

Alicia Cáceres
Carlos Cáceres

Universidad Nacional de Córdoba

El cine ha muerto. ¡Larga vida al cine! El Plan de Fomento del INCAA ante el desarrollo de la tecnología HD

Film is dead. Long live to film!
The INCAA promotion plan faced with the
development of HD technology

Resumen

En el contexto de las industrias culturales, el cine merece un tratamiento especial. Su elevado costo de producción y su dificultad de recupero (aún para el cine comercial) requirieron de una actitud activa de los estados para conservar narrativas propias ante el avasallamiento del cine Hollywoodense. En nuestro país, desde la creación del Instituto Nacional de Cinematografía, hoy actualizado en INCAA (con doble A de Artes Audiovisuales), hasta la actualidad el Estado Argentino ha intervenido en el campo de la producción cinematográfica.

¿Cómo pasó la Argentina de producir 11 películas en 1991 a casi 150 en 2011? ¿Cuáles fueron las políticas públicas que alentaron ese crecimiento? ¿Qué rol cumplieron las asociaciones de productores independientes? ¿Qué tensiones incorporó el advenimiento de la tecnología digital? El presente artículo recupera algunos hitos en este proceso de cambio de las condiciones (y la lógica) de la producción cinematográfica nacional.

Abstract

In the context of cultural industries, film industry deserves special treatment. Its high production cost and difficulty of recovery (even for commercial cinema) required an active attitude of States to preserve their own narratives from the subjugation to Hollywood's films. In Argentina, since the creation of the National Film Institute, now renamed as INCAA (with double-A referring to Audiovisual Arts) to the present, the State of Argentina has involved itself in the field of film production.

How did Argentina moved from producing 11 films a year in 1991 to almost 150 in 2011? What were the policies that encouraged this growth? What role did independent producers' associations played? What tensions were incorporated by the introduction of digital technology? This article traces some of the milestones in this process of change in conditions (and logic) of the national film industry.

Palabras Clave

Industrias culturales
Políticas públicas
Fomento del cine
INCAA

Keywords

Cultural Industries
Public policy
Film promotion
INCAA

A fines del siglo XIX los hermanos Lumière no sospecharon la potencialidad de su propia invención. Es comprensible que ellos no pudieran intuir lo que aún no había sucedido. Los Lumière (padre e hijos), empresarios de la entonces creciente industria fotográfica, no vieron en el cinematógrafo más que la posibilidad de aprovechar los beneficios de la novedad, entendiéndolo que tras la curiosidad que despertaba como primicia pasaría al olvido en el corto plazo. Difícilmente podrían haber sospechado que —unas décadas más tarde— su invento iba casi a solaparse con una transformación profunda del campo de la producción cultural: la consolidación de las industrias culturales.

La industrialización de la producción cultural, cuyo desarrollo cobra impulso a partir de la segunda mitad del siglo XX, implicaría cambiar la lógica de la producción de los bienes culturales. La invención del cinematógrafo y con él, de la cinematografía, da inicio a un producto cultural que, por sus costos de producción, solo podía tener continuidad con una lógica de consumo masivo. En el caso del cine “la necesidad de emplear grandes capitales impone a los creadores condiciones precisas para la elaboración de sus obras” (Sadoul, 1956:6).

1. Pocos años después, cuando comenzaba a decaer el interés por la función inicial del cine —meramente demostrativa de escenarios y geografías distantes— Georges Méliès le daría un fuerte giro al incorporar la narración de historias, combinando los recursos del teatro con los de su oficio de mago.

Es razonable el pensamiento del padre de la familia Lumière, al negarse a vender a Georges Méliès¹ el aparato de su hijo porque “la moda del cinematógrafo duraría poco” y por ello prefería “reservarse el beneficio de la invención” (Sadoul, 1956: 31). No avizoraba la posibilidad de que consumidores y productores entraran —sin retorno— en contacto de manera masiva. El cine implicaba compartir físicamente con otros espectadores la materialidad de la sala y la temporalidad de la proyección, con la novedad de la virtualidad del espectáculo. Un modo del consumo cultural que aún no existía. Se trataba, en términos de Benjamin de “la obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica y que incluso, [...] procede de ella” (Benjamin, 1982: 36).

2. Aspecto que Benjamin asume críticamente dado que esta mediación mecánica en la reproducción de la obra de arte conlleva la pérdida de su aura, en tanto desaparece la experiencia única e irrepetible de su existencia en el lugar en que se encuentra. “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 1982: 22).

La noción de “industria cultural” aún estaba por forjarse. Surgiría para designar “a toda una serie de creaciones simbólicas que, multiplicadas en numerosas copias en soportes materiales o inmateriales, van al encuentro de sus receptores” (Bustamante, 2003: 21). Se trata de la incorporación de la cultura a una dinámica capitalista de producción. Los Lumière no tenían herramientas para prever que asistirían a la convergencia entre su invento —el cinematógrafo— y la transformación del contexto de producción y circulación de los bienes culturales en el mundo. La reproductibilidad infinita de la obra cinematográfica —donde conviven múltiples copias de un mismo original con igual calidad— permite a la vez la virtualidad de la proyección en la sala y la simultaneidad de la misma obra ante distintos públicos y en diversos sitios. A partir de esto “la orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación”² (Benjamin, 1982: 25).

No obstante, si bien esta posibilidad a la que refiere Benjamin, de reproducir sin límites la obra manteniendo características de exactitud entre las copias, es cierta técnicamente; se vuelve bastante finita cuando la sometemos a términos económicos y de mercado. En Argentina, el costo de laboratorio del original de un film registrado en soporte fílmico, a partir del corte de negativo, ronda los \$ 80.000 y alrededor de \$ 180.000 si se trata del traspaso de un original digital a soporte fílmico (data to film) con corrección de color. Además, cada copia de proyección a partir de la película terminada (copia A) tiene un costo que oscila entre \$ 5.000 y \$ 10.000. Entonces, si bien en un caso abstracto un productor podría realizar infinitas copias a partir de su original de un film, lo cierto es que el original más la cantidad de copias de exhibición que se harán se trata de un costo significativo en el presupuesto final del mismo. Además, si consideramos que en los rodajes de bajo presupuesto por lo general se

utilizan formatos digitales accesibles, la incidencia presupuestaria del acabado en fílmico es desmesurada. Por último, y a riesgo de redundar, es de destacar que esto impacta directamente en las posibilidades de exhibición de una película. Que, con todo, si no logra reunir cada semana un determinado número de espectadores, se la deja de exhibir. Sería el modo de volver escaso un bien que, al parecer, a los ojos de Benjamin no lo es tanto.

Se manifiesta aquí el principio de “escasez artificial sobre el que se basa el modelo productivo de las industrias culturales” (Mastrini y Becerra, 2010): la materialidad del bien simbólico. Un número finito de copias y un acceso limitado a la sala de exhibición; vinculado esto al “requerimiento ineludible de transformar el valor simbólico en valor económico” (Herscovici en Bustamante, 2003: 23). “Ineludible”, ya que el elevado costo de producción de un film impone la necesidad de recurrir a fuentes de financiamiento que deben ser reembolsadas.

Una película nacional

El Congreso de la Nación Argentina aprobó el 28 de septiembre de 1994 la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional. Esta ley, “la ley de cine”, fue reglamentada en 1995 y se elaboró para intervenir como sostén de la producción cinematográfica nacional en un momento en que ésta atravesaba quizás, la crisis más profunda de toda su historia.

Para tener una referencia un poco más global acerca del desarrollo de las cinematografías nacionales, consideraremos el siguiente patrón: En una cinematografía pequeña como la nuestra, se considera un buen indicador de productividad la relación del estreno de una película anual por cada millón de habitantes. En Argentina, para estar dentro de este patrón, de acuerdo a los datos arrojados por el último censo del año 2010, deberían estrenarse 40 films por año. En Argentina, en 1991, se estrenaron diez películas sobre una población que rondaba los 35 millones de habitantes³. Casi veinte años después, en 2010, se estrenaron 149 films con una población de 40 millones de habitantes. Los números claramente demuestran que las condiciones han cambiado.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿Cuáles fueron los acontecimientos más relevantes en este proceso de recuperación de la industria cinematográfica nacional? ¿Cómo ha incidido la legislación en la capacidad de producción? ¿En qué medida el dinamismo propio del campo de la producción, también ha ido tensionando la legislación nacional en materia de producción cinematográfica?

Un aspecto de enorme relevancia es el hecho de que a partir de los 90 los distintos campos de la producción cultural han estado fuertemente atravesados y transformados por la incorporación de procesos digitales. Estas transformaciones –que en la fotografía se impusieron de manera implacable y veloz en el campo de la prensa primero y en la fotografía social y publicitaria después– en el cine han implicado un proceso paulatino que lentamente ha ido imponiendo sus beneficios de forma progresiva en cada etapa de la producción. Primero fue la ampliación de los límites de lo imaginable con la intervención digital en el diseño de los efectos especiales, luego fue avanzando sobre la dinámica más cotidiana del montaje, más tarde del rodaje y finalmente, de la exhibición⁴. “El desarrollo tecnológico en la fase de producción ha sido tan importante que se difuminan las fronteras entre los sistemas profesionales y amateur” (Álvarez Monzoncillo en Bustamante, 2003: 91).

Entonces, a los interrogantes acerca de la relación entre producción y legislación en el campo de la producción cinematográfica nacional, se suma la pregunta por

3. Datos de films estrenados en el año 1991, en Juan Pablo Angona “El nuevo cine argentino de los 90: amalgama de factores.” 26/2/2011 <http://www.teladerayon.com/Articulos/Articulo.aspx?id=9628>

4. A la pérdida del aura dada por la mediación técnica de la realización cinematográfica, la digitalización le suma la pérdida de analogía con el referente que sí preservaba la reproducción técnica. El registro –en el formato digital– se trans

forma en una serie de códigos binarios, que recién tras atravesar un proceso de lectura y decodificación se podrá restituir –y por tanto, percibir– la imagen y el sonido diseñados por el director del film.

5. Nicolás Battle y Hugo Castro Fau en la presentación de las Clínicas de Producción del Semillero de Talentos. Salta, 2007.

6. Resolución INCAA N° 2202/2011.

7. Modo en que se denominó en el medio de forma corriente a la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional.

la incidencia de la digitalización. ¿Cómo incide en la industria cinematográfica de nuestro país? ¿Se relaciona la noción de mayor accesibilidad a la tecnología con la de democratización del cine? ¿El desarrollo digital de alta definición modifica la constitución del campo profesional? ¿La multiplicidad de accesos a la realización a través de las nuevas tecnologías –más versátiles y baratas– ha implicado la necesidad de modificar del Plan de Fomento del INCAA? ¿Cómo repercute la digitalización de la producción en el circuito de exhibición comercial?

Ante nada, una revisión del ¿Estado del arte o Estado en el arte?

Cada año el Instituto Nacional de Cine y Artes audiovisuales aporta económicamente, a través de subsidios o concursos, a prácticamente la totalidad de las películas argentinas estrenadas comercialmente. Es bastante improbable llegar a finalizar un largometraje en condiciones técnicas y legales suficientes para ser estrenado comercialmente por fuera del financiamiento oficial. “Con el INCAA no alcanza, sin el INCAA es imposible”⁵.

En cuanto a las cuestiones técnicas para poder acceder a un estreno nacional en salas comerciales se debe garantizar un soporte y calidad determinados: copia en 35 mm (a partir del 8 de septiembre de 2011⁶ los documentales pueden estrenarse con copia digital DCP) debidamente aprobadas por el Comité de Calificación. En relación a los aspectos legales, junto con la película terminada el productor debe tener la documentación que acredite el pago de los sueldos, los aportes impositivos como empresa productora, el libre deuda del SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) con el pago de las cargas sociales correspondientes al período y al equipo de personas que llevaron adelante la realización de la película, etc.

Esto explica que tener una película bajo el brazo no necesariamente significa tener una película en condiciones de entrar en el circuito de distribución y exhibición. Por ello, es fundamental no perder de vista, que en nuestro contexto (y en general en todos los países, salvo EEUU) las políticas públicas son decisivas para el desarrollo de la producción local.

Repasemos brevemente los tres acontecimientos en materia de política pública que mayor incidencia tuvieron en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica en las dos últimas décadas.

En primer término, “la ley de cine”⁷ de 1994 que quintuplicó el monto del Fondo de Fomento, destinado al subsidio de películas nacionales, con la incorporación del Subsidio por otros Medios de Exhibición (por medios electrónicos). Se trata de una ley que ante una de las crisis más profundas de la producción cinematográfica – con las cifras más bajas de la historia nacional de películas estrenadas y de cantidad de espectadores en sala– protegía a la industria cinematográfica nacional. En un contexto donde el Estado se retiraba de sus funciones de regulador de la mayoría de los sectores de interés público, paradójicamente, la cinematografía era protegida considerando los criterios de viabilidad, factibilidad, etc. de los proyectos de largometrajes.

Al Fondo de Fomento Cinematográfico, que hasta ese momento se constituía por el “impuesto del 10% sobre el valor de las entradas se sumó un gravamen similar al alquiler, venta y edición de videos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) obtiene de los canales de televisión abierta y por cable” (Angona, 2011). En el Título VII, artículo 24°, de la Ley 24.377, se detalla la constitución del Fondo de Fomento Cinematográfico. Recuperamos los tres ítems más significativos que nutren económicamente al mismo:

Un impuesto equivalente al diez por ciento (10%) aplicable sobre el precio básico de toda localidad o boleto entregado gratuita u onerosamente para presenciar espectáculos cinematográficos en todo el país cualquiera sea el ámbito donde se realicen. [...] un impuesto equivalente al diez por ciento (10%) aplicable sobre el precio de venta o locación de todo tipo de videograma grabado, destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuere su género. [...] el veinticinco por ciento (25%) del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión en concepto de gravamen creado por el art.75º inc. a) y d) de la ley 22.285. (Ley 24.377, artículo 24, incisos a, b y c)

Este sustancial aumento del Fondo de Fomento, implicó una reactivación importante de la producción local. No obstante esto, en su reglamentación incorporaba algunos requisitos –como la necesidad de que productor y director tuvieran cinco películas estrenadas comercialmente– que teniendo la finalidad de asegurarse la asignación de subsidios a los proyectos con más probabilidades de concluirse, también funcionaban como medidas restrictivas para la incorporación de nuevos realizadores al circuito de evaluación. Cabe señalar que los proyectos que no son sometidos a la evaluación del Comité de Evaluación de Proyectos del INCAA no pueden acceder al sistema de financiamiento estatal a través de los subsidios a los filmes (el viejo Subsidio por Recuperación Industrial –proporcional a la cantidad de entradas vendidas– y el nuevo Subsidio por otros Medios de Exhibición –edición en video o exhibición en televisión–). He aquí otro modo de expresión del principio de escasez artificial del bien simbólico: pocos directores habilitados implican más posibilidades de filmar con subsidio estatal.

Reconocidos directores como Solanas, Aristarain o Subiela, en pleno menemismo festejaban la promulgación de una “Ley de Cine” que les permitía filmar nuevas películas. Casi veinte años después surgen algunas preguntas: ¿Festejaban la posibilidad de continuar filmando o la consolidación de su nicho? ¿Habrán sospechado aquellos directores consagrados la cercanía de la tecnología digital cerniéndose sobre la industria cinematográfica, como una amenaza que aflojaría el cinturón de la escasez que aquella ley escondía?

En segundo lugar, consideraremos el Plan de Fomento 2004; el cual fuera traccionado por la lucha de los jóvenes productores que quedaron fuera del sistema de fomento de la ley de cine de 1995. Éste incorpora tres vías diferenciadas de presentación de proyectos de filmes de ficción y una cuarta vía, para proyectos documentales. En todos los casos el paso final de la película no podía ser en un formato inferior a soporte fílmico de 35 mm. A su vez, cada vía se caracterizaba por exigir distintos requisitos de postulación, para otorgar también distintos montos de aporte económico para cada caso. Quizá, el dato más significativo para este análisis, sea que para la tercera y cuarta vías esta modificación del Plan de Fomento redujo a “un filme estrenado comercialmente” el requisito de los productores presentantes, eliminando además la necesidad de demostrar la financiación del proyecto al momento de la presentación. Al diversificar las posibilidades de presentación, se renueva y amplía la cantidad de directores y productores aptos para someter sus proyectos a la evaluación, con el fin de acceder a los subsidios. Una generación nueva de realizadores aparece en escena.

Sin embargo, sin bien con esta modificación se incorporan nuevos realizadores, aún no se abren las puertas de forma decisiva para los directores y productores que no tienen antecedentes ante el INCAA. Esta ley deja sólo estrechos pasos abiertos para que realizadores o productores noveles puedan acceder a los beneficios del Plan de Fomento. Algunas de esas brechas son los Concursos de guiones para Historias Breves, Telefilms y Ópera Prima (que aunque estén reglamentados como concursos

anuales, se han discontinuado durante varios años) o la opción de asociarse con un productor o un director con antecedentes ante el INCAA. Así es como, a fines de los 90, la mayoría de los directores que integraron lo que se denominó “el Nuevo Cine Argentino” ingresó al circuito de financiamiento oficial.

Otro dato relevante de la modificación del Plan de Fomento 2004, fue la incorporación del inciso j del artículo 3°, que enuncia entre los deberes y atribuciones del Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales la posibilidad de “realizar y convenir producciones con organismos del Estado, mixtos o privados, de películas cuyo contenido concorra al desarrollo de la comunidad nacional”. Se trata de un inciso que le reserva al Estado el derecho de hacer uso discrecional de recursos con el fin de fomentar la producción de determinados filmes por su interés político, cultural, etc. sin necesidad de ser evaluados por el Comité de Evaluación de proyectos.

¿Qué significa entrar en el Plan de Fomento del INCAA?

Tener un proyecto de largometraje evaluado y declarado de interés –preclasificado– es condición para poder acceder al sistema de subsidios. Por lo tanto, no reunir algunas de las condiciones para tener un proyecto apto para ser evaluado por el mismo Instituto, implica que la película no podrá ser subsidiada por el Estado. Y si consideramos que para filmar con el INCAA es condición excluyente haber producido una película con la misma institución INCAA, estamos en presencia de una paradoja fuertemente restrictiva para los nuevos productores y en particular, para los de las provincias.

Tener una película preclasificada por el Comité de Evaluación, funciona como una especie de garantía de recupero económico, donde la única dificultad –no menor, por cierto– es terminar el film. Decimos que es una especie de “garantía” porque con una película preclasificada se abre una serie de opciones de financiamiento: por ejemplo, la solicitud de un crédito al mismo INCAA que se salda contra el cobro de subsidio, o la prestación de servicios de proveedores a cuenta de futuros subsidios, o simplemente la certeza de recuperar un porcentaje importante del dinero invertido a partir del estreno comercial de la misma. Una vez estrenada la película, independientemente de cómo le vaya en la venta de entradas (lo que determina el monto del subsidio por recupero industrial), gran parte del costo se recupera con el “Subsidio por otros medios de exhibición”.

La suma total de los subsidios que recibe una película nunca puede superar su costo (rendido y reconocido por el INCAA). El monto del “Subsidio por otros medios de exhibición” que se otorga a cada film depende de dos variables: del costo medio de una película nacional establecido por el INCAA y el costo de cada película en particular. El costo medio nacional establecido en 2004 era de \$ 1.250.000. Además, en cada categoría de presentación se establece el porcentaje de subsidio que se define como un porcentaje del costo reconocido del largometraje, siempre que ese monto no supere el porcentaje definido para cada categoría (vía) del presupuesto medio establecido por el INCAA.

Con esta modificación del Plan de Fomento (Resolución 658/04, artículos 12, 13 y 14) se establecieron las siguientes características generales para cada vía:

Primera Vía: para largometrajes de ficción. Soporte de rodaje mínimo fílmico formato 35 mm, terminada en 35 mm o superior.
“El productor presentante deberá tener como mínimo cinco (5) películas de largometraje producidas con la misma persona de la presentación y una (1) producida como productor ante el

Organismo. Asimismo deberá demostrar el 100% de la financiación del proyecto”.

“El productor presentante deberá acreditar que el DIRECTOR de la película tiene antecedentes de haber realizado al menos un cortometraje terminado en 35 mm o un programa de televisión.” El subsidio por otros medios de exhibición será del “cincuenta por ciento (50%) del costo definitivo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del cincuenta y dos por ciento (52%) del costo de una película nacional de presupuesto medio.” (En ese momento era un monto máximo del subsidio de \$650.000).

2° Vía: Para largometraje de ficción soporte de rodaje fílmico formato 16 mm o superior. Terminada en 35 mm o superior.

“El productor presentante deberá tener como mínimo tres (3) películas de largometraje producidas con la misma persona de la presentación o una (1) producida como productor ante el Organismo. Asimismo deberá demostrar el 100% de la financiación del proyecto”

“El productor presentante deberá acreditar que el DIRECTOR de la película tiene antecedentes de haber realizado al menos un cortometraje terminado en 35 mm o un programa de televisión.” El subsidio por otros medios de exhibición será del “setenta por ciento (70%) del costo definitivo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del cincuenta y dos por ciento (52%) del costo de una película nacional de presupuesto medio.” (En ese momento era un monto máximo del subsidio de \$650.000).

3° Vía: largometraje de ficción. Soporte de rodaje en cualquier formato. Terminada en 35 mm o superior.

“El productor presentante deberá tener alguna producción realizada ante el Organismo (largometraje, documental, telefilm o cortometraje)”

“El productor presentante deberá acreditar que el DIRECTOR de la película tiene antecedentes de haber realizado al menos un cortometraje terminado en 35 mm o un programa de televisión.” El subsidio por otros medios de exhibición será del “setenta por ciento (70%) del costo definitivo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del treinta y seis por ciento (36%) del costo de una película nacional de presupuesto medio.” (En ese momento era un monto máximo del subsidio de \$ 450.000).

4° Vía: largometraje documental. Soporte de rodaje en cualquier formato. Terminada en 35 mm o superior.

“El productor presentante deberá tener alguna producción realizada ante el Organismo (largometraje, documental, telefilm o cortometraje).”

“El productor presentante deberá acreditar que el DIRECTOR de la película tiene antecedentes de haber realizado al menos un cortometraje terminado en 35 mm o un programa de televisión.” El subsidio por otros medios de exhibición será del “cincuenta por ciento (50%) del costo definitivo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del veinte por ciento (20%) del costo de una película nacional de presupuesto medio.” (En ese momento era un monto máximo del subsidio de \$ 250.000).

Analicemos un ejemplo hipotético de cálculo de plan de financiamiento, para una película documental de bajo presupuesto (50% del costo medio), para ser rodada en formato digital, que fuera aprobada por el Comité de Evaluación del INCAA en la CUARTA VÍA, bajo el Plan de Fomento 2004. Recordemos que el costo medio de ese momento era \$ 1.250.000

Costo definitivo reconocido de la película-----	\$ 625.000
Subsidio por otros medios de exhibición (20% del costo medio)-----	\$ 250.000
Subsidio por Recupero Industrial (2500 espectadores, \$7 por esp.)-----	\$ 17.500
Taquilla (por espectador \$ 2,5) -----	\$ 7.500
Venta derecho de antena-----	\$ 50.000
Venta para exhibición en Latinoamérica-----	\$ 25.000
Total de recupero estimado-----	\$ 350.000

Una estructura del Estado nacional protege de manera muy diferenciada la cinematografía propia del resto de la filmografía internacional, y también le resguarda una prioridad para la instancia de exhibición en sala a través de la Cuota de Pantalla que, en el artículo 7° de la Res. 2016/2004, obliga a las salas a incorporar en su programación como mínimo una película nacional por trimestre. Película que a la vez, mientras mantenga la Media de continuidad⁸ seguirá en pantalla; de lo contrario será levantada. También, con los números expuestos, es momento de recuperar la frase de los productores y capacitadores Hugo Castro Fau y Nicolás Battle, “Con el INCAA no alcanza, sin el INCAA es imposible”. Estar dentro del Plan de Fomento, significa prácticamente la certeza de recuperar más de la mitad de la inversión de un largometraje.

8. En la Resolución N° 2016/2004 del INCAA, Artículo 2°, se define “Entiéndase por MEDIA DE CONTINUIDAD, la cantidad mínima de espectadores que presencian exhibiciones de películas argentinas a las que se les haya asignado el beneficio de cuota de pantalla, en cada sala de exhibición cinematográfica de Jueves a Domingo, que generan la obligatoriedad de continuar en la semana cinematográfica siguiente, con la exhibición de la misma película en la misma sala”.

En esta nueva configuración del Plan de Fomento aparece una dificultad que va creciendo con el desarrollo de las tecnologías digitales: la necesidad de terminar en todas las vías las películas en fílmico. Se trata, en definitiva, de una especie de subsidio encubierto a los laboratorios, ya que son muy pocas las empresas que en Argentina realizan procesado de fílmico para cine y transfer de video digital a soporte fílmico. Al tener que terminarse en fílmico todas las películas, incluso las rodadas en digital, se generan clientes cautivos para las pocas empresas privadas que prestan el servicio en Buenos Aires, encareciendo significativamente las películas de bajo presupuesto en la última etapa.

“La digitalización de la imagen cinematográfica actúa fomentando un verdadero cambio [...] En la producción, con la llegada de cámaras digitales de video, las posibilidades de la postproducción informática y la imagen de síntesis para la recreación de personajes virtuales” (Álvarez Monzoncillo en Bustamante, 2003: 90) representaba en algún sentido la posibilidad (o la fantasía) de democratización de los medios. Fantasía en el sentido de que el acceso a una tecnología no garantiza el dominio de una retórica, pero posibilidad en el sentido de que cualquier comunicador/realizador/productor cultural pudiera acceder a probar suerte en el circuito de rentabilidad de la industria cinematográfica.

Con la incorporación de los formatos digitales de alta definición, podemos decir que se tensiona la legislación. Se reedita la discusión de la década del 70 que reclamaba “acceso” y “participación” a los medios:

[...] dos conceptos clave en los reclamos de los 70, expresados en la Conferencia Intergubernamental de Políticas de Comunicación de Costa Rica de 1976 fueron los de acceso y participación. El primero hacía referencia a la necesidad de maximizar la cobertura mediática con el fin de

garantizar que aquellas poblaciones menos favorecidas económicamente también pudieran “acceder” a los medios. El concepto de participación partía del proyecto político de integrar a los sectores populares como sujetos de las políticas y, en este caso específico, de las políticas de medios. (Herscovici, Bolaño y Mastrini en Mastrini y Bolaño, 1999: 11).

La política pública en materia de cine se ve fuertemente tensionada, en la medida en que el acceso a la tecnología no garantiza a los productores la participación en la dinámica de la producción cultural. Esto genera una serie de organizaciones de Productores y Realizadores en distintos sectores del país, que habilitan instancias de discusión, capacitación, distribución, etc. Se trata por ejemplo de agrupaciones como: el Encuentro de Documentalistas, Realizadores Integrales de Documental (RDI), Documentalistas Argentinos (DOCA), Córdoba Produce Cine, Núcleo Documental Argentino (ADN), Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), Proyecto Cine Independiente (PCI), Directores Independientes de Cine (DIC), etc.

En este contexto, en el año 2008, en el marco de un convenio entre el INCAA y RTA (Radio y Televisión Argentina) se crean los concursos para la adquisición de los derechos de exhibición televisiva de productos digitales, con dos llamados anuales y diez películas por categoría (Animación, Documental y Ficción). Estos fueron los concursos conocidos en el medio como “5° vía”.

Finalmente, se formula una nueva modificación del Plan de Fomento, la resolución del INCAA N° 2202/2011, que entre sus considerandos, en relación a la opción de terminar películas en formato digital, expresa que las “excepciones a la ampliación a 35 mm., constituyen pasos hacia una transición ordenada a la digitalización total de las salas, que permitan a todas las películas una salida razonable en el mercado cinematográfico.”

Cuando el INCAA, en el artículo 73 de la ley 17.741 (t.o.2001) define como película a “todo registro de imágenes en movimiento, con o sin sonido, cualquiera sea su soporte, destinado a su proyección, televisación o exhibición por cualquier otro medio”; se deduce que implícitamente reconoce como películas a obras registradas en distintos soportes (incluidos filmicos y digitales). Los formatos digitales podrían permitirnos renovar la expresión, a la vez parafraseada por Godard: El cine ha muerto. Qué viva el cine entonces! El cine no nombra exclusivamente el soporte, nombra en un sentido amplio la retórica, el lenguaje, la tecnología, nombra los procesos culturales, sociales y económicos que lo engendran y de los cuales, a la vez, da cuenta.

El Plan de Fomento 2011

Por último, consideremos la reciente modificación del Plan de Fomento (2011) que posibilita la presentación al Comité de Calificación de películas digitales. Esta establece tres vías detalladas en la resolución N° 2202/2011, con las siguientes características particulares detalladas en los artículos 13, 14 y 16.

Primera Vía: Largometraje de ficción o animación o documental, cualquiera sea su soporte de rodaje. En caso de utilizarse como soporte de rodaje un formato digital, el mismo deberá ser HD Profesional, Digital Cinema 2K o superior. El paso de exhibición deberá ser 35mm o superior, con excepción de los proyectos digitales que podrán finalizarse en digital. La empresa productora deberá acreditar el estreno comercial de al menos 5 películas nacionales de cortometraje o 3 en los últimos tres años. Se deberá demostrar el financiamiento del 80 % del proyecto. El subsidio por otros medios de exhibición será del 100 % del costo de producción reconocido con un

máximo del 89,5 % del costo de una película nacional de presupuesto medio para animaciones, un máximo del 78,5 % para ficción y del 36 % para documental.

Segunda Vía: Largometraje de ficción o animación o documental, cualquiera sea su soporte de rodaje. En caso de utilizarse como soporte de rodaje un formato digital, el mismo deberá ser HD Profesional, Digital Cinema 2K o superior. El paso de exhibición deberá ser 35mm o superior, con excepción de los proyectos digitales que podrán finalizarse en digital. La empresa productora deberá acreditar el estreno comercial de al menos 1 largometraje y el director, 1 largometraje. Se deberá demostrar el financiamiento del 50 % del proyecto. El subsidio por otros medios de exhibición será del 100 % del costo de producción reconocido con un máximo del 71,5 % del costo de una película nacional de presupuesto medio para animaciones, un máximo del 57,5 % para ficción y del 26 % para documental.

Tercera Vía: Producción de ficción y animación cuyo soporte de rodaje deberá ser digital en una resolución no inferior a HD Profesional o en Digital Cinema 2K y su finalización en calidad Broadcasting International. El productor presentante deberá acreditar el estreno comercial de al menos 1 largometraje digital y/o una serie de TV digital y/o un programa unitario exhibido en sala o TV. Se deberá demostrar el financiamiento del 50 % del proyecto. El subsidio por otros medios de exhibición será del 100 % del costo de producción reconocido con un máximo del 35,7 % del costo de una película nacional de presupuesto medio para animaciones y un máximo del 22 % para ficción.

9. Resolución
INCAA N°
2204/2011

El actual costo medio establecido por el INCAA para una película nacional, es de \$2.800.000⁹. Recuperando el ejemplo analizado en relación a la modificación del Plan de Fomento 2004, podemos ver que con esta nueva modificación se simplifican varias cosas para pequeños y nuevos productores y/o directores presentando una película de bajo presupuesto. Por un lado, la reducción de costos de laboratorio, dada la posibilidad de finalizar en soporte digital. Esto tiene un costo aproximado de entre \$4.000 y \$15.000, frente a una cifra que oscila entre \$80.000 y \$180.000 según sea copia final en fílmico o el traspaso de digital a fílmico. Por otro lado, disminuyen los antecedentes requeridos para productores y directores presentantes. Por último –y es de gran relevancia– está el dato de que el subsidio puede cubrir hasta el 100% del costo reconocido de la película, siempre que no supere determinados porcentajes –según la vía– del costo establecido para una película nacional de presupuesto medio. Se trata de una novedosa medida que protege más a aquellos directores y productores que menos chances tienen de conseguir inversores o productores asociados para sus primeros proyectos.

Palabras finales

Hacer cine en Argentina, y más específicamente en las provincias de la Argentina, hasta hace muy poco parecía ser un horizonte posible sólo para un puñado de consagrados, adinerados o amigos del poder. La falta casi completa de infraestructura y de equipamiento, la escasa formación profesional en algunos de los roles técnicos específicos, las grandes sumas de dinero que conlleva la producción cinematográfica, el costo del material fílmico y su procesado en laboratorio y la improbabilidad de recuperarlo económico a través de la exhibición comercial, son algunos de los factores que volvían la realización de una película con estreno comercial –en manos de realizadores principiantes– una aventura con ribetes épicos, pero casi siempre trágicos.

Si consideramos que “en la industria cultural lo que organiza la producción es la búsqueda de ganancia, donde se subordina a la vez la dimensión política” (Mastrini,

2010)¹⁰ se habilitan restricciones que funcionan como filtros sobre los sentidos producidos y puestos en circulación. En el caso de la industria cinematográfica argentina los sentidos restringidos han sido por muchos años fundamentalmente los de los interiores provinciales y de los jóvenes directores en todo el país.

El cine es la industria cultural que no podría sostener la diversidad de cine, sino sólo la producción que alcanza rentabilidad. La política pública es la que sostiene la existencia de un cine nacional diverso. Economía-política: el mercado establece límites y el Estado interviene para correr estos límites (Mastrini, 2010)¹¹.

Así, en Argentina el Plan de Fomento (y sus últimas modificaciones) da cuenta de la decisión política asumida por el Estado, donde independientemente del recupero de cada film, lo que se incentiva es la posibilidad de la existencia de narrativas locales, el trabajo de los técnicos del campo cinematográfico, actores, guionistas, directores y de los prestadores de servicios que proveen a las productoras (alquileres de equipos, transporte, posproducción en fílmico, FX, comunicaciones, seguros, catering, laboratorios, etc.).

El panorama se transforma profundamente porque lo que aparece es la oportunidad para los nuevos realizadores de acceder al circuito de recupero económico, sin la necesidad de haber triunfado previamente con su film en festivales internacionales. Que era el camino que con mucho esfuerzo, con acuerdos usureros con productores consagrados y una cuota grande de azar, pudieron hacer la mayoría de los directores que emergieron del “Nuevo Cine Argentino” a fines de los 90.

Hoy, entrar en el circuito de subsidio oficial, sometiendo sus proyectos a la evaluación del Comité de Evaluación del INCAA, declarando inicio y finalización de rodaje, permite acceder a los subsidios a partir del estreno comercial de las películas, e incluso a adelantos de subsidio para garantizar la finalización de los films.

Se trata de una transformación incipiente, que aún debe consolidarse. En las últimas décadas algunas provincias venían teniendo una presencia abrumadora de cortometrajes en festivales y concursos nacionales e internacionales, un circuito de visibilidad pero sin recupero económico. No obstante, venimos asistiendo en las últimas ediciones de los festivales nacionales (Mar del Plata, BAFICI) al estreno de largometrajes producidos íntegramente en provincias que no son Buenos Aires. Una transformación que aún debe consolidarse, pero que hace apenas diez años, era difícil de imaginar. Aún quedan por saldar situaciones absurdas como que el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) sin jurisdicción en las provincias para proteger a los trabajadores, no duda en exigir el pago de las cargas sociales y de la consiguiente cuota sindical de un film rodado en el interior, como condición para dar el libre deuda que habilita el estreno comercial del mismo.

Parodiando un poco las denominaciones es el “Estado en el Arte” el que garantiza la industria de una cinematografía nacional, incidiendo en el mercado con políticas públicas; un Estado capaz de definir política pública y que “no se desentienda del análisis de las condiciones de producción, distribución e intercambio de la industria cultural” (Herscovici, Bolaño y Mastrini en Mastrini y Bolaño, 1999: 11); con la capacidad de reaccionar para correr los límites del contexto de producción a favor del desarrollo de la cinematografía nacional. Nos encontramos con un INCAA más hecho cargo de su doble A (Artes Audiovisuales) y no sólo del cine, y a la vez, considerando al cine en la complejidad y pluralidad que le confiere su carácter de producto cultural.

10. Mastrini, Guillermo en Apuntes de clase del “Seminario Economía de los Medios de Comunicación”. Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea. CEA-UNC- Córdoba 2010.

11. Ídem.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María (2003), "III. Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital" en Bustamante, Enrique, *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Industrias culturales en la era digital*, Editorial Gedisa, Barcelona.

BENJAMIN, Walter (1982), *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid.

BUSTAMANTE, Enrique (2003), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Industrias culturales en la era digital*, Editorial Gedisa, Barcelona.

INCAA (2006/2007), Apuntes de clase de las "Clínicas de Capacitación para Desarrollo de Proyectos". Córdoba 2006 / Salta 2007.

LEY Nº 17.741. Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional.

LEY Nº 24.377. Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional.

MASTRINI, Guillermo y BOLAÑO, César (1999), *Globalización y Monopolios en la Comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la Comunicación*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

MASTRINI, Guillermo Apuntes de clase del "Seminario Economía de los Medios de Comunicación", Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, CEA, UNC, Córdoba 2010.

Plan de Fomento 2004. Resolución Nº 658/2004 INCAA.

Plan de Fomento 2011. Resolución Nº 2202/2011 INCAA.

Resoluciones INCAA 2004/06/11.

SADOUL, Georges (1956), *Historia del cine. 1- La Época Muda*, Ediciones Solange, Buenos Aires.

WEB

ANGONA, Juan Pablo "El nuevo cine argentino de los 90: amalgama de factores." 26/2/2011 <http://www.teladerayon.com/Articulos/Articulo.aspx?id=9628>.

MASTRINI, Guillermo y BECERRA, Martín: La cuenta en la era digital. Noviembre 1, 2010. <http://posgradoindustrias.wordpress.com/category/las-industrias-y-las-nuevas-tecnologias/page/2/>

Alicia Cáceres

Alicia Cáceres es Licenciada en Cine y TV. Actualmente se desempeña como docente de la Licenciatura en Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Tecnicatura Superior en Fotografía de la Escuela Superior de Artes Aplicadas L. E. Spilimbergo de Córdoba. Integra el colectivo de producción audiovisual Trabajo de Campo y participa en equipos de investigación del campo de las artes y la comunicación.
Contacto: paracaceres@hotmail.com

Carlos Cáceres

Carlos Cáceres es Licenciado en Cine y TV. Actualmente se desempeña como docente de la Licenciatura en Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Tecnicatura Superior en Fotografía de la Escuela Superior de Artes Aplicadas L. E. Spilimbergo de Córdoba. Integra el colectivo de producción audiovisual Trabajo de Campo y participa en equipos de investigación del campo de las artes y la comunicación.

Contacto: paracarlos@hotmail.com

