: los bancos extranjeros otorgaban préstamos en dólares a residentes argentinos, garantizados con la plata que éstos tenían en el exterior. El tomador del préstamo obtenía una ganancia financiera -aprovechando la diferencia de tasas puesto que era mucho menor la internacional- colocando un depósito en una

entidad local, luego retirando el dinero y comprando dólares para colocar en el extranjero y, con esa garantía, empezar de nuevo la bicicleta financiera. El saldo de este circuito llama la atención: en 1980 la entrada de préstamos a empresas privadas fue de U$S 3.900 millones y la salida neta de capital de U$S 4.600 millones. Este mecanismo le permitía al sector privado quedar a resguardo de las futuras devaluaciones (Calcagno, 2013, p. 112 y sig.).

A estas maniobras hay que sumarle la gigantesca transferencia de ingresos del sector público hacia el privado a través de otros mecanismos a los ya expuestos. El más clarificador quizás sea el de los seguros de cambio concedidos a los tomadores de préstamos para cubrirlos de las devaluaciones que impulsaban el valor del dólar. La prima a pagar por esos seguros era muy inferior a las devaluaciones de las que se resguardaba al deudor. Estos seguros luego fueron reemplazados por *swaps*, eufemismo para denominar a las operaciones por las cuales se permitía endeudar en el exterior con garantía cambiaria a un costo del 5% mensual, que más adelante sería del 3%. Para dimensionar las ganancias obtenidas, a estos porcentajes hay que compararlos con el incremento de la cotización del dólar que fue del 12% mensual en el primer semestre de 1982 y del 20% mensual en el segundo semestre. A mediados de ese año, cuando empezaron a vencer las deudas con seguro de cambio, el Banco Central presidido por Domingo Cavallo, autorizó la renovación de esos préstamos. A partir de octubre, el gobierno empezó a asumir la deuda privada recibiendo a cambio un pago en pesos muy por debajo del precio real de los préstamos. Lo curioso es que las empresas públicas no fueron autorizadas a este tipo de seguros y operaciones financieras (Calcagno, 2013, p. 115).

El saldo del modelo implantado por la dictadura dejó consecuencias negativas, tanto económicas como sociales. En el primero de los planos, la más significativa fue la desindustrialización. Un dato para resaltar es que la fracción hegemónica que condujo y se benefició con el patrón de acumulación impuesto por los militares “era un actor relevante en la producción industrial” (Basualdo, 2013b, p. 98), y no sólo reconfiguró el mapa capitalista perjudicando a la burguesía nacional sino que también redistribuyó en forma regresiva el ingreso, redujo el empleo y empeoró las condiciones laborales de forma inédita en la historia argentina. Este accionar sirve como ejemplo para marcar el carácter rentístico que a lo largo de la historia tuvieron las elites locales y que determinaron la imposibilidad de construir un desarrollo autónomo.

El proyecto dictatorial fue impuesto a través del disciplinamiento represivo de los sectores populares, de miles de desaparecidos, del encarcelamiento ilegal y las torturas en los campos de concentración de hombres y mujeres que significaban un “peligro” para los valores que se intentaban imponer, del aporte de hombres y logística por parte de los grandes grupos empresarios –beneficiarios privilegiados de las políticas adoptadas-, de la intervención de los sindicatos y del recorte de conquistas laborales. Los grandes grupos de capital nacional y extranjero incrementaron de forma sensible su participación en la economía, ya que pasaron de tener un 40,6% de las ventas totales en 1976 a un 57,9% en 1983 (Basualdo, 2013b, p. 91). El legado dictatorial que recibió la democracia, se caracterizó por el declive del sector manufacturero, la dependencia tecnológica, la restricción externa, la concentración del poder económico, y una economía transnacionalizada y con alta inflación.

Al frente del Ente de Calificación Cinematográfica, organismo encargado de calificar a las películas (y de censurarlas) estaba Miguel Paulino Tato, quien había sido nombrado por María E. Martínez de Perón y, curiosamente o quizás no tanto, ratificado por la Junta Militar. La Secretaría de Información Pública estableció una serie de pautas para calificar a las películas así como también para recibir créditos o subsidios, que básicamente dividían a los films dentro de las siguientes categorías:

a- De mayor interés: películas basadas en la lucha del ser humano contra el materialismo y a favor de la justicia.
b- Con restricciones pero aceptadas: películas de entretenimiento, vanguardistas o de puntos de vista hasta el momento inexplorados.
c- Prohibidas: aquellas películas que atenten contra la integración de la comunidad y ofendan los sentimientos de la gran mayoría de la población. (Visconti, 2014, p. 18)

Tato censuró 1200 películas, sin contar los guiones cinematográficos que debieron ser modificados o que directamente nunca se concretaron. Es necesario aclarar que los militares no buscaron hacer desaparecer, también, al cine, la estrategia consistía en que los films no enfrentaran al discurso oficial y con este objetivo se distribuyeron los subsidios y los créditos. En el libro *Cine y Dictadura* se hace referencia a una nota enviada en 1978 por la Asociación de Productores Cinematográficos a Carlos Bellio, director del INCAA, en la cual hacen llegar su reconocimiento por la modificación de la ley 17.741 que permitía acelerar la entrega de subsidios. La nota está firmada por Atilio y Horacio

Mentasti, Fernando Ayala, Osvaldo Repetto, Nicolás Carreras, Toto Rey, Producciones Roberto Franco y Telecine S.A (Gociol, 2006, p. 20).En este aspecto se observan las coincidencias con el comportamiento del resto de las elites económicas nacionales, por un lado reclamaban ayuda estatal para fomentar la industria, y por otro se oponían a la intervención del Instituto Nacional de Cine para producir proyectos sin intervención de productoras privadas. El cine siguió la misma lógica que el resto del proceso de concentración que se produjo en la economía, la productora Aries fortaleció su posición adquiriendo los estudios Baires y su principal competidora, Argentina Sono Film, dejó de producir en 1977, a su vez los Laboratorios Alex se fusionaron con Tecnofilm. En cuanto a las empresas distribuidoras, para 1976 las *majors* estadounidenses se habían agrupado en cuatro empresas: la WB, Columbia-Fox, Cinema International Corporation-CIC (Paramount, Universal y MGM) y United Artist. Para 1984 se van a volver a agrupar para quedar conformadas en dos grandes grupos: Columbia-Fox-Warner y UIP (CIC y UA) (Rubinstein, 2006, p. 117).

En cuanto a las temáticas abordadas por las obras durante los siete años del gobierno militar, y más allá del género, en general se hacía alusión a temas relacionados con la necesidad de una figura que instaura el orden en medio de la anarquía, a climas de encierro (*Sucedió en el fantástico Circo Tihany*, Enrique Carreras, 1981, transcurre dentro de un circo con vigilancia parapolicial y policial durante todo la película), la utilización del secuestro aún en situaciones de comedia (*Patolandia nuclear*, Julio Saraceni, 1978, o las populares películas de Jorge Porcel y Alberto Olmedo), la abundancia de locaciones militares (*Dos locos en el aire*, Ramón Ortega, 1976, transcurre en tres bases de la Fuerza Aérea), para nombrar sólo algunas. Sin embargo, tal como se señaló, el cine durante la dictadura no fue propagandista del régimen, exceptuando unos pocos films entre los que se encuentran *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979) o *De cara al cielo* (Enrique Dawi, 1979) y no muchos más. Los militares prefirieron la televisión para esos fines y en virtud del largo tiempo de permanencia en el poder, a pesar de los efectos devastadores del plan económico y de la represión, no les fue nada mal.

Por otro lado, se hicieron películas que, obviamente de forma elíptica, mostraron el verdadero rostro de los asesinos que gobernaban el país; *Piedra libre* (Leopoldo Torre Nilsson, 1976) o *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Antonio Martínez Suarez, 1976) pueden ubicarse dentro de esta categoría. Hacia el final del "Proceso" aparecen otras obras más arriesgadas: en *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), el actor Federico Luppi, personifica a un ex sindicalista que logra entrar en una empresa

minera, donde un compañero lo convence de fingir un accidente laboral para cobrar la indemnización, pero para eso tiene que hacerse pasar por mudo.Las presiones sobre él van *in crescendo* hasta que, en un final increíble, se termina cortando la lengua.
Luego de la derrota en Malvinas, ante lo insostenible que se hacía permanecer en el gobierno, los militares asumieron que tenían que llamar a elecciones. Esta apertura permitió la aparición de más películas contestatarias: *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982) y *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), aludían al final que se avecinaba. A pesar de estas excepciones, José Luis Visconti afirma que el cine argentino fue cómplice de los genocidas, porque "se despegó de lo que ocurría en la sociedad con la excusa de la censura" (Visconti, 2014, p. 18), que a su vez, resultaría funcional a los negocios de las productoras. Muchos de los directores y productores que abiertamente habían validado lo actuado por los militares, se amoldaron al escenario democrático que se abrió en 1983, demostrando, además de una gran capacidad de adaptación, que la forma sutil de colaboración que le brindaron al régimen paso inadvertida.

## 1.5 Los años de Alfonsín

La economía de todo el gobierno del doctor Alfonsín tiene una estrecha relación con la crisis local de principios de los '80 –la cual implicó la caída de varios bancos y el vaciamiento de las reservas del Banco Central-, acrecentada por una situación internacional desfavorable. En los Estados Unidos –que entre la Segunda Guerra Mundial y hasta el gobierno de James Carter, había mantenido, aunque con altibajos, una política keynesiana- asume la presidencia Ronald Reagan (1981-1989), y adopta una serie de medidas agresivas para reposicionar al país en el tablero mundial, luego de la derrota sufrida en la guerra de Vietnam. Contrae el gasto social pero aumenta el gasto en tecnología militar y espacial -para forzar a la por entonces URSS a gastar más de lo posible hasta llegar a su caída- y adopta una política monetaria contractiva (la tasa de interés llega al 19% anual). Las consecuencias inmediatas fueron un deterioro de la clase trabajadora en todo el mundo y, en particular para América Latina, la fuga de capitales, la contracción del crédito interno y externo y el crecimiento de la deuda. A pesar de todas estas dificultades, existía confianza en la sociedad acerca de las posibilidades reales de mejorar el nivel de vida que se abrían con la democracia; y Alfonsín le dio impulso al pluralismo y a la libertad de expresión, con el objetivo de reconstruir el Estado de derecho. Sin embargo, este optimismo da cuenta de que los funcionarios del gobierno –y la

sociedad- no habían tomado del todo nota de los profundos cambios que se habían producido en las condiciones económicas.

El buen humor colectivo, que existía en la sociedad por el fin del terror de la dictadura y lo anunciado en el plan de gobierno, no fue suficiente para evitar que el primer año de la democracia terminara con alta inflación y recesión económica. Los nuevos grupos dominantes de la Argentina –las empresas transnacionales, el sector agroexportador y el recién incorporado sector financiero- no reaccionaron de la manera que el gobierno, quizás con ingenuidad, esperaba.

En junio de 1985 se lanza el Plan Austral para estabilizar la macroeconomía. Este plan, elaborado por el nuevo ministro Juan Vital Sourrouille, contemplaba la posibilidad de crecimiento de la economía a través del aumento de las exportaciones y de la inversión y la disminución del déficit fiscal. Las principales medidas fueron: el cambio del signo monetario (1 Austral = 1.000 Pesos), congelamiento de precios, de tarifas públicas –después de haberlas ajustado- y de salarios, reducción de las tasas de interés y del tipo de cambio (Rapoport, 2010, p. 346). Para resolver el problema inflacionario se apela a un original instrumento: la tabla de "desagio", la cual consistía en detraer de los contratos la inflación pasada para eliminar su componente inercial. Los dos años siguientes fueron los mejores del gobierno radical. El plan tuvo un efecto inmediato, el aumento de las exportaciones -y las liquidaciones de las mismas- le permitió al Banco Central hacerse de reservas; también subió la recaudación impositiva vía el incremento de las retenciones agropecuarias y por la aplicación de la Ley de Ahorro Forzoso, que inmovilizaba fondos de las empresas para financiar gastos del Estado; y se redujo la inflación por debajo del 3% mensual (Rapoport, 2010, p. 347).

El año 1986 terminaría con números positivos. El programa evitó la hiperinflación sin que esto conlleve fuertes caídas del salario, empleo y nivel de actividad. Pero la fragilidad de las variables con las que estaba sustentado el plan hacía que cualquier cambio de éstas hiciera temblar todo el edificio. Esos cambios llegaron: durante el bienio 1986-1987 se produjo un descenso de los precios internacionales de las exportaciones argentinas, a esto se sumaban las inconsistencias en las políticas monetaria y fiscal (fundamentalmente por la baja de los derechos de exportación) y el aumento de las importaciones por la mejora en el nivel de actividad. El resultado fue una reducción drástica del superávit comercial, bajó de U$S 4.351 millones en 1985 a U$S 257 millones en 1987 (Frenkel y Fanelli, 1990, p. 195 y sig.). Como el gobierno se había comprometido a no emitir dinero empieza a utilizar instrumentos financieros para paliar la falta de divisas

y el déficit fiscal. La mayoría de los títulos son comprados por los exportadores locales, canjeando, en definitiva, deuda externa por deuda interna (Rapoport, 2010, p. 354).Esta política condujo a un cuello de botella que no tardaría en llegar.

Ante el agravamiento de la situación, en agosto de 1988 se lanzó el Plan Primavera, acordado con la UIA, la Cámara de Comercio y la Confederación General de la Industria. El plan tenía algunas medidas innovadores, entre las cuales estaba el desdoblamiento cambiario, cuyo mecanismo le permitía al Estado quedarse con una parte del incremento de los precios agropecuarios sin tener la necesidad de imponer retenciones (medida acordada con los productores rurales) (Rapoport, 2010, p. 358). Esta vez el efecto del *shock* antiinflacionario duró mucho menos tiempo. El gobierno continuaba emitiendo deuda a plazos cada vez más cortos; los empresarios, que habían apoyado el plan, dejaron de pagar los impuestos esperando un blanqueo impositivo, agravando el déficit fiscal. A esto se suman el levantamiento militar de diciembre de Villa Martelli y, dos meses después, el copamiento del cuartel de La Tablada por miembros del Movimiento Todos por la Patria. En enero de 1989 el Banco Mundial frena un desembolso para la Argentina de 350 millones de dólares. Empieza la corrida cambiaria: los bancos americanos empiezan a comprar dólares especulando con la suba de la divisa, seguidos por los bancos y empresas nacionales, la respuesta del gobierno es dejar de vender dólares para no debilitar aún más las reservas. Otra vez la administración pública queda en manos de los exportadores, quienes, para ser coherentes con ellos mismos, no liquidan divisas esperando que aumente la cotización. El dólar se dispara y las remarcaciones de precios se fijan en base a la fluctuación de la moneda estadounidense: es la hiperinflación.

El alfonsinismo nombró a Manuel Antín en el INC y una de las características de este período fue la de establecer nexos culturales con el mundo, algo que se había perdido durante la dictadura. En cuanto al tipo de cine, se profundizaron las tres líneas de producción que venían desarrollándose en la industria local:

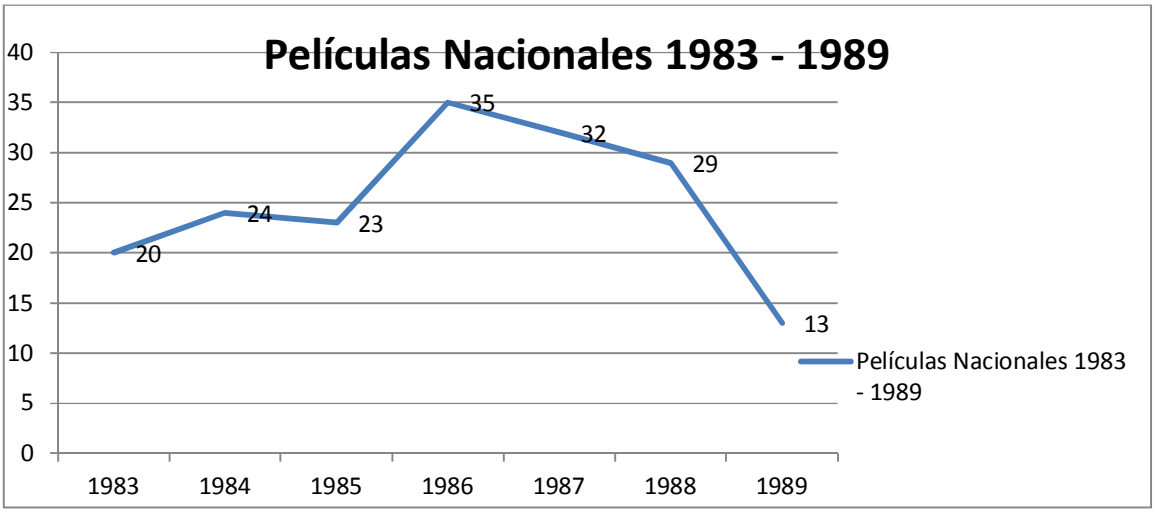
I. Comercial: dedicado a buscar el éxito con fórmulas conocidas y la mayor rentabilidad posible arriesgando el menor capital posible. En general, en este cine los productores tienen más poder de decisión que los directores, y se apoyan en el *star system*.
II. De calidad: son películas que cuidan la estética sin perder de vista la taquilla tanto nacional como internacional. El director es más relevante que el productor, pueden no contar con un *star system*.

III. Cine de autor: son obras de vanguardia en cuanto a la concepción temática o estética. Son proyectos que en la mayoría de los casos no recuperan su costo de producción. (Getino y Schargorodosky, 2008, p. 11 y sig.)

Las productoras con mayor actividad fueron las mismas que durante el gobierno militar: Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film (que volvió a la actividad luego de unos años de estar cerrada) y Cinematográfica Victoria. Las dos últimas enfocadas a producir un cine comercial de bajo vuelo; la primera también, sólo que en alguno de sus proyectos se hizo hincapié en el cuidado artístico.

Desde el INC se procuraba la proyección internacional de las películas, esto permitió, por un lado, el surgimiento de realizadores jóvenes que ejercieron el doble papel de director/productor; y por otro que dos films argentinos fueran nominados a los premios Oscar como mejor película extranjera. Se trata de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) que en el mercado local fue vista por 2,3 millones de espectadores y *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), esta última resultó ganadora. En cuanto a la cantidad de espectadores, en el Gráfico III se observa una recuperación en 1986, que fue el mejor año de Alfonsín, y una previsible caída en 1989.

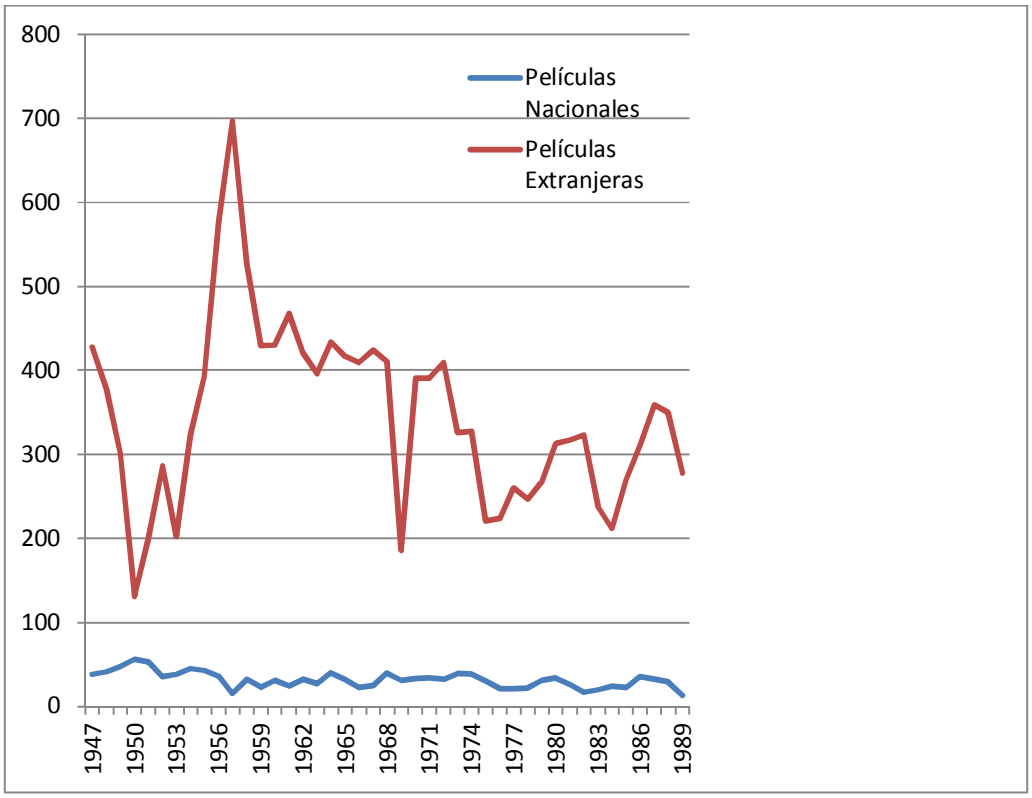
Gráfico III




Elaboración propia a partir de datos obtenidos de Getino, Octavio, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Ed. Ciccus, Buenos Aires, 1998.

En el Gráfico IV se comparan a lo largo de los años la cantidad de films nacionales estrenados con relación a los extranjeros, y se puede percibir a simple vista el grado de penetración cultural que persiste en el tiempo y que perjudica el desarrollo de la industria del cine.

Gráfico IV




Elaboración propia a partir de datos obtenidos de Getino, Octavio, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Ed. Ciccus, Buenos Aires, 1998.

## 1.6 El menemismo y la ley de cine

El modelo económico de la década del '90 profundizó las medidas adoptadas durante el período 1976-1983. Aprovechándose del catastrófico escenario dejado por la hiperinflación de 1989, el gobierno de Carlos Menem dio un giro de 180 grados con respecto a lo que habían sido las características históricas de los gobiernos peronistas. Durante sus diez años de gobierno, la mayoría de las empresas públicas fueron privatizadas y, cuando el producido de las ventas ya no alcanzó para sostener la

convertibilidad peso-dólar[13] y afrontar los pagos de la deuda externa, el Estado se vio obligado a recurrir al endeudamiento para sostener la cobertura de la base monetaria y cancelar los pasivos. La crisis mexicana, en 1995, desató una crisis local que dejó al descubierto las debilidades de un modelo que necesitaba imperiosamente el ingreso de capitales extranjeros para sostenerse. Ese año se produjo un aumento inédito de la desocupación a nivel nacional hasta un 18,4%. También se revirtió la tendencia descendente del índice de pobreza, que en el aglomerado del Gran Buenos Aires (el más importante del país) en 1993 había llegado a un mínimo del 16,9% (Rapoport, 2013, p. 785 y sig.).

El gobierno de Menem, en un primer momento, buscó implementar un modelo regresivo basado en las exportaciones. Este primer plan fue denominado Bunge y Born (BB), por el origen de su ministro de economía. Estos primeros meses fueron de constante puja entre los grupos económicos, con el plan BB se privilegiaba a los intereses de los grupos concentrados internos, pero como la reducción del gasto público postergó los pagos a los acreedores externos y se suspendieron los subsidios de promoción a algunos exportadores, ambos sectores presionaron para desestabilizar el plan. Durante estos primeros meses de gobierno se aprobaron las leyes de Reforma del Estado, la de privatización de las empresas públicas y la liberalización de las inversiones extranjeras, que fueron decisivas para poder llevar a cabo las grandes reformas liberales.

La segunda etapa fue la que tuvo como ministro de economía a Erman González, quien asume con un discurso que se puede describir como el de un militante liberal: el Estado no interviene más en los controles del tipo de cambio, se liberan los precios y se congelan los salarios. Ahora los ganadores del modelo cambiaron: son los acreedores externos y los exportadores. Sin embargo, con el correr de los meses los problemas inflacionarios recrudecieron, las cuentas fiscales eran deficitarias y los escándalos de corrupción terminaron apurando la renuncia de Erman.

Domingo Cavallo asumió en el Ministerio de Economía y en abril de 1991 el parlamento sanciónó la convertibilidad que fijó la paridad cambiaria en 10.000 australes por dólar, y a partir del año siguiente se estableció el peso como moneda nacional equivalente a 10.000 australes. Con esta paridad fija se buscaba estabilizar los precios a largo plazo y en paralelo aseguraba los flujos de divisas a través de la apertura de la cuenta de

[13]La convertibilidad prohibió la emisión de dinero sin contar con respaldo en reservas de libre disponibilidad y tenía como objetivo evitar que el Estado emitiera dinero para solventar el déficit público. El ingreso o egreso de divisas determinaba la creación y la absorción de dinero.

capitales. Estas medidas se complementaban con la apertura comercial para evitar el aumento de precios por la competencia externa; y por otro lado, con las privatizaciones se equilibraban las cuentas fiscales por la reducción del gasto (Rapoport, 2013).

Los primeros años del plan mostraron algunos indicadores positivos, pero a partir de crisis de México de 1995 todo el edificio empezó a desmoronarse. Argentina se endeudaba cada vez más porque no generaba los dólares suficientes para afrontar los pagos de la deuda: no había incentivos para exportar porque el país era cada vez más caro, y la ley de Convertibilidad impedía aliviar presiones a través de la política monetaria. Menem pudo patear la crisis hacia adelante y entregó el poder antes de que todo estalle por el aire.

Al poco tiempo de asumir el nuevo gobierno, se sancionó la ley 23.697 de "Emergencia Económica", que facultaba a la administración central a suspender los subsidios en el campo cultural. Desde el INC, cuyo nuevo director era el cineasta René Mugica, que luego sería reemplazado por Octavio Getino, se iniciaron gestiones para exceptuar al cine de la mencionada normativa, que finalmente fueron aceptadas. En 1990 se produce otro intento de recortar los subsidios cinematográficos a través del Decreto 1930/90, y otra vez las autoridades del INC, junto a sectores vinculados a la industria, consiguieron impedirlo. En tanto los recursos del Instituto se habían reducido de entre 8 a 10 millones de dólares durante la gestión radical a poco más de 2 millones de dólares en 1989 (Getino, 1998, p. 116).

A la falta de fondos del INC se le agrega la disminución de inversiones privadas. Las productoras más grandes (Aries y Argentina Sono Film) se vuelcan a la distribución de películas y videos. Para el año 1991, existían tres laboratorios: Alex y Citeco, ambos en proceso de cierre, y Cinecolor S.A. funcionando de forma regular. Esta empresa entre diciembre de 1991 y mayo de 1992, aprovechando su posición monopólica, aumentó sus precios un 40%, mientras que la inflación del período había sido del 10%.

El Cuadro I muestra la disminución en la producción nacional y en los estrenos de cine totales.

**Cuadro I**

| Año | Producción nacional | Estrenos nacionales | Estrenos extranjeros |
|---|---|---|---|
| 1989 | 11 | 13 | 187 |
| 1990 | 12 | 10 | 218 |
| 1991 | 17 | 12 | 269 |
| 1992 | 10 | 9 | 258 |
| 1993 | 15 | 13 | 217 |
| 1994 | 8 | 8 | 163 |

Fuente: Sindicato de la Industria Cinematográfica

Entre la alicaída industria nacional se destacan *Yo, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990) con la producción ejecutiva de Lita Stantic, sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, y *Tango Feroz* (Marcelo Piñeyro, 1993), con guión de Aida Bortnik, que se convertiría en un éxito con más de un millón y medio de espectadores.

El año 1994, el INC pasa a denominarse INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y pasa a adquirir funciones y atribuciones que marcan un quiebre en cuanto a las posibilidades de intervención en el mercado, dado que las gestiones realizadas por las agrupaciones de productores, directores, técnicos y actores se plasmaron en la aprobación de la ley 24.377, por medio de la cual, entre otras medidas favorables al sector, se otorgaba la autarquía financiera y atribuciones que modificaron el marco regulatorio de la actividad y de las políticas públicas para la industria.

La nueva ley permitió aumentar los recursos del Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) del INCAA, que quedaban conformados de la siguiente forma: 10% sobre las entradas de cine vendidas; otro tanto por la venta y alquiler de video pregrabado; y el 25% del impuesto de lo que percibía el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). De acuerdo al artículo 24 de la ley, el FFC está destinado a:

a) los gastos de personal, gastos generales e inversiones que demande el funcionamiento del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;

b) el otorgamiento de subsidios a la producción y exhibición de películas nacionales;

c) la concesión de créditos cinematográficos;

d) la participación en festivales cinematográficos de las películas nacionales que determine el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;

e) la contribución que fije el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES para la realización de festivales cinematográficos nacionales e internacionales que se realicen en la REPUBLICA ARGENTINA;
f) la promoción, en el país y en el exterior, de actividades que concurran a asegurar la mejor difusión, distribución y exhibición de las películas nacionales, tales como la realización de semanas del cine argentino, envío de delegaciones, y campañas de publicidad u otras que contribuyan al fin indicado; financiar la comercialización de películas nacionales en el exterior;
g) el mantenimiento de la ESCUELA NACIONAL DE EXPERIMENTACION Y REALIZACION CINEMATOGRAFICA, de la CINEMATECA NACIONAL y de una biblioteca especializada;
h) la producción de películas cinematográficas;
i) el tiraje de copias y gastos de envío, publicidad y anticipos de distribución para fomentar la comercialización de las películas nacionales en el exterior;
j) la organización de concursos y el otorgamiento de premios destinados al fomento de libros cinematográficos;
k) el otorgamiento de premios, en obras de arte, a la producción nacional;
l) financiar la producción a que se refiere el inciso j) del artículo 3º de la presente ley;
m) la ayuda social a quienes trabajan en la actividad cinematográfica, a través de las mutuales u obras sociales reconocidas por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES;
n) el cumplimiento de toda otra actividad que deba realizar el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, de acuerdo con las funciones y atribuciones que se le asignan por esta ley;
ñ) el otorgamiento de subsidios a la tasa de interés de créditos cinematográficos que otorguen bancos oficiales o privados.
Esta nueva reglamentación significó que los recursos del FFC pasaran de 2 millones de dólares en 1990 a 53 millones de dólares en 1997. Las producciones nacionales aumentaron en forma considerable: de las 11 películas producidas en 1994 se pasó a 24 en 1995 y 37 al año siguiente. La alegría no duró mucho tiempo, en 1996 una ley de emergencia económica impulsada por el ministro de economía Domingo Cavallo, traspasó los fondos al Tesoro Nacional y las remesas de dinero empezaron a filtrarse de acuerdo a los vaivenes financieros de la administración nacional. A pesar de estas

dificultades el gobierno menemista cerraría su ciclo con 22 películas producidas en 1998 y 27 en 1999.

## *Capítulo 2: La estructura de la industria*

### 2.1 Consideraciones previas

Antes de continuar con el análisis histórico de la industria cinematográfica y dado que el período siguiente, de acuerdo a las etapas hasta aquí abordadas, es el que fue gobernado por la Alianza conformada por radicales y el FrePaSo, que llevó a Fernando De La Rúa a la presidencia, y que terminó de forma abrupta con el cambio de modelo económico (salida de la convertibilidad mediante), consideramos necesario analizar las características particulares que tiene esta industria cultural, las distintas fases que conforman la actividad del cine, poniendo especial énfasis en el proceso de producción y también en la estructura del mercado que la regula.

Si tomamos por válida la definición que da Getino del término Industrias Culturales, en tanto son "aquéllas que se ocupan de la producción de bienes y servicios destinados específicamente a la circulación de valores simbólicos" (Getino, 2004, p. 79) y que, a su vez, están vinculados con el mercado porque son producidos en serie y destinados al consumo masivo. Entonces los productos de las Industrias Culturales tienen una doble cara: la tangible, en el caso del cine representada por la película; y la intangible, que actúa sobre la subjetividad de quienes los consumen y, al mismo tiempo, inciden sobre ellos.

Para llegar a los orígenes teóricos de las Industrias Culturales en tanto concepto, hay que remontarse a la década de 1940, y estudiar los postulados de un grupo de judíos alemanes exiliados en Estados Unidos, agrupados en el *Institut für Sozialforschung,* más conocido bajo el nombre de la Escuela de Frankfurt. Dos de sus principales autores, Theodor Adorno y Marx Horkheimer, publicaron en 1947 el libro *Dialéctica de la Ilustración*, ensayo en el que critican lo que denominan la razón instrumental, que es la que utilizan los hombres a través de la técnica, primero con el objetivo de someter a la naturaleza, pero más tarde van a terminar sometiendo a los propios seres humanos, el ejemplo más clarificador es el de los campos de concentración. En cuanto al arte, consideran que su función crítica no es parecerse a la realidad (confrontando con las teorías realistas), y que, para configurar una lógica diferente a la de la sociedad capitalista, las manifestaciones artísticas no deben tener utilidad alguna. En cuanto al arte popular, hacen hincapié en que la llegada al gran público no es posible en una sociedad enajenada, y que las obras artísticas no deben ceder en su expresión para, a

través de este camino, exigir a la sociedad para que se transforme. En sus propias palabras:

> Pero lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Ésta consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa no es algo ajeno al sistema. (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 180)

Esta visión crítica de las Industrias Culturales fue dominadora del campo académico nacional en las décadas del ´60 y ´70, y se relaciona con lo mencionado acerca del surgimiento en esos años de un cine más independiente, que abordaba temáticas sociales relativas a las luchas populares de la época.
En la actualidad, los abordajes de las Industrias Culturales toman en consideración que en las sociedades no existen compartimentos estancos, la cultura y la economía están relacionadas entre sí y con los demás campos que conforman el cuerpo social, es decir, la política, la ideología, etc., por lo tanto los abordajes son multidisciplinarios.
Hecho este breve resumen de las características generales de las Industrias Culturales, vamos a detenernos en la forma en que el Estado interviene en las diferentes etapas de la industria cinematográfica.

### 2.1.1 El crédito y los subsidios del INCAA

El INCAA fomenta la producción de películas a través de diferentes instrumentos. Los más importantes son el programa de créditos a baja tasa y los subsidios de medios electrónicos y por entradas vendidas. El sistema funciona de forma tal que, si los productores cumplen con las condiciones establecidas en la normativa del INCAA, el crédito se termina pagando contra el subsidio, y este último, a través de una rendición de los costos de las películas (es necesario aclarar que se analiza el régimen vigente al 31/12/2015).

## 2.2 Régimen crediticio estatal

La resolución 2203/2011 del INCAA establece el régimen de otorgamiento de créditos para la producción de largometrajes nacionales ya sean de ficción, animación o

documentales. Tanto los créditos como los subsidios tienen diferentes requisitos de acuerdo a lo que el INCAA denomina “vías” dentro de las cuales las películas presentadas al INCAA son preclasificadas. La resolución 151/2013 fija las condiciones que deberán cumplir las empresas productoras presentantes de los proyectos para las distintas vías:

1) En la Primera Vía, las empresas productoras presentantes sólo podrán ser una o más personas jurídicas, las que deberán acreditar la producción o coproducción, y el estreno comercial en salas cinematográficas nacionales, de al menos 5 películas nacionales de largometraje o 3 películas nacionales de largometraje en los últimos 3 años. En esta vía, deberán demostrar el 80% de la financiación del proyecto para acceder al subsidio por medios electrónicos.

2) En la Segunda Vía, la empresa productora y/o el productor presentante deberá acreditar la producción o coproducción y el estreno comercial en el país de al menos una película nacional de largometraje y que el director de la película tenga antecedentes de haber realizado al menos una película nacional de largometraje de ficción, animación y/o documental, que haya sido estrenada comercialmente. En esta Vía, se deberá demostrar el 50% de la financiación de proyecto para acceder al subsidio por medios electrónicos.

3) En la Tercera Vía, el productor presentante deberá acreditar la producción o coproducción y el estreno comercial en el país de al menos un largometraje digital. Asimismo, deberá demostrar el 50% de la financiación de proyecto para acceder al subsidio por medios electrónicos.

Tras el estudio de la totalidad de los antecedentes y evaluaciones realizadas, el INCAA decide el monto de crédito a otorgar, teniendo en cuenta los siguientes parámetros:

1) El monto del crédito a otorgar no podrá en ningún caso exceder el 50% del presupuesto aprobado.
2) El monto del crédito a otorgar no podrá ser superior al monto fijado por el INCAA como tope del subsidio por otros medios de exhibición de la Vía en la que el proyecto fue preclasificado como de interés.
3) Asimismo, en todos los casos se deberá tener en cuenta en cada una de sus reuniones la disponibilidad presupuestaria, evitando otorgar un monto global mayor al asignado.

Una vez aprobado el crédito, los desembolsos se efectúan de la siguiente forma:

1- El 20% una vez acreditado el inicio de la preproducción.

2- El 40% una vez acreditado el comienzo de la fotografía principal del rodaje (arranque continuo de la etapa de rodaje) y haber dado cumplimento con lo exigido por la resolución 1921/05/INCAA.
3- El 30% una vez acreditada la finalización del rodaje, con la pizarra o placa por una duración similar o superior a la finalización del producto terminado.
4- El 10% contra entrega de la Copia "A" en el INCAA.

Previo a la liberación de cada cuota del crédito, el productor deberá presentar rendición de gastos efectivamente realizados por los montos liquidados.

Los créditos otorgados llevarán en todos los casos una tasa que por todo concepto no podrá superar el 4% nominal anual. Los productores podrán solicitar hasta 2 prórrogas de pago de cuota de crédito de capital, a las cuales se les mantendrá la tasa estipulada. En los casos en que solicite una tercera prórroga de pago de cuota de capital y a partir de la misma se aplicará una tasa de interés del 6% nominal anual desde el vencimiento de la prórroga anterior.

### 2.1.2 Subsidios

En la historia del cine argentino, el año 1994 será recordado por la modificación sustancial que significó para los productores la implementación del denominado Subsidio por Otros Medios de Exhibición o por Medios Electrónicos, cuyo significado práctico implica la devolución por parte del INCAA de una porción del costo de producción independientemente del resultado que tenga la película en la taquilla, con la finalidad de facilitar la recuperación de la inversión y de minimizar el riesgo del negocio y, por otro lado, obligar a los productores a reinvertir una parte de ese ingreso con el objetivo de generar continuidad en el trabajo y de generar una industria.

Existen dos clases de subsidios dispuestos por el INCAA; el recién mencionado subsidio por medios electrónicos, que se otorga únicamente a las películas editadas en DVD; y el subsidio por espectadores, que depende de la venta de entradas. Estos subsidios se valorizan de acuerdo a las diferentes vías, mecanismo que se utiliza para calificar a las películas de acuerdo al interés que representen para el INCAA y que ya fue explicitado.

El Decreto 1527/2012 estableció los montos máximos a otorgar, de acuerdo a las vías de producción:

1) Primera vía: Sin interés especial: monto máximo $6.400.000.

Con interés especial: monto máximo $8.750.000.

2) Segunda vía: Sin interés especial: monto máximo $4.800.000.

Con interés especial: monto máximo $5.550.000.

3) Tercera vía: Sin interés especial: monto máximo $2.400.000.

Con interés especial: monto máximo $3.200.000.

En los casos en que el monto del costo definitivo de producción de la película que se subsidia, reconocido por el INCAA, fuere inferior a los montos establecidos, el monto máximo del subsidio a otorgar será el equivalente al costo definitivo de producción reconocido.

La resolución 151/2013 determinó los montos a recibir en concepto de subsidio por medios electrónicos para cada una de las vías:

1) Primera Vía:

Ficción y Animación: 100% del costo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 78,50% del costo de una película nacional de presupuesto medio. Documentales: 100% del costo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 36% del costo de una película nacional de presupuesto medio.

2) Segunda Vía:

Ficción y Animación: 100% del costo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 57,50% del costo de una película nacional de presupuesto medio.

Documentales: 100% del costo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 26% del costo de una película nacional de presupuesto medio.

3) Tercera Vía:

Ficción y Animación: 100% del costo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 22,00% del costo de una película nacional de presupuesto medio.

Documental: 100 % del costo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 14,29 % del costo de una película nacional de presupuesto medio.

De acuerdo a la información publicada por el INCAA, el total de subsidios otorgados a la producción de películas muestra la siguiente evolución en el período 2008-2015:

**Cuadro II**

| Subsidios Totales INCAA | |
|---|---|
| Año | Importe |
| 2008 | $ 55.098.794,67 |
| 2009 | $ 69.958.778,59 |
| 2010 | $ 76.124.945,26 |
| 2011 | $ 146.732.976,51 |
| 2012 | $ 162.914.760,30 |
| 2013 | $ 169.424.147,77 |
| 2014 | $ 207.558.263,49 |
| 2015* | $ 350.401.719,31 |

* Contiene datos hasta noviembre 2015

Fuente: Elaboración propia a partir de información brindada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Entre los años de la serie el monto de los subsidios otorgados aumentó más de un 600%, mientras que cualquier cálculo de la inflación acumulada en el período está muy por debajo de ese porcentaje. Este incremento se ve reflejado en la producción nacional:

**Cuadro III**

| TOTAL PELÍCULAS ARGENTINAS ESTRENADAS PERÍODO 2008 - 2015 | |
|---|---|
| AÑO | PELÍCULAS |
| 2008 | 64 |
| 2009 | 77 |
| 2010 | 84 |
| 2011 | 129 |
| 2012 | 145 |
| 2013 | 166 |
| 2014 | 172 |
| 2015 | 182 |

Fuente: INCAA

Como vemos, la producción de películas nacionales acompañó el incremento de subsidios. Estas estadísticas, que serán analizadas en profundidad en los capítulos

siguientes, dan una medida de la importancia de la intervención del Estado en la industria cinematográfica.

## 2.2 Estructura de ingresos y costos

### 2.2.1 Ingresos

Para analizar los ingresos en la industria cinematográfica hay que prestarle atención a los cambios sufridos en el consumo de películas en las últimas tres décadas. Lejos quedaron los más de 60 millones de espectadores que se registraron en las boleterías locales en los primeros años de la década del ´80, cifra que descendió de forma abrupta durante los siguientes períodos y, si bien en los últimos años se fue recuperando, todavía no llegó a esos guarismos (en 2015 el total de espectadores fue algo más que 50 millones). Esta merma de público afectó mucho más a las empresas productoras que a las distribuidoras y a los exhibidores porque a estas últimas les interesa el monto total recaudado que la cantidad de espectadores. Si a mediados de los años ´80 una entrada costaba menos de 1U$S, en 2015 sale aproximadamente U$S6 (Anuario Ultracine, 2015), con lo cual tienen asegurada una renta en moneda dura con muchos menos espectadores. Y en un contexto de concentración territorial y de consumo en menos salas por el cierre de las pequeñas, lo que se tradujo en un cambio de público, dejando de lado los sectores populares para apuntar a los medios o medios altos.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la demanda de películas está influenciada por hechos o situaciones que son exógenos a la industria, ya sea políticos, económicos, culturales, mediáticos o educativos. Getino y Schargorodsky citan una encuesta de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de Argentina, donde se informa que el 60% de los consultados nunca iba al cine. En Uruguay ese porcentaje es del 48% y sólo el 25% iba al cine al menos una vez al año, mientras que el México el porcentaje de gente que no va al cine llega el 58% y en Venezuela sólo el 21% va al cine apenas una vez por año (Getino y Schargorodsky, 2008, p. 20 y sig.).

Otro ítem a considerar a la hora de buscar financiación para una película es el mercado internacional, siendo la Unión Europea (y en particular España, la principal compradora de cine argentino en el mundo). Como se trata de un intangible lo que se comercializa son los derechos de exhibición y estos tienen diferentes maneras de ser explotados:

1- Derechos por territorio: se ceden los derechos en forma exclusiva para un territorio

en particular.

2- Por idioma: se cede la explotación en una o más lenguas especificadas en el contrato.
3- Por tipo de medio: la cesión puede ser para televisión, DVD, en los circuitos comerciales, etc.

Entre los fondos europeos que apoyan el cine latinoamericano hay que destarar al Programa Ibermedia. Se trata de un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en la comunidad ibeoramericana integrada por diecinueve países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela, cuyo objetivo es trabajar para la creación de un espacio audiovisual iberoamericano por medio de ayudas financieras y a través de convocatorias que están abiertas a todos los productores independientes de cine de los países miembros de América Latina, España y Portugal.

Ibermedia promueve la excelencia del cine en la comunidad, contribuye a la realización de proyectos audiovisuales dirigidos al mercado, fomenta la integración en redes de las empresas productoras para facilitar las coproducciones y ayuda a la formación continua de los profesionales de la producción y la gestión empresarial audiovisual a través de talleres, becas o seminarios, y estimula a la colaboración solidaria y a la utilización de nuevas tecnologías. Fue creado en 1996, en una Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en la Isla Margarita, Venezuela. Desde que apareció por primera vez en 1998, lanzaron 22 convocatorias que han permitido apoyar 636 proyectos de coproducción, contribuido a exhibir 298 películas y otorgado 2.700 becas de formación en todos los países de la comunidad.

En total, el programa lleva 85 millones de dólares invertidos en cine iberoamericano, lo que se traduce en 1.975 proyectos beneficiados, más de 500 películas estrenadas y ayuda indirecta para 1.200 empresas y más de 6.000 profesionales de la producción y la gestión empresarial. Además de la ayuda económica, el programa le da otro estatus al proyecto, y es un estímulo a que las películas sean elegidas para festivales internaciones. Tanto es así que muchas películas apoyadas por el programa participaron de los festivales de Berlín, Rotterdam, Cannes, La Habana, Los Ángeles, Mar del Plata, Huelva, Sundance, Toronto, San Sebastián, Tokio, Venecia, Nueva York, Valladolid, Busan, Haifa o Calcuta.

Otro de los programas de apoyo importantes era *Le Fonds Sud Cinéma*, creado en 1984, que promovía el cine de Africa, Medio Oriente, América Latina y Asia (a excepción de

Japón, Corea del Sur y Taiwan). Si bien este fondo de ayuda fue cerrado a fines de 2011, Francia tiene un nuevo programa denominado *Aide aux cinémas du monde* cuyo objetivo es brindar un apoyo selectivo y reservado para proyectos de largometraje de ficción, de animación, o de documental de creación destinados a una primera explotación en sala de espectáculo cinematográfico. La ayuda puede ser concedida antes de realización (ayuda a la producción), o en su caso, los proyectos no seleccionados en una primera instancia pueden ser presentados para una ayuda después de realización (apoyo a la posproducción).Pretende hacer más abierta, más atractiva y más simple la asociación de los cineastas y profesionales del mundo entero, con vistas a coproducir juntos las obras que contribuirán promoviendo la diversidad cultural.

Las inversiones necesarias para afrontar los costos de las películas provienen de diferentes tipos de financiación. Algunos de estos aportes financieros tienen que ser devueltos al prestador (y en estos casos se trata sólo de un préstamo) mientras que otros luego se convierten directamente en un ingreso para el productor (por ej. el crédito del INCAA luego se cancela contra los subsidios).

Los ingresos que generan las películas son los siguientes:

1. Ingresos por espectadores.
2. Ventas para proyecciones en televisión abierta o por cable nacionales.
3. Ingresos por ventas de DVDs.
4. Ventas internacionales.
5. Premios
6. Subsidios otorgados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Si se analizan los ingresos de forma desagregada, los subsidios del INCAA son, por lejos, los más significativos en la mayoría de las películas, mientras que las ventas nacionales y los ingresos por DVDs tienen poca importancia en relación al resto.

### 2.2.2 Costos

La estructura de los costos de una película nacional, desde la preproducción hasta la copia A (se denomina de esta forma a la primera copia del film terminado), en general, tiene las características del esquema que se expone a continuación:

**Cuadro IV**

| *PRESUPUESTO CINEMATOGRÁFICO* | | |
|---|---|---|
| **SUBCTA.** | **DENOMINACION DEL RUBRO** | **TOTAL** |
| | | |
| 1 | LIBRO-ARGUMENTO-GUION | 2,81% |
| 2 | DIRECCION | 3,75% |
| 3 | PRODUCCIÓN | 8,01% |
| 4 | EQUIPO TÉCNICO | 18,71% |
| 5 | ELENCO | 9,22% |
| 6 | CARGAS SOCIALES | 6,99% |
| 7 | VESTUARIO | 0,67% |
| 8 | MAQUILLAJE | 0,14% |
| 9 | UTILERÍA | 1,18% |
| 10 | ESCENOGRAFIA | 0,89% |
| 11 | LOCACIONES | 4,50% |
| 12 | MATERIAL DE ARCHIVO | 0,47% |
| 13 | MÚSICA | 3,56% |
| 14 | MATERIAL VIRGEN | 0,45% |
| 15 | PROCESO DE LABORATORIO | 5,30% |
| 16 | EDICION | 0,37% |
| 17 | PROCESO DE SONIDO | 1,45% |
| 18 | EQUIPOS DE CAMARAS Y LUCES | 8,22% |
| 19 | EFECTOS ESPECIALES | 0,47% |
| 20 | MOVILIDAD | 5,63% |
| 21 | FUERZA MOTRIZ | 0,95% |
| 22 | COMIDAS Y ALOJAMIENTO | 4,24% |
| 23 | ADMINISTRACION | 10,31% |
| 24 | SEGUROS | 1,05% |
| 25 | SEGURIDAD | 0,66% |
| | | |
| | TOTAL | 100,00% |

A esta estructura de costos hay que agregarle todos los gastos necesarios para el estreno en cines de la película. Estos costos (los gastos de lanzamiento, la publicidad, los afiches, los honorarios del agente de prensa, etc.), no son tenidos en cuenta por el INCAA para

pagar los subsidios, ya que, como fue explicado en el capítulo anterior, sólo considera los gastos incurridos hasta obtener la copia definitiva. Pero incrementan en forma considerable el costo total de la película y el crédito fiscal de la misma.

En este apartado es necesario aclarar que un alto porcentaje de productoras locales tienen acumulados montos considerables en la Administración de Ingresos Públicos en concepto de crédito fiscal del Impuesto al Valor Agregado (IVA), debido a que un alto porcentaje de sus ingresos no están gravados en este impuesto, pero sí están gravados sus costos, lo que implica que, mientras no se cambie la legislación, en realidad el saldo a favor en el impuesto representa un costo más ante la imposibilidad de recuperarlo (salvo para las películas más taquilleras porque lo descargan contra el débito fiscal generado por la venta de entradas).

### *Capítulo 3: Las tres etapas de una película: producción, distribución y exhibición*

Antes de comenzar el análisis de las tres etapas por las que debe atravesar una película (el "producto" a ofertar), es necesario detallar sus características, debido a que algunas son bastante particulares. La primera es que se trata de un intangible, las personas acceden a un film a través de su capacidad perceptiva y cada uno la valoriza de acuerdo a una escala de valores que se establece a partir de sus propias vivencias, ya sean culturales, sociales, intelectuales, etc.

Otra cualidad importante es que las películas, a diferencia de otras artes como la pintura o la escultura, no tienen un original, perdieron la condición de objetos auráticos. En palabras del filósofo Walter Benjamin:

> Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. (Benjamin, 1936, p. 3)

Si bien no era un marxista ortodoxo (por llamarlo de algún modo), Benjamin vinculaba el arte con las condiciones materiales de producción, que en ese momento histórico permitieron que la tecnología hiciera posible la reproducción técnica. Y esta, a su vez, no tiene una relación dialéctica con el arte, sino que crea uno nuevo, implica el paso de la producción artesanal del arte a la producción industrial.

Por otra parte, el cine permite, a diferencia de otras industrias culturales, la promoción de otras mercancías o productos, ya sean materiales o inmateriales (incluyendo en este último concepto a la ideología, entendida como un conjunto de valores fundamentales que caracterizan el pensamiento de una persona, una colectividad, una doctrina o una

época), porque los espectadores pueden conocerlos a través de la pantalla. Basta como muestra el rol que cumplió el cine en la expansión industrial y cultural de los Estados Unidos. Este poder de penetración en la subjetividad del público convierte en estratégico para el desarrollo de las naciones y "excede con creces a lo que podría ser específico de la simple oferta y demanda" (Getino y Schargorodosky, 2008, p. 7).

El cuanto al tipo de producto cinematográfico en sí mismo, desde sus comienzos el cine se dividió entre el cine de ficción y el cine documental. Estas primeras categorías sufrieron sucesivas subdivisiones. Uno de estas ramas, quizás la más importante, se produjo con la implementación del sistema productivo basado en el *star system*. Este género se constituyó en uno de los pilares que impulsó el crecimiento de la industria por la posibilidad que brinda el cine de transferir las cualidades de los arquetipos ideales "a una persona real y concreta y en especial al soporte físico del mito, con su incidencia en la demanda de productos basados en dicho recurso" (Getino y Schargorodosky, 2008, p. 8).

En la Argentina, a partir de la caída en la producción de los años ´40, surgieron las películas de cine de autor, cuya característica principal es la de contar con un productor-director, las cuales convivieron con los restos del proyecto industrial representado en productoras como Aries Cinematográfica o Argentina Sono Film. Esta "base material" dio lugar a otra división: el cine comercial, el cine de autor y una tercera categoría que buscaba combinar las dos primeras buscando encontrar un nicho en el mercado local e internacional que a lo largo del siglo XX se fue volcando hacia los sectores medios y altos (Getino y Schargorodosky, 2008, p. 7 y sig.).

Este breve panorama de las características de la industria cinematográfica en general, y de la argentina en particular, sirve como introducción para que en los siguientes apartados, nos aboquemos al análisis de cada una de las etapas por las que atraviesa la producción de un film.

## 3.1 Las empresas productoras

En la industria cinematográfica intervienen diferentes industrias: las que producen la materia prima o insumos necesarios para la producción; luego están las industrias dedicadas a fabricar la maquinaria para filmar y efectuar los procesos de laboratorio; y por último la industria que diseña la logística para "procesar" la materia prima utilizando

la tecnología y los recursos humanos y así obtener la película. Las últimas son las empresas productoras.

Estas compañías son las encargadas de “organizar todo el proceso de producción cinematográfica: seleccionan guiones, contratan al director, a los actores, camarógrafos, iluminadores, sonidistas, montajistas, vestuaristas, músicos, laboratorios de imagen y sonido, etc., y negocian los derechos de comercialización con las distribuidoras del exterior” (Perelman y Seivach, 2004, p. 71).

Como cualquier otra actividad productiva, la del cine necesita de una estructura de empresas estables, y de un tamaño considerable, en cuanto a personal y capital de trabajo, para ser considerada como tal. En el caso argentino, existen muy pocas que cuentan con estas condiciones, y las que en la actualidad son incluidas en esta categoría no llegan a alcanzar el grado de integración y desarrollo que tuvieron las productoras de la década del ´40.Las razones de esta reducción en el tamaño de las empresas se explica por “la reducción de la cantidad de películas que se realizaban en aquellos tiempos con respecto a la actualidad y también por la infraestructura y equipamiento: en el pasado se filmaban más largometrajes y estos se concentraban en menos productoras” (Perelman y Seivach, 2004, p. 72).

Las productoras estables, además de cine, producen televisión y publicidad. Esta combinación les permite utilizar el mismo personal y equipos de acuerdo al tipo de proyecto. También son estas productoras las que se asocian con canales de televisión para producir cine. Este fenómeno se inicia a partir de la entrada en vigencia de la nueva ley de cine en 1995, y continúa en la actualidad. Las principales ventajas de este tipo de asociación pasan por el lado de la publicidad, a través de la programación del tráiler en las tandas, y cuentan con mayor efectividad cuando los actores del film son conocidos en el ámbito televisivo (además los actores tienen contratos de exclusividad con un determinado canal por lo que su imagen se asocia directamente con esa empresa) y concurren a los programas de espectáculos del canal para ser entrevistados y de paso “hablar” de los pormenores de la filmación a través de anécdotas “entretenidas” que puedan alimentar las ganas de ir al cine. Todo este despliegue permite la “instalación” de la película en el público, atrayendo más espectadores (e ingresos para los productores por cobro de subsidios y por la liquidación de la distribuidora) y, a su vez, las exhibidoras van a estar más propensas a tener las películas en cartelera y en varias salas al mismo tiempo. Estas productoras son las que apuestan a proyectos más grandes y costosos, y aunque cuentan con financiación privada no desechan la posibilidad de producir con los

beneficios que otorga el Estado, y como no existe legislación que determine lo contrario, las grandes producciones locales también reciben el préstamo y el subsidio del INCAA. Y como cuentan con personal administrativo fijo, tienen aceitado el mecanismo para presentar las rendiciones de gastos exigidas por el INCAA y de esta manera recuperar la inversión vía subsidios. En cuanto a la relación entre los coproductores –ya sean nacionales o extranjeros- Perelman y Seivach (2004) señalan que cada parte societaria, aprovechando la dificultad para cuantificar y controlar las erogaciones, aumenta de forma ficticia los gastos que corresponden a la película para tener más participación en los resultados, de forma tal que "los costos totales terminan siendo exageradamente abultados y aunque todos lo intuyen, se lo acepta, esperando cada parte que con la propia sobredimensión de costos, le reditúe mayor apropiación de los subsidios y de los ingresos que genere la película" (p. 77).

Existen otras productoras que no tienen personal ni estudios propios, en estos casos las locaciones se alquilan en su totalidad y los técnicos se contratan especialmente para una película en particular y luego se termina la relación laboral, en muchos casos el director es también el guionista o el productor. Esta estructura "les ha permitido una mayor agilidad productiva y económica, en la medida en que no están obligadas a filmar para cubrir los gastos fijos de instalaciones y personal –como ocurre con las "estables"- y lo hacen sólo cuando organizan un proyecto que creen rentable" (Getino, 1998, p.158). En general se vuelcan a proyectos de costos medios o bajos, y se financian con el crédito del INCAA y, si cuentan con un buen guión y contactos con productores extranjeros también pueden acceder a fondos europeos o a premios de concursos o festivales que financien películas en desarrollo.

Por último, existen productoras que invierten en películas muy pequeñas, en un principio sin más ambiciones que poder estrenar en alguna sala comercial, sin buscar obtener ganancias. La mayoría de estos films son operas primas, y los realizadores son apoyados por sus familiares y, de acuerdo al resultado obtenido, el proyecto puede ser el germen de una nueva productora. Perelman y Seivach observan que en estas pequeñas producciones, también es muy habitual que sean planificados de forma puntillosa porque "los proyectos de realizadores no constituidos como empresa son cuidadosamente planificados durante bastante tiempo, ya que en muchos casos se requiere el cumplimiento de etapas que pueden estar a cargo de unas pocas personas" (Perelman y Seivach, 2004, p. 75).

## 3.2 Las distribuidoras

Las compañías distribuidoras coordinan la intermediación entre los productores y los exhibidores para que las películas puedan ser puestas en las carteleras cinematográficas o, en su caso, en las distintas posibilidades que existen en la actualidad para explotar comercialmente las obras. Las distribuidoras se disputan el mercado de películas que consideran con más posibilidades en la elección del público espectador, compitiendo entre sí –y en algunos casos con las exhibidoras- por un espacio en las salas.

Los ingresos de las distribuidoras de películas nacionales se generan por los porcentajes que cobran por la recaudación en las salas; y para las distribuidoras de films extranjeros, la ganancia surge de la diferencia entre el precio que pagaron por la adquisición de la película y lo que ésta deja en las boleterías, previa de deducción de gastos, impuestos y el porcentaje que le corresponde al exhibidor.

En el mercado local se pueden distinguir dos tipos de distribuidoras:

1- Distribuidoras extranjeras: estas empresas generalmente distribuyen las películas de sus casas matrices. Manejan un porcentaje alto del mercado y por eso tienen la posibilidad de influir sobre la programación de los cines. Su forma de inserción en el mercado consiste en vender "paquetes" de películas que contienen algunos "tanques" cuyo éxito de taquilla está asegurado, con otras películas de poco interés o con actores desconocidos para el público local. Estas compañías no tienen un andamiaje productivo significativo en el mercado interno, sus inversiones son básicamente el alquiler de oficinas y/o depósitos para las películas. Algunas también cuentan con microcines para exhibir los productos a la crítica especializada y a los exhibidores.

2- Distribuidoras locales: son más pequeñas y volcadas a distribuir películas argentinas o extranjeras y el origen del capital es nacional. Las películas extranjeras que distribuyen, en su gran mayoría son de origen europeo, y las norteamericanas con las que trabajan son aquéllas que quedaron afuera del circuito de las multinacionales. A diferencia de lo que sucede con las filiales locales de las extranjeras, cuyas películas son seleccionadas en la casa matriz, estas compañías deben realizar el filtro por cuenta propia.

Para las distribuidoras, la gran diferencia a la hora de elegir entre una película nacional y una extranjera (en este caso no importa diferenciar el país de origen), pasa por la cantidad de involucrados en el éxito del film. Si es una película nacional, los riesgos son compartidos con el productor, cuya ganancia va a estar inexorablemente ligada a la

cantidad de espectadores que haga la película. En cambio si es una película extranjera, las pérdidas serán asumidas en forma exclusiva por el distribuidor que adquirió el paquete de películas y tiene que colocarlo en los cines. El poder que tienen las distribuidoras *majors* consiste en negociar con (o imponer a) los exhibidores, que en muchos casos, como veremos, están financiados por los mismos capitales, las mejores salas y horarios para sus películas, lo que dificulta mucho el ingreso de los films nacionales a las salas.

### 3.3 Las exhibidoras

Son las empresas encargadas de mostrar las películas al público espectador en las salas y horarios previamente acordados con los distribuidores. En la actualidad, la mayoría de las películas son exhibidas en complejos multisalas y en los grandes centros comerciales que, aun contando con salas de tamaño significativamente menor que las salas tradicionales, dejaron a la gran mayoría de estas últimas afuera del mercado. Estas inversiones las realizaron grupos multinacionales de exhibición y distribución en asociación con algunos grupos locales que se quedaron con una parte menor del negocio. Además, el momento histórico en que fueron realizadas, la década del ´90, convertibilidad mediante, implicó que el precio de las entradas fuera uno de los más caros del mundo. De esta forma, las distribuidoras cooptaron también el negocio de la exhibición para ni siquiera tener que negociar las salas con sus dueños, en la planificación anual de películas. A su vez, el espacio de elección de los exhibidores independientes se ve influenciado a volcarse a las películas de las *majors*, porque los espectadores, en general, las prefieren por ser las más promocionadas e instaladas a través de las publicidades y la crítica.
Si bien será profundizado en los capítulos siguientes, el valor de las entradas de cine varía según la jurisdicción, dependiendo de la respuesta

> …a la elasticidad precio de la demanda de cada distrito y los ingresos de su población. El negocio es concebido por las multinacionales como rentable o no en un sentido global y la idea es adecuar el valor de las entradas a la zona y al poder adquisitivo de la gente para maximizar la recaudación. (Perelman y Seivach, 2004, p. 86)

Las mismas diferencias que se observan en el precio de las entradas se reflejan en la concurrencia media por habitante entre las regiones del país: mientras en la CABA y

zonas aledañas es aproximadamente cuatro veces por año, en algunas provincias del NOA, por ejemplo, es apenas unas décimas por encima de cero. En estos resultados estadísticos, además del poder adquisitivo y los gustos y costumbres culturales, influye la cantidad de salas por región y la posibilidad de acceder a las mismas. También hay que sumar a estas razones, el cambio que significó el pasaje de los cines de barrio a las salas de los grandes complejos que, además del cine, tienen sectores para comer, negocios de moda y otros espacios de entretenimiento y diversión, que excluye a los sectores populares.

En cuanto a la permanencia de las películas argentinas, existe lo que se denomina "media de continuidad". Esta determina la cantidad mínima de espectadores que debe tener una película nacional para seguir en exhibición por una semana más en la misma sala. Para calcular la media de continuidad de cada sala, se aplica un porcentaje, que varía según se trate de temporada alta o baja, sobre la capacidad de la misma y se la multiplica por la cantidad de funciones. Este porcentaje varía de acuerdo a la capacidad de la sala. En temporada alta (que va desde el 1 de abril al 30 de septiembre y desde el 25 de diciembre al 1 de enero): para salas de hasta 250 espectadores, es del 20%, para salas de 251 hasta 500 espectadores, es del 18%; y para salas de más de 500 espectadores, es del 16%. En temporada baja (que va desde el 1 de octubre al 31 de marzo): para salas de hasta 250 espectadores, es del 16%, para salas de 251 hasta 500 espectadores, es del 14%; y para salas de más de 500 espectadores, es del 12%. Para efectuar el cálculo se computa la cantidad mínima de espectadores, de jueves a domingo, incluyendo las trasnoches de viernes y sábado (no la así la trasnoche de domingo, por más que el lunes sea feriado).

## *Capítulo 4: El gobierno de la Alianza y la salida de la convertibilidad*

### 4.1 El fin del ciclo del ajuste y la industria del cine

Después de haber hecho un breve recorrido a lo largo de la historia del cine argentino, y de haber repasado la normativa que establece las condiciones bajo las que se mueven los diferentes actores de la industria, llegó el momento de analizar la forma que éstos adoptaron a partir de la llegada de un nuevo milenio, que traería consigo algunas sorpresas para las economías latinoamericanas.

En la Argentina, el gobierno menemista terminó su ciclo con un país sobreendeudado, con la economía en recesión, imposibilitado de utilizar las herramientas monetarias por el corset de la convertibilidad, una desocupación en aumento y con una sociedad que votó un candidato que prometía que se podía seguir con la fiesta de las cuotas sin interés terminando con la corrupción pero sin modificar un ápice la distribución del ingreso y la estructura económica heredada del nuevo paradigma que había empezado en 1976.

Ni bien asumido, el presidente Fernando de la Rúa preparó una serie de medidas para enfrentar la crisis que se avecinaba sin tocar el tipo de cambio. El periodista Julio Nudler anunciaba el plan de gobierno de la nueva administración:

> Bajo la sombrilla de la Ley de Emergencia Fiscal habrá más de un motivo para la confrontación. Algunos ejemplos: el proyecto pretenderá transformar el Banco Nación en sociedad anónima, hachar las jubilaciones de privilegio, eliminar la PBU (Prestación Básica Universal) de las futuras jubilaciones y otorgarle a la DGI la facultad de actuar en sede administrativa una vez verificado un caso de evasión, sin que el contribuyente pueda bloquear con la Justicia la acción de los recaudadores. Lo de "emergencia" viene a cuento por algunas disposiciones extraordinarias, como la anulación de nombramientos y aumentos salariales dispuestos a último momento por los menemistas salientes, y una amplia consolidación de deudas del Estado mediante la emisión de nuevos títulos públicos, a largo plazo y con varios años de gracia. La ley ómnibus que De la Rúa, Rodolfo Terragno (Gabinete) y José Luis Machinea (Economía) quieren tener en sus manos intenta reasegurar el cumplimiento de las metas presupuestarias para el 2000. Fuentes de la Alianza explican que, por ejemplo, si no se impide que algunos jueces sigan poniéndole palos en la rueda a Impositiva, ésta no podrá lograr que los progresos en la lucha contra la evasión le aporten al Tesoro 400 millones de pesos adicionales durante el año próximo, como figura en el proyecto de Presupuesto Nacional. Además, y como ya se anticipó, habrá un fuero especial en la Justicia. De todas formas, el equipo de Machinea también sabe que las metas de déficit no van a cumplirse si la economía crece por debajo del 3,5 por ciento pronosticado porque flaquearía la recaudación. (Nudler, 1999)

El balance económico del año 2000 mostraba el resultado de haber mantenido durante casi una década el tipo de cambio fijo, un informe del Ministerio de Economía lo explicaba de esta manera:

> El año 2000 no trajo la recuperación económica que se esperaba tras la recesión que afectó a la Argentina y a gran parte del conjunto de países emergentes durante 1999. En efecto, la economía argentina no pudo alcanzar el ansiado despegue como sí lo hicieron el grueso de los países latinoamericanos, que en conjunto registraron un crecimiento estimado en 4,8% en 2000 que contrasta con la caída de 1,7% en el año anterior. Argentina, tras una caída del PIB del orden del 3,4% en 1999, volvió a mostrar un nuevo declive de 0,5% en 2000. (Ministerio de Economía, 2000, p. 1)

Llama la atención que hacia el final del informe se destaca que en ningún momento la convertibilidad estuvo cuestionada o afectada:

> Debe destacarse que en ningún momento a lo largo del año 2000 se vio afectado el respaldo de la Convertibilidad. Si bien se observaron caídas en el nivel de reservas internacionales del BCRA, la relación promedio entre reservas líquidas y pasivos financieros se ubicó por encima del 100% (incluso en el mes de noviembre alcanzó a 102,3%). (Ministerio de Economía, 2000, p. 14)

Esta postura podría explicarse porque, una vez adoptada la convertibilidad, esta se fundó, por un lado, en el miedo al retorno inflacionario, y por otro, en la confianza que inspiraba, no sólo en los grandes operadores del mercado sino también en los deudores prendarios e hipotecarios, en su mayoría asalariados en pesos y endeudados en dólares. Esta relación fue aprovechada políticamente por el economista Juan Carlos De Pablo, uno de los “expertos “en economía de la época, cuando afirmaba que existía un nuevo partido político: el de los deudores dolarizados. A diferencia de lo ocurrido en las décadas anteriores, la hegemonía conquistada por el modelo de Cavallo, a pesar de sus evidentes inconsistencias, dominaba el espacio público y profesional de los economistas. Los heterodoxos guardaban un forzado silencio, mientras que los ortodoxos ganaban prestigio en las universidades y en los centros de investigación. Pero, como afirma Mariana Heredia (2015) “el modelo reservó una misión a los economistas: la de

convertirse en guardianes de la moneda y en promotores de una administración “austera” y “eficaz”” (p. 183).

El modelo iniciado en 1976 iba a explotar luego de las sangrientas jornadas de diciembre de 2001, pero es interesante para el análisis de la industria del cine tomar como punto de partida los guarismos del año anterior para, empezando por esos datos, ver la evolución de las variables económicas en sus valores mínimos luego del estallido y ver qué pasó con el cambio de modelo.

Mientras el país se encaminaba a un precipicio, en los cines se seguían estrenando películas, la más vista del 2000 fue *Papá es un ídolo* con 1.357.000 espectadores, seguida de cerca por la sorpresa del año que fue *Nueve Reinas*, protagonizada por Ricardo Darín y Leticia Brédice y dirigida por Fabián Bielinsky, que hizo casi 1.200.000 espectadores, también se destacan la animación *Pantriste*, la comedia *Apariencias* y el policial basado en la novela de Ricardo Piglia, *Plata Quemada*. Hay que destacar que de todos los estrenos argentinos solamente 8 películas pasaron los 100.000 espectadores.

Entonces bien, durante el año 2000 los estrenos argentinos fueron 45 y los estrenos totales 254 (www.Ultracine.com). En el Cuadro V están resumidos los estrenos y la recaudación total de ese año entre las diferentes jurisdicciones:

Cuadro V

**Estrenos por Provincia desde 01-01-2000 hasta 31-12-2000**

| Origen | Películas | Recaudación | Admisiones | Promedio entrada |
|---|---|---|---|---|
| CAPITAL FEDERAL | 332 | **$ 54.613.320,46** | **10.085.053** | **$ 5,25** |
| GRAN BUENOS AIRES | 252 | **$ 52.033.851,41** | **10.544.133** | **$ 5,28** |
| BUENOS AIRES | 222 | **$ 12.938.716,75** | **3.198.934** | **$ 3,92** |
| CATAMARCA | 74 | **$ 368.899,00** | **97.078** | **$ 3,87** |
| CORDOBA | 218 | **$ 10.774.025,75** | **2.429.925** | **$ 4,59** |
| CORRIENTES | 100 | **$ 358.853,50** | **98.839** | **$ 3,62** |
| CHACO | 111 | **$ 469.464,00** | **109.353** | **$ 4,24** |
| CHUBUT | 95 | **$ 690.341,00** | **143.925** | **$ 4,58** |
| ENTRE RIOS | 110 | **$ 345.380,00** | **86.531** | **$ 4,21** |
| FORMOSA | 37 | **$ 43.476,00** | **8.770** | **$ 4,95** |
| JUJUY | 139 | **$ 352.456,00** | **98.711** | **$ 3,64** |
| LA PAMPA | 72 | **$ 325.085,00** | **86.410** | **$ 3,68** |
| LA RIOJA | 54 | **$ 70.529,00** | **20.392** | **$ 3,39** |
| MENDOZA | 247 | **$ 4.992.001,58** | **1.121.531** | **$ 4,47** |
| MISIONES | 91 | **$ 214.415,00** | **64.693** | **$ 3,30** |
| NEUQUEN | 141 | **$ 2.075.058,45** | **483.660** | **$ 4,25** |
| RIO NEGRO | 57 | **$ 338.637,00** | **79.128** | **$ 4,10** |
| SALTA | 154 | **$ 977.109,00** | **256.611** | **$ 3,97** |
| SAN JUAN | 60 | **$ 233.594,00** | **65.565** | **$ 3,51** |
| SAN LUIS | 146 | **$ 672.422,50** | **193.020** | **$ 3,58** |
| SANTA CRUZ | 25 | **$ 82.147,00** | **18.345** | **$ 3,81** |
| SANTA FE | 249 | **$ 10.127.499,63** | **2.259.816** | **$ 4,41** |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 126 | **$ 675.168,00** | **191.962** | **$ 3,47** |
| TUCUMAN | 164 | **$ 1.230.200,00** | **284.667** | **$ 4,35** |
| TIERRA DEL FUEGO | 98 | **$ 385.015,00** | **71.302** | **$ 5,31** |
| **Totales generales:** | | **$ 155.387.665,03** | **32.098.354** | **$ 4,84** |

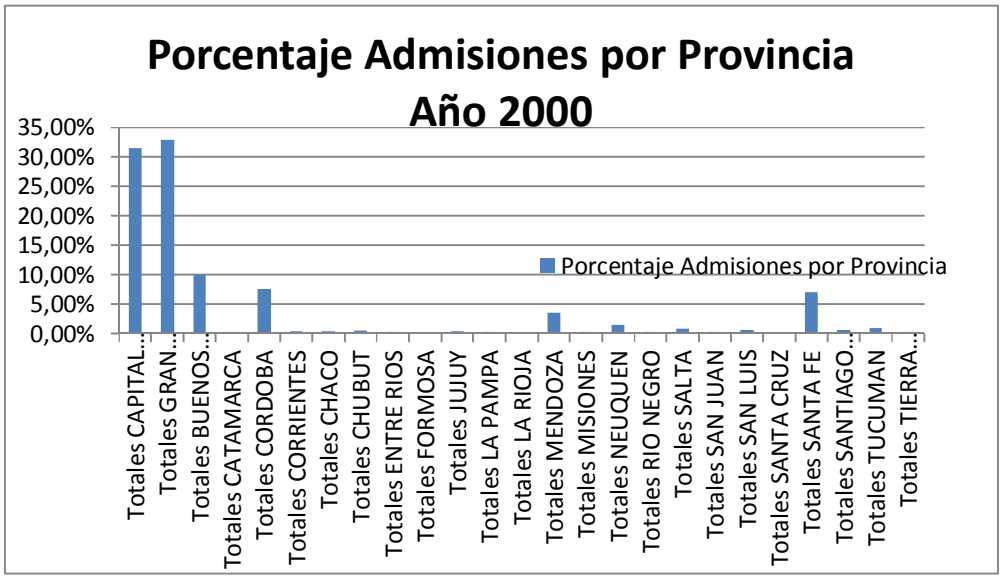
Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine

Si ponemos estas estadísticas en porcentajes, podemos observar de forma más nítida la concentración por territorio de la industria, en cuanto a recaudación y al público espectador:

Gráfico V

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Gráfico VI




Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Los gráficos muestran que las regiones de la CABA y el Gran Buenos Aires concentran el 64% del público y el 68% de la recaudación total. Agreguemos a estos datos la comparación de lo producido por las películas nacionales con respecto al total de estrenos del año.

Cuadro VII

Porcentaje de estrenos y de espectadores por origen de las películas

| Año 2000 | Películas argentinas | % | Películas extranjeras | % | Totales |
|---|---|---|---|---|---|
| Estrenos | 45 | 17,72% | 209 | 82,28% | 254,00 |
| Espectadores | 5.880.971,00 | 18,32% | 26.217.383,00 | 81,68% | 32.098.354,00 |
| Recaudación | 26.217.383,00 | 16,87% | 128.184.432,11 | 83,13% | 155.387.665,03 |

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Cuadro VIII

Espectadores por origen de las películas

| Año 2000 | | |
|---|---|---|
| **Origen** | **Espectadores** | **%** |
| | | |
| **EE UU** | **23.498.821,00** | **73,21%** |
| **Argentina** | **5.880.971,00** | **18,32%** |
| **Alemania** | **519.930,00** | **1,62%** |
| **Francia** | **511.980,00** | **1,60%** |
| **Inglaterra** | **102.693,00** | **0,32%** |
| **España** | **281.491,00** | **0,88%** |
| **Italia** | **231.354,00** | **0,72%** |
| **Japón** | **391.613,00** | **1,22%** |
| **China** | **35.857,00** | **0,11%** |
| **Otros** | **643.644,00** | **2,01%** |
| | | |
| **Total** | **32.098.354,00** | **100,00%** |

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Las películas argentinas concentran aproximadamente el 18% del mercado, tanto en estrenos como en espectadores. Las grandes ganadoras, sin duda, son las superproducciones norteamericanas, llevándose casi el 74% de los espectadores totales y un porcentaje similar de la recaudación. Por otro lado, el cine latinoamericano, europeo y asiático no es significativo y es cada vez más dificultoso instalarlo en el público. Cuando analicemos la composición de los capitales de las principales empresas del mercado, se van a encontrar algunos caminos para explicar este reparto.

Cuadro IX

**Películas por Distribuidora desde 01-01-2000 hasta 31-12-2000**

| PAIS | DISTRIUIDORA | Recaudación | Espectadores |
|---|---|---|---|
| EE UU | BUENA VISTA INTERNATIONAL | $ 41.980.112,80 | 8.813.299 |
| EE UU | SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | $ 23.733.603,16 | 5.099.111 |
| EE UU | UNIVERSAL | $ 14.616.176,71 | 2.930.303 |
| EE UU | FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 12.801.764,78 | 2.685.291 |
| EE UU | WARNER BROS SOUTH INC | $ 11.658.110,20 | 2.355.668 |
| Argentina | DISTRIBUTION COMPANY | $ 11.260.112,19 | 2.265.618 |
| Argentina | LIDER FILMS | $ 9.570.614,09 | 2.103.342 |
| EE UU | PARAMOUNT | $ 10.356.370,80 | 2.073.012 |
| Argentina | EUROCINE S.A. | $ 7.940.285,78 | 1.556.737 |
| Argentina | PRIMER PLANO FILM GROUP | $ 5.243.815,70 | 983.579 |
| EE UU | METRO GOLDWYN MEYER | $ 2.976.038,53 | 625.637 |
| Argentina | ALFA FILMS | $ 1.486.567,83 | 273.237 |
| Argentina | CINE 3 S.A. | $ 414.103,30 | 76.276 |
| EE UU | HOYTS GENERAL CINEMAS | $ 264.111,25 | 50.515 |
| Argentina | PRODIFILMS | $ 234.655,65 | 46.090 |
| Argentina | IFA ARGENTINA | $ 237.730,18 | 43.636 |
| Argentina | ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS | $ 209.835,50 | 40.097 |
| Otros | | $ 403.656,58 | 76.906 |

Fuente: elaboración propia en base a datos de Ultracine.

Los datos del Cuadro IX muestran el dominio de las distribuidoras de los Estados Unidos, lo que a su vez explica, en parte, que las películas de ese país estén en primer lugar en el ranking de espectadores.

Para completar el cuadro de situación de la industria en el año 2000, aportamos los datos del porcentaje de mercado que se llevan los cines ubicados en los complejos:

Cuadro X

Reporte Complejos año 2000

| Rank | Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. | Titles | Salas |
|---|---|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | VILLAGE RECOLETA | $ 11.498.878,51 | 7,40% | 1.898.056 | 5,91% | 261 | 16 |
| 2 | HGC UNICENTER | $ 9.086.170,00 | 5,85% | 1.629.356 | 5,08% | 206 | 14 |
| 3 | HGC ABASTO | $ 7.830.612,00 | 5,04% | 1.391.598 | 4,34% | 208 | 12 |
| 4 | SHOWCASE HAEDO | $ 6.199.075,00 | 3,99% | 1.312.491 | 4,09% | 178 | 14 |
| 5 | HGC MORON | $ 5.629.400,50 | 3,62% | 1.164.379 | 3,63% | 140 | 8 |
| 6 | VILLAGE ROSARIO | $ 5.180.323,13 | 3,33% | 1.049.002 | 3,27% | 223 | 13 |
| 7 | SHOWCASE NORTE | $ 4.872.802,50 | 3,14% | 888.826 | 2,77% | 211 | 16 |
| 8 | VILLAGE AVELLANEDA | $ 4.825.619,95 | 3,11% | 946.923 | 2,95% | 195 | 16 |
| 9 | BELGRANO | $ 4.615.014,00 | 2,97% | 843.264 | 2,63% | 116 | 6 |
| 10 | CINEMARK ADROGUE | $ 3.822.226,00 | 2,46% | 855.079 | 2,66% | 170 | 10 |
| 11 | HGC QUILMES | $ 3.586.974,25 | 2,31% | 818.105 | 2,55% | 156 | 12 |
| 12 | VILLAGE PILAR | $ 3.570.436,96 | 2,30% | 606.959 | 1,89% | 161 | 8 |
| 13 | SHOWCASE CORDOBA | $ 3.214.854,25 | 2,07% | 654.600 | 2,04% | 167 | 12 |
| 14 | VILLAGE MENDOZA | $ 3.114.560,58 | 2,00% | 671.265 | 2,09% | 208 | 10 |
| 15 | ATLAS PATIO BULLRICH | $ 2.606.860,00 | 1,68% | 421.692 | 1,31% | 133 | 6 |
| 16 | VERDI | $ 2.600.660,40 | 1,67% | 642.330 | 2,00% | 173 | 63 |
| 17 | CINEMARK SHOPPING SOLEIL. | $ 2.488.840,50 | 1,60% | 531.569 | 1,66% | 149 | 10 |
| 18 | CINEMARK CABALLITO | $ 2.405.045,00 | 1,55% | 497.544 | 1,55% | 127 | 6 |
| 19 | CINEMARK SANTA FE | $ 2.343.975,00 | 1,51% | 588.755 | 1,83% | 154 | 9 |
| 20 | RIVERA INDARTE | $ 2.231.695,50 | 1,44% | 430.448 | 1,34% | 116 | 5 |
| | Totales parciales: | $ 91.724.024,03 | 59,03 | 17.842.241 | 55,59 | | 266 |
| | Totales generales: | $ 155.387.665,03 | | 32.098.354 | | | |

Fuente: Ultracine

Otro dato importante para medir el grado de concentración poblacional y de riqueza, y también la forma en que los productos culturales llegan a las distintas regiones del país es el número de salas por provincia, mientras la CABA y el Gran Buenos Aires cuentan con 147 y 178 respectivamente, provincias de gran tamaño, caso de Santa Cruz y San Juan, apenas con 2.

Gráfico VII

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Resumiendo, el escenario de la industria cinematográfica y de la economía del año 2000 puede simplificarse de acuerdo al siguiente esquema:

- La economía venía cayendo desde el año 1998 y no daba señales de recuperación, con una deuda externa en aumento para sostener la convertibilidad.
- La pobreza alcanzaba al 28,9% de la población y la indigencia al 7,7% (encuesta permanente de hogares INDEC).
- La tasa de desocupación abierta en los aglomerados urbanos era del 15,4% (INDEC).
- El 68% y el 64% de la recaudación y de los espectadores estaba concentrado en la en la región de la Ciudad Autónoma de Buenos y Aires y el Gran Buenos Aires.

- La porción del mercado que le corresponde a las producciones nacionales fueron: 17,72% de los estrenos totales; 18,32% de los espectadores totales; y 16,87% de la recaudación total.
- Los espectadores, según el origen de la película, se dividieron de la siguiente forma: 73,21% de films estadounidenses; 18,32% de films argentinos; y el resto de otros films.
- La recaudación, según el origen de la distribuidora de la película, correspondió en un 77% a distribuidoras estadounidenses; y 23% a distribuidoras argentinas.
- Los complejos cinematográficos se quedaron con el 59,03% de la recaudación total y el 55,59% de los espectadores.
- La concentración por región es muy importante también en cuanto a la cantidad de salas con las que cuentan las provincias.
- Las productoras registradas suman 232 y dan empleo a 1816 personas.[14]

## 4.2 La industria cultural en una sociedad empobrecida

El año 2001 comenzó con los lineamientos que había asumido el gobierno de la Alianza cuando asumió: desechada la devaluación porque iba a conducir a *defaultear* la deuda, ante la imposibilidad de pagar con pesos devaluados una deuda de enormes proporciones, se optó por el camino del ajuste fiscal, el intento de aumentar la productividad y la reducción de costos de producción (en mayo del año 2000 el parlamento aprobó la ley de flexibilización laboral que, entre otras novedades, permitía la extensión del período de prueba y la descentralización de las negociaciones laborales; y en ese mismo mes se redujeron un 13% los salarios públicos que superaran los $1.000) que se traducirían en una disminución de precios para, finalmente, lograr el equilibrio externo. Estas medidas ortodoxas, que seguían al pie de la letra las exigencias del Fondo Monetario Internacional no hicieron más que profundizar la crisis: la contracción de la demanda y el consumo se profundizaba, y lo mismo ocurría con la inversión. Por otra parte, el peso de los intereses de la deuda se había incrementado a partir de 1998, pasando de U$S3.289 millones en el primer semestre de ese año a U$S5.727 en el segundo semestre de 1999 (Rapoport, 2007, p. 933).

[14]Observatorio de Empleo y Dinámica Empresarial (OEDE).

Mientras la economía continuaba atrapada entre el juego de doble pinzas a la que la sometía el sector externo y el deterioro de los ingresos por la recesión, el ministro Machinea intentaba nombrar a Domingo Cavallo en el Banco Central para calmar a los referentes económicos de los grupos concentrados que empezaban a ver que a pesar de todos los esfuerzos era imposible evitar el *default*. Machinea terminó renunciando y De la Rúa finalmente decidió nombrar a Ricardo López Murphy en el Ministerio de Economía. El flamante ministro nombró en su equipo a varios miembros de la fundación FIEL de la que era miembro.[15] Haciendo gala de su firmeza para transformar el ajuste interno en dólares para los acreedores externos, López Murphy anunció un plan que preveía un ahorro de U$S1.860 millones que afectaba las partidas de las universidades públicas, las provincias, el servicio de inteligencia del Estado y las cajas de jubilación. Dicho anuncio forzó la renuncia del ministro del Interior Federico Storani, explicando, con llamativa sorpresa para quienes lo escuchaban, que esperaba que las medidas fueran más "equitativas" (Diario La Nación, 17/03/2001). Heredia afirma que el ministro de economía actuó más por un "gesto de reafirmación personal que de genuina voluntad de resolución de problemas. En términos weberianos, López Murphy daba más pruebas de convicción que de responsabilidad" (Heredia, 2015, p. 183).

Las reacciones sociales forzaron la renuncia del ministro recién asumido y también la de medio gabinete nacional, que se sumaban a la del vicepresidente Carlos Alvarez que se había ido luego de las denuncias por coimas en el Senado para aprobar la ley de flexibilización laboral. El *establishment* económico se unió para criticar al gobierno por su falta de firmeza y la respuesta fue convocar a Domingo Cavallo, que a esa altura parecía ser la última salvaguarda de la patria. Los grandes medios gráficos saludaron la llegada del superministro[16], que contaba con la mejor imagen en la población según las encuestas de la época. Cavallo apuró el desplazamiento del presidente del Banco Central Pedro Pou, en un primer intento de tomar medidas por afuera de la ortodoxia para reactivar, al menos un poco, la producción y la creación de puestos de trabajo. Además buscaba ampliar la convertibilidad a través de una canasta de monedas.

A pesar de que la economía continuaba sin dar señales positivas, el Congreso Nacional le otorgó poderes extraordinarios al ministro Cavallo, lo que le permitió volver a la carga contra el déficit fiscal. En julio de 2001 se plantó con un discurso acerca de la necesidad

[15]Daniel Artana, Manuel Solanet, Emilio Apub y Federico Sturzenegger, entre otros.

[16] "Fe en Cavallo, temor en los políticos", La Nación, 21/03/2001; "Los empresarios aplauden a Cavallo", Clarín, 22/03/2001.

imperiosa que tenía el país de ajustar las cuentas públicas y decretó el "déficit cero", que limitaba los gastos del Estado a los ingresos que se obtuvieran. El periodista Julio Nudler recordaba, dos años más tarde, en el pirulo de tapa del diario Página12 (09/07/2003) y con una particular manera de decirlo, la medida del gobierno aliancista:

> Hoy se conmemora en todo el país el Día de la Independencia Económica, evocando así la gesta del presidente Don Fernando de la Rúa, quien rompió las cadenas financieras que aherrojaban a la Patria al declarar establecida, para esa esplendorosa jornada de 2001, la vigencia del Déficit Cero. La proeza fue confiada a la ínclita figura de Don Domingo Cavallo, en su calidad de ministro de Economía de la República. Las magnas hazañas suelen nacer de ideas simples. Tal aquélla, basada en el elemental propósito de que las expensas de la hacienda pública no excediesen la colecta de recursos. El temple de aquellos prohombres permitió que la Nación recuperase su predicamento entre los mercados libres del mundo. Con esos patricios es, pues, la deuda de gratitud. ¡Gloria y loor!".

No sobra ni falta nada.

El gobierno de De la Rúa anunciaba un ajuste atrás de otro, siendo siempre el último más profundo que el anterior. Esta sucesión de guiños para "los mercados" lo único que lograba era aumentar el malestar de los ajustados y hundir al gobierno por la desconfianza de los operadores económicos, que veían los manotazos de ahogado de una administración que se quedaba sin respuestas. La obstinación en mantener la convertibilidad había llevado a que los gobiernos provinciales tuvieran que separarse de la política monetaria nacional emitiendo títulos, que se utilizaban como medios de pago, más conocidos con el nombre de "cuasimonedas".[17] Hasta el propio gobierno nacional tuvo que aceptar ese recurso a través de la emisión de Lecop. Las tasas de interés habían entrado en una espiral ascendente (*megacanje* de la deuda mediante) y, sin embargo, las autoridades nacionales no podían detener la fuga de capitales: "los participantes de los mercados financieros se lanzaban a una lógica de "sálvese quien pueda", que los sucesivos anuncios del gobierno no lograban detener" (Heredia, 2015, p. 252).[18]

---

[17]Cuasimonedas es un nombre informal otorgado a los bonos emitidos en Argentina por el gobierno nacional y por quince gobiernos provinciales durante la crisis económica que padeció durante los años 2001 y 2002, que circulaban de la misma forma que la moneda de curso legal. Se trataba de bonos al portador que podían o no contemplar el pago de intereses, con las mismas dimensiones que los billetes de curso legal del país.

[18]Un párrafo aparte merecen las opiniones y predicciones del grupo de expertos o "gurúes" de la economía. Sólo para citar la opinión de alguien que podría considerarse cercano en ideología e intereses (entendiendo como tales a la coincidencia entre el actual gobierno, cuyos actuales funcionarios económicos formaban parte del grupo de expertos de esa época, y los principales medios gráficos, incluyendo a sus principales

La emisión de las "cuasimonedas" por un total aproximado de $2.000 millones a diciembre de 2001 significaba, de hecho, el fin de la convertibilidad. Según Rapoport durante todo ese año se fugaron U$S29.913 millones (Rapoport, 2007, p. 933), cuyos principales fugadores fueron los conglomerados extranjeros, las empresas privatizadas y los grandes grupos económicos locales. Presionado por los bancos, De la Rúa implementó el Decreto 1570, que después fue conocido como "el corralito", en el cual se imponían restricciones semanales para el retiro de fondos de los bancos ($250 semanales) y un tope de U$S1.000 para las transferencias al exterior. El FMI retiró su compromiso de depositar un préstamo acordado, al desorden monetario y financiero se le sumaba el impacto que recibía la economía informal por las restricciones en el uso de efectivo. El 19 y 20 diciembre los sectores populares y también los medios salieron a las calles. De la Rúa renunció y en pocos días por la Casa Rosada pasaron cinco presidentes. Finalmente el 6 de enero de 2002, previa declaración del *default* de la deuda externa, el Congreso de la Nación terminó con la convertibilidad.

Las estadísticas del año 2001 son elocuentes: la pobreza, para octubre de ese año, alcanzó el 35,4% y la indigencia el 12,2%, el desempleo era del 16,4% y el ingreso medio de los hogares había descendido a $918,10 (Rapoport, 2007, p. 885).

El año 2001 no fue tan problemático para la industria cinematográfica teniendo en cuenta el contexto en el cual tuvo que desarrollarse. Quizás sea esta una razón para resaltar la gestión de José Miguel Onaindia, que asumió en el INCAA a principios de 2000 (y también porque se autodenunció para que la justicia investigue actos de corrupción denunciados por su sucesor Jorge Coscia). La cantidad de estrenos fue la misma que la del año anterior (45), pero con la particularidad que muchas películas fueron premiadas en el exterior y *El hijo de la novia* de Juan José Campanella fue nominada como mejor película extranjera a los premios Oscar y vista por 1.400.000 personas en Argentina. Entre las otras películas que tuvieron éxito en el extranjero están *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, y *Plata quemada*, de Marcelo Piñeyro, que aparecen en la lista de las 50 películas más vistas en los Estados Unidos y *La libertad*, austera mirada a un día en la vida de un hachero a cargo del joven director Lisandro Alonso, que se estrenó en diez salas de

---

periodistas); hablamos de la nota de Silvia Naishtat publicada en el diario Clarín del 16 de diciembre de 2001, titulada "A los gurúes se les rompió la bola de cristal", en la que nombra a Miguel Broda, Carlos Melconian y a Javier González Fraga, entre otros, y comienza diciendo que estos expertos acumulan una inmensa cantidad de desaciertos, para terminar deseando que vuelvan a equivocarse con los pronósticos negativos para el 2002 (que terminarían siendo errados pero por prever caídas de la economía menores a las que finalmente ocurrieron).

Francia. Todo este significativo despliegue llama todavía más a la admiración teniendo en cuenta que el Ministerio de Economía, en su imperiosa necesidad de conseguir fondos para calmar el frente externo, se había quedado con casi 30 millones de pesos (dólares) del presupuesto cinematográfico.

Por otro lado, la participación del cine argentino aumentó por la disminución de estrenos extranjeros (las películas estrenadas de Estados Unidos pasaron de 171 en 2000 a 106 en 2001), sin embargo, la crisis económica se vio reflejada en la menor cantidad de espectadores que vieron cine en general y cine argentino en particular. En este último caso, se observa una disminución de más de un millón de espectadores en la comparación interanual (pocos más de 5 millones en 2000 contra casi 3,9 millones en 2001).

El corralito dispuesto por De la Rúa y Cavallo afectó a las filmaciones que se estaban desarrollando en ese momento, debido a la necesidad de usar dinero en efectivo para pagar gastos diarios de producción, en un mercado que generalmente no está bancarizado, por ej. pago de remises, comidas, gastos de utilería, etc. El film *Un oso rojo*, dirigido por Adrián Caetano y producido por Lita Stantic, se empezó en diciembre de 2001, en un barrio de la localidad de Hudson. Los integrantes de la productora tuvieron que poner a disposición del equipo de filmación sus propias tarjetas Banelco para poder solventar este tipo de gastos y, como de todas formas este aporte no era suficiente, se vieron obligados a abrir cuentas en los bancos a nombre de sociedades de hecho formadas por los productores y otros participantes del film para poder sacar más dinero de los cajeros automáticos.[19]

[19]Entrevista del autor a la productora.

***Capítulo 5: El comienzo de una nueva etapa***

Luego de la declaración del *default* de forma unilateral con los acreedores privados, el fugaz presidente Adolfo Rodríguez Saá empezó a vislumbrar una salida de la convertibilidad. El artilugio pensado para que no fuera de modo brusco, era la creación de una tercera moneda que se iría depreciando frente al peso y al dólar. Los economistas ortodoxos pusieron el grito en el cielo y presionaban a favor de la dolarización de la economía (Piqué, 2001 y Rebossio, 2001).

La inestabilidad política del momento terminó llevando al senador Duhalde a estar a cargo del poder ejecutivo. Los primeros días de su gobierno estuvieron signados por la pulseada entre las elites económicas: por un lado estaban los grupos económicos locales, que "vendieron sus acciones a los respectivos socios extranjeros, dolarizaron sus superganancias, las colocaron en inversiones financieras fuera del país y conservaron posiciones en empresas agro-industriales exportadoras. Es comprensible entonces su fervor por la devaluación" (Verbitsky, 2002). El gobierno terminó devaluando primero con un esquema de $1,40 por dólar para el comercio exterior, y otro para el resto de las actividades que se regía por la oferta y demanda de divisas. Las reservas del Banco Central estaban alrededor de los U$S14.000 millones, lo que dificultaba defender esa paridad ante los constantes ataques especulativos, entonces el gobierno decidió unificar los tipos de cambio a principios de febrero. Además, los datos del frente social anunciaban una tormenta:

> En Argentina hay 3.036.000 desempleados: el 21,5% de la población económicamente activa. Y la subocupación llegó al 18,6%, esto es 2.630.000 personas. Eso provocó que —en Capital y Gran Buenos Aires sumados— más de la mitad de la población sea hoy pobre. Los picos de desocupación se registraron en Gran Catamarca (25,5%), Gran Córdoba (25,3%), Gran Rosario (24,3%) y GBA (22%).Las cifras del INDEC desnudan la situación de 5.666.000 argentinos con problemas de empleo, que intentan sobrevivir en medio de una crisis sin precedentes. Y por primera vez el pico de la desocupación coincide con un fuerte aumento de la pobreza, que alcanzó en junio el 52,8% en Capital y GBA. Así, a una de cada dos personas no le alcanzan sus ingresos para cubrir sus necesidades básicas, calculadas en $ 650 para una familia tipo. Y el 22% entra en la categoría de indigentes (Quiroga, 2002).

El gobierno dispuso la implementación de retenciones a las exportaciones: 20% para el petróleo, 10% para los productos primarios y 5% para manufacturas agroindustriales.

Con esta medida atacaba varios frentes al mismo tiempo: contenía el aumento de los precios internos de los bienes transables, también servía para aumentar la recaudación impositiva costeada por los sectores que se habían visto más beneficiados con la devaluación y, por último, establecía un sistema de cambios múltiple que buscaba igualar la productividad con otros sectores menos competitivos. La reacción de los afectados no se hizo esperar, los petroleros anunciaron aumentos de precios en el mercado interno, siendo que las retenciones debían hacer el efecto contrario, y los agropecuarios retaceaban la liquidación de sus exportaciones especulando con otra suba del dólar.

En otro frente, el gobierno decretó la pesificación de U$S40.000 millones que habían quedado en los bancos a $1,40 más CER (Coeficiente de Estabilización de Referencia) por cada dólar. En cuanto a los préstamos, en un primer momento se habían pesificado 1 a 1 sólo para los pequeños y medianos deudores de hasta U$S100.000. Pero el lobby de los bancos extranjeros junto con las empresas privatizadas y los grandes grupos locales, consiguió que la medida se extendiera para todos.

La convulsión política del momento y también las tensiones dentro del gobierno forzaron la renuncia del ministro de economía Jorge Remes Lenicov. Luego de un acuerdo con todos los gobernadores para apoyar el rumbo del gobierno, asumió Roberto Lavagna en el Ministerio de Economía. Las turbulencias financieras continuaron hasta entrado el segundo semestre de 2002, cuando algunas medidas de control establecidas por el Banco Central empezaron a dar resultado y se logró estabilizar el dólar y revertir su tendencia alcista. Esto provocó que los exportadores empezaran a liquidar las divisas que tenían atesoradas especulando con otra corrida. La balanza comercial del año 2002 terminó con un superávit de más de 17.000 millones de dólares, producto de la caída de las importaciones.

Cuadro XI

| Comercio Exterior | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| AÑO | EXPORTACIONES | IMPORTACIONES | SALDO |
| 2001 | 26543,00 | 19158,00 | 7385,00 |
| 2002 | 25651,00 | 8473,00 | 17178,00 |

Fuente: Rapoport, Mario, Historia Económica, Política y Social de la Argentina (1880-2003), Ed. Emecé, Buenos Aires, 2007.

El balance del año económico para el 2002 fue curioso. Los neoliberales se desesperaban porque la realidad no cumplía con sus pronósticos catástrofe[20], y los heterodoxos estaban sorprendidos porque el ministro Lavagna había aplicado algunas medidas con las que estaban de acuerdo, pero desconfiaban de un gobierno encabezado por Duhalde. Más allá de estas especulaciones, lo cierto es que la economía para fines de ese año empezaba a dar algunos, leves, signos positivos. La actividad industrial estaba repuntando, el Plan Jefes y Jefas de Hogar[21] fue un alivio para los sectores más desprotegidos y la cesación de pagos de la deuda le dio aire a las finanzas públicas. Si bien los indicadores sociales daban miedo, con caída del PBI de casi el 11%, el nuevo escenario, por lo menos, dejaba vislumbrar que recorrer otro camino era posible.

En cuanto al cine, el número de estrenos fue similar al del año anterior, totalizando 37 películas. Las producciones argentinas fueron interesantes y variadas. Muchas de ellas reflejaban el desamparo y la marginalidad a la que había accedido gran parte de la sociedad que no disfrutaba de las ventajas del libremercado. *El bonaerense* (Pablo Trapero) o *El oso rojo* (Adrián Caetano) son un buen ejemplo de los cambios acontecidos en el nuevo milenio. En la película de Caetano, más allá de la historia policial y algunas excentricidades del director, hay dos escenas que capturan bien el momento que se estaba viviendo en la Argentina. La primera es mostrar, en paralelo, el asalto a un camión blindado y un acto escolar en el que se entona el himno nacional; y la segunda es una metáfora de lo que fueron los años ´90 para una porción de la sociedad que se enriqueció a costa de las arcas de públicas. Ocurre cuando el protagonista, el actor Julio Chávez, le entrega el dinero de un robo a Luis Machín, que personifica a la nueva pareja de su ex mujer, para que no los desalojen. Machín primero se niega a recibir la plata, aduciendo que no quiere meterse en líos con plata robada, a lo que Chávez, con un gesto para que la acepte, contesta: “toda la guita es afanada”.

En 2002 también se estrenaron *Historias mínimas* (Carlos Sorín) y *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro) que tuvieron buena llegada al público. La cantidad de espectadores volvió a

[20]“El archivo no perdona: Ricardo López Murphy vaticinando que en 2002 cerrarían dos de cada tres bancos. O que en el mejor escenario, el dólar costaría 5 pesos. Miguel Angel Broda, a principios de mayo, preanunciaba que la Argentina sería incapaz de tener un ancla monetaria, y evitar la hiperinflación, si no lograba un acuerdo con el Fondo. Y Orlando Ferreres pronosticaba una inflación “que va a superar largamente el 100 por ciento” en el año si el dólar quedaba en 3,60 pesos. Qué puede decirse de los centros económicos CEMA, FIEL o el Ieral, de la Fundación Mediterránea, que, en 1999, cuando la crisis ya era importante, previeron la vigencia de la Convertibilidad por lo menos hasta el 2012. Un yerro fenomenal.”, Zlotnik, Claudio, “Predicciones 2003”, Página12, 29/12/2003.

[21]Plan de asistencia social implementado durante el gobierno de Eduardo Duhalde.

descender, aproximadamente un 20%, llegando a 3.285.000.Sin embargo, la crisis no afectó a los complejos que seguían dominando la escena:

Cuadro XII

**REPORTE COMPLEJOS AÑO 2002**

| Rank | Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | VILLAGE RECOLETA | $ 11.040.235,64 | 7,09% | 1.872.845,00 | 5,89% |
| 2 | HGC UNICENTER | $ 9.615.167,80 | 6,18% | 1.600.447,00 | 5,03% |
| 3 | HGC ABASTO | $ 8.211.370,26 | 5,28% | 1.392.964,00 | 4,38% |
| 4 | CINEMARK PALERMO | $ 5.708.542,24 | 3,67% | 1.000.091,00 | 3,15% |
| 5 | HGC MORON | $ 5.377.088,61 | 3,46% | 972.503,00 | 3,06% |
| 6 | VILLAGE ROSARIO | $ 4.593.311,64 | 2,95% | 958.393,00 | 3,01% |
| 7 | SHOWCASE NORTE | $ 4.291.874,60 | 2,76% | 733.969,00 | 2,31% |
| 8 | VILLAGE AVELLANEDA | $ 4.114.463,00 | 2,64% | 840.597,00 | 2,64% |
| 9 | SHOWCASE BELGRANO | $ 4.106.402,85 | 2,64% | 672.886,00 | 2,12% |
| 10 | SHOWCASE HAEDO | $ 3.823.313,05 | 2,46% | 723.395,00 | 2,28% |
| 11 | HGC TEMPERLEY | $ 3.543.336,35 | 2,28% | 735.910,00 | 2,31% |
| 12 | VILLAGE PILAR | $ 3.504.735,07 | 2,25% | 608.785,00 | 1,91% |
| 13 | BELGRANO | $ 3.122.663,20 | 2,01% | 528.336,00 | 1,66% |
| 14 | CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 2.971.584,32 | 1,91% | 624.097,00 | 1,96% |
| 15 | CINEMARK CABALLITO | $ 2.844.053,55 | 1,83% | 501.634,00 | 1,58% |
| 16 | HGC QUILMES | $ 2.746.984,40 | 1,77% | 607.933,00 | 1,91% |
| 17 | SHOWCASE CORDOBA | $ 2.736.041,85 | 1,76% | 604.018,00 | 1,90% |
| 18 | VILLAGE MENDOZA | $ 2.731.399,19 | 1,76% | 584.966,00 | 1,84% |
| 19 | CINEMARK ADROGUE | $ 2.518.801,48 | 1,62% | 534.393,00 | 1,68% |
| 20 | VERDI | $ 2.498.653,70 | 1,61% | 584.629,00 | 1,84% |
| | **Totales parciales:** | **$ 90.100.022,80** | **57,9** | **16.682.791,00** | **52,47** |
| | **Totales generales:** | **$ 155.618.667,22** | | **31.793.441,00** | |

Fuente: Ultracine

Tampoco varió de forma significativa la distribución de los espectadores y de la recaudación por región, la CABA y el Gran Buenos seguían concentrando casi el 70% del mercado:

Cuadro XIII

Recaudación y espectadores por provincia

| Origen | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| CAPITAL FEDERAL | $ 54.842.472,40 | 35,24% | 9.866.983 | 31,03% |
| GRAN BUENOS AIRES | $ 53.277.955,14 | 34,24% | 10.522.012 | 33,09% |
| BUENOS AIRES | $ 12.341.121,24 | 7,93% | 3.017.183 | 9,49% |
| CATAMARCA | $ 528.156,50 | 0,34% | 132.101 | 0,42% |
| CORDOBA | $ 10.000.493,06 | 6,43% | 2.527.340 | 7,95% |
| CORRIENTES | $ 333.564,00 | 0,21% | 91.447 | 0,29% |
| CHACO | $ 362.284,50 | 0,23% | 91.242 | 0,29% |
| CHUBUT | $ 850.755,00 | 0,55% | 199.650 | 0,63% |
| ENTRE RIOS | $ 338.819,00 | 0,22% | 99.779 | 0,31% |
| FORMOSA | $ 46.501,00 | 0,03% | 11.051 | 0,03% |
| JUJUY | $ 271.518,00 | 0,17% | 77.597 | 0,24% |
| LA PAMPA | $ 289.558,00 | 0,19% | 75.675 | 0,24% |
| LA RIOJA | $ 31.908,60 | 0,02% | 11.008 | 0,03% |
| MENDOZA | $ 4.748.624,49 | 3,05% | 1.013.992 | 3,19% |
| MISIONES | $ 134.536,70 | 0,09% | 41.077 | 0,13% |
| NEUQUEN | $ 2.256.686,56 | 1,45% | 486.488 | 1,53% |
| RIO NEGRO | $ 524.316,50 | 0,34% | 116.717 | 0,37% |
| SALTA | $ 1.555.405,64 | 1,00% | 411.350 | 1,29% |
| SAN JUAN | $ 136.890,00 | 0,09% | 40.632 | 0,13% |
| SAN LUIS | $ 711.287,50 | 0,46% | 182.022 | 0,57% |
| SANTA CRUZ | $ 92.996,00 | 0,06% | 22.060 | 0,07% |
| SANTA FE | $ 9.404.732,89 | 6,04% | 2.167.216 | 6,82% |
| SANTIAGO DEL ESTERO | $ 591.787,00 | 0,38% | 147.052 | 0,46% |
| TUCUMAN | $ 1.497.202,50 | 0,96% | 324.367 | 1,02% |
| TIERRA DEL FUEGO | $ 449.095,00 | 0,29% | 117.400 | 0,37% |
| **Totales generales:** | $ 155.618.667,22 | | 31.793.441 | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

El mercado de la distribución de películas tampoco se vio afectado después de la salida de la Convertiblidad. Las *majors* estadounidenses se quedaron con los primeros seis lugares y controlando casi el 80% del total de espectadores y de recaudación:

Cuadro XIV

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| BUENA VISTA INTERNATIONAL | $ 31.257.958,47 | 20,09% | 6.443.465 | 20,27% | EE UU |
| WARNER BROS SOUTH INC | $ 29.020.454,04 | 18,65% | 6.185.808 | 19,46% | EE UU |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 24.892.530,33 | 16,00% | 5.079.821 | 15,98% | EE UU |
| SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | $ 18.835.317,01 | 12,10% | 3.964.257 | 12,47% | EE UU |
| UNIVERSAL | $ 11.434.635,77 | 7,35% | 2.318.223 | 7,29% | EE UU |
| DISTRIBUTION COMPANY | $ 11.330.747,76 | 7,28% | 2.298.422 | 7,23% | Argentina |
| LIDER FILMS | $ 5.997.872,61 | 3,85% | 1.143.157 | 3,60% | Argentina |
| ALFA FILMS | $ 5.404.404,77 | 3,47% | 1.004.597 | 3,16% | Argentina |
| PARAMOUNT | $ 4.088.274,64 | 2,63% | 836.792 | 2,63% | EE UU |
| Otras | $ 13.356.471,82 | 8,58% | 2.518.899 | 7,92% | |
| | $ 155.618.667,22 | | $ 31.793.441,00 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

En cuanto a la distribución de los espectadores y de la recaudación de acuerdo al país del que provienen las películas, se verifica que la crisis favoreció aún más la concentración en los films norteamericanos, se quedaron con más del 80% de la recaudación y de las admisiones, mientras que las películas argentinas apenas superaron el 10%:

Cuadro XV

**Porcentajes de recaudación y de espectadores según país de origen del film**

| | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | 123.672.655,56 | 79,47% | 25.454.845,00 | 80,06% |
| ARGENTINA | 15.748.085,89 | 10,12% | 3.285.319,00 | 10,33% |
| ALEMANIA | 4.239.148,23 | 2,72% | 835.890,00 | 2,63% |
| FRANCIA | 4.101.949,26 | 2,64% | 757.031,00 | 2,38% |
| ESPAÑA | 1.420.210,47 | 0,91% | 258.141,00 | 0,81% |
| ITALIA | 1.369.773,23 | 0,88% | 243.180,00 | 0,76% |
| GRAN BRETAÑA | 724.452,48 | 0,47% | 129.746,00 | 0,41% |
| BRASIL | 140.642,70 | 0,09% | 25.496,00 | 0,08% |
| URUGUAY | 2.507,00 | 0,00% | 438,00 | 0,00% |
| OTROS | 4.199.242,40 | 2,70% | 803.355,00 | 2,53% |
| **Totales** | **155.618.667,22** | | **31.793.441,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Lo llamativo, si se lo analiza desde el punto de vista cultural y no sólo económico, por la implicancia que tiene el cine en la subjetividad de quienes lo reciben, además de la omnipresencia de los valores estadounidenses representados en sus producciones, es la poca afluencia de público (que responde a la casi inexistente llegada de films) que tienen las películas latinoamericanas.

Por otro lado, la cantidad total de salas se modificó con respecto al año 2000, disminuyó aproximadamente un 10%, lo que continuaba sin mutaciones era la concentración de las éstas en los grandes centros urbanos y la casi inexistente llegada de films a las regiones más alejadas, hecho que por sí solo debería abrir un interrogante a los hacedores de políticas públicas ya que, se supone que es por todos conocido, la Argentina es un país federal.

Cuadro XVI

| Salas por provincia 2002 | |
|---|---|
| Complejo | Salas |
| GRAN BUENOS AIRES | 183 |
| BUENOS AIRES | 138 |
| CAPITAL FEDERAL | 138 |
| CORDOBA | 103 |
| MENDOZA | 26 |
| ENTRE RIOS | 17 |
| NEUQUEN | 11 |
| SALTA | 11 |
| TUCUMÁN | 10 |
| SAN LUIS | 8 |
| CORRIENTES | 7 |
| CHUBUT | 6 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 6 |
| CATAMARCA | 5 |
| JUJUY | 4 |
| LA PAMPA | 3 |
| TIERRA DEL FUEGO | 3 |
| MISIONES | 3 |
| CHACO | 3 |
| RIO NEGRO | 2 |
| FORMOSA | 2 |
| SAN JUAN | 2 |
| SANTA CRUZ | 2 |
| LA RIOJA | 1 |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

En marzo de 2002 fue nombrado a cargo del INCAA el director de cine Jorge Coscia. Su paso por el instituto, si bien tuvo logros importantes, entre otros la recuperación de la autarquía (que le correspondía por derecho pero se había perdido en la práctica), la reglamentación de la cuota de pantalla, la inauguración de salas (Espacios INCAA) en el país y en el exterior y la firma de convenios de coproducción y distribución con España, Francia, Italia y con países de América Latina, fue muy controvertido por el manejo discrecional de subsidios para películas, más conocidos como fondos "3ro. J"

(por el artículo tercero, inciso J, de la ley de cine, que permite la entrega de subsidios directos de parte de las autoridades del INCAA sin pasar por las etapas consignadas en capítulos anteriores). Estas desprolijidades fueron aprovechadas por la oposición política para desprestigiar las políticas públicas de intervención en la regulación del mercado.

En capítulos anteriores se explicó que, a pesar de que una ley nacional le otorgaba la autarquía, dos años después el INCAA perdió ese derecho por las necesidades de ajustar gastos que tenía el gobierno de Menem. A partir de ese momento un porcentaje sustancial de los fondos del Instituto se los quedaba el Tesoro Nacional. Si bien la excusa elegida para justificar este desvío de recursos se basaba en la urgencia por mejorar el balance fiscal, las razones de fondo hay que buscarlas por el perfil neoliberal del gobierno peronista de la última década del siglo pasado. Esta doctrina ideológica considera que las intervenciones del Estado son nocivas para el funcionamiento de una economía basada en los principios del libremercado. Bajo este supuesto, los sectores de la economía que no estén en condiciones de competir con la producción extranjera, porque sus costos son altos, porque no aumentaron su productividad o por la razón que fuera, son considerados ineficientes y deben adaptarse por sí solos a las condiciones que les impone la competencia. Ahora bien, la política del menemismo fue neoliberal a secas, pero hay que reconocer que la ley de cine (que otorgaba la autarquía, entre otras ventajas para el sector) fue votada durante esos años. Durante la gestión de Coscia fue recuperado ese derecho y, a partir de la asignación de más recursos para la producción local, las películas argentinas contaban con una herramienta para recuperar lugares con respecto al cine importado.

*5.1 El gobierno de Néstor Kirchner (2003 – 2007)*

5.1.1 El Estado intervencionista y el mercado de películas

Para analizar el rol del Estado en la economía, se parte aquí de asumir que la forma que adquiere el mismo es la resultante de la relación de fuerzas existe en la sociedad civil y dentro del bloque dominante. Asumiendo que se está frente a este escenario, se puede encontrar la manera de entender la intervención del Estado en el desarrollo de una nación periférica. En Argentina, durante los años del kirchnerismo, el Estado intervino en áreas que había delegado al ámbito privado, como la restitución de las paritarias salariales o las reestatizaciones de algunas empresas privatizadas en la década anterior. Desde corrientes de pensamiento liberal se criticó esa injerencia con el argumento de la ineficiencia: "Subsidios, proteccionismo y demás mecanismos son utilizados en una especie de orgía de corrupción y, luego, son mostrados como logros…" (Cachanosky, 2009, p. 130). Sin embargo, la acción concreta del Estado ha sido un modo eficaz de modificar los comportamientos de las elites empresarias, a través de políticas destinadas a alentar la reinversión de las utilidades, el desarrollo de industrias locales y al impulso del progreso tecnológico. Sin ir muy lejos en el tiempo, la última gran crisis del capitalismo, cuyos coletazos todavía están afectando la economía mundial, nos ofrece un extraordinario marco de referencia para volver a pensar las hipótesis que plantean que el Estado debe retirarse de la esfera económica. Países centrales y periféricos han adoptado un conjunto muy activo de políticas de estímulo monetarias y fiscales con la intención de reactivar las economías. En paralelo, el FMI y las autoridades europeas fueron interlocutores privilegiados de la dirigencia política con el objeto de aplicar las recetas de ajuste, que implican la participación del Estado en el mercado, para salvar el patrimonio del sistema financiero.

Estas medidas sólo pueden tomarlas los Estados, lo que resalta la centralidad de su figura. Un breve repaso de algunas de esas gigantescas operaciones da cuenta de la magnitud de la injerencia estatal:

A fines de 2008 Freddie Mac y Fannie Mae fueron de facto nacionalizados por parte de la Fed por 200 mil millones de dólares, en paralelo al ingreso del Estado en American Internacional Group (AIG), el mayor asegurador mundial, por 85 mil millones de dólares. Al año siguiente, la administración norteamericana invirtió 50 mil millones de dólares para quedarse con el 60% de la automotriz General Motors. Por el lado europeo, se destaca

el rescate del banco Fortis por parte de Bélgica, Holanda y Luxemburgo con 11.200 millones de dólares y la ayuda por 50 mil millones de euros que recibió el consorcio financiero inmobiliario alemán Hypo Real Estate por parte del gobierno de Angela Merkel. Además, el banco Bradford y Bingley fue salvado de la quiebra por el banco español Santander y el gobierno británico. Por su parte, el banco franco-belga Dexia fue nacionalizado. En Irlanda, donde la crisis bancaria fue mayúscula, el gobierno garantizó con 400 mil millones de euros todos los depósitos de los seis mayores bancos del país, mientras que en Islandia el gobierno encabezado por el primer ministro, Geir Haarde, directamente asumió el control sobre el sistema bancario.

En esta lógica cabe preguntarse qué sentido tendría para los organismos multilaterales continuar ejerciendo presión con políticas de ajuste, pérdida de derechos laborales y aumento del endeudamiento externo sobre los Estados si éstos no tuvieran injerencia en la economía. Y para los que ponderan la no intervención de los gobiernos de las economías abiertas de las grandes potencias, es oportuno lo señalado por Atilio Borón (Borón, 2002, p. 41 y sig.) cuando indaga sobre un punto relevante al pensar quién es el garante de la protección de contratos y derechos de propiedad, y legitimador de las demandas y primero en alzar la voz cuando ocurren expropiaciones o se ven amenazadas las posiciones dominantes de una sucursal de una transnacional en un país periférico.

La posición de los expertos que defienden la no intromisión del Estado en la esfera económica sufrió un duro revés durante la crisis de las hipotecas *subprime*. La reacción de los gobiernos fue asumir el rol del cuartel de bomberos frente a un incendio y salir al salvataje de las grandes corporaciones, detallado líneas arriba. Ante este panorama, los economistas de la *city* deambulaban por los programas de televisión “como patrullas perdidas ofreciendo una pasmosa imagen de desconcierto” (Zaiat, 2008). De todas formas, a los pocos años, iban a tener la oportunidad de tomarse revancha.

La crisis se desató en 2008, pero al momento de la asunción de Néstor Kirchner la situación era distinta. Duhalde había tenido que adelantar las elecciones a mayo de 2003, presionado por los movimientos sociales, después que la policía bonaerense reprimiera una marcha asesinando a dos militantes en la estación de trenes de Avellaneda. La economía argentina empezaba a mostrar algunos tibios signos de recuperación, junto con el restablecimiento del entramado social y económico que el estallido de la Convertibilidad había destruido. Este colapso había creado un clima turbulento en la sociedad, en el cual las protestas callejeras y las movilizaciones eran moneda corriente.

Los indicadores sociales empezaban también a revertir la tendencia pero seguían siendo preocupantes: la tasa de desocupación estaba alrededor del 18% y la de subocupación se ubicaba en torno al 12%; y la mitad de los asalariados trabajaba sin cobertura social. El salario real había descendido un 17% con respecto al promedio del período 1995 - 2001, y el 55% de la población estaba por debajo del índice de pobreza y la indigencia rondaba el 25% (Kulfas, 2016, p. 107 y sig.). El gobierno definió las cuestiones básicas a resolver en el frente económico: primero tenían que solucionar la situación monetaria, empezando a levantar del circuito a las *cuasimonedas*, devolver la confianza en el uso de la moneda nacional y normalizar la situación de los bancos; después empezar el camino para salir del *default* con los acreedores privados con un plan sustentable que permita el crecimiento económico; y por último, establecer un mecanismo para los contratos celebrados bajo el paraguas de la Convertibilidad, en especial los referidos a los servicios públicos, luego de la pesificación de las tarifas.

A las tensiones externas se le sumaron las internas dentro de los funcionarios del gobierno. El presidente del BCRA, Alfonso Prat Gay, pretendía que la renegociación de la deuda fuera un arreglo rápido y sin tensiones con los acreedores externos, esta posición chocaba con la del ministro de economía Roberto Lavagna, que continuaba de la gestión de Duhalde, y con la del presidente Kirchner. Además, desde el BCRA se impulsaba subordinar la política monetaria y cambiaria para controlar el nivel de precios a través de la tasa de interés, en un esquema de metas de inflación, mientras que en Economía el objetivo era mantener el tipo de cambio competitivo. A su vez, el ministro de economía había tenido que ceder poder en manos del ministro de planificación, Julio De Vido. Estas diferencias provocarían cambios en el elenco gubernamental al poco tiempo. Desde el gobierno se empezó a transitar un camino que permitiera tener un mayor grado de independencia para tomar decisiones. En el área de servicios públicos se decidió que las tarifas evolucionen por debajo del costo de producción, brecha que sería cubierta por el Estado nacional a través de subsidios (Kulfas, 2016). Además, las inversiones iban a ser orientadas desde el sector estatal. En relación al sector externo, mantuvo las retenciones impuestas por la administración duhaldista, esto le permitía financiar las arcas públicas y desacoplar los precios internos de la cotización de los *commodities*. Lavagna hizo de la necesidad una virtud, el periodista Mario Wainfeld (2003) lo explicaba así:

Lavagna también decidió –quizá meramente asumió– que el motor del crecimiento de 2003 fueran las exportaciones de productos sencillos de producir en cantidades pasmosas, con escaso o nulo valor agregado y escasa demanda de mano de obra (barata). O sea, bien a lo Tercer Mundo. Ese crecimiento se hizo exponencial en función de los precios record de algunos productos exportables. Y aprovechó nefastas ventajas comparativas:

a) el homérico desempleo muchas veces afectando a trabajadores capacitados y

b) la enorme capacidad ociosa instalada en la Argentina. Según el Informe de Inflación del Banco Central, para fin de año la industria manufacturera trabaja al 67% de su cabal capacidad. En ese contexto el crecimiento, importante, casi no impactó en los salarios individuales, salvo en un racimo de sectores muy privilegiados, por así decirlo. El viejito Marx no está muy de moda, pero el ejército proletario de reserva aún existe e induce a la baja y a la explotación a las relaciones de trabajo, empezando por el salario.

El cambio en el rol del Estado, a partir de sus intervenciones en el "mercado", reavivó viejos debates, nunca saldados, acerca de las políticas que debían implementarse en relación a las industrias culturales. En este sentido, las discusiones pasan por dos ejes: el primero se refiere a que el Estado debe garantizar que toda la población pueda acceder a los bienes y servicios culturales. Más allá de su efectivo cumplimiento, puede decirse que hay una mayoría de opiniones que avalan esta postura. El segundo está más disputado, porque implica la protección de la generación de contenidos nacionales para poder competir, o al menos subsistir, frente al avance de los productos extranjeros. Esta segunda cuestión exige plantearse, también, la conveniencia o no de influir sobre los gustos y consumos culturales de la sociedad para favorecer la producción local.

En el cine, las pequeñas producciones necesitan, para cubrir sus costos sin recibir subsidios, superar los 100.000 espectadores (este valor es aproximado y para una película mediana). Esta cifra, como veremos, es alcanzada por un porcentaje muy reducido de films; además la actividad requiere de inversiones muy alto riesgo. Por lo tanto, como primera conclusión se puede decir que el cine necesita de la ayuda estatal para existir.

En los cuadros y gráficos expuestos en capítulos anteriores, se observa que la competencia con el cine norteamericano dejó a la industria nacional en un papel secundario. Esta misma situación se repite en Alemania, Italia, Brasil, México, España, Irán y Francia, países que, con ayudas estatales, pudieron desarrollar un cine de importancia. Los únicos países que pueden financiar sus películas con lo recaudado en sus propios mercados son China, India y Estados Unidos. A pesar de eso, en muchos

estados de Norteamérica se otorgan ventajas para las producciones de films (Perelman y Seivach, 2004, p. 27).

## 5.2 El cine después de la crisis

La participación de la industria cinematográfica argentina en el exterior ya había tenido un buen 2002, cuando se alzó con 76 galardones en distintos festivales internacionales, pero durante el 2003 se llevó premios prácticamente de los 56 certámenes del mundo en los que participó.

El primer año del gobierno kirchnerista se estrenaron 46 films iniciando una tendencia alcista que se profundizaría en los años siguientes. Sin embargo, la cantidad de espectadores totales de cine argentino estuvo apenas por debajo del año anterior. Entre los estrenos se destacó por la afluencia de público *Vivir intentando* (Tomás Yankelevich) que, a pesar de ser la ganadora, no alcanzó el millón de espectadores; entre los documentales sobresalió el film de Albertina Carri *Los rubios*, en el que se aborda la irrepresentabilidad de la memoria histórica. Los padres de la directora de *Los rubios*, el sociólogo Roberto Carri y la intelectual Ana María Caruso, militantes de la organización político-militar revolucionaria Montoneros, desaparecen en 1977 luego de ser secuestrados por una grupo de tareas, durante la última dictadura militar argentina, y pasaron a ser parte de la larga lista de víctimas del terrorismo de Estado, cuando Albertina Carri tenía solamente cuatro años. La directora se acerca precisamente a lo que podría ser una representación cinematográfica de la memoria de ese terrible período histórico. Una memoria contradictoria, incompleta, lagunar. De hecho, *Los rubios* constituye una película sobre el proceso de representación de la memoria. Representación de memorias directas, subjetivas, singulares, pero también de memorias indirectas, ajenas, heredadas, incorporadas.

Los demás estrenos que suscitaron la atención del público fueron *El día que me amen* (Daniel Barone) y *Cleopatra* (Eduardo Mignona); y otro documental que merece ser mencionado es *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz) sobre la vida de la cantante de tango Ada Falcón.

Los resultados que arrojan los datos de la participación de los complejos con respecto al total del mercado, no muestran variaciones significativas:

Cuadro XVII

**Reporte Complejos año 2003**

| Rank | Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | VILLAGE RECOLETA | $ 13.088.775,64 | 7,07% | 1.855.519 | 5,49% |
| 2 | HGC UNICENTER | $ 11.527.802,37 | 6,23% | 1.709.302 | 5,06% |
| 3 | HGC ABASTO | $ 10.819.014,87 | 5,84% | 1.688.409 | 5,00% |
| 4 | HGC MORON | $ 7.058.263,58 | 3,81% | 1.120.739 | 3,32% |
| 5 | CINEMARK PALERMO | $ 6.824.408,95 | 3,69% | 980.694 | 2,90% |
| 6 | VILLAGE ROSARIO | $ 5.659.467,06 | 3,06% | 1.342.200 | 3,97% |
| 7 | SHOWCASE BELGRANO | $ 4.466.207,45 | 2,41% | 727.732 | 2,16% |
| 8 | SHOWCASE NORTE | $ 4.423.401,40 | 2,39% | 697.352 | 2,07% |
| 9 | HGC TEMPERLEY | $ 4.373.812,60 | 2,36% | 738.143 | 2,19% |
| 10 | VILLAGE PILAR | $ 4.297.096,53 | 2,32% | 621.243 | 1,84% |
| 11 | CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 4.210.163,26 | 2,27% | 761.659 | 2,26% |
| 12 | VILLAGE AVELLANEDA | $ 4.148.348,59 | 2,24% | 775.365 | 2,30% |
| 13 | VERDI | $ 3.695.632,29 | 2,00% | 754.951 | 2,24% |
| 14 | VILLAGE MENDOZA | $ 3.632.055,33 | 1,96% | 681.707 | 2,02% |
| 15 | HGC QUILMES | $ 3.505.099,75 | 1,89% | 699.511 | 2,07% |
| 16 | BELGRANO | $ 3.432.537,00 | 1,85% | 559.209 | 1,66% |
| 17 | CINEMARK CABALLITO | $ 3.235.907,25 | 1,75% | 474.406 | 1,40% |
| 18 | SHOWCASE CORDOBA | $ 3.194.364,24 | 1,73% | 630.727 | 1,87% |
| 19 | CINEMARK ADROGUE | $ 2.901.278,95 | 1,57% | 521.804 | 1,55% |
| 20 | SHOWCASE HAEDO | $ 2.897.823,35 | 1,57% | 517.593 | 1,53% |
| | **Totales parciales:** | **$ 107.391.460,46** | **58,01** | **17.858.265** | **52,89** |
| | **Totales generales:** | **$ 185.130.501,39** | | **33.767.868** | |

Fuente: Ultracine

Se mantuvo también la distribución de los espectadores y de la recaudación por región, la CABA y el Gran Buenos seguían concentrando casi el 63% del mercado (en 2002 había alcanzado el 64%):

Cuadro XVIII

| Complejo | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | $ 62.275.375,65 | 33,64% | 10.713.460 | 31,73% |
| CAPITAL FEDERAL | $ 65.120.302,08 | 35,18% | 10.573.646 | 31,31% |
| BUENOS AIRES | $ 14.639.228,00 | 7,91% | 2.996.480 | 8,87% |
| CORDOBA | $ 12.645.127,42 | 6,83% | 2.751.864 | 8,15% |
| SANTA FE | $ 11.046.842,01 | 5,97% | 2.682.396 | 7,94% |
| MENDOZA | $ 6.162.048,33 | 3,33% | 1.151.420 | 3,41% |
| NEUQUEN | $ 2.946.541,05 | 1,59% | 576.141 | 1,71% |
| SALTA | $ 2.077.524,25 | 1,12% | 450.438 | 1,33% |
| TUCUMAN | $ 1.572.693,00 | 0,85% | 308.765 | 0,91% |
| SAN LUIS | $ 892.479,00 | 0,48% | 198.132 | 0,59% |
| CORRIENTES | $ 619.356,00 | 0,33% | 175.438 | 0,52% |
| CHUBUT | $ 831.539,50 | 0,45% | 169.016 | 0,50% |
| SANTIAGO DEL ESTERO | $ 711.414,60 | 0,38% | 164.369 | 0,49% |
| CATAMARCA | $ 682.999,00 | 0,37% | 157.769 | 0,47% |
| RIO NEGRO | $ 735.916,00 | 0,40% | 151.840 | 0,45% |
| TIERRA DEL FUEGO | $ 481.813,00 | 0,26% | 119.452 | 0,35% |
| ENTRE RIOS | $ 407.817,50 | 0,22% | 113.915 | 0,34% |
| JUJUY | $ 353.641,00 | 0,19% | 91.745 | 0,27% |
| CHACO | $ 351.484,50 | 0,19% | 78.115 | 0,23% |
| MISIONES | $ 213.225,00 | 0,12% | 48.499 | 0,14% |
| LA PAMPA | $ 135.300,50 | 0,07% | 35.237 | 0,10% |
| SAN JUAN | $ 121.242,00 | 0,07% | 35.103 | 0,10% |
| FORMOSA | $ 69.801,00 | 0,04% | 15.081 | 0,04% |
| LA RIOJA | $ 21.256,00 | 0,01% | 6.276 | 0,02% |
| SANTA CRUZ | $ 15.535,00 | 0,01% | 3.271 | 0,01% |
| **Totales generales:** | **$ 185.130.501,39** | | **33.767.868** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Los espectadores totales aumentaron casi un 10% con respecto al año anterior, sin embargo, lo que no cambió fueron sus gustos, seguían viendo películas extranjeras, con la particularidad que el cine argentino perforó el piso del 10% del público, y la hegemonía de la filmografía norteamericana continuaba sin sufrir peligro alguno:

Cuadro XIX

**Porcentajes de recaudación y de espectadores según país de origen del film**

| | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | $147.654.658,73 | 79,76% | 26.975.188,00 | 79,88% |
| ARGENTINA | $16.983.239,25 | 9,17% | 3.263.505,00 | 9,66% |
| ALEMANIA | $8.497.899,92 | 4,59% | 1.459.522,00 | 4,32% |
| FRANCIA | $2.166.659,94 | 1,17% | 357.382,00 | 1,06% |
| ESPAÑA | $1.674.190,46 | 0,90% | 301.174,00 | 0,89% |
| ITALIA | $606.250,64 | 0,33% | 97.707,00 | 0,29% |
| GRAN BRETAÑA | $538.426,99 | 0,29% | 87.067,00 | 0,26% |
| BRASIL | $445.498,79 | 0,24% | 86.570,00 | 0,26% |
| OTROS | $ 6.563.676,67 | 3,55% | 1.139.753,00 | 3,38% |
| **Totales** | **$ 185.130.501,39** | | **33.767.868,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

El mercado de la distribución de películas continuaba estructurado de tal forma que las distribuidoras norteamericanas, integradas con los exhibidores, siguieron dominando la escena, ante la mirada pasiva, no sólo del INCAA, sino también de las cámaras y sindicatos que se agrupan en torno a la industria.

Cuadro XX

Espectadores y recaudación por el origen de la distribuidora

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| BUENA VISTA INTERNATIONAL | **$ 57.923.769,46** | **31,29%** | **10.791.641** | **31,96%** | **EE UU** |
| WARNER BROS SOUTH INC | **$ 38.516.063,63** | **20,80%** | **7.158.919** | **21,20%** | **EE UU** |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | **$ 18.871.540,93** | **10,19%** | **3.499.306** | **10,36%** | **EE UU** |
| SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | **$ 18.476.178,26** | **9,98%** | **3.264.227** | **9,67%** | **EE UU** |
| UNIVERSAL | **$ 15.594.779,23** | **8,42%** | **2.833.046** | **8,39%** | **EE UU** |
| DISTRIBUTION COMPANY | **$ 15.781.023,47** | **8,52%** | **2.813.961** | **8,33%** | **Argentina** |
| ALFA FILMS | **$ 8.207.528,14** | **4,43%** | **1.369.387** | **4,06%** | **Argentina** |
| PARAMOUNT | **$ 2.868.945,58** | **1,55%** | **514.736** | **1,52%** | **EE UU** |
| LIDER FILMS | **$ 2.196.170,75** | **1,19%** | **359.991** | **1,07%** | **Argentina** |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | **$ 1.079.572,16** | **0,58%** | **202.422** | **0,60%** | **Argentina** |
| Otras | **$ 5.614.929,78** | **3,03%** | **960.232** | **2,84%** | |
| | **$ 185.130.501,39** | | **33.767.868** | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

El acceso democrático a la cultura, no sólo nacional, seguía siendo un anhelo no alcanzado para gran parte de la población argentina, ya que, de acuerdo a la cantidad de salas por región, era considerado desde el punto de vista meramente económico y no con un sentido integrador.

Cuadro XX

| Cantidad de salas por provincia año 2003 | |
|---|---|
| **Provincia** | **Salas** |
| GRAN BUENOS AIRES | 183 |
| CAPITAL FEDERAL | 144 |
| BUENOS AIRES | 118 |
| CORDOBA | 102 |
| SANTA FE | 63 |
| MENDOZA | 24 |
| ENTRE RIOS | 16 |
| NEUQUEN | 12 |
| SALTA | 12 |
| TUCUMAN | 10 |
| CORRIENTES | 9 |
| SAN LUIS | 9 |
| CHUBUT | 8 |
| RIO NEGRO | 8 |
| SAN JUAN | 7 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 6 |
| CATAMARCA | 5 |
| JUJUY | 4 |
| LA PAMPA | 4 |
| CHACO | 3 |
| TIERRA DEL FUEGO | 3 |
| MISIONES | 2 |
| SANTA CRUZ | 2 |
| FORMOSA | 1 |
| LA RIOJA | 1 |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

## 5.3 La construcción de una nueva agenda política y económica

El primer gobierno kirchnerista fue una sorpresa para la mayoría del espectro político. Para algunos sectores representaba una amenaza; para otros sólo se trataba de un nuevo gatopardismo. En todo caso, Kirchner tuvo una lectura acertada de las marcas de época e incorporar añejas reivindicaciones, algunas de las cuales le eran totalmente ajenas. El periodista José Natanson lo plantea así:

> El juicio a la Corte Suprema menemista no fue un invento suyo, sino del Frepaso, que abandonó la idea al formar la Alianza, como una ofrenda a la gobernabilidad. La designación de los nuevos miembros del tribunal se realizó tras la firma de un decreto que recogía, casi textualmente, las recomendaciones de un grupo de organizaciones no gubernamentales sintetizadas en el documento "Una Corte para la democracia". La política de derechos humanos recuperaba la tradición del Juicio a la Juntas del primer alfonsinismo –por eso fue tan injusto el discurso en la ESMA, en el que Kirchner pidió disculpas en nombre de un Estado que nunca había hecho nada por los desaparecidos– y retomaba viejos proyectos: la nulidad de las leyes de obediencia debida y punto final había sido impulsada sin éxito por Alfredo Bravo y Juan Pablo Cafiero en 1999. Las retenciones fueron impuestas, tras la crisis del 2001, por Duhalde-Lavagna, al igual que el tipo de cambio alto. (Natanson, 2010)

El gobierno era estatista pero no en el sentido que tuvo la intervención estatal durante el primer peronismo. Por ejemplo, en el Banco Nación, que había resistido los embates privatizadores que hegemonizaban el escenario político hasta la caída de la Convertibilidad, fue nombrada la economista Felisa Miceli. Durante su asunción se dejó bien en claro que el banco no pasaría a manos privadas, pero por decisión del gobierno no iba a contar con ayuda del Tesoro, por lo que tendría que competir con los privados y cobrar una cartera de morosos que pasaba el 50% de los créditos totales otorgados por la entidad (Kulfas, 2016, p. 112). El objetivo parecía ser que el Estado deje de ser el socio bobo de los privados, incorporando herramientas para dejar de sufrir las subas y bajas a las que se exponía con el *laissez-faire*.

La deuda argentina continuaba en cesación de pagos, eran aproximadamente U$S73.000 millones, compuestos por bonos y títulos emitidos en la década de 1990 y también estaba la deuda con el Club de París, afuera sólo habían quedado el FMI, el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo. En septiembre de 2004, la Argentina formuló una arriesgada propuesta de reestructuración de la deuda, que

implicaba el canje de los bonos en *default* con una quita aproximada del 65%, con el compromiso de que los servicios de la deuda no estuvieran por encima del 3% del PBI. Junto a este compromiso se ofertaba un bono atado al crecimiento del PBI para premiar a quienes lo aceptaran en caso de que el país creciera más que su tasa promedio. Al año siguiente se efectivizaría el canje, logrando una aceptación del 76,2% de la deuda en manos de los tenedores de bonos. La deuda, devengando intereses, era de U$S102.566 millones, y fue canjeada por una emisión de bonos de U$S35.261 millones (Kulfas, 2016, p. 113 y sig.). Esto fue posible por la firmeza que tuvo el gobierno para negociar, pero fundamentalmente porque se apartó de la subordinación sin condicionamientos al poder financiero internacional que habían mostrado las administraciones anteriores, que llevaron al país a la bancarrota. Después de mucho tiempo los datos económicos eran alentadores: "…la economía creció el 9%, el porcentaje más alto de los últimos 12 años. Con este aumento, quedó muy cerca de alcanzar el nivel que tenía el Producto Bruto Interno (PBI) a mitad de 1998. Y está a un paso de recuperar el terreno perdido desde el inicio de la recesión. Los sectores que más crecieron fueron la construcción, el comercio y la industria" (Quiroga, 2005). El crecimiento de la industria trajo aparejado otros problemas, esta vez del lado del empleo. Durante el año 2004 comenzó a advertirse una cierta escasez de operarios especializados en ciertos oficios, tal como torneros, matriceros, electricistas, electromecánicos y mecánicos, entre otros. Esta deficiencia ameritaba la vuelta de los egresados de los colegios industriales, muchos habían desaparecido durante la década anterior, para ocupar esos puestos vacantes en el mercado laboral.

Los datos no eran tan alentadores para la economía mundial. Algunos analistas empezaban a vislumbrar que la economía estadounidense no podría sostenerse por mucho tiempo. El problema del financiamiento se estaba agravando: "para financiarse, (*EE UU, ndr*) debe recibir cada día hábil 2600 millones de dólares en efectivo. Esto equivale al 80 por ciento del ahorro mundial neto. Los hogares norteamericanos tienen acumulada una deuda similar al 85 por ciento del Producto Interno. En un contexto de tasas de interés en alza, inquieta el dato de que casi la mitad de la deuda hipotecaria está concertada a tasa variable" (Nudler, 2004). Lo que en ese momento todavía era una oscura sospecha, en septiembre de 2008 se convirtió en una real pesadilla cuando se desató la crisis de las hipotecas *subprime*.

Del otro lado del Atlántico las cosas no andaban mucho mejor. Las políticas derivadas de Maastricht fueron las que llevaron a la zona euro a las fronteras de su fracaso. El

descontento por el empobrecimiento de las condiciones de vida afectó no sólo a los países de la periferia, sino también a las grandes potencias. España también tendría su burbuja inmobiliaria, entre 1997 y 2006 el precio de las viviendas había aumentado un 100% en términos reales, estallando finalmente en 2007[22]. En Francia, en el año 2005 ganó el "no" al referéndum sobre la aceptación de la Constitución Europea. La composición del voto estuvo formada por un curioso entrelazamiento de comunistas, socialistas y ultraderechistas. Para el analista internacional Claudio Uriarte el miedo fue el factor de unión entre ellos: "Desde la derecha, es el miedo a la inmigración, a la adhesión de Turquía y a la islamización de Europa; desde la izquierda, el miedo a la exportación de puestos de trabajo a Europa del Este, a la entrada del 'plomero polaco' que hará su trabajo por menos dinero que el francés y a la nebulosa de medidas conocidas como 'neoliberalismo'" (Uriarte, 2005). Uriarte acusaba a los trabajadores franceses –que votaban por el "no"- de ser tan egoístas con sus pares del este como la Unión Europea, cuya política de rebajas de impuestos y de reducción del gasto público beneficiaba a los ricos a costa de los trabajadores y desocupados, y también de falta de realismo queriendo luchar contra lo que a él le parecía imparable: el avance del "mercado" sobre los estados de bienestar. Cuando en el año 2006 el primer ministro Dominique de Villepin apoyó la ley del Contrato Primer Empleo –que abolía el período de prueba de dos años y permitía el despido sin cobro de indemnización, entre otras concesiones a las empresas-, Uriarte –con una retórica que recuerda sus orígenes en la izquierda pero con argumentos de clara orientación derechista- encuadró los enfrentamientos callejeros como "la nueva lucha de clases en Francia" (Uriarte, 2006) en la cual se enfrentaban "cientos de miles de potenciales empleados públicos, que tienen miedo a perder sus futuros privilegios, con los jóvenes desempleados de los *banlieues* que serían los primeros beneficiarios –junto a las pequeñas y medianas empresas- de aprobarse la ley" (Uriarte, 2006). Desde este punto de vista, a diferencia del cambio que se pedía en mayo del '68, con el rechazo de los contratos basura de 2006 los trabajadores estaban defendiendo el *statu quo*, en medio de una sociedad aburguesada y en un país que se había convertido en el mejor lugar del mundo "para ser empleado público" (Uriarte, 2006). Para Uriarte, el rechazo de la ley destruía las aspiraciones presidenciales de de Villepin, despejando en ese momento el camino para el ambicioso Nicolas Sarkozy y por lo tanto

[22] El Economista, 3-7-2006, reseña del informe del BCE de junio de 2006.

habilitando la posibilidad de la aplicación de medidas más drásticas. En consecuencia, la aceptación de la ley era una manera de resguardarse de algo todavía peor.

En tanto, las políticas que recomendaba la *troika*, eufemismo con que se designa a la Comisión Europea, al Fondo Monetario Internacional y al Banco Central Europeo, para poder salir del estancamiento, se limitan a la aplicación de políticas de ajuste del gasto público. En este sentido, el economista brasileño Franklin Serrano afirma que lo que en realidad se busca es "profundizar las reformas neoliberales y reducir salarios, primero en la periferia, y después en los países centrales" (Serrano, 2012). Este último objetivo ya se estaba cumpliendo en la locomotora de la Unión, pues, Alemania implementó políticas que permitieron la desregulación laboral por medio de agencias, la extensión de las horas de trabajo, los empleos a un costo de 1 euro la hora/hombre y la rebaja de impuestos para la promoción de los denominados "miniempleos", creados en la década del '70 y ampliados desde la llegada de Angela Merkel al poder, que pagan la exigua suma de 400 euros al mes. Por otro lado, por medio del ajuste los germanos compensan los costos que implicó la reunificación, lo cual tuvo que ser aceptado por los sindicatos ante la amenaza de la relocalización de fábricas en los países del este. Este descenso del costo salarial en el industrializado país alemán es una de las razones de las "distorsiones competitivas relacionadas con los precios en la eurozona" (Busch y Hirschel, 2011, p. 52) cuya consecuencia obvia fue el surgimiento de superávits de cuenta corriente propia y "elevados déficits en muchos países vecinos" (Busch y Hirschel, 2011, p. 52). La tendencia, cada vez más acentuada, era la destrucción de los estados de bienestar a través de la aplicación de lo que Wolfgang Streeck acertadamente denomina "keynesianismo privatizado" (2012), es decir, el traspaso de la deuda privada a los balances públicos, beneficiando a los sectores financieros que prestaron indiscriminadamente hasta que se produjo "el hundimiento repentino de la pirámide de créditos internacionales sobre la cual había reposado la prosperidad de finales de los años 1990 y el principio de los años 2000" (Streeck, 2012). El costo del salvataje de los bancos finalmente recaería sobre los trabajadores a través del recorte de gastos sociales exigido para hacer frente a los pagos de la deuda. Por otra parte, el crecimiento de las deudas externas tiene el maquiavélico efecto de generar lo que las compañías de seguros con desembozado cinismo denominan "la desconfianza de los mercados". Este fenómeno tiene la particularidad de invertir las obligaciones ante la amenaza del default: a través del índice que mide la sobretasa que deben soportar los países con dificultades financieras denominado con descarada hipocresía "riesgo país", elaborado por los

aseguradoras, estas mismas y los bancos -causantes y beneficiarios últimos de la crisis- terminan fijando la tasa de interés que deberán pagar los países que salieron a respaldarlos financieramente, mientras que, antes de la crisis, esas mismas agencias de calificación que otorgaban la máxima puntuación a papeles carentes de valor, después "aparecen juzgando la solvencia de Madrid, Dublín y Atenas; y los fondos de cobertura y los bancos de inversión pueden apostar por la insolvencia de los diferentes Estados con *swaps* de incumplimiento de crédito" (Busch y Hirschel, 2011, p. 56). El mecanismo extorsivo queda evidenciado por las declaraciones del italiano Mario Draghi -presidente del Banco Central Europeo- cuando dijo que la entidad tenía los medios de bajar las tasas de interés de los países con crisis económicas a través de la compra de títulos públicos, sin embargo, no lo haría hasta que los países acudan en busca de ayuda a la Unión Europea y acepten la aplicación de medidas de austeridad fiscal que les serían propuestas (Serrano, 2012).

Este escenario internacional fue bien aprovechado por los países de América Latina para implementar medidas contrarias a la lógica del ajuste perpetuo. La crisis argentina, había generado bastante descrédito con respecto a los organismos internacionales. Un informe del Ministerio de Economía llegaba a conclusiones terminantes con respecto a las políticas pregonadas por el FMI:

> Quizás la conclusión central que puede desprenderse de nuestra experiencia más reciente es que el cuerpo técnico del Fondo no parece estar totalmente preparado para hacer frente a una situación en la cual una crisis de gran magnitud ya ha estallado. El asesoramiento recibido inmediatamente después de la crisis rara vez fue oportuno y acertado. Más aún, en ciertos casos parecía no tener en cuenta la situación económica concreta del país. Por lo tanto, parecería necesario dar mayor margen de acción a las autoridades nacionales para formular e implementar las medidas de política económica necesarias para hacer frente a una crisis de gran magnitud. (MECON, 2004, p. 26)

Por otra parte, las grandes potencias estaban abocadas a resolver problemas geopolíticos en otras latitudes. Estados Unidos, primero se había embarcado en la guerra de Afganistán buscando recomponer una imagen que había mostrado su lado vulnerable después de los atentados contra las Torres Gemelas. Dos años más tarde, Bush y el secretario de estado Donald Rumsfeld decidieron invadir Irak, agitando la amenaza de que el régimen de Saddam Hussein contara con armas de destrucción masiva. Los europeos se mantenían expectantes ante el resultado de estas guerras que

determinarían una nueva configuración del mundo. Esta situación explica, en parte, la llegada de nuevos aires a Latinoamérica, cuyos gobiernos, aunque con matices, cambiarían sus políticas socioeconómicas.

Para el 2005, la economía argentina presentaba un escenario de cierta normalidad. El PBI de ese año, habiendo pasado por cuatro años de recesión y tres desde el derrumbe, recién volvía a los niveles del año 1998. Sin embargo, las perspectivas eran muy diferentes; la construcción y el sector productivo estaban en pleno auge, la industria se recuperaba y los precios agrícolas dinamizaban la entrada de dólares vía exportaciones. Los indicadores sociales seguían para arriba: el desempleo estaba en 12%, la pobreza seguía descendiendo pero todavía estaba por encima del 30%, eran más las empresas que se creaban que las que cerraban sus puertas y el consumo privado explicaba casi el 50% del crecimiento (Kulfas, 2016 p. 117 y sig.). Después de concretar lo que *a posteriori* se convertiría en el primer canje de la deuda en *default*, Kirchner le pidió la renuncia al ministro Roberto Lavagna, cuyas diferencias con el ministro de planificación Julio De Vido habían tomado estado público y, además, había adquirido una imagen de *superministro de economía* que el presidente prefería dejar atrás, resignando una dupla que, con sus tensiones, había tenido buenos resultados.

En diciembre se anunció que la Argentina cancelaría la totalidad de la deuda con el FMI con reservas del BCRA. Brasil también hizo lo mismo, hecho que marca hasta qué punto había una visión conjunta de los problemas entre los presidentes latinoamericanos. Dentro de este cúmulo de buenas noticias, resurgió lo que con el correr de los años se iba a convertir la figurita difícil para el kirchnerismo. En 2005, el Índice de Precios al Consumidor (IPC-Costo de Vida) subió en diciembre 1,1% y acumuló una variación del 12,3% a lo largo de 2005, según el Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec). En tanto, los precios mayoristas crecieron en diciembre 1%, lo que implica una suba acumulada anual de 10,7%, mientras que el costo de la Canasta Básica Alimentaria bajó 0,1 por ciento.

De esta forma, el índice de precios al consumidor (IPC) tuvo una suba mensual superior al uno por ciento por séptima vez en el año, un fenómeno que no se daba desde 1992. En adición a esto, la inflación anual duplicó a la de 2004 y fue la segunda más alta desde la devaluación, detrás de la suba del 35,2% de 2002.

## 5.4 El cine y la recuperación económica

Durante los dos primeros años del kirchnerismo se estrenaron 54 y 65 películas argentinas. La producción nacional continuaba con una lenta recuperación. Sin embargo, el principal problema estaba en los otros eslabones de la cadena. Ante la invasión sin freno de los tanques norteamericanos, que ocupaban las carteleras sin dejar espacio para las demás, el INCAA intervino regulando la cuota de pantalla y la media de continuidad a través de la Resolución 2016/04, con el consenso de productores, actores y realizadores, y la protesta de los exhibidores. De esta forma se intentaba resolver un conflicto de largo tiempo, y que explotó ese año cuando películas como *Luna de Avellaneda* de Juan José Campanella, *Los guantes mágicos* de Martín Rejtman y *La niña santa* de Lucrecia Martel, entre otras, sufrieron la presión de las grandes distribuidoras estadounidenses que venían con películas hipertaquilleras como *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, *Shrek 2* o*Troya*. La medida obligaba a los cines a asegurar por lo menos una película argentina por sala de estreno por cada trimestre. Por ejemplo, un complejo que tiene 10 pantallas, debería estrenar 10 películas argentinas cada tres meses. La cuota de pantalla sería por sala y no por complejo o multicine. Y en caso de que no haya copias suficientes de films argentinos se exceptuarán a las salas que no hayan cumplido la cuota.

Por otro lado, la regulación buscaba evitar el problema de la segunda semana de exhibición. Porque, pasado el primer fin de semana, los exhibidores suelen argumentar falta de público para no sostener las películas en cartelera. Por eso, para evitar estas maniobras, el INCAA conformó una tabla que regulaba por tipos de películas y salas para asegurar continuidad. A saber: si la película se estrena en temporada alta (del 1º de abril al 30 de septiembre), las películas “clase A” (de más de 20 copias para el estreno) deberían permanecer en pantalla si cumplen con una media de 25% de espectadores en salas de hasta 250 espectadores, con un 20% de público en salas de 250 a 500 espectadores, y un 10% en salas de más de 500 espectadores. Si las películas “clase B” (que estrenen con 10 a 20 copias) mantienen al menos un 22% de público en salas de hasta 250 personas, un 18% en salas de entre 250 y 500 personas y un 9% en salas de más de 500 personas, no podrán ser sacadas de cartel. Las películas “clase C” que salen al estreno con 10 copias o menos deberán mantener un 20% de espectadores en salas de hasta 250 personas, un 16% en salas de 250 a 500 espectadores y 8% en salas de

más de 500 espectadores. En la baja temporada (del 1º de octubre al 31 de marzo), las medias de continuidad serán aún más bajas.

A pesar de estas regulaciones, que en definitiva eran sólo parches que no solucionaban un problema que en los años siguientes se iría agigantando, las películas nacionales (en realidad las de todos los países salvo Estados Unidos) tenían cada vez menos espacio en las pantallas, con la excepción de los grandes éxitos que, como mucho, eran 2 o 3 por año. A la hora de hacer el balance de lo ocurrido en 2005, un analista honesto no podía no mencionarlo:

> Muchos estrenos, menos público, pocas ganadoras: eso es lo que deja el cine argentino 2005, versión indudablemente disminuida de la temporada anterior, que plantea varias cuestiones a resolver en el futuro. Con más de medio centenar de estrenos en total (según el sitio www.cinenacional.com son 64 y para el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SinCA) 65, *ndr*), no se estuvo tan lejos del record del 2004, año en que se superó la sesentena. Lo cual daría para brindar con champán, si lo único que importara fuera la cantidad de películas que llega a las salas. Pero como eso vale menos si después la gente no va, a la vista de las otras cifras el champán tiende a aguarse. La disminución en la cantidad total de público que fue a ver cine local preocupa pero no tanto, teniendo en cuenta que la caída (alrededor de un 25 por ciento) corresponde exactamente a la disminución general de espectadores que el cine de cualquier origen experimentó a lo largo del año en la Argentina. Más preocupante es que a sólo seis o siete de las 50 y pico estrenadas les haya ido bien. Con lo cual podría pensarse al cine argentino como una sociedad mucho más clasista que la que lo alberga: un 10 por ciento de exitosos, y el resto a pasar hambre. (Bernades, 2005)

Bernades se refería a las exitosas *Papá se volvió loco*, *El aura*, *Elsa y Fred*, *Tiempo de valientes*, *Iluminados por el fuego*, *Whisky Romeo Zulu*y *Cama adentro*. Las dos primeras fueron producidas por dos productores de peso Telefé y Argentina Sono Film; las otras cinco por productoras medianas e independientes, pero *Elsa y Fred* y *Tiempo de valientes* fueron distribuidas por las sucursales de las *majors* estadounidenses Columbia Pictures y Fox; por eso es muy meritorio lo de las tres películas restantes que quedaron en el podio.

Estas estadísticas dejaban al descubierto la dificultad de instalar en el público aquellas películas que no tienen la posibilidad de contar el aluvión de publicidad que tienen los tanques americanos, las producidas por un canal de televisión o las distribuidas por una de las *majors* (recordemos que los subsidios del INCAA no incluyen los gastos en

publicidad).La cuestión no pasa sólo por la libertad de elección del espectador porque hay muchas películas que pasan totalmente desapercibidas por desconocerse su existencia, en consecuencia, es imposible que sean vistas.
Repasemos los resultados globales que arrojó la industria del cine durante el año 2005, empezando por la participación de los complejos en el mercado:

Cuadro XXI

Reporte Complejos año 2005

| Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. |
|---|---|---|---|---|
| VILLAGE RECOLETA | $ 16.875.385,12 | 6,84% | 2.071.558 | 5,77% |
| HGC ABASTO | $ 13.954.477,25 | 5,66% | 1.861.268 | 5,19% |
| HGC UNICENTER | $ 13.900.662,55 | 5,63% | 1.829.757 | 5,10% |
| HGC MORON | $ 9.168.595,61 | 3,72% | 1.320.145 | 3,68% |
| CINEMARK PALERMO | $ 8.528.160,93 | 3,46% | 1.101.711 | 3,07% |
| VILLAGE ROSARIO | $ 7.369.412,85 | 2,99% | 1.330.201 | 3,71% |
| HGC TEMPERLEY | $ 6.431.712,50 | 2,61% | 969.236 | 2,70% |
| SHOWCASE NORTE | $ 6.198.183,20 | 2,51% | 886.297 | 2,47% |
| CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 6.139.646,75 | 2,49% | 885.044 | 2,47% |
| VILLAGE PILAR | $ 6.006.898,74 | 2,43% | 746.887 | 2,08% |
| SHOWCASE BELGRANO | $ 5.994.011,25 | 2,43% | 893.321 | 2,49% |
| VILLAGE AVELLANEDA | $ 5.796.265,03 | 2,35% | 881.612 | 2,46% |
| VERDI | $ 5.626.005,00 | 2,28% | 1.046.735 | 2,92% |
| VILLAGE MENDOZA | $ 5.205.480,86 | 2,11% | 787.635 | 2,19% |
| HGC QUILMES | $ 5.113.137,75 | 2,07% | 925.244 | 2,58% |
| BELGRANO | $ 4.903.721,50 | 1,99% | 804.541 | 2,24% |
| CINEMARK CABALLITO | $ 4.467.545,90 | 1,81% | 581.442 | 1,62% |
| SHOWCASE CORDOBA | $ 4.330.712,65 | 1,76% | 811.599 | 2,26% |
| HGC MORENO | $ 4.306.205,25 | 1,75% | 708.110 | 1,97% |
| CINEMARK SHOPPING SOLEIL.I | $ 4.139.413,25 | 1,68% | 614.764 | 1,71% |
| Totales parciales: | $ 144.455.633,94 | 58,55% | 21.057.107 | 58,68% |
| Totales generales: | $ 246.703.449,73 | | 35.885.470 | |

Fuente: Ultracine.

La participación de los complejos alcanzó casi el 60% sobre el total de admisiones (en 2003 había estado por encima del 52%), continuando la tendencia empezada en la década del ´90.
En cuanto a la distribución geográfica, las estadísticas muestran el siguiente panorama:

Cuadro XXII
Recaudación y espectadores por provincia

| Complejo | Películas | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|---|
| CAPITAL FEDERAL | 2417 | $ 81.675.570,22 | 33,11% | 10.692.631 | 29,80% |
| GRAN BUENOS AIRES | 2674 | $ 76.009.900,10 | 30,81% | 10.419.680 | 29,04% |
| CORDOBA | 2260 | $ 18.434.136,91 | 7,47% | 3.379.679 | 9,42% |
| BUENOS AIRES | 3147 | $ 20.472.002,95 | 8,30% | 3.165.712 | 8,82% |
| SANTA FE | 224 | $ 17.613.824,51 | 7,14% | 2.813.582 | 7,84% |
| MENDOZA | 476 | $ 7.846.754,41 | 3,18% | 1.127.416 | 3,14% |
| NEUQUEN | 359 | $ 3.480.332,24 | 1,41% | 526.359 | 1,47% |
| SALTA | 217 | $ 2.873.700,00 | 1,16% | 524.251 | 1,46% |
| SAN JUAN | 179 | $ 1.677.880,75 | 0,68% | 329.171 | 0,92% |
| SAN LUIS | 207 | $ 1.625.712,65 | 0,66% | 290.947 | 0,81% |
| CHUBUT | 281 | $ 1.739.256,50 | 0,70% | 264.746 | 0,74% |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 134 | $ 1.224.942,50 | 0,50% | 231.293 | 0,64% |
| CORRIENTES | 165 | $ 1.014.751,00 | 0,41% | 225.526 | 0,63% |
| CATAMARCA | 147 | $ 1.007.389,50 | 0,41% | 186.139 | 0,52% |
| LA PAMPA | 122 | $ 692.005,50 | 0,28% | 123.420 | 0,34% |
| TIERRA DEL FUEGO | 74 | $ 626.967,00 | 0,25% | 120.057 | 0,33% |
| CHACO | 103 | $ 520.387,00 | 0,21% | 105.865 | 0,30% |
| RIO NEGRO | 111 | $ 697.855,45 | 0,28% | 100.628 | 0,28% |
| ENTRE RIOS | 241 | $ 372.018,00 | 0,15% | 78.033 | 0,22% |
| JUJUY | 141 | $ 394.729,00 | 0,16% | 73.176 | 0,20% |
| LA RIOJA | 70 | $ 176.020,00 | 0,07% | 47.185 | 0,13% |
| MISIONES | 36 | $ 130.105,00 | 0,05% | 25.581 | 0,07% |
| FORMOSA | 14 | $ 17.873,00 | 0,01% | 3.667 | 0,01% |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

La distribución geográfica de este tipo de obras culturales, al igual que lo que ocurría con los espectadores que se llevaban los complejos, había mejorado levemente. En 2003, la CABA y el Gran Buenos Aires concentraban algo más del 62% de los espectadores, en 2005 ese porcentaje había bajado a poco más del 58%. Es llamativo el dato que arroja la primera columna de la izquierda, en la que se muestra la cantidad de películas totales

que pasaron por todos los cines de cada provincia: en Formosa sólo se vieron 14 películas.

En el siguiente cuadro se muestran los films que eligió el público en 2005. Tal como se puede imaginar, los de origen estadounidense fueron los grandes ganadores:

Cuadro XXIII

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| UNIVERSAL | $ 41.545.814,62 | 16,84% | 6.119.142 | 17,05% | EE UU |
| WARNER BROS SOUTH INC | $ 41.219.717,67 | 16,71% | 5.974.883 | 16,65% | EE UU |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 39.917.786,32 | 16,18% | 5.739.948 | 16,00% | EE UU |
| BUENA VISTA INTERNATIONAL | $ 38.144.094,79 | 15,46% | 5.650.112 | 15,74% | EE UU |
| DISTRIBUTION COMPANY | $ 24.341.516,04 | 9,87% | 3.491.043 | 9,73% | Argentina |
| SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | $ 16.506.931,57 | 6,69% | 2.378.909 | 6,63% | EE UU |
| PARAMOUNT | $ 14.219.204,78 | 5,76% | 2.076.282 | 5,79% | EE UU |
| ALFA FILMS | $ 13.657.968,68 | 5,54% | 1.867.254 | 5,20% | Argentina |
| ARGENTINA SONO FILMS | $ 9.849.947,56 | 3,99% | 1.527.729 | 4,26% | Argentina |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | $ 953.076,97 | 0,39% | 155.844 | 0,43% | Argentina |
| Otras | $ 6.347.390,73 | 2,57% | 904.324 | 2,52% | |
| | $ 246.703.449,73 | | 35.885.470 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Los espectadores totales aumentaron un 6% con respecto al año 2003, ahora observemos qué películas eligió el público argentino para ver en 2005:

Cuadro XXIV

**Porcentajes de recaudación y de espectadores según país de origen del film**

| | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | 169.734.471,35 | 68,80% | 24.728.650,00 | 68,91% |
| ARGENTINA | 27.683.496,79 | 11,22% | 4.149.819,00 | 11,56% |
| ALEMANIA | 21.641.824,30 | 8,77% | 3.096.071,00 | 8,63% |
| GRAN BRETAÑA | 7.172.504,87 | 2,91% | 1.024.160,00 | 2,85% |
| FRANCIA | 3.057.057,71 | 1,24% | 421.526,00 | 1,17% |
| ESPAÑA | 2.546.797,78 | 1,03% | 360.985,00 | 1,01% |
| ITALIA | 72.575,49 | 0,03% | 9.608,00 | 0,03% |
| BRASIL | 29.102,07 | 0,01% | 4.030,00 | 0,01% |
| OTROS | $ 14.765.619,37 | 5,99% | 2.090.621,00 | 5,83% |
| **Totales** | **$ 246.703.449,73** | | **35.885.470,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

El cine argentino volvió a estar por arriba del 10% sobre el total de espectadores, recuperando terreno frente al cine norteamericano. Es notable el avance del cine alemán, que estuvo cerca de llegar al 10%, sustentado en films muy logrados como *La caída*, donde se relatan los últimos días de Adolf Hitler refugiado en su bunker de Berlín, interpretado por el actor Bruno Gantz.

Por último repasemos la distribución de las salas por provincia en el siguiente cuadro:

Cuadro XXV

| Cantidad de salas por provincia año 2005 | |
|---|---|
| **Provincia** | **Salas** |
| GRAN BUENOS AIRES | 185 |
| CAPITAL FEDERAL | 153 |
| BUENOS AIRES | 121 |
| CORDOBA | 100 |
| SANTA FE | 70 |
| MENDOZA | 24 |
| ENTRE RIOS | 15 |
| NEUQUEN | 11 |
| SALTA | 11 |
| TUCUMAN | 10 |
| CORRIENTES | 10 |
| SAN LUIS | 9 |
| CHUBUT | 7 |
| RIO NEGRO | 8 |
| SAN JUAN | 8 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 6 |
| CATAMARCA | 6 |
| JUJUY | 4 |
| LA PAMPA | 4 |
| CHACO | 3 |
| TIERRA DEL FUEGO | 3 |
| MISIONES | 2 |
| SANTA CRUZ | 2 |
| FORMOSA | 1 |
| LA RIOJA | 1 |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine

La falta de llegada del cine a los lugares más pobres y/o alejados de la Argentina era una prueba más de que el mercado sólo no podía resolver las necesidades de todos. Sin la intervención del Estado poblaciones enteras se quedaban afuera del acceso a la cultura.

## 5.5 Los nuevos desafíos y la planificación del desarrollo

En 2006, la economía argentina continuaba con su marcha ascendente. La puja salarial mostraba que los trabajadores recuperaban algo del terreno perdido luego del largo ciclo

del ajuste iniciado en 1976. Pero las tensiones por la tasa de ganancia empresaria empezaban a trasladarse a los precios. Ese año la inflación fue de 10,9%. El controvertido Secretario de Comercio Interior Guillermo Moreno trató de acordar precios con las grandes cadenas de supermercados, pero este instrumento resultó totalmente insuficiente. Y a partir del año siguiente el INDEC, que comenzaba a ser controlado por Moreno, empezó a publicar mediciones demasiado bajas comparadas con las publicadas por las provincias y las consultoras privadas. Esta situación alimentó sospechas acerca de la información pública, situación que sería aprovechada por la oposición política y fogoneada desde los oligopolios mediáticos, con mucha más crudeza desde que el parlamento aprobó la ley de servicios audiovisuales, que le imponía límites a la concentración del sector y fue combatida hasta tal punto que no pudo ser puesta en práctica en su totalidad.

El aumento de los precios internacionales de los productos agrícolas presionaba sobre los precios internos. El gobierno resolvió sostener las retenciones a las exportaciones, evitando el alza inflacionaria y aumentando los ingresos del Tesoro (Zaiat, 2012; Kulfas, 2016). Obviamente la jugada no fue gratuita, para fin de año se produjo el primer *lock out* campestre, que no tuvo demasiado alcance, pero anticipaba lo que vendría dos años más tarde. Este descontento, que se daba en un escenario cuyos números fueron ampliamente favorables para el sector, provocaba singulares reflexiones en los analistas económicos:

> Es posible que a un observador imparcial, por ejemplo venido de otro país, le provoque alguna dificultad compatibilizar estos resultados estadísticos con el ánimo que trasunta la dirigencia sectorial, la más quejosa de la política local. Claro que tal dificultad sólo podrá atribuirse a su carácter de forastero. (Scaletta, 2007)

Para regular el sector externo también se impusieron licencias no automáticas a las importaciones, que estimularon la producción de nuevos bienes en el mercado local.

Ahora bien, es cierto que la restricción externa, ese cuello de botella histórico de la economía argentina, todavía no era un problema, pero había algunas señales que debieron ser tomadas en cuenta para planificar el cambio de la estructura productiva desde el Estado y no terminar dependiendo de los dólares que aportaba el complejo agroexportador o del endeudamiento externo. Por un lado, la industria automotriz continuó con gran parte de su producción dependiendo de la importación; y el régimen

de promoción de Tierra del Fuego no pasó de ser apenas un ensamblaje electrónico sin demasiado valor agregado. Y por otro lado, las reservas de energía, en un mercado controlado por privados que no había sido modificado desde la década del ´90, indicaban que, de continuar con la industrialización y el aumento del consumo interno, serían una sangría de divisas difícil de sostener para un país con constantes presiones cambiarias, que dependía para conseguirlas de un sector exportador en desacuerdo con el modelo gubernamental, o de los créditos externos, restringidos por haber *defaulteado* la deuda externa hacía apenas cinco años (y en medio de una negociación de una reestructuración de deuda que no había sido convalidada por todos los acreedores).

En el año 2007, el gobierno continuó con los lineamientos económicos generales en materia económica. Los expertos (que, contra toda evidencia empírica, seguían postulando que la crisis de 2001 fue provocada por un excesivo gasto público) volvían a poner el grito en el cielo por las políticas expansivas. Asiduos colaboradores del diario La Nación, afirmaban que

> Desde el manejo del tipo de cambio, pasando por los controles de precios, el cobro de impuestos a las exportaciones, las prohibiciones de exportar, el otorgamiento de subsidios para regular tarifas e infinidad de otros mecanismos, el Gobierno no se ha privado de usar todos los instrumentos de intervención en la economía a los que pueda echar mano. Podríamos decir que el Gobierno aplica lo que ya en 1973, el premio Nobel de Economía, Friederich Hayek denominó la pretensión del conocimiento. Lo que decía Hayek era que los burócratas suelen creer que ellos pueden llegar a conocer con exactitud qué hay que producir, cuánto hay que producir de cada cosa y a qué precios deben venderse cada uno de los bienes y servicios en la economía. (Cachanosky, 2007)

Lo que subyace a esta afirmación es que el mercado, a través de la confluencia de las acciones racionales de quienes lo integran, es el que mejor puede regular todas esas variables.

Mientras los expertos entonaban la misma melodía, la fuga de capitales crecía, potenciada por el inicio de la crisis en los Estados Unidos, a punto tal que el BCRA tuvo que hacer su primera intervención vendedora luego de mucho tiempo en julio de ese año. El gobierno continuaba con la intervención en el INDEC a través del Secretario de Comercio, publicando índices de precios demasiado bajos, este error fue aprovechado por las consultoras privadas (Zaiat, 2012, p. 139; Kulfas, 2016, p. 121), que empezaron a elaborar sus propios indicadores, que tampoco eran rigurosos, sin embargo minaron la

credibilidad de las estadísticas ante la opinión pública. Indicadores clave para cualquier negociación económica como ser el cálculo de las Cuentas Nacionales, la definición del programa monetario, la incidencia de la pobreza, el ajuste de salarios, la actualización de contratos, entre otros, en adelante serían desacreditados por los desequilibrios en la elaboración de los datos.

Más allá de estos tropiezos, los datos económicos del año muestran que el desempleo bajó los dos dígitos, las reservas del BCRA estaban sólidas, el crecimiento del PBI fue del 8,7%, y la inversión, según las palabras del ministro de economía Martín Lousteau "es récord histórico" (Fernández Canedo, 2007). El año terminó con las elecciones ganadas por el kirchnerismo, después de cuatro años con resultados globales impactantes, sin embargo, faltaba mucho por mejorar en términos de igualdad distributiva y, para adelante, debería lidiarse con un contexto internacional tempestuoso.

## 5.6 El cine en el final del primer kirchnerismo

El año 2006 no fue bueno para el cine en general y para el argentino en particular. A pesar de algunas medidas del INCAA para facilitar el estreno de películas argentinas en salas, se produjeron y exhibieron muchas películas pero el público le fue esquivo a las propuestas, por lo tanto, los balances de las productoras dependieron cada vez más de los subsidios estatales. Los datos duros muestran que la mayor parte de los 58 estrenos anuales (contando salas oficiales y alternativas, grandes producciones y películas de presupuesto mínimo) no logró perforar el techo de los 20 mil espectadores. Una buena cantidad de ellos no llegaron ni siquiera a cinco mil. Igual que en 2005. La cantidad de películas que logró un éxito del público se reduce a apenas un 10% del total de estrenos del año. Y entre éstas sobresalen sólo tres: *Bañeros 3*, *El ratón Pérez* y *Patoruzito* (ver Cuadro XXVI), que se llevaron más del 60% de la recaudación total. De estas tres primeras, a excepción de *Bañeros 3*, dos fueron distribuidas por sucursales locales de las *majors*; y, si se toman las cinco primeras, son tres las distribuidas por empresas estadounidenses. Esta tendencia, de éxitos argentinos distribuidos por las *majors*, se va a intensificar en los años siguientes. Y se sustenta en que las grandes distribuidoras, junto a las exhibidoras, pueden instalar una película en base a la publicidad y a la salida al mercado con una cantidad de copias suficiente como para desplazar a otras películas. Por ejemplo, en 2006 *El ratón Pérez* fue proyectada en 218 complejos y 403 salas e hizo 946.157 espectadores; *Los suicidas* se vio en 4 complejos y 6 salas y vendió 987

entradas. Y en lugar de este último ejemplo se pueden citar a la mayoría de las películas porque, como decía Bernades, muchas no llegaron a los cinco mil espectadores. Más allá de que se pueda discutir la calidad del film, el gusto del público, la temática, etc., es indudable que la no regulación de las copias con las que se puede estrenar condiciona, en beneficio de las películas más grandes, la posibilidad de que se conozca la existencia de una película. Además, es el Estado, a través del INCAA, el que está financiando películas (las que recaudan mucho y las que recaudan casi nada), por lo tanto, parece hasta lógico que sea el más interesado en que se difunda la forma en que son gastados los recursos.

Cuadro XXVI

Películas Argentinas - Año 2006

| Película | Recaudación | Admisiones | Distribuidora | Origen Distribuidora |
|---|---|---|---|---|
| BAÑEROS 3 TODOPODEROSOS | $ 8.937.803,94 | 1.095.430 | ARGENTINA SONO FILMS S.A.C.I. | Argentina |
| EL RATON PEREZ | $ 6.985.272,17 | 946.157 | BUENA VISTA INTERNATIONAL | Estados Unidos |
| PATORUZITO 2 | $ 2.359.847,47 | 341.597 | WARNER BROS SOUTH INC | Estados Unidos |
| LAS MANOS | $ 1.640.546,09 | 210.726 | PRIMER PLANO FILM GROUP | Argentina |
| CRONICA DE UNA FUGA | $ 1.636.406,81 | 192.919 | FOX FILM DE LA ARGENTINA | Estados Unidos |
| DERECHO DE FAMILIA | $ 1.452.953,65 | 187.263 | DISTRIBUTION COMPANY | Argentina |
| EL METODO | $ 1.050.453,60 | 133.389 | ALFA FILMS | Argentina |
| FUERZA AEREA SOCIEDAD ANONIMA | $ 1.003.736,86 | 114.334 | DISTRIBUTION COMPANY | Argentina |
| CARA DE QUESO | $ 454.008,83 | 50.425 | PRIMER PLANO FILM GROUP | Argentina |
| YO PRESIDENTE | $ 241.128,66 | 25.901 | DISTRIBUTION COMPANY | Argentina |
| QUE SEA ROCK | $ 235.111,68 | 26.484 | ARIES CINEMATOGRAFICA ARGENTINA | Argentina |
| LIFTING DE CORAZON | $ 215.164,86 | 27.401 | PACHAMAMA FILMS SA | Argentina |
| UNA ESTRELLA Y DOS CAFES | $ 206.024,81 | 33.696 | PRIMER PLANO FILM GROUP | Argentina |
| AMANDO A MARADONA | $ 188.216,71 | 25.607 | PRIMER PLANO FILM GROUP | Argentina |
| TAPAS | $ 183.472,08 | 23.572 | PRIMER PLANO FILM GROUP | Argentina |
| NACIDO Y CRIADO | $ 181.953,76 | 24.408 | DISTRIBUTION COMPANY | Argentina |
| EL CAMINO DE SAN DIEGO | $ 139.349,54 | 16.173 | FOX FILM DE LA ARGENTINA | Estados Unidos |
| SOFACAMA | $ 106.518,35 | 15.193 | PRIMER PLANO FILM GROUP | Argentina |
| A TRAVES DE TUS OJOS | $ 87.475,37 | 10.194 | DISTRIBUTION COMPANY | Argentina |
| MIENTRAS TANTO | $ 78.869,68 | 10.940 | 791 CINE | Argentina |
| **Totales generales:** | **$ 282.813.617,26** | **34.978.704** | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

El otro dato preocupante lo menciona el crítico Horacio Bernades:

> Basta comparar el rendimiento de lo que podría denominarse "cine industrial bien hecho" en la temporada 2005 y en 2006, para verificar en qué medida perdió público esa zona crucial de la producción, a la que la inaudita desaparición de Fabián Bielinsky deja en estado de indefensión. Mientras que el año pasado películas como *El aura*, *Elsa y Fred*, *Tiempo de valientes e Iluminados por el fuego* no bajaron del piso de los 300.000 espectadores, este año sus relativas equivalentes (*Las manos*, *Crónica de una fuga*, *Derecho de familia*, la coproducción con España *El método*) no pudieron ir más allá del techo de los 200.000 espectadores. (2006)

Se puede rescatar que la presencia en festivales internacionales, y los premios obtenidos, fue significativa, así como también algunos otros films muy bien logrados que tuvieron más repercusión que la esperada. Pero, en líneas generales, el panorama indicaba que había una desconexión entre los gustos del público y la oferta de películas argentinas.
En el año 2007 se estrenaron 68 películas argentinas, marcando un nuevo record de estrenos. Sin embargo, fueron menos los espectadores que pagaron su entrada para verlas y también bajó la participación en el mercado, quedando por debajo del 10%[23]. Y recordemos que estos bajones se daban en un contexto de crecimiento económico y de recuperación de los ingresos por parte del campo popular. El mayor éxito nacional del año (*Incorregibles*, 735.000 espectadores) recaudó mucho menos que, por ejemplo, *Bañeros 3*, del mismo director, Rodolfo Ledo (1.100.000 localidades en la misma época de 2006); *El arca* (322.000 personas) quedó muy atrás de *El Ratón Pérez* (946.000) y hasta *Isidoro* (259.000) hizo menos que *Patoruzito 2*(341.000).Si las esperanzas estaban puestas en el ámbito internacional, duraron muy poco tiempo. El año empezó muy bien con los premios para *El otro* en Berlín, siguió con los galardones para *XXY* en una sección paralela de Cannes y luego todo se hizo cuesta arriba, igual que en el mercado local, con muy regulares apariciones o directamente sin contar con nominaciones en otros festivales de importancia. El crítico Diego Battle por ese entonces afirmaba que "el cine argentino perdió protagonismo en los festivales, en los fondos de ayuda internacional y en las carteleras de todo el mundo (ni siquiera tuvo un buen año en España)" (Battle, 2007). Veamos los números de 2007:

[23]También influyó en la caída de la venta de entradas de cine el auge de las copias truchas. Según una encuesta que publicó el diario La Nación el INCAA dejó de recaudar ese año unos 10 millones de dólares por esta modalidad (La Nación, "El cine argentino pierde a lo grande", 25/10/2007).

Cuadro XXVII

Películas Argentinas – Año 2007

| Película | Recaudación | Admisiones | Distribuidora | Origen Distribuidora |
|---|---|---|---|---|
| INCORREGIBLES | $ 7.077.253,34 | 735.313 | ARG. SONO FILM | ARGENTINA |
| ¿QUIEN DICE QUE ES FACIL ? | $ 3.921.573,57 | 412.236 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| LA SEÑAL | $ 3.447.526,06 | 357.237 | DISNEY | EE UU |
| EL ARCA | $ 2.813.051,75 | 322.021 | DISNEY | EE UU |
| ISIDORO | $ 2.095.889,62 | 259.436 | PACHAMAMA | ARGENTINA |
| XXY | $ 1.805.084,13 | 186.906 | D. COMPANY | ARGENTINA |
| TOCAR EL CIELO | $ 1.498.531,69 | 161.672 | SONY | EE UU |
| MARTIN FIERRO LA PELICULA | $ 470.186,22 | 61.423 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| EL OTRO | $ 357.391,66 | 39.161 | D. COMPANY | ARGENTINA |
| EL NIÑO DE BARRO | $ 313.046,40 | 32.086 | DISNEY | EE UU |
| ¿DE QUIEN ES EL PORTALIGAS ? | $ 263.105,35 | 30.398 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| LA EDUCACION DE LAS HADAS | $ 257.068,98 | 29.754 | DISNEY | EE UU |
| TRES DE CORAZONES | $ 253.187,56 | 26.515 | D. COMPANY | ARGENTINA |
| MAS QUE UN HOMBRE | $ 242.639,07 | 25.727 | D. COMPANY | ARGENTINA |
| EL RESULTADO DEL AMOR | $ 193.198,19 | 22.664 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| EL AMOR Y LA CIUDAD | $ 240.109,70 | 21.868 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| QUIEREME | $ 187.840,90 | 20.480 | ALFA FILMS | ARGENTINA |
| UNA NOVIA ERRANTE | $ 152.495,66 | 19.272 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| EL PASADO | $ 194.954,80 | 18.573 | FOX | EE UU |
| ARGENTINA LATENTE | $ 92.044,69 | 18.124 | D. INDEPENDIENTE | ARGENTINA |
| CIUDAD EN CELO | $ 99.600,94 | 12.648 | ALFA FILMS | ARGENTINA |
| ENCARNACION | $ 123.126,07 | 12.247 | D. COMPANY | ARGENTINA |
| MUSICA NOCTURNA | $ 79.499,92 | 9.945 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| COCALERO | $ 71.758,25 | 8.444 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| EL SALTO DE CHRISTIAN | $ 71.439,75 | 8.262 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| LA PELI | $ 54.194,79 | 7.342 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| TERAPIAS ALTERNATIVAS | $ 55.459,39 | 7.134 | D. INDEPENDIENTE | ARGENTINA |
| LAS MANTENIDAS SIN SUEÑOS | $ 60.684,95 | 6.325 | PRIMER PLANO | ARGENTINA |
| Totales generales | $ 27.061.209,96 | 2.950.952,00 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

En 2007, dos de las primeras cinco películas en recaudación fueron distribuidas por las sucursales de las *majors*. Las películas independientes o de autor, que no repiten fórmulas preestablecidas y que, en general, eran bien recibidas por el público, seguían deslizándose por la pendiente que las conducía a ser puestas junto a las películas para

festivales. Esta caída implica que es más difícil recuperar el costo de producción, lo que implica que, para realizar estos proyectos es necesario conseguir un vendedor internacional que compre la película antes de que sea terminada,[24] o pedir créditos privados que deberían ser cubiertos con los ingresos de taquilla u otras ventas. Esta última opción es muy riesgosa para el productor.

Observemos cómo se repartió el mercado entre los complejos y el resto de las salas en el último año del primer gobierno kirchnerista, luego de cuatro años de crecimiento económico:

[24]Por lo general, en este tipo de operaciones el vendedor adelanta un importe a cuenta de futuras ventas que irá descontando al productor hasta cubrir esa suma inicial. Luego de que es cubierta, debería empezar a liquidar por los nuevos ingresos. La práctica usual es que luego del adelanto, las rendiciones se "acomodan" para no rendir más ingresos al productor.

Cuadro XXVIII

Reporte complejos año 2007

| Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. |
|---|---|---|---|---|
| VILLAGE RECOLETA | $ 18.777.388,20 | 5,78% | 1.376.657 | 4,08% |
| HGC UNICENTER | $ 16.494.866,26 | 5,07% | 1.365.411 | 4,05% |
| HGC ABASTO | $ 14.907.318,55 | 4,59% | 1.273.246 | 3,78% |
| VILLAGE CABALLITO | $ 10.348.170,85 | 3,18% | 784.204 | 2,33% |
| HGC MORON | $ 10.177.450,55 | 3,13% | 910.887 | 2,70% |
| CINEMARK PALERMO | $ 9.974.076,02 | 3,07% | 874.584 | 2,59% |
| SHOWCASE ROSARIO | $ 9.374.354,15 | 2,88% | 1.060.030 | 3,14% |
| SHOWCASE NORTE | $ 8.282.893,00 | 2,55% | 730.348 | 2,17% |
| VILLAGE PILAR | $ 7.824.718,63 | 2,41% | 574.969 | 1,71% |
| SHOWCASE BELGRANO | $ 6.899.738,33 | 2,12% | 680.378 | 2,02% |
| HGC TEMPERLEY | $ 6.872.310,76 | 2,11% | 629.703 | 1,87% |
| CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 6.393.215,56 | 1,97% | 602.796 | 1,79% |
| VILLAGE AVELLANEDA | $ 6.295.111,95 | 1,94% | 552.055 | 1,64% |
| BELGRANO | $ 5.860.831,50 | 1,80% | 646.635 | 1,92% |
| VILLAGE MENDOZA | $ 5.798.828,94 | 1,78% | 577.514 | 1,71% |
| HGC QUILMES | $ 5.729.262,58 | 1,76% | 604.046 | 1,79% |
| CINEMA DEVOTO | $ 5.658.642,59 | 1,74% | 585.490 | 1,74% |
| SHOWCASE HAEDO | $ 5.385.144,90 | 1,66% | 577.830 | 1,71% |
| VERDI | $ 5.318.427,56 | 1,64% | 610.799 | 1,81% |
| CINEMARK ADROGUE | $ 4.950.622,07 | 1,52% | 463.107 | 1,37% |
| **Totales parciales:** | **$ 171.323.372,95** | **52,70%** | **15.480.689** | **45,91%** |
| **Totales generales:** | **$ 325.092.889,77** | | **33.718.665** | |

Fuente. Ultracine.

El porcentaje de participación de los complejos descendió de forma considerable con respecto al total de espectadores (en 2005 había sido del 58% y en 2006 de casi el 47%). Este descenso no se nota tanto en la recaudación porque las entradas son más caras que en las salas comunes, diferencia que se agiganta con respecto al precio que se cobra en las salas que dependen del INCAA.

Verifiquemos si también hubo cambios en cuanto a la distribución por regiones de público y salas:

Cuadro XXIX

| Origen | Peliculas | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | 229 | **$ 106.560.634,35** | **32,78%** | **9.955.493** | **29,53%** |
| CAPITAL FEDERAL | 302 | **$ 107.172.783,33** | **32,97%** | **9.949.839** | **29,51%** |
| BUENOS AIRES | 258 | **$ 25.519.866,60** | **7,85%** | **3.184.981** | **9,45%** |
| CORDOBA | 218 | **$ 23.634.226,01** | **7,27%** | **3.126.563** | **9,27%** |
| SANTA FE | 231 | **$ 23.586.864,28** | **7,26%** | **2.802.567** | **8,31%** |
| MENDOZA | 192 | **$ 10.306.197,74** | **3,17%** | **1.069.627** | **3,17%** |
| NEUQUEN | 161 | **$ 5.141.370,68** | **1,58%** | **518.886** | **1,54%** |
| SALTA | 170 | **$ 3.811.892,88** | **1,17%** | **495.857** | **1,47%** |
| TUCUMAN | 147 | **$ 2.466.900,81** | **0,76%** | **330.925** | **0,98%** |
| CHUBUT | 135 | **$ 2.516.886,12** | **0,77%** | **290.125** | **0,86%** |
| SAN JUAN | 150 | **$ 1.793.670,50** | **0,55%** | **255.297** | **0,76%** |
| CORRIENTES | 131 | **$ 1.469.168,87** | **0,45%** | **244.737** | **0,73%** |
| SAN LUIS | 157 | **$ 1.683.350,32** | **0,52%** | **221.511** | **0,66%** |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 136 | **$ 1.388.540,30** | **0,43%** | **188.330** | **0,56%** |
| CATAMARCA | 137 | **$ 1.175.951,69** | **0,36%** | **160.438** | **0,48%** |
| RIO NEGRO | 120 | **$ 1.510.346,21** | **0,46%** | **158.434** | **0,47%** |
| LA PAMPA | 125 | **$ 1.113.718,00** | **0,34%** | **155.093** | **0,46%** |
| TIERRA DEL FUEGO | 72 | **$ 989.040,00** | **0,30%** | **152.808** | **0,45%** |
| MISIONES | 132 | **$ 1.114.761,50** | **0,34%** | **130.096** | **0,39%** |
| CHACO | 117 | **$ 657.436,72** | **0,20%** | **103.498** | **0,31%** |
| JUJUY | 144 | **$ 666.855,00** | **0,21%** | **95.480** | **0,28%** |
| ENTRE RIOS | 79 | **$ 498.588,86** | **0,15%** | **79.503** | **0,24%** |
| SANTA CRUZ | 45 | **$ 201.283,00** | **0,06%** | **26.827** | **0,08%** |
| LA RIOJA | 66 | **$ 82.963,00** | **0,03%** | **16.212** | **0,05%** |
| FORMOSA | 32 | **$ 29.593,00** | **0,01%** | **5.538** | **0,02%** |
| **Totales generales:** | | **$ 325.092.889,77** | | **33.718.665** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

La concentración en los grandes centros urbanos (especialmente en la CABA y el Gran Buenos Aires), en desmedro de las regiones más pobres, alejadas y despobladas del país, continuó sin modificaciones. En lo que respecta a la elección del público por tipo de película, los resultados fueron los siguientes:

Cuadro XXX

**Porcentajes de recaudación y de espectadores según país de origen del film**

| | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | 255.187.989,32 | 78,50% | 26.411.699,00 | 78,33% |
| ARGENTINA | 27.061.209,96 | 8,32% | 2.950.952,00 | 8,75% |
| ALEMANIA | 12.635.850,26 | 3,89% | 1.247.140,00 | 3,70% |
| GRAN BRETAÑA | 4.222.959,45 | 1,30% | 417.997,00 | 1,24% |
| FRANCIA | 8.993.513,09 | 2,77% | 907.113,00 | 2,69% |
| ESPAÑA | 570.709,82 | 0,18% | 54.484,00 | 0,16% |
| ITALIA | 767.123,06 | 0,24% | 79.890,00 | 0,24% |
| BRASIL | 4.169,50 | 0,00% | 1.213,00 | 0,00% |
| OTROS | $ 15.649.365,31 | 4,81% | 1.648.177,00 | 4,89% |
| **Totales** | **$ 325.092.889,77** | | **33.718.665,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Es evidente que nada cambió con respecto a la supremacía estadounidense en el total de entradas vendidas y de recaudación, con un total de 159 estrenos en el año, y la industria nacional, a pesar del aumento de películas estrenadas, volvió a quedar por debajo del 10% del mercado.

Para terminar el análisis de la primera etapa de los tres gobiernos kirchneristas, veamos qué paso con la distribución de películas y con la cantidad de salas en las provincias del país:

Cuadro XXXI

Espectadores y recaudación por el origen de la distribuidora – Año 2007

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| UNITED INT. PICTURES | $ 58.053.324,72 | 17,86% | 6.035.203 | 17,90% | EE UU |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 55.258.185,89 | 17,00% | 5.862.375 | 17,39% | EE UU |
| DISNEY | $ 54.170.579,05 | 16,66% | 5.779.076 | 17,14% | EE UU |
| WARNER BROS SOUTH INC | $ 47.010.788,47 | 14,46% | 4.811.602 | 14,27% | EE UU |
| DISTRIBUTION COMPANY | $ 32.382.516,48 | 9,96% | 3.208.202 | 9,51% | Argentina |
| SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | $ 28.905.421,90 | 8,89% | 2.954.435 | 8,76% | EE UU |
| ALFA FILMS | $ 19.107.536,03 | 5,88% | 1.929.005 | 5,72% | Argentina |
| PACHAMAMA FILMS | $ 7.729.302,02 | 2,38% | 798.675 | 2,37% | Argentina |
| ARGENTINA SONO FILMS | $ 7.077.253,34 | 2,18% | 735.313 | 2,18% | Argentina |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | $ 5.890.841,26 | 1,81% | 649.306 | 1,93% | Argentina |
| PARAMOUNT | $ 1.970.808,84 | 0,61% | 193.024 | 0,57% | EE UU |
| Otras | $ 7.536.331,77 | 2,32% | 762.449 | 2,26% | |
| | $ 325.092.889,77 | | 33.718.665 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Cuadro XXXII

| Cantidad de salas por provincia año 2007 | |
|---|---|
| **Provincia** | **Salas** |
| **GRAN BUENOS AIRES** | **182** |
| **CAPITAL FEDERAL** | **158** |
| **BUENOS AIRES** | **117** |
| **CORDOBA** | **110** |
| **SANTA FE** | **77** |
| **MENDOZA** | **24** |
| **NEUQUEN** | **12** |
| **SALTA** | **12** |
| **CORRIENTES** | **11** |
| **RIO NEGRO** | **11** |
| **TUCUMAN** | **10** |
| **SAN LUIS** | **10** |
| **ENTRE RIOS** | **9** |
| **SAN JUAN** | **8** |
| **CHUBUT** | **7** |
| **SANTIAGO DEL ESTERO** | **6** |
| **CATAMARCA** | **5** |
| **JUJUY** | **4** |
| **LA PAMPA** | **4** |
| **CHACO** | **4** |
| **MISIONES** | **4** |
| **TIERRA DEL FUEGO** | **3** |
| **SANTA CRUZ** | **2** |
| **FORMOSA** | **2** |
| **LA RIOJA** | **1** |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Los datos del cuadro no dejan demasiado espacio para el análisis. Evidentemente, a pesar de las regulaciones, el INCAA no encontraba el camino para que sus intervenciones signifiquen cambios sustantivos en un mercado hegemonizado por la industria estadounidense. Hasta el momento, lo único conseguido, después de cuatro años de crecimiento económico y de intentos intervencionistas, eran más producciones

nacionales, sin que esto tenga algún correlato en los porcentajes del público que se lleva el cine nacional o en la distribución de películas por parte de empresas argentinas.
También se puede concluir que la recuperación económica, y el cambio en la distribución del ingreso favorable a los asalariados, que recuperaron parte de lo perdido en los años anteriores, no significó, por lo menos en estos primeros cuatro años, que ese dinero se vuelque masivamente al consumo cinematográfico (los espectadores totales aumentaron apenas algo más del 10%desde 2002 hasta 2007).
Otro dato que surge de las estadísticas es que tampoco se ven cambios en la distribución de la cantidad de salas por región, quedando postergadas regiones enteras del acceso a las pantallas de cine.

*Capítulo 6: El segundo gobierno kirchnerista 2007-2011*

## 6.1 El Estado y el peso de las corporaciones

Cristina Kirchner se impuso de forma holgada en las elecciones de 2007, la nueva agenda, impuesta desde lo discursivo por el nuevo gobierno, incluía debates sobre el desarrollo a mediano y largo plazo. Sin embargo, casi desde el comienzo mismo de su gestión, los problemas coyunturales condicionaron el rumbo a seguir. El primer conflicto fue interno, con el sector agroexportador; y el segundo, cuando el gobierno todavía no terminaba de asimilar la derrota con "el campo", estalló la crisis en Wall Street y la caída de Lehman Broders.

El sector agropecuario argentino pasó de estar en serias dificultades hacia el fin de la Convertibilidad a tener una rentabilidad equiparable a la de sus épocas de gloria, sustentada en el cultivo de soja. El cambio se explica por la confluencia de varios factores. Por un lado, estaban las inversiones y el cambio tecnológico encarado por los empresarios con créditos del Banco Nación, durante la década de 1990. Sin embargo, en esos años los precios internacionales no habían jugado a favor del sector, situación que vieron empeorada por el derrumbe del mercado interno. A partir del año 2002, los precios internacionales empezaron a aumentar y, al mismo tiempo, la devaluación de Duhalde sumada a la licuación de las deudas convertidas al tipo de cambio previo a la devaluación, dejaron al sector en una posición inmejorable. El gobierno duhaldista buscó acotar el monto de la ofrenda de la pesificación imponiendo retenciones a las exportaciones. En marzo de 2008, Cristina Kirchner intentó modificar ese esquema de retenciones atando la alícuota a la evolución del precio internacional de los cereales. Si el precio subía la alícuota también, lo mismo pasaba ante una disminución de la cotización.

Si bien la medida aportaba previsibilidad a las tasas de ganancia de los productores, la modificación no sólo los sorprendió a ellos sino también al ministro del área, que parecía ajeno a un cambio de escenario para un sector que, supuestamente, era de su incumbencia; además el momento no parecía el más oportuno, era pleno marzo, el momento en que se pensaba levantar una cosecha récord. El descontento se extendió entre los diferentes eslabones de la estructura de la actividad y terminó agrupando a sectores que habían estado históricamente enfrentados. La Federación Agraria Argentina, donde se agrupan los pequeños y medianos productores, unió fuerzas con la

Sociedad Rural Argentina, las Confederaciones Rurales Argentinas y con la Confederación Intercooperativa Agropecuaria Limitada y conformaron lo que se conocería como la Mesa de Enlace.[25]

A pesar de que los sujetos pasivos de las retenciones eran las grandes comercializadoras (Cargill, Bunge, Aceitera General Deheza y no muchas más), los que exigían que se bajen las alícuotas eran los productores pequeños que comercializaban su producción en el mercado local, pero eran presionados por las exportadoras con la posibilidad de pagar menos por los productos. Y el gobierno no tuvo la suficiente muñeca política para partir ese frente único ofreciendo beneficios para los más pequeños (que eran la gran mayoría: en los años 2006/2007, sobre un total de 77.000 productores, 56.000 comercializaron menos de 450 toneladas de soja) (Kulfas, 2016, p. 131).

Aunque es contra fáctico, se puede pensar que si hubieran sido implementadas sin tantos errores prácticos, y brindando explicaciones claras a la sociedad, las retenciones móviles podrían haberse convertido en una herramienta útil para intervenir en el eslabón más poderoso de la cadena de valor de los productos agroexportables. El conflicto fue muy largo y desgastante, incluyó hechos de violencia contra diputados que apoyaban la medida, desabastecimiento y cortes de ruta. Fue aprovechado por sectores opositores que desempolvaron una semántica golpista, que por pudor no hacían pública, ante un gobierno que salía de la crisis de fin de siglo e iniciaba un exitoso período de auge económico.

Los editorialistas del diario La Nación, pedían respeto por los principios constitucionales y bregaban por abrir canales de diálogo a un gobierno que, según ellos, estaba dividiendo a la nación:

> "Estamos ante un estilo de gestión incapaz de entender que gobernar es también saber escuchar. Que, arrogante, cree ser dueño de la verdad y tener todas las respuestas. Que no advierte que la ignorancia es hija dilecta de la soberbia. Que simplemente no tolera el disenso. Que demoniza y humilla a sus adversarios y ataca, cada vez más, a los medios periodísticos independientes. Que no vacila un instante en denostar, insultar y lastimar, pero que se ofende ante los meros desacuerdos. Que cada vez está más sospechado de falsear abiertamente la realidad. Que se rodea de sumisos, y de sospechas de abusos y de corrupción. Que intenta

[25]Para analizar el conflicto por la resolución 125 pueden consultarse las siguientes obras: Barsky, Osvaldo y Mabel Dávila (2008), *La rebelión del campo. Historia del conflicto agrario argentino*, Buenos Aires, Sudamericana; Centro de investigación y formación de la República Argentina (Cifra) (2009), "Transformaciones estructurales en el agro pampeano. La consolidación del bloque agrario en la Argentina", *Documento de trabajo*, nro. 1, Buenos Aires, Cifra – CTA.

> controlar todo y a todos. Que, para someternos a todos, pretende que comamos siempre de su mano, lo que es una afrenta a la dignidad. Y que, además, amenaza e intimida de mil maneras. (Ed. La Nación, 15/06/2008)

Finalmente, el proyecto fue enviado al Congreso, pasó bien la Cámara de Diputados, sin embargo los votos en el Senado dieron empate. Tenía que definir el vicepresidente Cobos, que había llegado al cargo como parte de una alianza del partido gobernante con un sector del radicalismo. Votó en contra de las retenciones móviles, y ante el pedido de explicaciones por haber boicoteado a su propio aliado, en beneficio de las corporaciones agroexportadoras, pidió ser juzgado solamente por la historia.

## 6.2 El país, la crisis internacional y las medidas sociales

Al poco tiempo de terminado el conflicto por las retenciones al agro, el mundo financiero tembló por la crisis de las hipotecas. La quiebra del banco de inversión Lehman Brothers y la compañía de seguros AIG dejaron al descubierto los desastres que puede provocar la desregulación de los mercados financieros, con organismos públicos dirigidos por banqueros, movimientos de capitales sin límites y libertad para utilizar sofisticadas herramientas financieras. La Argentina, por haber reestructurado su deuda y acumulado reservas por los superávits comerciales de los últimos años, tenía poca exposición a los vaivenes del capital financiero internacional, por lo tanto, la crisis no golpeó de lleno en la economía. Sin embargo, si fue afectada por la baja que se produjo en los precios internacionales de las materias primas. También se produjeron mermas en los depósitos bancarios y aumentos en la demanda de divisas. El gobierno subió la tasa de interés y devaluó el peso de forma más acelerada y, para contrarrestar el sesgo contractivo de la política monetaria, el banco Nación expandió la línea de créditos para el sector privado. La política fiscal también acompañó la estrategia de no permitir que el impacto de la crisis internacional se traslade al mercado interno, el gasto público siguió creciendo al mismo ritmo a pesar de la caída de los ingresos fiscales por la baja en la actividad. La decisión política de sostener la actividad, mediante toda esta ingeniera de medidas fiscales y monetarias, tuvo como resultado que por primera vez en la historia económica argentina "un shock externo de magnitud no generaba una crisis de balanza de pagos en la economía nacional" (Kulfas, 2016, p. 135).

La reacción de las patronales agrarias hizo síntoma en el gobierno. La administración kirchnerista tomó conciencia que, si lo que buscaba era cambiar la lógica de las relaciones de poder históricas de la Argentina para generar una distribución del ingreso más equitativa, debía tomar medidas que afecten a los sectores concentrados de la economía con posibilidades de dañar la estrategia gubernamental y generar desestabilización política, pero contando con el consenso necesario para lograr el objetivo.

Recuperar para el Estado los fondos de las administradoras de fondos de jubilaciones y pensiones (AFJP) significaba terminar con un sistema que había desfinanciado al sector público y que exponía al ahorro de los trabajadores a las subas y bajas de las cotizaciones bursátiles (muy golpeadas en ese momento por la crisis). Por otro lado, se trataba de fondos frescos que podían facilitar la financiación del Tesoro. Y, como las administradoras tenían en sus carteras acciones de las principales firmas nacionales (Cuadro XXXIII), el Estado se convertiría en un accionista al cual había que rendirle explicaciones acerca de los resultados de los balances de las firmas. Las críticas del *establishment* no tardaron en llegar, el diario La Nación empezaba a encender alarmas por el manejo de la nueva "caja":

> Kirchner tiene historia en el manejo de la caja. Su primer cargo público fue al frente de la Caja de Previsión Social, designado por el gobernador Arturo Puricelli (PJ), en ese momento interventor de Fabricaciones Militares. En pocos meses, creó sucursales, las inauguró, aumentó sueldos y designó gente de su sector político. Ante el crecimiento vertiginoso del joven Kirchner, Puricelli quiso disponer de los fondos asignados por ley al sistema previsional para afrontar el pago de salarios; Kirchner se enojó y se fue dando un portazo. Sólo habían pasado seis meses (Arias, 2008).

Cuadro XXXIII

## Inversiones en empresas que actúan en la Argentina

| Empresa | Inversión (millones $) | Empresa | Inversión (millones $) |
|---|---|---|---|
| Siderar | 2050 | Solvay Indupa S.A. | 248 |
| Telecom Argentina | 1800 | Grupo Clarín S.A. | 211 |
| Banco Bansud | 1000 | Gas Natural BAN | 179 |
| Petrobras | 900 | La Patagonia S.A. | 179 |
| Aluar | 600 | BBVA Banco Francés S.A. | 163 |
| Molinos | 430 | Socotherm Americas S.A. | 153 |
| Pampa Holding | 360 | Banco Patagonia S.A. | 132 |
| Banco Galicia | 320 | Distr. de Gas Cuyana | 129 |
| Transp. Gas del Sur S.A. | 310 | Y.P.F. S.A. | 83 |
| Consultatio | 265 | Resto de Empresas | 828 |
| Edenor | 260 | **Total** | **10.600** |

Fuente: Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios

En el año 2009, el gobierno estatizó el sistema jubilatorio. De este modo, los aportes de los trabajadores, que eran utilizados en inversiones financieras, fueron redireccionados hacia la economía real para generar más empleo, lo que a su vez retroalimentaba los fondos de las inversiones.

Desgastado por el largo conflicto con el campo y por la caída de la actividad económica producto de la crisis internacional, el gobierno perdió las elecciones de medio término y empezaron a registrarse deserciones entre los dirigentes del partido gobernante, que descontaban que el ciclo político iniciado en 2003 estaba llegando a su fin. Otra vez la lectura del gobierno fue la acertada. Advirtiendo que el aumento del empleo producto del crecimiento de la actividad había tocado techo y la desaceleración económica había afectado a su base electoral, Cristina Kirchner decidió que era el Estado el que debía continuar la tarea de garantizar que todos los ciudadanos puedan satisfacer sus necesidades básicas.

A través de la ANSES implementó la Asignación Universal por Hijo. Esta medida extendía las asignaciones familiares a los trabajadores informales y a los desocupados. Era un pago mensual no retributivo por cada hijo menor de 18 años (o sin este límite si se trata

de un discapacitado) a los padres o madres, hasta un máximo de cinco hijos, con la sola condición de asistir a la escuela y a tener al día los controles sanitarios. Las críticas de los expertos no tardaron en llegar, uno de los más notorios utilizó el curioso argumento de que se precarizaba el trabajo (Cachanosky, 2013), cuando lo que en realidad hacía era cubrir los agujeros que habían dejado las políticas neoliberales en ese ámbito. Lo cierto es quela medida tuvo resultados muy satisfactorios, un informe del Ministerio de Trabajo concluye que

> …el análisis conjunto de resultados cualitativos y cuantitativos nos permite aseverar que la AUH se encamina a ser la medida de política social más exitosa implementada en Argentina en los últimos 50 años, especialmente en materia de su impacto sobre la indigencia y la desigualdad extrema entre ricos y pobres (y todo ello casi independientemente del valor que se le asigne a la línea de indigencia). (Agis, Cañete y Demián, 2013)

Si con la Resolución 125 las corporaciones demostraron su capacidad de fuego, lo mismo ocurrió con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Y fue un parteaguas en lo que concierne a la relación entre el kirchnerismo y los grandes grupos mediáticos (sobre todo con Clarín). La iniciativa modificó una regulación que databa de los años dictatoriales y fue impulsada por un colectivo multisectorial. El kirchnerismo tuvo la virtud de tomarla y hacerla propia. Los medios hegemónicos empezaron una campaña de desprestigio buscando emparentar a la ley (empezaron a llamarla “ley de medios K”) con un intento de acallar a las voces “independientes” de los políticos y de los poderes fácticos. El periodista Pablo Sirven reflexionaba sobre el tema desde su columna del diario La Nación: “Ya está. Allá vamos: la sovietización progresiva de los medios nos espera con los brazos abiertos y, ahora, con fuerza de ley” (2009). Sovietizar los medios, para Sirven, era dividir el espectro en tres partes iguales, una para organizaciones no gubernamentales y las otras dos para el Estado y los privados. Además se limitaba la cantidad de señales que podía tener un solo grupo económico. La virulencia de los ataques se apoyaban en denuncias políticas que no lograron justificarse técnicamente. Fue una campaña salvaje, motorizada por la inquietud corporativa frente a los negocios formidables que se vieron afectados.

Desde la vereda opuesta a Sirven, en Página12 aplaudían los alcances de la ley y anticipaban que la batalla continuaría en el terreno judicial (en el que los grupos oligopólicos resultarían ganadores):

> La ley de medios tendrá un devenir más complejo, ya ha causado mermas (difícilmente reversibles) en el poder, los ingresos, la reputación y la credibilidad de grandes medios. Pero la aplicación inmediata de la norma será jaqueada por numerosos jueces, muy sumisos al *establishment*. El *forum shopping* obra milagros, máxime si se conjuga con la ligereza con que magistrados de variadas latitudes de la patria conceden medidas cautelares de volea. Las primeras medidas cautelares son chantas, de pésima fundamentación, muy extensivas en su intervención. Los jueces que las emitieron tienen su *pedigree* sospechoso, una mendocina que tiene precedentes fallando a la medida del Grupo Vila-Manzano, es un ejemplo más, nada particular. (Wainfeld, 2010)

Así se iban los dos primeros años de gobierno de Cristina Kirchner. La economía internacional había entrado en una zona de turbulencias cuyo resultado era incierto. Hasta el FMI lo admitía.[26] La Argentina había logrado desacoplarse de los vaivenes de los ciclos externos, sin embargo nadie podía salir totalmente ileso cuando los principales afectados son los países centrales. En el frente interno, la derrota con "el campo" demostró que las corporaciones le podían torcer la mano a un gobierno popular y con altos niveles de aceptación entre los votantes. Pero el gobierno absorbió bien el golpe y fue por más: estatizó el sistema jubilatorio, amplió los beneficios de los trabajadores informales y los desocupados y aprobó una ley de medios verdaderamente democrática. Las tres iniciativas implicaban cambios perdurables e interpelaban a todos los actores sociales para tomar una posición determinada. Tal como se plantearon de un lado y del otro, el Estado y las corporaciones, resultaba difícil no tomar posición aún corriendo el riesgo, necesario, de quedar en una posición incómoda.

### 6.3 La producción cinematográfica sigue creciendo pero…

En el año 2008, en el INCAA asumió la presidencia Liliana Mazure y el cine seguía mostrando la recuperación de su industria. Ese año se estrenaron 71 películas argentinas sobre un total de 290 y los subsidios pagados por el instituto fueron casi de $56.000.000. Hubo ofertas para todos los gustos y dos grandes directores volvieron a las carteleras: Leonardo Favio con *Aniceto* y Pino Solanas con el documental *El último tren*. Sin

[26] "El mundo es aún un lugar peligroso", declaraciones del Director del FMI Dominique Strauss Kahn (El universal, México, 22/04/2010). Se podría agregar que es todavía más peligroso para las empleadas de los hoteles de lujo que hospedan a las comitivas del FMI (Strauss Kahn fue acusado de intento de violación por una empleada del hotel Sofitel de Nueva York (hecho comprobado por los médicos que atendieron a la víctima).

embargo, se consolidaba un fenómeno que no era nuevo pero que cada año tomaba más cuerpo. El crítico Luciano Monteagudo lo mencionaba al momento de hacer el balance del año:

> La brecha es cada vez mayor, y parece ir ampliándose año a año, como si fueran líneas paralelas que ya nunca más se van a volver a tocar. Para el espectador consecuente de hasta hace poco más de un lustro –digamos, para no ir demasiado atrás en el tiempo–, el cine extranjero que llegaba a Buenos Aires todavía era básicamente uno solo: el que se veía en las salas de estreno comerciales, se comentaba a la salida en un café, era motivo de conversación en reuniones sociales o familiares y hasta podía llegar a convertirse en disparador de un debate estético o político en los medios. Esa cualidad dinámica, multiplicadora del cine hoy ya casi ha desaparecido, porque en líneas generales lo que llega a las salas de cine masivas (cada vez menos masivas, por otra parte, al punto de que uno de los principales complejos multiplex de Buenos Aires este año amenazó con cerrar y redujo su cantidad de pantallas) es cada vez menos digno de atención o de debate. (2008)

Monteagudo se refería a la división, cada vez más marcada, entre el cine comercial con propuestas que se asemejan mucho entre sí (para graficarlo se puede pensar en la cartelera de las vacaciones de invierno) y el cine alternativo cada vez más relegado a los festivales o a salas desconocidas para el gran público. A esta postura, si bien marca una tendencia que se iría profundizando en los años siguientes, hay que ponerle un matiz porque hay otras películas que no responden al primer estereotipo que tuvieron una buena *performance* en las salas. Hablamos del cine de Daniel Burman que tiene un público propio y sigue sumando espectadores, desde *El abrazo partido* para acá, ese año con *El nido vacío* vendió 270.000 tickets. Aunque se esperaba más de 140.000 espectadores para *Leonera* (dirigida por Pablo Trapero), tampoco es una cifra desdeñable; *Motivos para no enamorarse* (Mariano Mucci) hizo 145.000 y están más que bien para una comedia que no termina de definirse; *El último tren* de Solanas llegó a los 50.000; y la versión musical de *Aniceto* pudo zafar gracias a que fue reestrenada. El éxito del año fue la comedia *Un novio para mi mujer* de Juan Taratuto, con todo el apoyo publicitario de Artear, con un millón y medio de espectadores. Casi cuatro millones de personas fueron a ver cine argentino en 2008 y la cuota de mercado creció del 9% de 2007 a poco más del 10%. Sin embargo, si se lo analiza, buena parte de la mejora se debe al *efecto Un novio para mi mujer*. La comedia con Adrián Suar y Valeria Bertuccelli sumó 1.450.000 entradas y se quedó con casi el 40% del total de espectadores que tuvo

el cine local. Cabe recordar que la película nacional más vista de 2007 había sido *Incorregibles* con 735.000.

Estas diferencias hacia adentro del cine nacional, entre películas grandes, chicas, comerciales, independientes y políticas de fomento aplicadas a cada una de ellas, en una industria que continuaba dominada por la lógica del libremercado, eran sinónimo de que el recorrido de los proyectos considerados alternativos al circuito tradicional iba a seguir siendo escabroso. Estos señalamientos volvían pesimista la mirada de Juan Lima, columnista de Otros Cines:

> El inmirable cine que se estrena, las condiciones penosas en las que se ve, el desgaste de los directores para darle visibilidad a sus películas, la ausencia de salas digitales, los DVD editados con un desgano irreproducible, y la crítica en estado de retaguardia piden una transformación que hoy parece lejana. Cuando parece que tenemos todo, resulta que falta todo. (2008)

El INCAA había comenzado una política agresiva con respecto a la financiación de las producciones, con algunos errores que fueron mencionados, pero la realidad demostró que se producían más películas. Las dificultades estaban en el mercado de la distribución y de la exhibición, y a partir de esta certeza surgen algunos interrogantes. ¿Por qué no se trató de regular la cantidad de copias para estrenar una película, con el fin de liberar salas, y exigir que las nacionales sean mantenidas por más tiempo en cartelera? ¿O permitir que los gastos de publicidad sean recuperados a través de algún mecanismo de fomento, para facilitar que el público conozca la existencia de películas con poco presupuesto?

En el año 2009, el cine argentino contabilizó 77 estrenos. La película del año, sin dudas, fue *El secreto de sus ojos*, que resultaría ganadora del premio Oscar a la mejor película extranjera. Es excelente el film de Campanella, y siempre es bienvenido que el cine argentino nos brinde obras así. Esa es la buena noticia. Por el lado del debe, puede decirse que fue el único ganador, con más de 2.4 millones de espectadores y el 45% del público total que eligió ver cine argentino. El resto, muy por detrás, se repartió entre *Las viudas de los jueves* de Marcelo Piñeyro y un par de producciones, en general, apoyadas por las cadenas de televisión local. Volvía a repetirse la historia de los últimos años, pero esta vez se hizo más visible que, en su gran mayoría, el público no acompañó a los pequeños estrenos o aquellos que, a pesar de las buenas críticas, no contaban con un gran apoyo publicitario o carecían, en muchos de los casos, de salas en los complejos

multipantallas. Si bien la cuota de mercado había subido con respecto a los guarismos de 2008, con esto solo aquéllos que creen en la verdad de los números estaban satisfechos, pero a los que miran todo el proceso, el porcentaje obtenido por *El secreto…*les resultaba demasiado alto para pensar que estaba todo solucionado con un éxito puntual. Si se mira la serie de largo plazo, es evidente que había que hacer algo con el otro 50% representado por el resto de los estrenos argentinos. En su habitual balance anual, Horacio Bernades remarcaba esta situación:

> El top ten del año permite verificar que en el período que se cierra el cine argentino consolidó la tendencia registrada a lo largo de la década. Una tendencia que empezó siendo la de muchos concurrentes con pocos ganadores, para ir derivando de a poco a un modelo de ganador único. O casi. El monowinner modelo 2008 fue *Un novio para mi mujer*, que con casi un millón y medio de espectadores resultó todo un batacazo. Este año le toca el turno a *El secreto de sus ojos*, que entre otros records llevó a las salas más del 50 por ciento de público que el golazo de Taratuto, quintuplicó las cifras de su inmediata seguidora (*Las viudas de los jueves*, que permitió a Marcelo Piñeyro recuperar el público que había perdido con la anterior *El método*) y concentró casi la mitad de espectadores de películas argentinas. (Bernades, 2009)

Por otro lado, el aumento que se venía produciendo en la cantidad de estrenos (algunos de ellos terminados de la manera que se pudo, lo que repercutía en la calidad artística) parecía no tener una estrategia detrás en lo relativo a la distribución y la exhibición, salvo la de sumar películas. Más de la mitad fueron lanzados en menos de 10 salas y un porcentaje todavía mayor no alcanzó los 10.000 espectadores.

Cuadro XXXIV

Películas argentinas más taquilleras año 2009

| Puesto | Película | Recaudación | Admisiones |
|---|---|---|---|
| 1 | EL SECRETO DE SUS OJOS | $ 34.998.700,70 | 2.410.592 |
| 2 | LAS VIUDAS DE LOS JUEVES | $ 7.468.347,26 | 537.802 |
| 3 | PAPA POR UN DIA | $ 6.726.283,47 | 496.452 |
| 4 | ESPERANDO LA CARROZA 2 | $ 4.878.351,95 | 372.278 |
| 5 | MUSICA EN ESPERA | $ 3.087.831,38 | 234.092 |
| 6 | EL RATON PEREZ 2 | $ 2.532.648,50 | 225.544 |
| 7 | CUESTION DE PRINCIPIOS | $ 2.165.063,64 | 168.561 |
| 8 | FESTIVAL BAFICI 2009 | $ 808.880,48 | 139.962 |
| 9 | FELICITAS | $ 1.782.789,49 | 127.181 |
| 10 | ANITA | $ 1.553.896,33 | 121.817 |
| 11 | EL CORREDOR NOCTURNO | $ 1.285.672,53 | 95.794 |
| 12 | BOOGIE EL ACEITOSO | $ 1.496.484,38 | 85.140 |
| 13 | 100% LUCHA EL AMO DE LOS CLONES | $ 1.067.237,42 | 79.217 |
| 14 | EL NIÑO PEZ | $ 601.399,06 | 52.978 |
| 15 | AMOROSA SOLEDAD | $ 192.331,07 | 17.523 |
| 16 | LA VENTANA | $ 128.476,92 | 14.113 |
| 17 | POEMA DE SALVACION | $ 198.428,71 | 13.615 |
| 18 | TRES DESEOS | $ 177.623,45 | 13.279 |
| 19 | APARECIDOS | $ 173.347,40 | 12.157 |
| 20 | MUNDO ALAS | $ 122.857,33 | 12.014 |
| 21 | LA SANGRE BROTA | $ 102.394,45 | 11.114 |
| 22 | EL HOMBRE QUE CORRIA TRAS EL VIENTO | $ 135.100,56 | 9.557 |
| 23 | ANICETO | $ 49.768,00 | 8.970 |
| 24 | EL ARTISTA | $ 104.504,85 | 8.442 |
| 25 | EL ULTIMO VERANO DE LA BOYITA | $ 89.299,90 | 8.289 |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Esta política de fomentar la producción sin darle un ordenamiento claro a lo que viene después (publicidad, estreno, público, salas, etc.), de alguna manera dejándole esa tarea al “mercado”, tuvo efectos secundarios en dos frentes. Por un lado, surgió un grupo de productores que se desentendían del destino de lo que estrenaban porque el negocio justamente era estrenar para cobrar el subsidio de medios electrónicos (que, de acuerdo

a lo explicado Capítulo 2, es el que genera más ingresos para las películas que no hacen muchos espectadores). Es el caso de las películas que, si bien se estrenan en salas oficiales, no tienen publicidad, ni funciones previas para la prensa, ni se percibe el mínimo esfuerzo por hacerlas conocidas por parte de los responsables de la obra. Esto ocurre porque el objetivo no es hacer buen cine para fomentar la cultura nacional (que es lo que fomenta el INCAA cuando otorga los subsidios) sino hacer un negocio con riesgo nulo o casi nulo. Las empresas operan de esta forma: estrenan una película (o más de una), cobran el subsidio, mientras tanto están filmando otra -financiada con el crédito del INCAA- la estrenan y compensan el crédito contra el subsidio y cobran la diferencia entre el primero y el segundo. Y así ganan plata financiadas y subsidiadas por el Estado.
Por otro lado, la división que líneas arriba mencionaba Monteagudo y los estrenos apuntados en el párrafo anterior, estaban dejando sin público a películas interesantes en cuanto a calidad y concepto artístico. La directora Celina Murga señalaba estos inconvenientes que afectaron al cine de autor:

> …se ha vuelto muy difícil de sostener económicamente en la Argentina. Sobre todo cuando uno quiere defender cierta línea estética personal no estandarizada, cuando el casting no responde a requerimientos industriales sino a lo que la película pide, cuando se pretende dar buenas condiciones de trabajo a los técnicos para que puedan aportar lo mejor de ellos. Veo con tristeza que esto suceda. (2009)

Son proyectos que, por lo general, requieren personal calificado y una logística de relevancia, un elenco alejado de los estándares comerciales, cuyo costo no puede equipararse al de un film casero. Hasta el cambio de milenio, y quizás uno o dos años más, podía esperarse, siendo realista, que una película de este tipo superara los 50.000 espectadores sin demasiados inconvenientes. Hoy es difícil que puedan llegar a 25.000. Analicemos las estadísticas totales del año 2009, empezando por la cuota de mercado de los complejos.

Cuadro XXXV

Reporte complejos año 2009

| Rank | Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | HOYTS UNICENTER | $ 21.213.994,47 | 4,49% | 1.293.530 | 3,88% |
| 2 | HOYTS ABASTO | $ 19.987.122,07 | 4,23% | 1.291.660 | 3,88% |
| 3 | VILLAGE RECOLETA | $ 17.494.364,20 | 3,71% | 1.000.756 | 3,00% |
| 4 | CINEMARK PALERMO | $ 16.303.202,40 | 3,45% | 884.414 | 2,65% |
| 5 | SHOWCASE ROSARIO | $ 16.266.121,00 | 3,45% | 1.116.782 | 3,35% |
| 6 | SHOWCASE NORTE | $ 13.673.580,50 | 2,90% | 774.545 | 2,32% |
| 7 | HOYTS MORON | $ 13.580.353,17 | 2,88% | 860.169 | 2,58% |
| 8 | VILLAGE CABALLITO | $ 13.139.076,50 | 2,78% | 754.525 | 2,26% |
| 9 | VILLAGE PILAR | $ 10.536.239,04 | 2,23% | 569.485 | 1,71% |
| 10 | CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 10.436.024,40 | 2,21% | 594.525 | 1,78% |
| 11 | SHOWCASE BELGRANO | $ 10.316.391,21 | 2,19% | 591.215 | 1,77% |
| 12 | SHOWCASE HAEDO | $ 10.268.619,30 | 2,18% | 626.007 | 1,88% |
| 13 | HOYTS TEMPERLEY | $ 8.676.988,58 | 1,84% | 578.466 | 1,74% |
| 14 | HOYTS QUILMES | $ 8.400.072,45 | 1,78% | 602.085 | 1,81% |
| 15 | CINEMARK ADROGUE | $ 8.293.265,05 | 1,76% | 502.518 | 1,51% |
| 16 | VILLAGE MENDOZA | $ 7.772.593,43 | 1,65% | 537.654 | 1,61% |
| 17 | SHOWCASE CORDOBA | $ 7.702.553,95 | 1,63% | 537.962 | 1,61% |
| 18 | VILLAGE AVELLANEDA | $ 7.172.244,50 | 1,52% | 471.523 | 1,41% |
| 19 | HOYTS MORENO | $ 7.119.121,88 | 1,51% | 484.135 | 1,45% |
| 20 | VILLAGE NEUQUEN | $ 7.083.285,88 | 1,50% | 439.218 | 1,32% |
| | **Totales parciales:** | **$ 235.435.213,98** | **49,88** | **14.511.174** | **43,54** |
| | **Totales generales:** | **$ 472.044.671,62** | | **33.330.077** | |

Fuente: Ultracine

El porcentaje de espectadores que se llevaron descendió dos o tres puntos porcentuales con respecto a los dos años anteriores, pero seguía siendo elevado y no permitía que las salas chicas o barriales salgan de una economía de subsistencia.
Veamos ahora el desagregado de recaudación y público por provincia:

Cuadro XXXVI

Recaudación y espectadores por provincia - Año 2009

| Origen | Recaudación | % | Admisiones | % | Promedio entrada | Precio entrada en U$S* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | $ 154.622.695,39 | 32,76% | 9.753.356 | 29,26% | $ 15,40 | USD 4,28 |
| CAPITAL FEDERAL | $ 142.593.273,68 | 30,21% | 9.229.877 | 27,69% | $ 14,31 | USD 3,98 |
| CORDOBA | $ 39.920.219,17 | 8,46% | 3.195.455 | 9,59% | $ 12,06 | USD 3,35 |
| SANTA FE | $ 38.282.269,73 | 8,11% | 2.974.698 | 8,92% | $ 11,39 | USD 3,16 |
| BUENOS AIRES | $ 36.240.700,73 | 7,68% | 2.946.311 | 8,84% | $ 12,14 | USD 3,37 |
| MENDOZA | $ 15.595.941,06 | 3,30% | 1.047.391 | 3,14% | $ 14,10 | USD 3,92 |
| TUCUMAN | $ 5.480.396,02 | 1,16% | 571.666 | 1,72% | $ 8,65 | USD 2,40 |
| NEUQUEN | $ 7.968.058,38 | 1,69% | 538.917 | 1,62% | $ 13,85 | USD 3,85 |
| SALTA | $ 6.190.014,90 | 1,31% | 497.193 | 1,49% | $ 12,55 | USD 3,49 |
| CORRIENTES | $ 2.982.824,81 | 0,63% | 409.173 | 1,23% | $ 7,15 | USD 1,99 |
| CHUBUT | $ 3.520.767,00 | 0,75% | 269.167 | 0,81% | $ 11,83 | USD 3,29 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | $ 1.936.995,86 | 0,41% | 265.797 | 0,80% | $ 7,09 | USD 1,97 |
| SAN LUIS | $ 2.645.109,23 | 0,56% | 262.037 | 0,79% | $ 10,01 | USD 2,78 |
| CHACO | $ 2.001.261,10 | 0,42% | 208.796 | 0,63% | $ 9,28 | USD 2,58 |
| SAN JUAN | $ 2.280.879,00 | 0,48% | 191.690 | 0,58% | $ 11,80 | USD 3,28 |
| LA PAMPA | $ 1.749.974,00 | 0,37% | 163.992 | 0,49% | $ 10,39 | USD 2,89 |
| CATAMARCA | $ 1.669.123,56 | 0,35% | 155.439 | 0,47% | $ 10,70 | USD 2,97 |
| RIO NEGRO | $ 1.447.567,00 | 0,31% | 154.092 | 0,46% | $ 9,54 | USD 2,65 |
| TIERRA DEL FUEGO | $ 1.457.948,00 | 0,31% | 145.844 | 0,44% | $ 10,32 | USD 2,87 |
| MISIONES | $ 1.452.699,00 | 0,31% | 136.669 | 0,41% | $ 10,06 | USD 2,79 |
| JUJUY | $ 776.187,00 | 0,16% | 80.254 | 0,24% | $ 9,80 | USD 2,72 |
| ENTRE RIOS | $ 627.063,00 | 0,13% | 69.451 | 0,21% | $ 8,55 | USD 2,38 |
| SANTA CRUZ | $ 486.369,00 | 0,10% | 50.251 | 0,15% | $ 9,90 | USD 2,75 |
| FORMOSA | $ 116.335,00 | 0,02% | 12.561 | 0,04% | $ 9,39 | USD 2,61 |
| LA RIOJA | Sin datos | | | | | |
| **Totales generales:** | $ 472.044.671,62 | | 33.330.077 | | $ 14,16 | |

*Considerando un promedio de cotización de $3,60 por dólar.

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Nada cambió tampoco con respecto al acceso a las pantallas de la población de las provincias más alejadas (y pobres) del país. Formosa, por ejemplo, en 2009 vivían poco más de 500.000 habitantes y sólo se vendieron 12.561 entradas de cine, o sea, se

facturaron 0,02 entradas por habitante por año. Otro dato para tener en cuenta es el del precio de las entradas en dólares. Este valor va ir aumentando durante los años siguientes, con lo cual el negocio se hacía más jugoso para las empresas transnacionales que, en su gran mayoría, operan en los complejos donde el precio de la entrada es más alto que en el resto de las salas.
Veamos cuál es el origen de las películas eligió el público argentino en 2009:

Cuadro XXXVII

Recaudación y espectadores según el país de origen – Año 2009

| País | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | 302.202.222,12 | 64,02% | 21.018.333,00 | 63,06% |
| ARGENTINA | 72.873.648,76 | 15,44% | 5.381.810,00 | 16,15% |
| ALEMANIA | 41.575.615,79 | 8,81% | 2.959.756,00 | 8,88% |
| GRAN BRETAÑA | 135.276,23 | 0,03% | 12.328,00 | 0,04% |
| FRANCIA | 9.682.725,85 | 2,05% | 696.877,00 | 2,09% |
| ESPAÑA | 3.131.546,23 | 0,66% | 210.475,00 | 0,63% |
| ITALIA | 1.520.851,61 | 0,32% | 108.061,00 | 0,32% |
| BRASIL | 84.463,50 | 0,02% | 7.090,00 | 0,02% |
| OTROS | $ 40.838.321,53 | 8,65% | 2.935.347,00 | 8,81% |
| **Totales** | **$ 472.044.671,62** | | **33.330.077,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Las películas norteamericanas, que en 2007 superaron el 78% de los espectadores totales, en 2009 descendieron al 63%. La baja se explica por el éxito asombroso de *El secreto de sus ojos* y el crecimiento de la participación del cine alemán, algo que había sucedido en años anteriores. Si bien este cambio era algo para celebrar, los festejos exagerados escondían que la gran mayoría de las películas nacionales habían pasado totalmente desapercibidas.

El mercado de la distribución quedó conformado de la siguiente manera:

Cuadro XXXVIII

Recaudación y espectadores según origen de la distribuidora – Año 2009

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| DISTRIBUTION COMPANY | $ 82.052.536,07 | 17,38% | 5.655.874 | 16,97% | Argentina |
| DISNEY | $ 80.514.158,74 | 17,06% | 5.635.677 | 16,91% | EE UU |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 69.508.476,50 | 14,72% | 4.935.288 | 14,81% | EE UU |
| UNITED INT. PICTURES | $ 64.736.875,89 | 13,71% | 4.622.456 | 13,87% | EE UU |
| SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | $ 56.037.784,62 | 11,87% | 3.828.858 | 11,49% | EE UU |
| WARNER BROS SOUTH INC | $ 42.534.594,44 | 9,01% | 3.022.445 | 9,07% | EE UU |
| ALFA FILMS | $ 42.113.513,98 | 8,92% | 2.985.799 | 8,96% | Argentina |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | $ 9.519.958,44 | 2,02% | 750.376 | 2,25% | Argentina |
| PACHAMAMA FILMS | $ 6.523.532,39 | 1,38% | 472.913 | 1,42% | Argentina |
| ENERGIA | $ 4.751.954,43 | 1,01% | 345.850 | 1,04% | Argentina |
| IFA ARGENTINA | $ 910.116,99 | 0,19% | 64.590 | 0,19% | Argentina |
| Otras | $ 12.841.169,13 | 2,72% | 1.009.951 | 3,03% | |
| | $ 472.044.671,62 | | 33.330.077 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Distribution Company fue la distribuidora argentina de *El secreto de sus ojos*, por lo tanto, los cambios en el Cuadro XXXVIII, con respecto a los años anteriores, se explican por el mismo motivo que los que se produjeron en la composición de los espectadores según el origen del film.

Para el panorama del año 2009, observemos la cantidad de salas por región:

Cuadro XXXIX

Salas por provincia – Año 2009

| Provincia | Salas |
|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | 202 |
| CAPITAL FEDERAL | 201 |
| BUENOS AIRES | 126 |
| CORDOBA | 149 |
| SANTA FE | 80 |
| MENDOZA | 29 |
| NEUQUEN | 18 |
| SALTA | 11 |
| CORRIENTES | 22 |
| RIO NEGRO | 18 |
| TUCUMAN | 24 |
| SAN LUIS | 14 |
| ENTRE RIOS | 15 |
| SAN JUAN | 12 |
| CHUBUT | 10 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | 8 |
| CATAMARCA | 5 |
| JUJUY | 7 |
| LA PAMPA | 8 |
| CHACO | 8 |
| MISIONES | 4 |
| TIERRA DEL FUEGO | 6 |
| SANTA CRUZ | 1 |
| FORMOSA | 1 |
| LA RIOJA* | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.
*De acuerdo a la información del INCAA, la provincia no tuvo salas activas durante el año 2009.

La provincia de La Rioja tiene casi 90.000 km2 y un poco más de 300.000 habitantes. No tuvo pantallas activas durante el año 2009. Vamos a decirlo de nuevo por si no quedó claro: durante un año no tuvieron un cine en todo el territorio. El solo hecho de que una provincia no tenga salas activas durante todo un año, debería servir para destruir la política cultural del gobierno de La Rioja, por lo menos. Pero más allá de las críticas que

se le puedan hacer a una administración puntual, y que son bien merecidas, es necesario tomar conciencia de que hay una estructura profundamente desigual en la sociedad argentina, en todos los niveles.

## 6.4 Los últimos años del auge económico

El año 2010 arrancó para el gobierno con un conflicto interno. Ese año había que afrontar vencimientos de deuda por casi 19.000 millones de dólares. La presidenta Cristina Fernández estaba decidida a pagar con las reservas del BCRA, que por ese entonces gozaban de buena salud y además se esperaba un año con un fuerte superávit comercial. En opinión de Kulfas "la estrategia tenía pleno sentido en ese escenario de tasas altas para la Argentina, ya que permitía cancelar pasivos con activos excedentes de bajo rendimiento" (2016, p. 42).

El presidente del BCRA, Martín Redrado, no compartía esta estrategia, y las puso de manifiesto a través de críticas que señaló en el programa monetario, argumentado también contra otras áreas, a las que responsabilizaba por el rebrote inflacionario. El ministro de economía Amado Boudou le pidió la renuncia. En lugar de correrse, Redrado resistió en su puesto para el beneplácito de los medios opositores, recibiendo a políticos y otros dirigentes que elogiaban la independencia de criterio y la valentía del funcionario. Finalmente fue destituido a través de un dictamen de una comisión del Senado por mal desempeño de sus funciones.

Esta vez el gobierno tenía las manos libres para elegir a alguien de su propio riñón, ya que a Redrado, según declaraciones del ex presidente Néstor Kirchner (Infobae, 25/01/2010), se vieron forzados a llamarlo porque necesitaban un referente de derecha para poder renegociar la deuda externa con alguien "amigable" para el mercado financiero internacional sentado en la presidencia del BCRA. La elegida fue Mercedes Marcó del Pont, quien sería la encargada de sancionar una nueva Carga Orgánica del banco y modificar el rol de la institución.

Los resultados económicos del 2010 sumaron otro yerro en las estimaciones de los expertos que brindan servicios de consultoría económica. Miguel Angel Broda, sólo para citar un ejemplo, en declaraciones al diario Clarín aseveró que

> La economía crecerá un 3,5 por ciento en 2010, gracias al viento de cola que vendrá del exterior. La inversión crecerá apenas un 2,0 por ciento. La desocupación trepará al 11,1 por ciento y caeremos en un déficit fiscal del 2,5 por ciento. (Suplemento Ecónomico, 2009)

Sin embargo, el PBI creció 9,2%, el desempleo estuvo en 7,5%, el superávit fiscal fue de $25.082 millones y la inversión creció 17%. Estos fallidos no les impiden seguir siendo contratados por organizadores de eventos corporativos y consultados por empresas para quienes continúan siendo una fuente confiable.

La oposición al gobierno había intentado agruparse en diputados y senadores luego de derrotar al oficialismo en las elecciones de medio término de 2009. Empezaron el año queriendo regular la agenda del gobierno pero lo terminaron asumiendo que en realidad se trataba de fuerzas heterogéneas sin un programa propio, si a esto último se lo considera algo más que entorpecer la estrategia del gobierno. En los balances de fin de año, los analistas políticos delineaban lo sucedido marcando las debilidades del conglomerado opositor, autodenominado Grupo A:

> Quisieron suplir al Ejecutivo en sus funciones, imponer un programa económico de jubileo para medianos o grandes contribuyentes, llevarse puesta a la presidenta del Banco Central, Mercedes Marcó del Pont. Se afincaron como ocupas en más comisiones que las que les asignaba la regla proporcional o la tradición. Cuando se percibieron mayoría dejaron ver la hilacha: poco respeto por la calidad institucional. (Wainfeld, 2011)

A pesar de los éxitos alcanzados por el kirchnerismo, por méritos propios y errores no forzados de la oposición, no todo era auspicioso. La inesperada muerte de Néstor Kirchner en octubre de 2010 (días después que un militante del Partido Obrero fuera asesinado por una patota de la Unión Ferroviaria a las órdenes de José Pedraza) había dejado un espacio vacío, en términos de articulación política, que el Frente para la Victoria nunca logró restablecer de forma convincente. De todas formas la masiva movilización que se vio en el velatorio, improvisado en la Casa Rosada, demostraba el apoyo con que contaba el partido gobernante.

Por otro lado, el crecimiento económico no tenía las mismas características de los primeros años. El empleo privado no generaba tantos puestos de trabajo, los salarios reales crecían pero “En un contexto de apreciación cambiaria, el salario en dólares creció más del 50%, aumentando la capacidad adquisitiva de bienes importados y restando competitividad al sector industrial” (Kulfas, 2016, p. 144). El modelo necesitaba ajustes

más sofisticados, estaba pendiente disminuir la desigualdad, la inflación y el déficit de viviendas, mejorar las condiciones laborales y el transporte público, modificar el sistema de salud al que se le asignaban muchos recursos y no prestaba servicios en consonancia; "sintonía fina" se los denominó en la campaña electoral de 2011.

Ese año, el tamaño del PBI de Brasil superaba al de Gran Bretaña y se convertía en la sexta potencia mundial. Su ministro de hacienda Guido Mantega subía la apuesta y para 2015 pronosticaba alcanzar a Francia. Este crecimiento era en gran parte consecuencia de la apreciación de su moneda. El economista Alberto Müller advertía sobre los riesgos que implicaba un crecimiento con déficits de cuenta corriente que se cubrían con la entrada indiscriminada de capitales especulativos:

> La ortodoxia le recuerda sistemáticamente al "populismo" que nadie puede vivir endeudándose indefinidamente y disfrutando de tipos de cambio sobrevaluados, que permiten veraneos baratos. Pero cuando los gobiernos dejan de ser populistas esa lección se olvida inmediatamente. Un reciente análisis de Mario Brodersohn, comparando los casos de Brasil y Argentina, subraya que Brasil, por ser más confiable, crece con déficit externo, cosa que la Argentina no puede hacer por la baja reputación de su gobierno. Ojalá sigamos así. (2012)

Estas inconsistencias en el vecino gigante encendían luces amarillas con respecto a las consecuencias que podría tener una caída de la demanda brasileña sobre la producción argentina.

Mientras tanto, los países centrales no conseguían salir de la crisis desatada en 2008. Francia y Alemania, las dos grandes potencias europeas, la única estrategia que tenían para salvar al euro eran las recetas clásicas de ajuste. Al revés de la segunda posguerra, un tiempo en el que los trabajadores recibían salarios que gastaban en bienes que, a su vez, eran producidos por las empresas que los empleaban. Pero además, estas empresas invertían las ganancias y eso elevaba el nivel de productividad. Eso les permitía, poco a poco, pagar salarios mejores y conservar la tasa de ganancia. La producción era un círculo virtuoso. Ese proceso había adquirido otras características: los trabajadores no ganaban suficiente dinero para comprar bienes y servicios y necesitaban endeudarse para mantener el mismo nivel de vida. Lo mismo ocurría con las empresas. La ganancia, entonces, se trasladaba al sector financiero, el gran acreedor de todos.

En el plano local, para fines de 2011, el gobierno argentino contaba con un importante apoyo político y con la economía en crecimiento. Cristina Fernández fue reelecta con el 54% de los votos. Sin embargo, algunos aspectos económicos se estaban tensionando

demasiado. El tipo de cambio se había apreciado, hecho que alimentaba los deseos de los especuladores financieros que hacía rato que alimentaban corridas bancarias. A su vez, las importaciones industriales aumentaron por la suba del consumo interno que, sumadas al déficit energético, presagiaban desequilibrios externos y presiones sobre las reservas.

Hacia fin de año, las compras de dólares se intensificaron. Desde el gobierno se las asoció a movimientos desestabilizadores, cuyo correlato no fue intentar modificar los desequilibrios sino implementar una serie de restricciones a la compra de divisas que con el correr de los meses se fueron intensificando. Los medios de comunicación hegemónicos, abiertamente enfrentados con el gobierno, sintetizaron el conjunto de medidas con la denominación de "cepo cambiario".

Por esos días empezaba, también, el distanciamiento del gobierno con la CGT de Hugo Moyano, que se convertiría en ruptura definitiva. El detonante fue un exhorto que en marzo había llegado desde Suiza, solicitando información sobre Moyano, y al que la Cancillería le dio curso. Desde la CGT fue leído como un intento de abrir el camino para investigar al sindicalista. El periodista Mario Wainfeld comentaba los pormenores en su columna semanal:

> La gobernabilidad de estos años tuvo en la CGT uno de sus pilares, en una relación que jamás fue mansa ni sencilla. Si se desarmara, sería un festín para las oposiciones políticas y fácticas que, tras meses de sinsabores, celebraron los chisporroteos. (Wainfeld, 2012)

La crisis internacional, los desequilibrios estructurales no resueltos de la economía argentina y la ruptura con la agrupación sindical con más poder de fuego, significaron para el kirchnerismo tener que convivir con un escenario más restrictivo que el de los años anteriores. Arreglar los desajustes económicos, la "sintonía fina", ya no era posible sin hacer concesiones al "mercado". El gobierno no las aceptó, por eso "lejos de ´profundizar el modelo, el tercer kirhnerismo debió contentarse con ´aguantar el modelo´" (Kulfas, 2016, p. 158).

## 6.5 La producción nacional se dispara

Según los datos informados por el Sistema Nacional de Información Cultural de la Argentina (SINCA), en el año 2010 se estrenaron en total 299 películas, de las cuales

126 fueron estadounidenses, 84 argentinas y 86 del resto del mundo. Había sido un buen año en términos generales de espectadores y recaudación, más de 38 millones de espectadores y una recaudación total de casi 700 millones de pesos, equivalentes a 175 millones de dólares. Con respecto a la distribución de estas cifras, se repetía la historia de los años anteriores: las cinco películas nacionales con mayor público fueron: *Igualita a mí* (835 mil espectadores), *Carancho* (615 mil), *Gaturro* (420 mil), Dos *Hermanos* (460 mil) y *El Hombre de al Lado* (136 mil), concentrando el 50% de la taquilla para esta categoría. Del lado de las películas extranjeras, las de mayor público fueron: *Toy Story* 3 (3, 2 millones de espectadores), *Avatar* (2,9 millones), *Shreck para siempre* (2,8 millones), *Alicia en el País de las Maravillas* (1,6 millones) y *Harry Potter y las reliquias de la muerte Parte 1* (1,3 millones). El 28% de los espectadores totales de 2010 provino de estos títulos. Otro dato importante en este aspecto es que estas películas se exhibieron entre 140 y 200 cines, y 400 a 600 pantallas, con una permanencia en cartelera de 8 a 14 semanas.

Si sólo se toman las cifras del cine nacional, se nota la ausencia de un éxito de taquilla como había ocurrido el año anterior con *El secreto de sus ojos*. Hubo una baja considerable en espectadores de cine nacional (la película argentina más vista aparece en el puesto 8vo.). En 2009, habíamos llegado a conseguir un 16% del total del mercado, y en 2010 el porcentaje fue apenas del 5%. Además de no haber conseguido buenos resultados, la caída del cine argentino es más notoria por hecho de que el mercado de cine, inversamente, creció un 16% (ver Cuadro XL) .

Cuadro XL

Películas más vistas – Año 2010

| | |
|---|---|
| 1- **Toy Story 3**: | 3.230.000 |
| 2- **Avatar**: | 2.860.000 |
| 3- **Shrek para siempre**: | 2.765.000 |
| 4- **Alicia en el País de las Maravillas**: | 1.600.000 |
| 5- **Harry Potter y las reliquias de la muerte**: | 1.250.000 |
| 6- **El Origen**: | 1.125.000 |
| 7- **Eclipse**: | 1.020.000 |
| 8- **Igualita a mí**: | 835.000 |
| 9- **Furia de titanes**: | 780.000 |
| 10- **El príncipe de Persia**: | 765.000 |

Fuente: Otros cines.

Llama la atención la respuesta de Luciano Taffetani, Coordinador Ejecutivo de Ultracine, cuando le preguntan por los puntos débiles de la actividad cinematográfica argentina:

> A mi criterio es la producción nacional. Creo que es el punto a reforzar. Actualmente se financian por el INCAA una cantidad enorme de proyectos de los cuales muchos quedan directamente sin estrenarse en la pantalla grande o pasan inadvertidos. De los 83 estrenos nacionales, hay 70 que no llegan a los 10.000 espectadores. Hay que analizar estos resultados y entender por qué la gente no ve ese cine que se subsidia y produce. Hay directores que esconden su obra una vez terminada, eso no debería ser así pero es. (2010)

Si bien es cierto que a veces prácticamente no hay intención de publicitar los estrenos (por parte de los productores, sobre todo, porque cobran el subsidio con sólo estrenar), decir que el problema está en la producción y no en la distribución y en la exhibición, después de aclarar que producción hay pero que no llega al público, es un error conceptual grave, para decirlo con cariño.

Otra novedad que aportó el 2010 para el cine argentino fue el lanzamiento del canal Incaa TV, que a partir del 1ro. de enero de 2011 empezó a emitir durante las 24 horas cine

argentino. Era esperable que la iniciativa sume espectadores de cine nacional, a costa de perder calidad estética, y eso que se conoce como “la magia del cine”, que no es otra cosa que lo que cada espectador experimenta a nivel emocional cuando está frente a la pantalla grande.

Además de la inversión inicial (que básicamente consistía en la compra de los derechos de películas viejas), a través de un convenio del Ministerio de Planificación con la Universidad de San Martín, se financiaron series y documentales especialmente para televisión. De esta forma se posibilitaba a películas que no les interesaba estrenar en cines pero estaban obligadas a hacerlo para cobrar el subsidio de medios electrónicos, ya sean buenas, regulares u horribles, otra salida comercial. Si bien el hecho produjo un cimbronazo entre las productoras locales, también había algunos temores:

> Lo que la nueva iniciativa oficial anuncia es, en principio, una gruesa boca de salida para una producción a la que le sigue costando horrores conectar con el público. Qué clase de cine se estimulará es una de las cuestiones que habrá que dilucidar. Que sendas biografías de San Martín y Belgrano sean los buques insignia de esta nueva línea de producción puede hacer temer el reflotamiento de un cine de aliento patriótico, escolar en el peor de los casos, que haga retroceder la entera producción local hasta tiempos de *La guerra gaucha* o *El santo de la espada*. Tal vez haya que atribuir ambas superproducciones a los ecos del Bicentenario, antes que verlas como anticipo de futuras líneas de producción. ¿Irá a parar el conjunto de la actividad, como un embudo, hacia la pequeña pantallita? (Bernades, 2010)

Finalmente no se produjo el aluvión patriótico pero muchas de estas películas y series terminadas bajo esta modalidad nunca fueron exhibidas por razones que se desconocen. El escenario imaginado por Bernades para el 2011, parece más atinado que el del ejecutivo de Ultracine. Mientras que el cine de autor continuaba marginado, se abrían dos líneas de producción viables:

> La buena repercusión de *Carancho*, *Dos hermanos*, *El hombre de al lado* y *Sin retorno*, por un lado, y las mencionadas *Diletante* y *La Tigra*, *Chaco* (podría sumárseles *Gigante*), por otro, marca dos posibles líneas de desarrollo para la futura producción nacional. Una es la que podría llamarse “cine de género de calidad” (las primeras cuatro son adscribibles a esta categoría); la otra, la de producciones artesanales con un potencial de accesibilidad, lanzadas para una larga subsistencia en pocas salas. Muchas de las que no calcen en ninguna de estas categorías (documentales de todo tipo, pequeñas ficciones, películas para pocos) contarán, a diferencia de lo que viene sucediendo, con una posible salida televisiva. (Bernades, 2010)

El problema con la segunda vía de desarrollo analizada es que muchas de esas películas se inician sin ser presentadas ante el INCAA (por diferentes motivos, el más común es que el director filma una película casera y después de varios meses, o años, encuentra un productor que lo apoye). En estos casos, no se cobra el subsidio por medios electrónicos, y sí el subsidio por los pocos espectadores que la vayan a ver. Si no ganan premios internacionales, son proyectos que no recuperan la inversión. Es el caso de la película *Diletante*, mencionada por Bernades, y producida por Lita Stantic, que perdió U$S20.000.

El año 2011 fue el primer año al aire de Incaa TV, se pasaron aproximadamente 600 películas con una audiencia estimada de 8 millones de espectadores. Su director, el cineasta Eduardo Raspo, reflexionaba acerca de la experiencia de esta forma:

> Suponiendo que tengamos un punto de rating, son noventa mil personas que ven una película. Acá la programamos de tal forma que en un mes la pasamos diez veces y por más pesimistas que seamos y tenga medio punto de rating en cada pasada, multiplicado por diez da un número atractivo. (Raspo, 2011)

En definitiva era otra forma de acercar el cine al público que no iba a las salas, o que en ellas elegía otras opciones.

A la hora de los balances, el año 2011 nos dejaba mucha tela para cortar. Lo primero que hay que decir es que la cantidad de estrenos nacionales aumentó de forma considerable, alcanzando el récord de 129 películas (Anuario INCAA, 2011). Lo segundo es que la cantidad de espectadores totales había vuelto a subir, acompañando el crecimiento de la economía. El cine nacional recaudó algo más de $58.000.000, sumando 3,4 millones de espectadores sobre un total de 42 millones, quedando nuevamente por debajo del 10% del mercado. De ese total, casi un tercio de los tickets cortados provinieron de *Un cuento chino*, aunque esto, desafortunadamente, no es novedad: siempre son las dos o tres películas más vistas las que concentran más de la mitad de las entradas vendidas para el cine nacional. Este dato queda reflejado, también, en la participación de los productores en el mercado: los primeros cuatro se llevaron más del 60% de los espectadores (Pampa Films S.A., Tronera Producciones SRL, Tresplanos Cine S.A. y Capital Intelectual S.A.). (Anuario INCAA, 2011)

Sin embargo, lo positivo fue que volvieron a aparecer los títulos a los que podríamos referirnos como “éxitos de término medio”, o sea, películas que sin llegar a cifras por encima de los 100.000 espectadores, fueron de todas maneras exitosas teniendo en cuenta costos, lanzamiento o expectativas. En 2011, sólo seis películas superaron los 100.000 espectadores, pero dentro del grupo intermedio pueden mencionarse a *Sudor frío* (85.000 tickets); *Un amor* (60.000 tickets); *Medianeras* (60.000 tickets); *Juan y Eva* (60.000 tickets), entre otras.

Analicemos las estadísticas del año empezando por la participación de los grandes complejos en el mercado.

Cuadro XLI

Reporte Complejos – Año 2011

| Rank | Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. | Titles | Salas |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | HOYTS ABASTO | $ 42.362.306,62 | 4,35% | 1.898.001 | 4,47% | 175 | 12 |
| 2 | HOYTS UNICENTER | $ 39.385.158,47 | 4,05% | 1.767.034 | 4,16% | 188 | 14 |
| 3 | SHOWCASE ROSARIO | $ 30.635.201,20 | 3,15% | 1.225.912 | 2,88% | 211 | 14 |
| 4 | CINEMARK PALERMO | $ 29.317.942,44 | 3,01% | 1.076.457 | 2,53% | 189 | 10 |
| 5 | HOYTS MORON | $ 28.607.354,38 | 2,94% | 1.193.563 | 2,81% | 129 | 8 |
| 6 | VILLAGE CABALLITO | $ 26.611.569,00 | 2,73% | 1.008.053 | 2,37% | 181 | 9 |
| 7 | HOYTS DOT | $ 23.889.909,40 | 2,45% | 1.018.231 | 2,40% | 154 | 10 |
| 8 | CINEMARK MALVINAS ARG. | $ 21.514.341,96 | 2,21% | 778.209 | 1,83% | 152 | 10 |
| 9 | CINEMARK SAN JUSTO | $ 21.344.222,93 | 2,19% | 713.668 | 1,68% | 107 | 6 |
| 10 | HOYTS QUILMES | $ 21.229.939,66 | 2,18% | 932.488 | 2,19% | 169 | 12 |
| 11 | HOYTS TEMPERLEY | $ 20.975.511,27 | 2,15% | 927.185 | 2,18% | 145 | 9 |
| 12 | SHOWCASE NORTE | $ 20.901.334,90 | 2,15% | 849.813 | 2,00% | 230 | 16 |
| 13 | VILLAGE MENDOZA | $ 20.847.607,30 | 2,14% | 832.339 | 1,96% | 165 | 10 |
| 14 | SHOWCASE HAEDO | $ 20.066.881,40 | 2,06% | 805.929 | 1,90% | 183 | 14 |
| 15 | CINEMARK LA RIBERA | $ 18.999.660,41 | 1,95% | 668.704 | 1,57% | 113 | 6 |
| 16 | VILLAGE PILAR | $ 18.343.952,50 | 1,88% | 734.053 | 1,73% | 173 | 8 |
| 17 | VILLAGE AVELLANEDA | $ 18.205.480,60 | 1,87% | 773.223 | 1,82% | 186 | 16 |
| 18 | HOYTS MORENO | $ 18.184.372,79 | 1,87% | 804.752 | 1,89% | 140 | 8 |
| 19 | CINEMA DEVOTO | $ 18.155.984,00 | 1,87% | 783.207 | 1,84% | 164 | 8 |
| 20 | CINEMARK ADROGUE | $ 17.835.463,93 | 1,83% | 676.681 | 1,59% | 168 | 10 |
| | **Totales parciales:** | **$ 477.414.195,16** | **49,05%** | **19.467.502** | **45,8%** | | **210** |
| | **Totales generales:** | **$ 973.415.881,21** | | **42.501.846** | | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

El porcentaje de espectadores que se llevaron los complejos no se modificó demasiado con respecto a los dos años anteriores, seguía siendo elevado y parecía darle la razón al crítico Luciano Monteagudo cuando advertía sobre el fenómeno que él denominó cine-vidriera o cine-multipochoclos (Monteagudo, 2008).

Veamos ahora el desagregado de recaudación y público por provincia:

Cuadro XLII

Recaudación y espectadores por provincia – Año 2011

| Origen | Recaudación | % | Admisiones | % | Promedio entrada | Promedio entrada U$S |
|---|---|---|---|---|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | $ 341.427.243,71 | 35,08% | 13.987.165 | 32,91% | $ 22,48 | USD 5,42 |
| CAPITAL FEDERAL | $ 240.208.247,32 | 24,68% | 10.240.830 | 24,10% | $ 18,40 | USD 4,43 |
| CORDOBA | $ 82.400.929,07 | 8,47% | 3.941.694 | 9,27% | $ 20,63 | USD 4,97 |
| SANTA FE | $ 80.133.953,52 | 8,23% | 3.561.614 | 8,38% | $ 20,01 | USD 4,82 |
| BUENOS AIRES | $ 75.290.724,35 | 7,73% | 3.325.335 | 7,82% | $ 21,19 | USD 5,11 |
| MENDOZA | $ 37.477.410,97 | 3,85% | 1.546.423 | 3,64% | $ 21,93 | USD 5,28 |
| TUCUMAN | $ 12.521.144,35 | 1,29% | 788.229 | 1,85% | $ 14,88 | USD 3,59 |
| SALTA | $ 15.820.070,09 | 1,63% | 777.367 | 1,83% | $ 19,45 | USD 4,69 |
| NEUQUEN | $ 18.504.535,50 | 1,90% | 688.054 | 1,62% | $ 22,58 | USD 5,44 |
| CORRIENTES | $ 7.942.841,00 | 0,82% | 492.794 | 1,16% | $ 15,58 | USD 3,75 |
| CHUBUT | $ 9.016.539,00 | 0,93% | 404.039 | 0,95% | $ 20,93 | USD 5,04 |
| SAN LUIS | $ 7.727.460,96 | 0,79% | 380.729 | 0,90% | $ 20,19 | USD 4,87 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | $ 4.871.240,50 | 0,50% | 345.676 | 0,81% | $ 13,39 | USD 3,23 |
| SAN JUAN | $ 6.858.551,50 | 0,70% | 301.742 | 0,71% | $ 21,27 | USD 5,13 |
| CHACO | $ 6.032.966,50 | 0,62% | 301.618 | 0,71% | $ 18,46 | USD 4,45 |
| TIERRA DEL FUEGO | $ 4.886.134,00 | 0,50% | 231.923 | 0,55% | $ 20,39 | USD 4,91 |
| LA PAMPA | $ 5.168.375,00 | 0,53% | 222.634 | 0,52% | $ 20,07 | USD 4,84 |
| CATAMARCA | $ 4.518.049,00 | 0,46% | 219.320 | 0,52% | $ 19,56 | USD 4,71 |
| MISIONES | $ 3.183.299,50 | 0,33% | 169.550 | 0,40% | $ 18,29 | USD 4,41 |
| JUJUY | $ 3.032.993,00 | 0,31% | 146.552 | 0,34% | $ 18,29 | USD 4,41 |
| ENTRE RIOS | $ 2.056.101,87 | 0,21% | 133.537 | 0,31% | $ 14,78 | USD 3,56 |
| RIO NEGRO | $ 1.593.555,50 | 0,16% | 101.104 | 0,24% | $ 15,12 | USD 3,64 |
| FORMOSA | $ 1.368.230,00 | 0,14% | 94.829 | 0,22% | $ 15,21 | USD 3,67 |
| SANTA CRUZ | $ 1.285.635,00 | 0,13% | 89.789 | 0,21% | $ 13,51 | USD 3,26 |
| LA RIOJA | $ 89.650,00 | 0,01% | 9.299 | 0,02% | $ 9,83 | USD 2,37 |
| **Totales generales:** | **$ 973.415.881,21** | | **42.501.846** | | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.
*Se considera una cotización promedio de $4,15 por dólar.

Además de continuar intacta la concentración de las pantallas, y de los espectadores y la recaudación, en las grandes ciudades, es para tener en cuenta que el precio de las entradas en dólares siguió su ritmo ascendente, beneficiado por un tipo de cambio cuya variación anual había estado por debajo del 10%.
Tampoco cambió de forma significativa la distribución público y recaudación según el país de origen del film.

Cuadro XLIII

Recaudación y espectadores por país de origen del film – Año 2011

| País | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | 854.827.629,90 | 87,82% | 36.795.632,00 | 86,57% |
| ARGENTINA | 62.590.694,00 | 6,43% | 3.496.753,00 | 8,23% |
| ALEMANIA | 12.878.663,28 | 1,32% | 545.086,00 | 1,28% |
| GRAN BRETAÑA | 1.980.147,52 | 0,20% | 93.080,00 | 0,22% |
| FRANCIA | 6.621.831,41 | 0,68% | 316.860,00 | 0,75% |
| ESPAÑA | 6.235.156,00 | 0,64% | 293.746,00 | 0,69% |
| ITALIA | 3.688.383,18 | 0,38% | 175.369,00 | 0,41% |
| BRASIL | 75.301,00 | 0,01% | 4.065,00 | 0,01% |
| OTROS | $ 24.518.074,92 | 2,52% | 781.255,00 | 1,84% |
| **Totales** | **$ 973.415.881,21** | | **42.501.846,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

En 2011 se estrenaron 334 películas, de las cuales 129 fueron argentinas, algo más que el 38%. Sin embargo, la recaudación y las admisiones del cine nacional apenas superaron el 6% y el 8% del total, mientras que los films americanos alcanzaron el 87% y 86% en los mismos guarismos. Estos datos vuelven a ratificar que el INCAA, si quiere atacar el problema desde la raíz, debe regular la distribución y la exhibición de películas.

La concentración de estos mercados se ve reflejado en la porción que se llevan las *majors* (Cuadro XLIV).

Cuadros XLIV

Recaudación y espectadores según origen de la distribuidora – Año 2011

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| UNITED INT. PICTURES | $ 227.577.210,20 | 23,38% | 9.774.244 | 23,00% | EE UU |
| DISNEY | $ 216.223.317,05 | 22,21% | 9.202.535 | 21,65% | EE UU |
| WARNER BROS SOUTH INC | $ 155.238.769,43 | 15,95% | 6.649.902 | 15,65% | EE UU |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 118.717.592,56 | 12,20% | 5.358.529 | 12,61% | EE UU |
| SONY COLUMBIA TRISTAR FILMS | $ 66.590.576,78 | 6,84% | 2.866.686 | 6,74% | EE UU |
| ALFA FILMS | $ 47.100.340,34 | 4,84% | 2.089.765 | 4,92% | Argentina |
| DISTRIBUTION COMPANY | $ 39.467.171,03 | 4,05% | 1.804.362 | 4,25% | Argentina |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | $ 4.523.875,34 | 0,46% | 279.126 | 0,66% | Argentina |
| IFA ARGENTINA | $ 607.597,20 | 0,06% | 32.612 | 0,08% | Argentina |
| Otras | $ 97.369.431,28 | 10,00% | 4.444.085 | 10,46% | |
| | $ 973.415.881,21 | | 42.501.846 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

En el año 2011 fueron 73 los distribuidores que estrenaron películas, los diez primeros agrupan el 56% de los títulos (un dato que en principio es alentador), sin embargo, si se analiza la cantidad de espectadores, las primeras cinco se llevan el 80% y son todas extranjeras. Tomando sólo las películas nacionales, las cuatro primeras se llevan el 90% y las otras cincuenta y una se llevan el 10% restante. Algo parecido pasa con las pantallas, el 90% se distribuye entre nueve empresas distribuidoras (Anuario INCAA, 2011).

Para terminar el estudio del año 2011, nos queda ver si las provincias más pobres y alejadas mejoraron con respecto a la infraestructura cinematográfica:

Cuadro XLV

| Cantidad de salas por provincia año 2011 | |
|---|---|
| **Provincia** | **Salas** |
| **GRAN BUENOS AIRES** | **218** |
| **CAPITAL FEDERAL** | **166** |
| **CORDOBA** | **94** |
| **BUENOS AIRES** | **84** |
| **SANTA FE** | **66** |
| **MENDOZA** | **26** |
| **TUCUMAN** | **20** |
| **CORRIENTES** | **14** |
| **SALTA** | **11** |
| **NEUQUEN** | **10** |
| **SAN JUAN** | **10** |
| **ENTRE RIOS** | **9** |
| **CHUBUT** | **8** |
| **SANTIAGO DEL ESTERO** | **8** |
| **CHACO** | **8** |
| **SAN LUIS** | **7** |
| **MISIONES** | **7** |
| **LA PAMPA** | **6** |
| **CATAMARCA** | **5** |
| **RIO NEGRO** | **4** |
| **FORMOSA** | **4** |
| **JUJUY** | **2** |
| **TIERRA DEL FUEGO** | **2** |
| **SANTA CRUZ** | **2** |
| **LA RIOJA** | **1** |

Fuente: Anuario INCAA 2011

Las salas continuaban concentradas en los grandes centros urbanos, al menos ese año ninguna de las provincias estuvo marginada por completo de las novedades de la industria cinematográfica.

## *Capítulo 7: El último gobierno kirchnerista*

### 7.1 Los signos de agotamiento

La restricción externa agudizó las tensiones en la economía argentina. Para contrarrestar la creciente pérdida de divisas, las autoridades nacionales tomaron dos medidas para administrar las reservas del BCRA. Primero se reguló la compra de dólares, aceptando sólo compras para operaciones comerciales y financieras con el exterior, pero con limitaciones. Esto trajo consecuencias no deseadas, el dólar ilegal (*blue*) empezó una carrera ascendente que el gobierno nunca pudo detener. A esta medida se sumó otra que exigía que para importar del exterior se requería una autorización previa de la AFIP, a través de declaraciones juradas anticipadas de importaciones (DJAI).Con este sistema, se atribuyó a la Secretaría de Comercio, conducida por Guillermo Moreno, "la facultad de autorizar el ingreso de bienes importados de todos los sectores, procedencias y características. Se establecieron así negociaciones informales con sectores importadores para estimular cierto equilibrio en el intercambio" (Kulfas, 2016, p. 160). El "equilibrio" se logró mediante acuerdos que los importadores, sin capacidad de exportar por operar con bienes no transables o por no comercializar productos en condiciones de ser exportados, empezaron a tejer con exportadores. Esta circunstancia hizo, por ejemplo, que importadores de autopartes terminen exportando productos cítricos.

En el mercado cinematográfico la medida incrementó el poder de fuego de las *majors*, terminando de aceitar un mecanismo que ya venían utilizando. En una de esas reuniones informales, Moreno les sugirió que inviertan en películas nacionales para poder compensar las importaciones. Lo hicieron, pero de tal forma que terminaron acordando con las productoras más grandes, y a veces imponiendo criterios estéticos para hacer más atractivas las películas para el gran público, y estrenando en la misma cantidad de pantallas que los tanques importados, desplazando, aún más, al resto de la producción nacional y, dentro de este grupo, a las de "éxito medio". De esta forma se adueñaron, no sólo del mercado de películas extranjeras, sino que también avanzaron sobre el de películas argentinas.

Las regulaciones del mercado de divisas se iban espiralando para evitar la fuga, pero las operaciones a través de financieras (muchas de ellas compañías satélites de los grandes bancos) continuaban y, a pesar de no ser significativas en volumen, el precio que fijaban

a las monedas extranjeras incrementaba las especulaciones y la suba de precios, malas noticias que eran amplificadas por los medios de comunicación opositores. Era evidente que el gobierno no daba en la tecla en este aspecto (tampoco implementó una alternativa en moneda local que atrajera las inversiones que se volcaban al mercado paralelo), a su vez, la inflación que medía el INDEC estaba muy cuestionada[27], y con razón, por no reflejar el verdadero incremento del costo del nivel de vida. Si las restricciones hubieran sido apenas paliativos para atravesar un sendero de transición y su vigencia terminaba al momento de implementarse el plan para corregir los desequilibrios macroeconómicos, habrían tenido otra suerte.

Los analistas defensores de la ortodoxia aprovecharon estos contratiempos para volver a la carga con las recetas de ajuste fiscal y cambios estructurales, no entendidos como planificación del desarrollo para modificar la estructura productiva y evitar la restricción externa, sino como disciplinamiento del gasto. Para citar, y corroborar lo dicho, basta con un solo ejemplo porque las recetas son siempre repetidas:

> Antes de terminar deseo aclarar que no soy de los que creen que los problemas del sector real de la economía se resuelven con una devaluación. Por el contrario, una devaluación solo esconde, detrás de un tipo de cambio alto, las ineficiencias estructurales, pero esconderlas no es resolverlas. La solución pasa por reformas estructurales, disciplina monetaria y fiscal y respeto por los derechos de propiedad, algo que el Gobierno no va a hacer. Conclusión: mientras el Ejecutivo siga con estas políticas cambiaria, fiscal y monetaria inconsistentes, la gente sufrirá los efectos recesivos en el corto plazo y los más recesivos en el largo plazo cuando haya que hacer consistentes las tres políticas por imperio de la realidad. (Cachanosky, 2012)

El gobierno también había anunciado una revisión de los subsidios al consumo de gas, agua y electricidad, lo cual fue bien recibido en ámbitos políticos y sociales, sin embargo, su implementación no avanzó demasiado. La desaceleración económica determinó que se priorizara sostener los niveles de consumo para no comprometer el crecimiento.

Otro sector que el gobierno pretendía reorganizar era el energético, conducido por empresarios privados que, para invertir, exigían aumento de tarifas y aumentos de gas en boca de pozo. La falta de exploración había impedido el aumento de la producción,

[27]Con respecto al tema de las estadísticas públicas, durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, a partir del año 2007 y en particular en relación al índice de inflación, salvo excepciones, existe un consenso entre los economistas y especialistas en el tema de que no el mismo reflejaba de forma genuina los incrementos reales de precios.

déficit que se vio incrementado por la mayor demanda de energía, producto del crecimiento económico, y el aumento del consumo en los hogares beneficiados por la política de subsidios. Para cubrir ese bache se tuvo que importar energía e implementar cortes selectivos durante los picos de consumo.
El gobierno estatizó el 51% de las acciones de YPF, la principal compañía del país, por la que terminó pagando U$S5.000 millones, luego de un diferendo con la concesionaria Repsol.
Más allá de la buena noticia que significa la recuperación por parte del Estado de una empresa estratégica como YPF, o la reforma de la carta orgánica del BCRA, el año 2012 terminó con un muy pobre crecimiento, estancamiento del empleo, leve retroceso de la producción industrial y una tasa de inflación anual de dos dígitos. Las razones para este magro desempeño hay que buscarlas por el lado del contexto internacional, principalmente el freno de Brasil, cuestiones climáticas que afectaron las exportaciones tradicionales y un insuficiente estímulo de la demanda; para salir de este escenario ya no iba a alcanzar con recetas aplicadas por el kirchnerismo hasta ese momento. Había que explorar otros caminos:

No hay magia: para retornar al alto crecimiento se debe alejar la restricción externa y estimular la demanda. El camino tradicional fue prenderle una vela al clima para que aumente la cosecha, otra vela a los precios internacionales y una tercera a Brasil. En adelante ya no bastará con esto. Tampoco solamente con sostener condiciones macroeconómicas o con facilitar el crédito a los sectores productivos; a las pymes y a las regiones, según propone, por ejemplo, la Programación 2013 del BCRA habilitada por la reforma de la Carta Orgánica. En otras palabras, ya no alcanza con que el Estado intervenga favoreciendo las condiciones para que el sector privado invierta más. Se necesita un deliberado plan de industrialización, para el que hoy el sector público no cuenta siquiera con una matriz insumo-producto actualizada que permita elegir sectores, mejorar costos y detectar cuellos de botella. (Scaletta, 2012)

Dicho en otras palabras, el camino de salida de este escenario era una solo: un proceso de desarrollo planificado que modifique la oferta y la estructura productiva, para que se pueda exportar más e importar menos, lo que a su vez requiere una macroeconomía que enfatice la demanda, única manera de sostener los volúmenes de inversión. Se trataba

de un proceso de carácter necesario si el objetivo era el crecimiento del empleo y la distribución del ingreso.

El año 2013 arrancó con la especulación financiera en aumento, en tanto que la política monetaria consistía en pequeños corrimientos del valor de la moneda nacional para no perder contra la inflación, pero sin corregir el atraso cambiario. A su vez, los operadores del mercado externo descontaban una devaluación: los importadores adelantaban los pagos de las mercaderías y los exportadores liquidaban la menor cantidad de divisas posible. Y los sectores altos y medios-altos aprovechaban el dólar bajo para pasar largas estadías en el exterior, aportando su granito de arena para que el BCRA continuara perdiendo reservas. La política de mantener las tasas de interés por debajo de la inflación volcaba a los inversionistas a las monedas duras o a los bienes durables (automóviles).

El gobierno instrumentó un blanqueo de capitales, sin costo, a través de dos instrumentos financieros, el Bono Argentino de Ahorro para el Desarrollo Económico (Baade) y el Certificado para el Depósito de la Inversión (Cedin), sin embargo no tuvieron el resultado esperado.

A los problemas de la inflación y de la baja de las reservas en divisas, había que sumarle el déficit habitacional, el sistema de tarifas y los subsidios de los servicios públicos. Y los reclamos de ciudadanos que habían podido salir de la pobreza y, a partir de ese momento, empezaban a tener otro tipo necesidades. El gobierno no salió bien parado de las elecciones de medio término. Una importante cantidad de dirigentes se encolumnaron detrás del ex jefe de gabinete Sergio Massa y ganaron en la provincia de Buenos Aires. Además, un número considerable de gremios hicieron causa común con el camionero Hugo Moyano y se alejaron del kirchnerismo, empezando una serie de paros nacionales.

## 7.2 El cine sigue batiendo récords

Durante el año 2012, en las pantallas locales se estrenaron 339 títulos de los cuales 145 fueron de producción o coproducción nacional, lo que representa un 42% sobre el total. Esta proporción no se refleja en la asignación de pantallas: “si tomamos las diez películas extranjeras y las diez nacionales más taquilleras, fueron proyectadas en 2.120 y 761 pantallas respectivamente en su semana de estreno, por lo que la participación de cine nacional en este aspecto es del 26%” (Anuario INCAA, 2012, p. 16). Nada nuevo bajo el sol en lo que concierne al mercado de exhibición.

La taquilla nacional se conformó de la siguiente manera:

- 10 películas llevaron entre 1 millón y 100 mil espectadores (ninguna superó el millón, *Dos más dos* estuvo al borde, con 998.000 según cifras de Ultracine, pero le sirvió para llegar al Top 10 general del año).
- 19 películas hicieron entre 10.000 y 100.000 espectadores.
- 7 películas hicieron entre 5.000 y 10.000 espectadores.
- 54 películas hicieron entre 1.000 y 5.000 espectadores.
- 42 películas hicieron entre 100 y 1.000 espectadores.
- 13 películas hicieron menos de 100 espectadores.

Es decir que 109 de estas 145 películas hicieron menos de 5.000 espectadores (y 55 de ellas menos de 1.000), lo cual deja en claro que si se llega a un promedio más alto es por las diez más taquilleras o las 36 que superaron los 5.000.
Estos números dan cuenta de lo que menciona el crítico Diego Lerer en su blog:

> El "cine de gestor", ese que criticaba muy bien el productor Hernán Musaluppi en su libro, el que se hace con la calculadora en el bolsillo, el que cierra primeros los números y luego piensa qué película hacer para que el balance económico sea positivo más allá de sus valores comerciales o críticos, parece estar ganando la batalla. (Lerer, 2012)

La conclusión es simple y categórica: el cine argentino producía cada vez más películas que eran vistas por menos espectadores. Los únicos beneficiados con este esquema eran los productores-gestores que mencionaba Lerer.
La empresa productora de mayor convocatoria fue Patagonik Films Group, que estrenó los dos films nacionales de mayor éxito, *Dos más dos* y *Elefante Blanco* (ver Cuadro XLVI), entre ambas hicieron 1.753.556 espectadores que representan el 38,48% del público de películas argentinas. En tanto en el mercado de la distribución, de las 81 empresas que estrenaron en 2012, 48 de ellas lo hicieron con un solo título. Esta dispersión en la cantidad de películas esconde la concentración en la cantidad de espectadores, sobre el total de películas las cuatro primeras se llevaron el 76,57% (United International Pictures 25,34%, The Walt Disney Company 21,35%, Fox Film Argentina 16,73% y Warner Bros 13,14%). Esta situación empeora en el mercado de distribución de películas nacionales, donde una sola distribuidora, The Walt Disney Company, concentró el 74,63%, y las cuatro primeras el 93,09% del mercado. Algo parecido ocurrió

con la distribución de pantallas: el 75,66% se reparte entre sólo 6 empresas, quedando el 24,34% restante para las otras 75. El mercado de los exhibidores no fue la excepción a la regla, el 52,10% del público asistente lo hizo en tres empresas de origen extranjero (Hoyts, Cinemark y Village), si le agregamos la cadena Showcase, el porcentaje aumenta al 62,88%. La primera empresa nacional alcanzó el 2,14% de participación (Riocin S.A.) (Anuario INCAA, 2012).

Cuadro XLVI

Películas argentinas más taquilleras – Año 2012

| Película | Recaudación | Admisiones |
|---|---:|---:|
| DOS MAS DOS | $ 27.240.831,90 | 998.399 |
| ELEFANTE BLANCO | $ 18.625.644,17 | 756.774 |
| ATRACO | $ 15.272.657,84 | 558.999 |
| PETER CAPUSOTTO Y SUS 3 DIMENSIONES | $ 8.885.943,00 | 270.351 |
| LA SUERTE EN TUS MANOS | $ 4.337.398,15 | 188.580 |
| INFANCIA CLANDESTINA | $ 4.451.465,97 | 187.048 |
| EXTRAÑOS EN LA NOCHE | $ 3.432.748,00 | 143.327 |
| NESTOR KIRCHNER, LA PELICULA | $ 3.009.587,94 | 110.521 |
| ESPERANDO LA CARROZA | $ 2.898.760,96 | 105.376 |
| DIAS DE VINILO | $ 2.244.157,11 | 89.339 |
| EL ULTIMO ELVIS | $ 1.863.340,92 | 82.571 |
| FESTIVAL BAFICI 2012 | $ 1.057.338,51 | 74.960 |
| LA PELEA DE MI VIDA | $ 2.696.753,92 | 74.584 |
| SOLEDAD Y LARGUIRUCHO | $ 1.483.400,22 | 65.469 |
| SELKIRK, EL VERDADERO ROBINSON CRUSOE | $ 1.071.885,50 | 50.106 |

Fuente: Anuario INCAA, 2012.

En el año 2013 se estrenaron 389 películas, de las cuales 166 fueron de producción o coproducción nacional y 223 extranjeras. La producción nacional seguía en ascenso (15% más que en 2012) alcanzando el 43% del total de la oferta. Los primeros cuatro títulos nacionales (*Metegol*, *Corazón de león*, *Tesis sobre un homicidio* y *Séptimo*) se llevaron el 78,71% de los espectadores de cine nacional (Cuadro XLVII).

Cuadro XLVII

Películas argentinas más taquilleras – Año 2013

| Película | Recaudación | Admisiones |
|---|---|---|
| METEGOL | $ 78.952.480,99 | 2.113.764 |
| CORAZON DE LEON | $ 59.840.263,35 | 1.704.779 |
| TESIS SOBRE UN HOMICIDIO | $ 31.094.336,13 | 1.023.424 |
| SEPTIMO | $ 32.979.719,60 | 957.254 |
| WAKOLDA | $ 13.415.068,28 | 402.843 |
| VINO PARA ROBAR | $ 5.632.600,45 | 168.734 |
| LA RECONSTRUCCION | $ 3.196.139,21 | 98.778 |
| CAIDOS DEL MAPA | $ 2.664.266,26 | 80.903 |
| PENSE QUE IBA A HABER FIESTA | $ 883.955,49 | 30.795 |
| PIÑON FIJO Y LA MAGIA DE LA MUSICA | $ 722.719,78 | 27.870 |
| PUERTA DE HIERRO, EL EXILIO DE PERON | $ 710.476,37 | 26.304 |
| 20.000 BESOS | $ 685.305,29 | 23.333 |
| TEEN ANGELS, EL ADIOS | $ 888.594,25 | 19.681 |
| MALA | $ 515.415,69 | 17.037 |

Fuente: Anuario INCAA, 2013

De las productoras argentinas registradas en el INCAA, 166 estrenaron 120 títulos. Es ilustrativo ver cuántas películas estrenó cada una de estos productores y cuántos espectadores promedio alcanzaron esos estrenos.

Cuadro XLVIII

Productores argentinos con más títulos estrenados – Año 2013

| Productor | Películas | Espectadores/Película | Recaudación/Películas |
|---|---|---|---|
| Aleph Media SA | 3 | 579.989,00 | 20.013.913,00 |
| Cepa Audiovisual | 3 | 323.377,00 | 10.897.175,00 |
| Jacky Nadia Marina | 3 | 1.014,00 | 5.728,00 |
| Sinema SA | 2 | 874.589,00 | 30.135.036,00 |
| Historias Cinematográficas | 2 | 212.265,00 | 6.799.473,00 |
| Zarlek Prod. SA | 2 | 56.754,00 | 754.071,00 |
| Magma Cine | 2 | 27.356,00 | 728.675,00 |
| Aeroplano SA | 2 | 14.798,00 | 364.752,00 |
| Cinema Digital | 2 | 8.559,00 | 255.056,00 |
| Tresmilmundos Cine | 2 | 4.116,00 | 59.020,00 |
| Rei Cine | 2 | 3.636,00 | 61.269,00 |
| Fund. Octubre | 2 | 3.404,00 | 141.072,00 |
| Crescia José | 2 | 3.386,00 | 76.809,00 |
| Piwowarki Carlos | 2 | 3.386,00 | 76.809,00 |
| Domenica Films | 2 | 1.603,00 | 22.380,00 |

Fuente: Anuario INCAA 2013

Analizando estas estadísticas resulta evidente que hay productores a los que no les interesa nada más que cobrar el subsidio por medios electrónicos. De otra forma no se explica por qué estrenan hasta tres películas por año que apenas llegan al promedio de mil espectadores cada una.

También hay que decir que las películas argentinas que resultaron exitosas tuvieron, otra vez, que asociarse con alguna *major* y tener un socio español. De las cuatro argentinas más taquilleras sólo *Corazón de León* no lo hizo con España sino con Brasil. En su balance anual, el crítico Horacio Bernades señalaba estas debilidades:

> El cine argentino que triunfa es cada vez menos argentino. No sólo porque para producir un film con aspiraciones de masividad es imprescindible contar con al menos un socio español, sino porque las compañías locales que distribuyen los films de éxito no son otras que las filiales de las majors estadounidenses. Representante local de los sellos Universal y Paramount, UIP (United International Pictures) distribuyó *Metegol*, aquí y en el resto del mundo (*Futbolín* en

España, donde se estrena en estos días; *Foosball* en Estados Unidos, donde se estrenará el año próximo). Disney hizo lo propio con la segunda y tercera en recaudaciones, *Corazón de León* y *Tesis sobre un homicidio*. Fox tuvo a su cargo la comercialización de *Séptimo*. (Bernades, 2013)

La economía, como vimos, mostraba signos de agotamiento y de tensión. Sin embargo, desde el INCAA se continuó la política de fomento a la producción y los montos asignados en subsidios siguieron en constante crecimiento (ver Cuadro II). Esta estrategia había conseguido resultados promisorios en la cantidad de películas argentinas estrenadas por año, diferente fue el derrotero con respecto al mercado de la distribución, la exhibición y la llegada del cine a los lugares más desfavorecidos y alejados de los grandes centros urbanos.

En los siguientes gráficos están expuestos todos estos indicadores:

Cuadro XLIX

Reporte Complejos – Año 2013

| Rank | Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. | Titles | Salas |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | HOYTS UNICENTER | $ 74.673.214,85 | 4,43% | 2.026.777 | 4,32% | 232 | 16 |
| 2 | HOYTS ABASTO | $ 73.572.588,14 | 4,37% | 2.032.744 | 4,33% | 213 | 12 |
| 3 | SHOWCASE ROSARIO | $ 50.801.210,50 | 3,02% | 1.328.123 | 2,83% | 217 | 14 |
| 4 | HOYTS MORON | $ 47.274.109,54 | 2,81% | 1.239.926 | 2,64% | 149 | 8 |
| 5 | VILLAGE CABALLITO | $ 40.634.403,23 | 2,41% | 1.003.802 | 2,14% | 202 | 9 |
| 6 | VILLAGE RECOLETA | $ 40.270.617,73 | 2,39% | 1.037.903 | 2,21% | 234 | 10 |
| 7 | CINEMARK PALERMO | $ 39.713.376,80 | 2,36% | 931.214 | 1,98% | 245 | 10 |
| 8 | HOYTS DOT | $ 39.607.486,42 | 2,35% | 1.050.627 | 2,24% | 185 | 10 |
| 9 | HOYTS TEMPERLEY | $ 36.362.495,70 | 2,16% | 991.878 | 2,11% | 156 | 9 |
| 10 | VILLAGE AVELLANEDA | $ 36.303.354,60 | 2,16% | 904.378 | 1,93% | 226 | 16 |
| 11 | VILLAGE MENDOZA | $ 36.108.247,40 | 2,14% | 888.253 | 1,89% | 186 | 10 |
| 12 | HOYTS QUILMES | $ 35.237.584,52 | 2,09% | 962.177 | 2,05% | 192 | 12 |
| 13 | VILLAGE NEUQUEN 7 | $ 34.110.522,48 | 2,03% | 672.102 | 1,43% | 159 | 7 |
| 14 | VILLAGE PILAR | $ 33.589.153,20 | 1,99% | 813.393 | 1,73% | 184 | 8 |
| 15 | SHOWCASE NORTE | $ 33.528.207,60 | 1,99% | 897.997 | 1,91% | 249 | 16 |
| 16 | SHOWCASE HAEDO | $ 33.333.695,25 | 1,98% | 872.213 | 1,86% | 216 | 14 |
| 17 | CINEMARK LA RIBERA | $ 32.696.101,00 | 1,94% | 729.355 | 1,55% | 156 | 7 |
| 18 | CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 32.470.756,00 | 1,93% | 761.123 | 1,62% | 172 | 10 |
| 19 | HOYTS MORENO | $ 31.247.396,42 | 1,86% | 872.409 | 1,86% | 143 | 8 |
| 20 | CINEMARK SAN JUSTO | $ 30.264.268,00 | 1,80% | 693.725 | 1,48% | 134 | 6 |
| | Totales parciales: | $ 811.798.789,38 | 48,20% | 20.710.119 | 44,12% | | 212 |
| | Totales generales: | $ 1.684.178.953,84 | | 46.945.316 | | | |

Fuente: Ultracine

Cuadro L

Recaudación y espectadores por provincia – Año 2013

| Origen | Recaudación | Admisiones | Promedio entrada $ | Promedio entrada U$S* |
|---|---|---|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | $ 594.502.609,22 | 15.422.561 | $ 36,87 | 6,50 |
| CAPITAL FEDERAL | $ 382.541.945,08 | 10.652.119 | $ 30,30 | 5,34 |
| CORDOBA | $ 141.101.770,92 | 4.229.778 | $ 34,48 | 6,08 |
| SANTA FE | $ 135.149.238,14 | 3.884.992 | $ 31,28 | 5,51 |
| BUENOS AIRES | $ 131.993.878,00 | 3.715.583 | $ 36,55 | 6,44 |
| MENDOZA | $ 73.593.574,77 | 1.914.340 | $ 39,70 | 7,00 |
| TUCUMAN | $ 24.430.596,00 | 909.079 | $ 25,95 | 4,57 |
| SALTA | $ 26.226.704,78 | 810.147 | $ 32,86 | 5,79 |
| NEUQUEN | $ 35.827.594,48 | 736.817 | $ 41,84 | 7,37 |
| CORRIENTES | $ 13.489.144,00 | 560.253 | $ 23,91 | 4,21 |
| SAN JUAN | $ 15.097.572,20 | 494.125 | $ 29,18 | 5,14 |
| SAN LUIS | $ 11.826.605,00 | 401.500 | $ 27,44 | 4,84 |
| JUJUY | $ 12.004.576,50 | 385.036 | $ 28,98 | 5,11 |
| CHUBUT | $ 13.762.453,00 | 363.587 | $ 34,27 | 6,04 |
| CHACO | $ 9.330.698,00 | 319.519 | $ 29,10 | 5,13 |
| TIERRA DEL FUEGO | $ 9.748.561,50 | 295.626 | $ 31,55 | 5,56 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | $ 7.113.022,25 | 283.830 | $ 24,58 | 4,33 |
| MISIONES | $ 7.045.583,50 | 254.839 | $ 26,67 | 4,70 |
| LA PAMPA | $ 8.287.929,00 | 247.487 | $ 31,14 | 5,49 |
| CATAMARCA | $ 7.420.892,00 | 239.024 | $ 30,95 | 5,45 |
| LA RIOJA | $ 7.393.190,50 | 235.232 | $ 30,40 | 5,36 |
| RIO NEGRO | $ 6.303.052,50 | 219.010 | $ 27,80 | 4,90 |
| ENTRE RIOS | $ 5.055.981,50 | 164.407 | $ 27,04 | 4,76 |
| SANTA CRUZ | $ 2.176.862,00 | 103.244 | $ 20,38 | 3,59 |
| FORMOSA | $ 2.754.919,00 | 103.181 | $ 22,92 | 4,04 |
| **Totales parciales:** | $ 1.684.178.953,84 | 46.945.316 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine
*Se considera una cotización promedio de $5.675 por dólar

Las estadísticas muestran que los complejos continuaron llevándose casi el 50% de la recaudación y de las admisiones, que las entradas medidas en dólares siguieron aumentando (también la cantidad de espectadores, lo que demuestra que la inyección

monetaria destinada al consumo fue efectiva), tampoco se modificó la concentración de público en la Ciudad de Buenos y Aires y el conurbano bonaerense. La modesta buena noticia es que hay un aumento del público en provincias como Formosa y La Rioja. Analicemos de qué países y de cuáles distribuidoras fueron las películas más vistas del año:

Cuadro LI

Recaudación y espectadores por país de origen del film – Año 2013

**Porcentajes de recaudación y de espectadores según país de origen del film - Año 2013**

| País | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | $ 1.196.275.671,31 | 71,03% | 32.893.801,00 | 70,07% |
| ARGENTINA | $ 241.121.003,51 | 14,32% | 7.113.049,00 | 15,15% |
| ALEMANIA | $ 28.481.986,14 | 1,69% | 800.810,00 | 1,71% |
| ESPAÑA | $ 18.667.025,43 | 1,11% | 588.594,00 | 1,25% |
| CANADA | $ 13.445.744,29 | 0,80% | 433.126,00 | 0,92% |
| FRANCIA | $ 3.588.410,31 | 0,21% | 113.846,00 | 0,24% |
| ITALIA | $ 2.084.750,14 | 0,12% | 63.788,00 | 0,14% |
| BRASIL | $ 161.375,40 | 0,01% | 4.695,00 | 0,01% |
| OTROS | $ 180.352.987,31 | 10,71% | 4.933.607,00 | 10,51% |
| **Totales** | **$ 1.684.178.953,84** | | **46.945.316,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Cuadro LII

Recaudación y espectadores según origen de la distribuidora – Año 2013

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| UNITED INT. PICTURES | $ 514.399.306,62 | 30,54% | 14.107.189 | 30,05% | EE UU |
| DISNEY | $ 460.037.851,01 | 27,32% | 12.620.515 | 26,88% | EE UU |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | $ 212.391.013,30 | 12,61% | 5.960.335 | 12,70% | EE UU |
| WARNER BROS SOUTH INC | $ 201.663.940,23 | 11,97% | 5.333.310 | 11,36% | EE UU |
| DIAMOND FILMS | $ 97.428.186,29 | 5,78% | 2.809.728 | 5,99% | Argentina |
| ALFA FILMS | $ 70.540.641,20 | 4,19% | 2.170.477 | 4,62% | Argentina |
| DISTRIBUTION COMPANY | $ 50.582.371,69 | 3,00% | 1.504.692 | 3,21% | Argentina |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | $ 1.659.454,01 | 0,10% | 72.920 | 0,16% | Argentina |
| IFA ARGENTINA | $ 1.262.638,81 | 0,07% | 42.001 | 0,09% | Argentina |
| Otras | $ 74.213.550,68 | 4,41% | 2.324.149 | 4,95% | |
| | $ 1.684.178.953,84 | | 46.945.316 | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine

Las estadísticas del año confirman la tendencia que se produjo a partir del aumento de los subsidios a la producción argentina. Hay más participación de las películas locales en recaudación y admisiones (pero una baja en el promedio por película), mientras que la distribución, donde el INCAA no intervino para desconcentrarla, es ampliamente dominada por las *majors*.

En lo que respecta a la exhibición: "se distribuyó en 866 pantallas, agrupadas en 288 salas pertenecientes a 196 empresas, además de 43 empresas que proyectan únicamente en salas ambulantes o festivales" (Anuario INCAA, 2013, p. 182). El cine Gaumont es el que proyectó más films nacionales, con 65 títulos. El 50,21% de los asistentes estuvo concentrado en tres exhibidoras: Hoyts, Cinemark y Village; mientras que la primera empresa de capital local, Riocin S.A. se ubica en el quinto lugar con el 2,43% del mercado. Las pantallas continúan concentradas en los grandes centros urbanos pero, al menos, hay una tendencia a que vayan sumando pantallas en las ciudades más alejadas de Buenos Aires.

Cuadro LIII

| Cantidad de salas por provincia año 2013 | |
|---|---|
| **Provincia** | **Salas** |
| **GRAN BUENOS AIRES** | **195** |
| **CAPITAL FEDERAL** | **168** |
| **BUENOS AIRES** | **116** |
| **CORDOBA** | **108** |
| **SANTA FE** | **71** |
| **MENDOZA** | **43** |
| **TUCUMAN** | **20** |
| **SAN JUAN** | **14** |
| **CORRIENTES** | **13** |
| **SALTA** | **13** |
| **NEUQUEN** | **12** |
| **SAN LUIS** | **10** |
| **ENTRE RIOS** | **9** |
| **CHUBUT** | **9** |
| **SANTIAGO DEL ESTERO** | **9** |
| **CHACO** | **9** |
| **RIO NEGRO** | **8** |
| **LA RIOJA** | **8** |
| **MISIONES** | **6** |
| **LA PAMPA** | **6** |
| **CATAMARCA** | **6** |
| **TIERRA DEL FUEGO** | **5** |
| **FORMOSA** | **4** |
| **JUJUY** | **3** |
| **SANTA CRUZ** | **3** |

Fuente: Anuario INCAA, 2013

## 7.3 Golpear en el momento justo

Para fines de 2013, el gobierno intentó cerrar filas en el frente económico con varios cambios en el gabinete de ministros. Nombró a Axel Kicillof como ministro de economía, desplazó a Guillermo Moreno de la Secretaría de Comercio Interior y a Mercedes Marcó

del Pont del BCRA, nombrando en su lugar a Juan Carlos Fábrega. El 2014 los recibió con una corrida cambiaria que logró torcer el brazo del gobierno, que no tuvo más remedio que devaluar el peso, llevando la cotización del dólar un 30% más elevada que el mes anterior y, en paralelo, subiendo la tasa de interés y frenando importaciones.

Las medidas calmaron las aguas por un tiempo, que el gobierno trataba de aprovechar para acordar con el Club de París por la deuda defaulteada, arreglar el diferendo por la estatización de YPF y publicar un índice de precios al consumidor que otorgara un poco más de confianza en las estadísticas oficiales. Con estas señales, se buscaba acceder nuevamente al crédito internacional para recuperar las reservas internacionales y refinanciar vencimientos de deuda, aprovechando las bajas tasas de interés producto de la política monetaria implementada por los Estados Unidos tras la salida de la crisis mundial.

Después de las turbulencias de las primeras semanas, las variables empezaron a retomar el sendero esperado, con las consecuencias recesivas obvias de una devaluación:

> El plan de estabilización sacrificó crecimiento por ordenamiento con la intención de tener un buen año 2015 y finalizar de la mejor manera posible el ciclo presidencial. El nivel de actividad se redujo, pero no de manera estrepitosa. Empezaron a verse impactos en el empleo, aunque moderados. El plan avanzaba relativamente bien, priorizando la estabilidad cambiaria. Pero en el ínterin se interpusieron Griesa y la Corte Suprema de los Estados Unidos. (Kulfas, 2016, p. 170)

El juez de Nueva York Thomas Griesa dispuso que la Argentina debía pagar a un grupo fondos buitre, siendo Elliot el más significativo de ellos, la suma de U$S1.600 millones, por unos bonos en cesación de pagos que esos fondos habían adquirido a U$S80 millones.

Las expectativas de mejoras en el escenario financiero debieron ser archivadas, las fuentes de divisas habían quedado bastante más limitadas y, dada su estrecha vinculación, lo mismo ocurría con el crecimiento económico. Para agravar el cuadro, como era previsible, recrudecieron las tensiones en el mercado de cambios. El gobierno trató de conseguir otros modos de financiarse, para mantener un nivel de reservas razonable que permita un nivel de fuego suficiente para soportar las futuras corridas. Consiguió cerrar un swap de monedas con China, cuyo tramo financiero alimentó el nivel de divisas, y con el mismo objetivo, cerró un acuerdo con las cerealeras para que anticiparan la liquidación de sus exportaciones.

Mientras tanto, los expertos de la city publicaban sus predicciones para el año 2015 y, para ser coherentes, volvían a equivocarse:

Cuadro LIV

| Consultoras | Variación 2015 |
|---|---|
| Espert & Asociados | - 4,6 % |
| Fundación Capital | - 2,6 % |
| Ecolatina | - 1,0 % |
| Orlando Ferreres & Asoc. | - 0,5 % |
| M.A. Broda & Asoc. | - 2,5 % |

Fuente: Diario La Nación, 23/12/2014

El resultado de 2015, según el INDEC, fue un crecimiento del PBI del 2,1%. Para ser justos hay que decir que es previsible equivocar pálpitos cuando se busca explicar el funcionamiento de un sistema anárquico como el capitalismo. Pero más allá de la mala intención manifiesta de muchas de las consultoras con el proyecto del kirchnerismo, el año que se iba había sido complicado para la población de menos ingresos. Devaluación brusca, inflación alta, empleo estancado. La industria seguía siendo deficitaria en divisas, lo que se veía exacerbado por la (buena) intención del gobierno de sostener el consumo interno. Los economistas afines al "modelo", si bien destacaban los logros de haber sorteado, sin demasiados sobresaltos, el aval de la Corte Suprema de Estados Unidos al fallo del juez Thomas Griesa, la brusca baja del precio de la soja –llegó a perder cerca del 40 por ciento en el año– y el freno de la economía brasileña, advertían sobre los problemas que subsistían:

> Si bien el paquete de medidas fue exitoso, las tensiones en el mercado cambiario no se agotarán. En una economía dependiente del ingreso de capitales para ampliar y modernizar su estructura productiva y con pesados vencimientos de deuda para 2015 (alrededor de 13.000 millones de dólares), la restricción externa persistirá y los conflictos distributivos seguirán expresándose en la alta inflación. (Kestelboin, 2014)

El gobierno logró estabilizar el frente cambiario juntando U$S31.000 millones en las reservas del BCRA, que sostuvo durante varios meses, de este modo, se preparaba para enfrentar los desafíos del último año del tercer mandato presidencial.

A pesar de la prolongada crisis internacional (recesión brasilera incluida), que se había extendido hacia todas las latitudes, las elecciones presidenciales de 2015 encontraron al país en un estado de calma que no se había observado en otros años electorales, valgan como ejemplos las de 1983, 1989, 1999 o 2003. Sin embargo, algunas de las medidas adoptadas durante los dos últimos años habían tenido un alto costo político, sobre todo en una franja importante de las clases medias, en general poco tolerantes con movimientos populares.[28]

Mientras los economistas de la city seguían machacando con las mismas recetas a la hora de responder cuál era el principal problema de la economía argentina (inflación, déficit fiscal o tipo de cambio), la restricción externa, sumada a la imposibilidad de recurrir a algunos mercados externos para tomar deuda, empantanó el modelo kirchnerista, y sin dudas fue uno de los factores que llevaron al Frente para la Victoria a perder las elecciones presidenciales de noviembre de 2015. Resultó ganador el empresario, y hasta ese momento alcalde de la Ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri.

## 7.4 Cine y mercado

El talón de Aquiles de la economía argentina, al menos para una gran parte de los economistas, es la restricción externa. En la industria del cine, especialmente en los últimos 10 años, la distribución y la exhibición de las películas se convirtieron en los sectores críticos de la actividad. El año 2014 no fue la excepción a la regla pero tuvo algunas características especiales: el mundial de fútbol y la escasa llegada de tanques *hollywendenses* produjeron una merma de la concurrencia de espectadores a las salas que alcanzó el 6%.

El cine argentino, gracias al éxito de *Relatos Salvajes* que hizo casi 3,5 millones de espectadores y encabezó el ranking de las más vistas, en la preferencia del público aumentó un 9,01% con respecto al año anterior. Se estrenaron un total de 404 películas, de las cuales 172 fueron nacionales, con lo que se alcanza un 43% sobre el total. Del

[28]Un estudio detallado de los denominados sectores medio puede consultarse: Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Planeta, Buenos Aires, 2012.

total de los espectadores de cine, el primer 25% se concentró en 6 títulos, el primer 50% en 20 títulos y el primer 75% se reparte en 52 títulos, y el último 25% restante queda para 352 películas.

La película *Relatos Salvajes* representó el 7,57% de los espectadores totales y el 42,41% de los espectadores locales. Si a los espectadores que hizo *Relatos Salvajes* les sumamos los de *Bañeros 4: Los Rompeolas* el porcentaje se eleva al 53,87%. Como siempre sólo las 6 o 7 primeras se llevan gran parte de la taquilla y las otras restantes luchan de manera artesanal por permanecer en las salas. Siempre coincide que esas primeras tienen apoyos de los multimedios.

A pesar de que *Relatos…* se llevó el primer lugar en el total de espectadores, los tanques *hollydenses* siguieron dominando la escena: detrás del film argentino vienen siete películas estadounidenses, de las cuales sólo una está dirigida al público en general y las seis restantes al público adolescente o infantil. Los números del año indican que los grandes perdedores fueron los films de otros países, lo que no constituye justamente una novedad. El crítico Horacio Bernades lo menciona y hace hincapié en las políticas que se deberían seguir desde el Estado:

> El estado brasileño acaba de lanzar una medida proteccionista que limita la cantidad de copias que pueden circular al mismo tiempo: a partir del 1º de enero próximo, ninguna película extranjera podrá ocupar más del 35 por ciento de las salas de cine de ese país. Si bien el mercado brasileño es mucho mayor que el argentino, no parece una norma descabellada, aunque sólo puede ser efectiva –si lo que se desea es lograr cierto ideal de diversidad– si es acompañada por otras medidas de apoyo a esos “otros” cines a los que se desea dar mayor visibilidad, sean estos nacionales o foráneos. Si bien casi todos los países del mundo ayudan con subsidios y préstamos al cine local, pueden contarse con los dedos de una mano aquellos que defienden la idea de diversidad per se. Francia es uno de ellos y es por esa razón que pueden sobrevivir salas de cine ocupadas en proyectar exclusivamente cine asiático, por ejemplo, o clásicos del cine internacional, en grandes ciudades como París. (Bernades, 2014)

Cuadro LV

Películas argentinas más vistas – Año 2014

| Película | Admisiones | Distribuidora |
|---|---|---|
| RELATOS SALVAJES | 3.454.410 | WARNER |
| BAÑEROS 4 LOS ROMPEOLAS | 933.062 | DISNEY |
| EL MISTERIO DE LA FELICIDAD | 612.922 | DISNEY |
| SOCIOS POR ACCIDENTE | 564.022 | ENERGIA |
| MUERTE EN BUENOS AIRES | 483.911 | DCS |
| EL INVENTOR DE JUEGOS | 289.112 | WARNER |
| BETIBU | 284.414 | DISNEY |
| VIOLETTA EN CONCIERTO | 119.913 | DISNEY |
| LAS INSOLADAS | 106.886 | DISNEY |
| DELIRIUM | 96.936 | UIP |
| UN AMOR EN TIEMPOS DE SELFIES | 67.136 | ENERGIA |
| GATO NEGRO | 66.017 | DCS |
| ARREBATO | 59.256 | DCS |
| AIRE LIBRE | 55.903 | DISNEY |
| EL CRITICO | 41.510 | DISNEY |
| AMAPOLA | 38.088 | FOX |
| REFUGIADO | 31.654 | DCS |
| EL ARDOR | 27.301 | ENERGIA |
| FERMIN | 22.153 | DCS |
| NECROFOBIA | 14.594 | PRIMER PLANO |
| EL AMOR Y OTRAS HISTORIAS | 14.130 | DISNEY |
| POR UN PUÑADO DE PELOS | 13.502 | AURA |

Fuente: Anuario INCAA 2014

Con estos resultados, más del 50% los espectadores se repartieron en sólo dos empresas: el 42,41% para Capital Intelectual, productor de *Relatos Salvajes*, y el 11,46% para Argentina Sono Film S.A., productor de *Bañeros 4: Los Rompeolas*. En cuanto a la distribución de películas, fueron 108 empresas las que estrenaron en 2014. Si tomamos el total de espectadores, el 77,25% se distribuye en cuatro empresas. Ahora bien, si tomamos sólo los espectadores de cine argentino, la concentración aumenta a punto tal que el 94,27% se reparte entre las cuatro primeras y el 5,73% restante entre 90 empresas. El mercado de exhibición no mostró cambios significativos: el 49,10% de los asistentes se repartió entre apenas tres empresas: Hoyts, Village y Cinemark, el 75%

entre trece empresas, quedando el 25% restante para 222 exhibidoras. Estos porcentajes tienen una explicación lógica: el 50,98% de las pantallas se reparte entre 9 empresas. El cine Gaumont es el de más estrenos nacionales con 82 títulos, seguido por el Complejo Hoyts de Unicenter con 40. El año 2014 se cerraba con un aumento de espectadores de películas argentinas, con 8.144.626 de entradas vendidas (Anuario INCAA, 2014).

El último año del kirchnerismo demostró que el dinero que el Estado había volcado sobre grandes franjas de la población se consumía, también, en bienes culturales. El año 2015 fue récord en asistentes a espectáculos cinematográficos, totalizando 52.125.925 tickets vendidos. Esta suma da un promedio de 1,21 entradas por habitante, siendo la CABA la de mayor proporción con 3,65. Se estrenaron 428 películas, de las cuales 182 son de producción o coproducción nacional, por lo que la participación del cine argentino alcanzó el 42,52% dentro del total de la oferta cinematográfica. Desde el año 2008, cuando se intensificó la política de subsidios para la industria, el crecimiento de la producción nacional fue del 145%.

Al igual que todos los años, cuando se analizan por separado estos indicadores, aparecen ganadores y perdedores. El 25% de los espectadores totales se concentró en 4 títulos, el primer 50% en apenas 14 y el primer 75% en 40 (el año 2014 esos números eran 6, 20 y 52); mientras que el último 25% se reparte entre 388 películas. Las argentinas más vistas del año fueron *El clan* (2.643.487 espectadores), *Abzurdah* (808.135 espectadores) y *Relatos Salvajes*, estrenada en 2014, (516.786 espectadores) (Anuario INCAA, 2015).

Cuadro LVI

Películas argentinas más vistas – Año 2015

| Película | Admisiones |
|---|---|
| EL CLAN | 2.643.487 |
| ABZURDAH | 808.135 |
| RELATOS SALVAJES | 516.786 |
| SIN HIJOS | 507.761 |
| PAPELES EN EL VIENTO | 395.024 |
| TRUMAN | 291.815 |
| BOCA JUNIORS 3D LA PELICULA | 270.651 |
| LOCOS SUELTOS EN EL ZOO | 223.111 |
| SOCIOS POR ACCIDENTE 2 | 175.816 |
| EL ESPEJO DE LOS OTROS | 164.858 |
| LA PATOTA | 143.917 |
| VOLEY | 112.249 |
| KRYPTONITA | 100.895 |
| NK | 70.147 |
| EL PATRON RADIOGRAFIA DE UN CRIMEN | 68.577 |

Fuente: Anuario Incaa 2015

Las productoras que estrenaron fueron 206 y 122 las empresas distribuidoras. Las tres primeras de estas últimas se distribuyeron el 78,44% de los espectadores y las diez primeras el 98,19%. Las 112 distribuidoras restantes se repartieron el 1,81% de los asistentes totales. Si tomamos sólo las distribuidoras argentinas, la concentración es todavía más acentuada: para las tres primeras es el 86% y el 14% restante para 103 empresas. El mercado de la exhibición estuvo compuesto por 912 pantallas pertenecientes a 202 empresas. El 56,94% de los espectadores se concentraron en cuatro de estas empresas: Hoyts , Village, Cinemark y N.A.I., porcentaje que asciende a 75,43% si se consideran las primeras 15 empresas. El resto se reparte entre 224 empresas. Hoyts contó con 108 pantallas, Village con 77, N.A.I. con 75 y Cinemark con 71.

La clave del éxito para las películas argentinas, que se repitió en 2015, consistió en que fueran producidas por un canal de televisión (TELEFE) y distribuidas por una *major*. Seis películas de las diez más vistas fueron lanzadas por Disney, y las restantes por los representantes de los sellos Universal y Paramount. Esta participación implica una

inyección financiera que permite el acceso a publicidad televisiva y, a partir de ahí, se instala dentro del público de cine. Las películas medianas de calidad siguieron siendo las perdedoras con este tipo de mercado, en el que el cine argentino se mantiene relativamente a flote gracias al éxito del año (en el 2015 fue *El Clan*). Películas como *Mi amiga del parque* necesitan una ayuda extra u otro tipo de régimen de subsidios para que puedan instalarse y permanecer algunas semanas más en las carteleras.

En los cuadros siguientes se resumen las estadísticas globales del año 2015. Allí se podrá observar que no hubo grandes cambios en los indicadores que se analizaron a lo largo de la investigación. Los complejos se quedan con la mitad del mercado, la concentración en los grandes centros urbanos continúa y las películas americanas y sus distribuidoras son amplias dominadoras. El único indicador que muestra alguna leve mejoría es de la cantidad de salas por provincia.

Cuadro LVII

Reporte Complejos – Año 2015

| Complejo | Recaudación | % Mercado Rec. | Admisiones | % Mercado Adm. |
|---|---|---|---|---|
| HOYTS UNICENTER | $ 126.669.535,20 | 4,02% | 2.022.360 | 4,02% |
| HOYTS ABASTO | $ 111.330.402,90 | 3,53% | 1.830.822 | 3,64% |
| SHOWCASE ROSARIO | $ 93.172.220,55 | 2,95% | 1.428.928 | 2,84% |
| HOYTS MORON | $ 80.021.601,91 | 2,54% | 1.251.623 | 2,49% |
| VILLAGE PILAR | $ 73.356.095,07 | 2,33% | 917.101 | 1,82% |
| CINEMARK MALVINAS ARGENTINAS | $ 71.703.289,25 | 2,27% | 966.585 | 1,92% |
| VILLAGE NEUQUEN 7 | $ 70.936.685,39 | 2,25% | 788.436 | 1,57% |
| HOYTS DOT | $ 68.074.271,86 | 2,16% | 1.018.032 | 2,02% |
| HOYTS TEMPERLEY | $ 67.587.379,16 | 2,14% | 1.042.128 | 2,07% |
| VILLAGE RECOLETA | $ 66.735.940,64 | 2,12% | 926.241 | 1,84% |
| VILLAGE AVELLANEDA | $ 65.547.490,55 | 2,08% | 944.089 | 1,88% |
| VILLAGE CABALLITO | $ 65.370.446,15 | 2,07% | 871.104 | 1,73% |
| HOYTS QUILMES | $ 64.953.157,40 | 2,06% | 1.059.670 | 2,11% |
| CINEMARK PALERMO | $ 64.468.129,35 | 2,04% | 917.516 | 1,82% |
| SHOWCASE NORTE | $ 62.854.405,20 | 1,99% | 922.481 | 1,83% |
| CINEMARK SAN JUSTO | $ 60.134.501,04 | 1,91% | 780.920 | 1,55% |
| VILLAGE MENDOZA | $ 59.332.398,84 | 1,88% | 887.325 | 1,76% |
| HOYTS MORENO | $ 59.190.107,84 | 1,88% | 925.000 | 1,84% |
| SHOWCASE HAEDO | $ 58.275.862,55 | 1,85% | 863.558 | 1,72% |
| CINEMARK TORTUGAS | $ 56.776.436,25 | 1,80% | 771.897 | 1,53% |
| Totales parciales: | $ 1.446.490.357,10 | 45,86 | 21.135.816 | 42,02 |
| Totales generales: | $ 3.154.375.298,44 | | 50.303.671 | |

Fuente: Ultracine

Cuadro LVIII

Recaudación y espectadores por provincia – Año 2015

| Origen | Recaudación | % | Admisiones | % | Promedio entrada $ | Promedio entrada U$S |
|---|---|---|---|---|---|---|
| GRAN BUENOS AIRES | $ 1.100.802.449,60 | 34,90% | 16.462.399 | 32,73% | $ 63,77 | $ 6,93 |
| CAPITAL FEDERAL | $ 649.637.786,61 | 20,59% | 10.626.732 | 21,13% | $ 48,47 | $ 5,26 |
| CORDOBA | $ 246.952.112,01 | 7,83% | 4.260.899 | 8,47% | $ 54,65 | $ 5,93 |
| BUENOS AIRES | $ 264.319.567,24 | 8,38% | 4.205.778 | 8,36% | $ 60,43 | $ 6,56 |
| SANTA FE | $ 254.103.516,51 | 8,06% | 4.028.422 | 8,01% | $ 51,90 | $ 5,64 |
| MENDOZA | $ 142.231.421,85 | 4,51% | 2.259.533 | 4,49% | $ 57,18 | $ 6,21 |
| TUCUMAN | $ 55.207.945,50 | 1,75% | 1.047.820 | 2,08% | $ 47,08 | $ 5,11 |
| SALTA | $ 49.689.784,96 | 1,58% | 911.634 | 1,81% | $ 51,94 | $ 5,64 |
| NEUQUEN | $ 76.603.502,39 | 2,43% | 895.489 | 1,78% | $ 61,32 | $ 6,66 |
| CORRIENTES | $ 30.783.014,00 | 0,98% | 625.248 | 1,24% | $ 45,28 | $ 4,92 |
| SAN JUAN | $ 29.369.782,00 | 0,93% | 591.457 | 1,18% | $ 46,33 | $ 5,03 |
| SAN LUIS | $ 26.461.613,00 | 0,84% | 456.916 | 0,91% | $ 52,57 | $ 5,71 |
| CHUBUT | $ 32.367.781,00 | 1,03% | 448.973 | 0,89% | $ 56,18 | $ 6,10 |
| ENTRE RIOS | $ 25.625.372,50 | 0,81% | 409.773 | 0,81% | $ 54,60 | $ 5,93 |
| JUJUY | $ 21.098.515,00 | 0,67% | 405.837 | 0,81% | $ 49,16 | $ 5,34 |
| SANTIAGO DEL ESTERO | $ 17.559.665,00 | 0,56% | 347.969 | 0,69% | $ 47,64 | $ 5,17 |
| CHACO | $ 18.786.980,00 | 0,60% | 333.533 | 0,66% | $ 51,16 | $ 5,56 |
| LA RIOJA | $ 16.997.654,10 | 0,54% | 316.302 | 0,63% | $ 40,32 | $ 4,38 |
| LA PAMPA | $ 15.952.447,00 | 0,51% | 267.005 | 0,53% | $ 58,33 | $ 6,33 |
| MISIONES | $ 13.464.567,50 | 0,43% | 265.925 | 0,53% | $ 46,70 | $ 5,07 |
| TIERRA DEL FUEGO | $ 17.658.543,61 | 0,56% | 264.595 | 0,53% | $ 63,72 | $ 6,92 |
| CATAMARCA | $ 14.683.230,00 | 0,47% | 257.763 | 0,51% | $ 52,79 | $ 5,73 |
| RIO NEGRO | $ 14.629.113,06 | 0,46% | 257.223 | 0,51% | $ 49,80 | $ 5,41 |
| SANTA CRUZ | $ 11.839.153,00 | 0,38% | 214.390 | 0,43% | $ 48,31 | $ 5,25 |
| FORMOSA | $ 7.549.781,00 | 0,24% | 142.056 | 0,28% | $ 45,73 | $ 4,97 |
| **Totales generales:** | $ 3.154.375.298,44 | | 50.303.671 | | | |

Fuente: Ultracine

Cuadro LIX

Recaudación y espectadores por país de origen del film – Año 2015

**Porcentajes de recaudación y de espectadores según país de origen del film - Año 2015**

| País | Recaudación | % | Admisiones | % |
|---|---|---|---|---|
| EE UU | $ 2.538.019.317,63 | 80,46% | 39.359.632,00 | 78,24% |
| ARGENTINA | $ 418.266.607,01 | 13,26% | 7.507.978,00 | 14,93% |
| ALEMANIA | $ 16.989.540,41 | 0,54% | 319.198,00 | 0,63% |
| ESPAÑA | $ 2.973.866,37 | 0,09% | 51.765,00 | 0,10% |
| CANADA | $ 867.292,50 | 0,03% | 18.182,00 | 0,04% |
| FRANCIA | $ 81.557.547,28 | 2,59% | 1.458.047,00 | 2,90% |
| ITALIA | $ 569.064,45 | 0,02% | 9.179,00 | 0,02% |
| BRASIL | $ 951.288,10 | 0,03% | 16.811,00 | 0,03% |
| OTROS | $ 94.180.774,69 | 2,99% | 1.562.879,00 | 3,11% |
| **Totales** | **$ 3.154.375.298,44** | | **50.303.671,00** | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine.

Cuadro LX

Recaudación y espectadores según origen de la distribuidora – Año 2015

| DISTRIBUIDORA | Recaudación | % | Espectadores | % | Origen |
|---|---|---|---|---|---|
| UNITED INT. PICTURES | **$ 1.274.652.492,88** | **40,41%** | **19.138.192** | **38,05%** | **EE UU** |
| DISNEY | **$ 745.635.944,45** | **23,64%** | **12.033.740** | **23,92%** | **EE UU** |
| FOX FILM DE LA ARGENTINA | **$ 476.470.032,04** | **15,11%** | **7.973.340** | **15,85%** | **EE UU** |
| WARNER BROS SOUTH INC | **$ 283.313.052,73** | **8,98%** | **4.628.040** | **9,20%** | **EE UU** |
| DIAMOND FILMS | **$ 134.043.861,54** | **4,25%** | **2.111.067** | **4,20%** | **Argentina** |
| ALFA FILMS | **$ 86.507.845,17** | **2,74%** | **1.443.803** | **2,87%** | **Argentina** |
| DISTRIBUTION COMPANY | **$ 43.376.240,53** | **1,38%** | **778.206** | **1,55%** | **Argentina** |
| PRIMER PLANO FILMS GROUP | **$ 6.437.658,72** | **0,20%** | **162.974** | **0,32%** | **Argentina** |
| IFA ARGENTINA | **$ 2.683.673,25** | **0,09%** | **49.949** | **0,10%** | **Argentina** |
| Otras | **$ 101.254.497,13** | **3,21%** | **1.984.360** | **3,94%** | |
| | **$ 3.154.375.298,44** | | **50.303.671** | | |

Fuente: elaboración propia a partir de datos de Ultracine

Cuadro LXI

| Cantidad de salas por provincia año 2015 | |
|---|---|
| **Provincia** | **Salas** |
| **GRAN BUENOS AIRES** | **198** |
| **CAPITAL FEDERAL** | **162** |
| **BUENOS AIRES** | **128** |
| **CORDOBA** | **109** |
| **SANTA FE** | **85** |
| **MENDOZA** | **45** |
| **TUCUMAN** | **23** |
| **CORRIENTES** | **16** |
| **SALTA** | **16** |
| **SAN JUAN** | **15** |
| **ENTRE RIOS** | **12** |
| **NEUQUEN** | **11** |
| **CHACO** | **11** |
| **SAN LUIS** | **10** |
| **CHUBUT** | **10** |
| **SANTIAGO DEL ESTERO** | **10** |
| **LA RIOJA** | **10** |
| **RIO NEGRO** | **9** |
| **LA PAMPA** | **7** |
| **MISIONES** | **6** |
| **CATAMARCA** | **5** |
| **TIERRA DEL FUEGO** | **5** |
| **SANTA CRUZ** | **5** |
| **JUJUY** | **3** |
| **FORMOSA** | **1** |

Fuente: Anuario INCAA 2015

## *CONSIDERACIONES FINALES*

A lo largo del trabajo de investigación se abordaron los principales aspectos de la industria cinematográfica argentina. En el capítulo 1, se analizó el surgimiento y desarrollo de la industria en nuestro país, la cual consiguió, en poco tiempo, y gracias a las temáticas abordadas y al talento de sus realizadores, conquistar el mercado latinoamericano de películas, desplazando a los Estados Unidos. Esta hegemonía se fue perdiendo a partir de la década de 1940. Entre las razones por las cuales la actividad entró en decadencia se encuentran el intento por desarrollar un modelo de industria con las mismas características de aquél con el que se quería competir, con la salvedad de que en un caso se trataba de un país próximo a ocupar la hegemonía mundial y, en el otro, de uno que recién empezaba un proceso de industrialización que no se iba a completar. Y, por otra parte, los dueños de las salas no encontraron demasiada resistencia en los productores locales cuando le dieron prioridad a las películas extranjeras. Durante todo este proceso también se advierte el valor simbólico de la industria y la necesidad de las intervenciones estatales para protegerla, hecho que se ve reflejado en la creación del INC en el año 1957. La industria del cine iba a soportar también el proceso concentrador consecuente con la política por Martínez de Hoz a partir del golpe de 1976, cuyo modelo de ajuste se estiró hasta la crisis de 2001.

Sin embargo, no todas fueron malas noticias durante ese cuarto de siglo. En 1994, gracias al trabajo de un amplio espectro de organizaciones ligadas al cine, se logró la sanción de la ley que otorgaba autarquía al INCAA. Si bien tuvo efectos prácticos casi diez años más tarde, se trataba de una herramienta fundamental para financiar la producción nacional. Esta ley permitió la aplicación de las reglamentaciones que otorgaron créditos y subsidios que surgieron del fondo de fomento, tema que fue desarrollado en el capítulo 2, con los cuales la industria cinematográfica adquirió más independencia y volumen en lo que respecta a la producción de películas. En el capítulo 3, se detallaron cuáles son y qué función cumplen las actividades del sector: la producción, la distribución y la exhibición. Si bien el Estado regula el circuito, se trata de mercados muy concentrados con pocos ganadores y con una notable falta de espacio en las salas para las películas nacionales.

En los capítulos 4 a 8, analizamos cómo fue el comportamiento de los indicadores estadísticos de la industria luego de la salida de la Convertibilidad, cuando el Estado asumió un rol más dinamizador a través de políticas económicas de estímulo del mercado

interno. Estos indicadores evidencian que hubo resultados satisfactorios pero que continuó siendo una industria concentrada y que falta mucho por hacer para tener más llegada al público de cine nacional y latinoamericano (aunque también de otros países a excepción de Estados Unidos), con temáticas variadas que incluyan el simple divertimento pero también la posibilidad de generar debates culturales y, porque no hay que olvidarse que se trata de un bien cultural, diseminada por todo el territorio nacional y no solamente en los grandes centros urbanos donde es más rentable.

1- El cine y la relación Estado – Mercado

La economía del kirchnerismo significó un giro en relación al modelo implementado en el último cuarto del siglo XX. Hasta la mitad del segundo mandato de Cristina Kirchner la economía argentina creció a un ritmo comparable al decenio 1964-1974. Si bien los términos de intercambio habían mejorado –y se pudo eludir la restricción externa favoreciendo el crecimiento- también el Estado asumió un rol más activo en la orientación de la economía, reconociendo que era la política la que debía guiar el rumbo del desarrollo. Estas circunstancias determinaron que el agro y la industria crecieran en paralelo, con lo cual el desempleo disminuyó de forma significativa y, desde la política social, se tomaron medidas tendientes a incluir dentro del sistema a franjas significativas de la población (a través de la ampliación de la cobertura previsional o de la Asignación Universal por Hijo, por ejemplo). Si bien por un lado el Estado estaba aumentando el "gasto", por otro lado inyectaba dinero en la economía que iba directo al consumo, y esto, a su vez, implicaba más producción, más trabajo, más sueldos y menos desocupación. Entre las industrias que se beneficiaron con el mayor consumo de la población estuvo el cine. Los espectadores pasaron de 33.700.000 en el año 2003 a 52.100.000 en 2015, y los espectadores de cine argentino de 3.200.000 a 7.500.000 en el mismo período.
En el caso de las industrias culturales, y del cine en particular, el debate sobre las políticas intervencionistas del Estado tiene, al menos, dos ejes principales. Por un lado, la realidad demuestra que si se deja librada al "mercado" la distribución de los recursos, los sectores más desfavorecidos de la sociedad quedarían, también, marginados del acceso a los bienes culturales. Por otro lado, para que exista un cine con contenidos culturales y visiones de la realidad propios es necesario que el Estado proteja estas iniciativas, ya sea a través de créditos blandos, subsidios o beneficios impositivos. Esta forma de intervención implica, a su vez, hasta qué punto es posible y aconsejable influir o guiar los

consumos de los ciudadanos para que se vuelquen a este tipo de películas, cuyo espacio en el mercado de bienes está cada vez más amenazado por el avance arrollador de las grandes superproducciones extranjeras.

Como se analizó a lo largo de estas páginas, la industria de cine argentina se mueve en un mercado pequeño y sus ingresos están compuestos por las entradas que paga el público que asiste a las salas, la venta de derechos para exhibición en televisión u otro medio y la venta de videos, ya sea en el mercado local o en el exterior. Para poder competir con el cine norteamericano, que es el que domina tanto la taquilla como la distribución, es necesaria la intervención del Estado. En nuestro país, la industria recibe subsidios y créditos para la producción de películas; existe lo que se llama "cuota de pantalla", que asegura que las salas exhiban películas nacionales; y además está la "media de continuidad" que asegura, en caso de que las películas tengan buena respuesta del público, que no sean retiradas de las carteleras.

A pesar de todas estas regulaciones la industria de cine argentino está atravesando dificultades. En el período analizado (2003–2015) el Estado fomentó, fundamentalmente a través del aumento de subsidios a través de las diferentes vías, y con éxito, la producción de películas nacionales, se pasó de 46 estrenos en el primer año de la serie a 182 en el año de cierre. Desde este punto de vista la política adoptada parece no merecer cuestionamientos.

Ahora bien, cuando se analiza la forma en que se distribuyeron los fondos y qué pasó con la distribución y la exhibición de las películas empieza a quedar evidenciado que no se supo, no se pudo o no se quiso avanzar, desde la planificación estatal, para que el mercado no quede concentrado y que las distribuidoras terminaran incidiendo, también, en la producción local.

Si bien, como se desarrolló en el capítulo 8, la producción nacional aumentó y mucho, los espectadores por película disminuyeron: en 2003 fueron aproximadamente 70.000 y en 2015 apenas 41.200. La tendencia marca que no llegan al 10% del total de estrenos las películas que pueden ser consideradas exitosas en relación a los espectadores, siendo solamente una o dos las que levantan el promedio general, ya que la gran mayoría no llega a vender 10.000 tickets y, a su vez, en los éxitos nacionales interviene una distribuidora de capitales foráneos. Esta falta de proporcionalidad entre el aumento de producciones argentinas y el aumento del público que asistió a las salas (las producciones son el 42% del total mientras que el porcentaje de público de cine argentino no llega al 15%), obedece a más de un motivo (poca publicidad, falta de salas, exceso

de copias por película, etc.) es uno de los problemas estructurales a resolver para equilibrar la inversión en producción y el impacto que se logra en los espectadores.

2- Las etapas de la industria. Los subsidios y el comportamiento de los actores económicos locales

De acuerdo a lo detallado en el capítulo 3, las etapas que atraviesa la industria cinematográfica son la producción, la distribución y la exhibición. Existen tres tipos de empresas productoras, las estables (que además producen publicidad y tienen los proyectos mejor financiados); las productoras que no tienen personal fijo y el director muchas veces es también el guionista y el productor, cuyos proyectos son de costos medios o bajos; y las productoras que sólo hacen películas muy pequeñas, en general operas primas. Entre los dos primeros tipos de productoras mencionados, hay una práctica abusiva que consiste en aprovechar los agujeros que existen en los controles del INCAA, para presentar números ficticios en relación a las erogaciones realizadas para la producción de películas, y de esta forma cobrar subsidios por encima de los gastos efectivamente soportados. Si bien se discontinuó la entrega de subsidios o fondos "3-J" (subsidios directos entregados por las autoridades del INCAA, sin pasar por todos los requisitos requeridos por las normativas correspondientes), el accionar de las productoras le da argumentos a quienes están en contra de los apoyos que reciben las empresas privadas para producir cine. Además, el hecho de producir financiados con subsidios por encima de los costos reales, asegura una ganancia a los productores, razón por la cual su único interés termina siendo estrenar cada vez más películas sin que les importe demasiado el producto en sí mismo (porque para cobrar la totalidad de los subsidios es necesario estrenar la película en salas comerciales). Es más, al tener limitada la cantidad de proyectos a presentar por año (de acuerdo a la normativa del INCAA son dos), hay productores que crean más sociedades, a nombre de testaferros, para sortear esta dificultad y asegurarse más cupos de películas.

El siguiente eslabón de la actividad cinematográfica está regulado por las distribuidoras, que son las intermediarias entre los productores y los exhibidores. Hay dos tipos de empresas distribuidoras, las extranjeras –que por lo general distribuyen las películas de sus casas matrices- y las locales, de capital nacional y orientadas a distribuir cine argentino o extranjero principalmente de origen europeo. Esta "división" se modificó en los últimos años debido a que algunas *majors* empezaron a distribuir películas argentinas.

Esto tuvo dos efectos: por un lado a los proyectos elegidos les aseguraba una cantidad importante de espectadores (por la publicidad y las semanas de exhibición); y por otro lado, para el resto de las películas argentinas (a excepción de las distribuidas por otra *major*) significaba tener aún menos salas disponibles debido a que la cuota de pantalla era cubierta por las otras películas. Si se analizan las películas argentinas más taquilleras de los últimos años, se puede verificar que fueron distribuidas por alguna de estas empresas.

El circuito termina con las exhibidoras, empresas que proyectan las películas en las salas y horarios pactados con los distribuidores. En las últimas dos décadas los complejos multisalas desplazaron a las salas tradicionales, quedándose con el 50% del mercado de espectadores y de recaudación. Estos complejos son propiedad de empresas multinacionales (también participan grupos locales), muchas veces asociados con las distribuidoras extranjeras, hecho que posibilita la exhibición preferencial de las películas de los propios dueños.

En relación a la exhibición, los cuadros de distribución de las salas por todo el país, muestran las enormes diferencias que existen hacia el interior de la sociedad argentina. Los grandes centros urbanos concentran la gran mayoría de los cines y las provincias más pobres y alejadas de Buenos Aires quedan totalmente aisladas del acceso a este tipo de consumos culturales. El hecho de que la provincia de La Rioja no haya contado con un solo cine en el año 2009 constituye el ejemplo más emblemático de estas desigualdades.

El INCAA es el que determina las reglas dentro de las cuales se mueven los actores en estos tres aspectos de la industria. En la rama de la producción de películas la intervención tuvo buenos resultados. Aunque queda pendiente la elaboración de un plan de fomento que contemple la posibilidad de recuperar los gastos de una estrategia publicitaria que permita, al menos, que se conozca la existencia de la película en cuestión (poniendo el énfasis en las producciones que no cuentan con el apoyo de una distribuidora *major* que ya tienen asegurada una publicidad abultada). Así como también un sistema que desaliente a los productores que sólo están interesados en cobrar los subsidios desvinculándose de la relación que tiene el cine con la cultura y la sociedad.

Con respecto a la distribución y a la exhibición, la intervención del Estado está lejos de ser satisfactoria. Son mercados muy concentrados, en los cuales se hace cada vez más dificultoso el ingreso de películas que no tengan una productora o distribuidora importante. De esta forma, se impone al público espectador el acceso a un tipo de cine

cada vez más limitado, en el que cualquier película que proponga otra estética es confinada a salas y horarios marginales.
En relación a la exhibición, es necesario agregar que, a pesar de la apertura de salas que dependen del INCAA en varios provincias del interior, todavía queda mucho por hacer en cuanto a que el Estado pueda asegurar a las poblaciones de las regiones más alejadas y empobrecidas del país, la posibilidad de concurrir a los cines.

## 3- La industria del cine y el modelo económico (2003 – 2015)

Ha sido objeto de este trabajo mostrar que el devenir de la industria cinematográfica ha ido al compás del resto de las industrias y de la economía argentina. A partir de la sanción de la ley 24.377, el INCAA adquirió funciones y derechos que le permitieron intervenir en el mercado de películas a través de la aplicación de políticas públicas para favorecer al cine nacional, además de un aumento del FFC y de la autarquía financiera. Si bien esta última tardó diez años en implementarse de forma completa, significó un punto de quiebre con respecto a las posibilidades de desarrollo de la industria. Esta ley implica el reconocimiento, por parte del Estado, que la cultura y la economía no circulan por carriles paralelos, están relacionadas, y que las industrias culturales operan sobre la subjetividad de los ciudadanos, por lo tanto, no pueden no ser reguladas de tal forma que se asegure la existencia de una producción propia.
Desde el año 2003, las medidas gubernamentales, quizás con exceso de voluntarismo político, tendieron a la adopción de iniciativas macroeconómicas que aceleraron el crecimiento, incentivaron la inversión privada, la expansión de empresas nacionales y la reinversión de utilidades.
En el caso del cine, el aumento de los fondos otorgados a los productores se vio reflejado en un incremento significativo de la producción de películas, y esto es un logro importante y que no se puede rebatir. Sin embargo, se terminó concentrando, extranjerizando y empobreciendo el mercado de películas. Si bien es cierto que faltaron medidas regulatorias por parte del INCAA, con respecto a la distribución y a la exhibición de esa mayor cantidad de películas nacionales, también lo es que una proporción significativa de los empresarios locales presentaron costos ficticios para cobrar más subsidios, descuidaron las propuestas estéticas y se desentendieron del destino de sus películas, dejando al descubierto un interés de corto plazo sin otro objetivo que obtener una tasa de ganancia con el menor riesgo posible, pero sin consolidar una industria propia que

pueda instalarse en el mercado para ofrecer una visión cultural alternativa a las producciones importadas.

Finalmente, de acuerdo a los indicadores analizados, puede afirmarse que la industria cinematográfica, en el período 2003 – 2015, no escapó a las limitaciones que evidenció el modelo económico kirchnerista en cuanto a poder articular una intervención eficiente del Estado con un planeamiento estratégico de desarrollo a largo plazo. Entre los principales problemas pendientes se destacan: 1) Regulaciones e incentivos económicos bien orientados pero al mismo tiempo insuficientes. 2) Un aumento de la producción de películas locales pero con serias dificultades para modificar los circuitos de distribución y exhibición. 3) Predominio de la oferta de cine extranjero y una deficiente promoción del cine nacional que imposibilitó que se produjeran cambios sustanciales en los hábitos culturales de consumo.

**Bibliografía**


1. Agis Emanuel, Cañete Carlos y Panigo Demián (2013), “El impacto de la Asignación Universal por Hijo en la Argentina”, “Empleo, desempleo y políticas de empleo”, CEIL CONICET.
2. Adamovsky, Ezequiel (2012), *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta.
3. Anuario INCAA (2008).
4. Anuario INCAA (2009).
5. Anuario INCAA (2010).
6. Anuario INCAA (2011).
7. Anuario INCAA (2012).
8. Anuario INCAA (2013).
9. Anuario INCAA (2014).
10. Anuario INCAA (2015).
11. Anuario Revista Ultracine (2009).
12. Anuario Revista Ultracine (2010).
13. Anuario Revista Ultracine (2011).
14. Anuario Revista Ultracine (2012).
15. Anuario Revista Ultracine (2013).
16. Anuario Revista Ultracine (2014).
17. Anuario Revista Ultracine (2015).
18. Avellaneda, Andrés (1983), “Cortázar y los años de *Bestiario*”, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana.
19. Basualdo, Eduardo (2013), *Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo xx a la actualidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
20. Battle, Diego (2007), “Cine argentino: 92 estrenos y ninguna flor (el año que vivimos en peligro)”, Otros cines.
21. Bayer, Osvaldo, “El film perseguido” (24/06/2014), Diario Página12.
22. Benjamin, Walter (1936), “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, (http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Benjamin1.pdf).

23. Bernades, Horacio, “La hora de las discusiones, la hora de inventar” (28/12/2006), Diario Página12.
24. Bernades, Horacio, “Una reina, nueve princesas y demasiados interrogantes” (29/12/2009), Diario Página12.
25. Bernades, Horacio, “Siete películas para una aristocracia modelo ´05” (31/12/2005), Diario Página12.
26. Bernades, Horacio, “El futuro del cine viene en pantallas cada vez más chicas” (29/12/2010), Diario Página12.
27. Bernades, Horacio, “Un año de producción récord, con los problemas conocidos” (28/12/2013), Diario Página12.
28. Borón, Atilio (2002), *Imperialismo & Imperio*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
29. Brennan, James P., Rougier Marcelo (2013), *Perón y la burguesía argentina*, Ed. Lenguaje Claro, Buenos Aires.
30. Busch, Klaus y Hirschel, Dierk (set.-oct. 2011), “Europa en la encrucijada. Propuestas para salir de la crisis”, Revista *Nueva Sociedad* Nº 235.
31. Cachanosky, Roberto, “Los enredos de la política económica” (29/07/2007), Diario La Nación.
32. Cachanosky, Roberto, “La tablita cambiaria de los 70 y la de hoy” (14/11/2012), Diario La Nación.
33. Elia, Carlos y Schargorodsky Héctor (2004), *Economía de la Cultura*, Buenos Aires, FCE – UBA.
34. DEISICA (2008).
35. DEISICA (2009).
36. DEISICA (2010).
37. DEISICA (2011).
38. DEISICA (2012).
39. Devoto, Fernando (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
40. Dos Santos, Estela (1972), *El cine nacional*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
41. Feinmann, José Pablo (2000), *Pasiones de celuloide. Ensayos y variedades sobre cine*, Buenos Aires, Ed. Norma.

42. Feinmann, José Pablo (2011), *Siempre nos quedará París. El cine y la condición humana*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
43. Frenkel, Roberto y Fanelli, José María (1990), *Políticas de estabilización e hiperinflación en la Argentina*, Capítulo "Desequilibrios, políticas de estabilización e hiperinflación en la Argentina", Buenos Aires, Edit. Tesis.
44. Gamerro, Carlos (2007), "Julio Cortázar, inventor del peronismo", en Guillermo Korn (compilador), El *peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, tomo 4 de *Literatura argentina siglo XX* (2007), Buenos Aires, Paradiso.
45. Gettino, Octavio (1995), *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión Económica Políticas Públicas*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
46. Gettino, Octavio (1998), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (1998), Buenos Aires, Ediciones Ciccus.
47. Gettino, Octavio (2008), *El Capital de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.
48. Gettino, Octavio y Schargorodsky Héctor (2008), *El cine argentino en los mercados externos*, Buenos Aires, FCE - UBA.
49. Girbal-Blacha, Noemí (2003), *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
50. Gociol, Judith, Invernizzi, Hernán (2006), *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Ed. Capital Intelectual.
51. Heredia, Mariana (2015), *Cuando lo economistas alcanzaron el poder (o cómo se gestó la confianza en los expertos)*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI.
52. Horkheimer, Max y Adorno Theodor (2001), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Editorial Trotta.
53. Kriger, Clara (2010), "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)", Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Córdoba(Argentina), año10, n°10.
54. Kulfas, Matías (2016), *Los tres kirchnerismos. Una historia de la economía argentina 2003-2015*, Buenos Aires, Siglo XXI.
55. Lerer, Diego, (19/12/2012) "Lo mejor de 2012. Estrenos nacionales balance y top 20", Otros Cines, http://micropsia.otroscines.com/2012/12/lo-mejor-de-2012-estrenos-nacionales-balance-y-top-20/.
56. Lima, Fernando, "Sueños imposibles" (17/12/2008), web Otros cines.

57. Mateu, Cristina (2008), *Avances y límites de la industria cinematográfica argentina, 1935-1955*, Buenos Aires, Ediciones Cooperativas.
58. Míguez, María Cecilia (2013), "¿Anticomunistas, antiestatistas, antiperonistas? La "nacionalización" de la doctrina de seguridad nacional en la Argentina y la legitimación del golpe de Estado de 1966", Revista Saap, Vol. 7, Nro. 1.
59. Ministerio de Economía, "La economía argentina durante 2000", http://www.economia.gob.ar/informe/informe36/introduccion.pdf.
60. Ministerio de Economía (julio 2004), "Análisis Nro. II, Argentina, el FMI y la Crisis de la Deuda".
61. Monteagudo, Luciano, "El cine como experiencia o el cine como vidriera" (30/12/2008), Diario Página12.
62. Müller, Alberto, "O globo" (08/01/2012), Diario Página12.
63. Murga, Celina, "Reflexiones sobre el público" (29/12/2012), Diario Página12.
64. Musaluppi, Hernán (2012), *El cine y lo que queda de mí*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
65. Natanson, José, "Kirchner y la historia" (06/11/2010), Diario Página12.
66. Nudler, Julio, "La ley ómnibus entrará de culata" (26/12/1999), Diario Página12.
67. Nudler, Julio, "Los pesimistas de siempre" (12/12/2004), Diario Página12.
68. Perelman, Pablo y Seivach, Paulina (2004), *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal*, Buenos Aires.
69. Piqué, Martín, "Una hipoteca al Congreso y la Rosada" (27/12/2001), Diario Página12.
70. Quiroga, Annabella, "En 2004 la economía creció al 9% y es la suba más alta en 12 años" (18/03/2005), Diario Clarín.
71. Raffo, Julio (2003), *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica comentada*, Buenos Aires,Editorial Lumiere.
72. Rappoport, Mario (2010), *Las políticas económicas de la Argentina. Una breve historia*, Buenos Aires, Booket.
73. Rapoport, Mario (2007), *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*, Buenos Aires, Ed. Emecé.

74. Raspo, Eduardo, entrevista en “Escribiendo cine” (02/05/2011), http://www.escribiendocine.com/entrevista/0002678-eduardo-raspo-incaa-tv-pone-en-evidencia-la-avidez-por-ver-cine-argentino/.
75. Rebossio, Alejandro, “La tercera moneda agrega interrogantes a la crisis argentina” (30/12/2001), Diario El País.
76. Rubinstein Borruel, Elena Virginia (2006), “Un acercamiento a las Industrias Culturales en la Argentina durante el período 1984-1994”, Trabajo inédito de Tesis en Historia Económica y de las Políticas Económicas.
77. Sánchez Sorondo, Matías (1938), *El Instituto Cinematográfico del Estado*, Buenos Aires.
78. Scaletta, Claudio, “Todavía falta lo mejor” 07/01/2007), Diario Página12.
79. Scaleta, Claudio, “Violencia y futuro” (30/12/2012), Diario Página12.
80. Sirven, Pablo, “Salió la ley de medios recontra K” (11/10/2009), Diario La Nación.
81. Solanas, Fernando (1995), “La hora de los hornos: viaje histórico del cine argentino”, en *Así de simple 1*, Bogotá, Ed. Voluntad.
82. Streeck, Wolfgang, « La crise de 2008 a commencé il y a quarante ans » (01/2012), Diario Le monde diplomatique.
83. Suplemento económico (06/12/2009), Diario Clarín.
84. Taffetani, Claudio, entrevista en http://habiaunavezunachica.blogspot.com.ar/2011/02/un-balance-del-ano-cinematografico-2010.html.
85. Uriarte, Claudio, “La república de Asterix” (29/05/2005), Diario Página12.
86. Uriarte, Claudio, “Una y mil veces ‘¡non’!” (02/04/2006), Diario Página12.
87. Verbitsky, Horacio, “Luces de la ciudad" (13/01/2002), Diario Página12.
88. Verbitsky, Horacio y Bohoslavsky, Juan Pablo (2013), *Cuentas Pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Ed.
89. Viñas, David (2004), *Crisis de la ciudad señorial*, Buenos Aires, Corregidor.
90. Visconti, José Luis (2014), *El peligro está en los vivos. Representaciones y omisiones en el cine argentino 1976/1983*, Buenos Aires, Tren en movimiento.
91. Wainfeld, Mario, “Hechos y personajes del 2010” (03/01/2010), Diario Página12.

92. Wainfeld, Mario, “¿Qué vas a ser cuando crezcas? (21/12/2003), Diario Página12.
93. Wainfeld, Mario, “El repaso y el horizonte” (29/12/2013), Diario Página12.
94. Wainfeld, Mario, “Lo acumulado y lo inesperado” (02/01/2011), Diario Página12.
95. Zaiat, Alfredo (2012), *Economía a contramano*, Buenos Aires, Planeta.
96. Zaiat, Alfredo, “Amortiguadores” (05/10/2008), Diario Página12.