

La industria audiovisual

José Miguel Onaindia y Fernando Madedo

I) El audiovisual como industria cultural

Así como las formas estéticas del lenguaje audiovisual tienen diversas expresiones y han evolucionado en el curso de su historia, su formato productivo también presenta facetas diversas y una gama de posibilidades que, con las nuevas tecnologías y formas de distribución, alcanzan una multiplicidad de compleja clasificación. Este fenómeno no es nuevo, porque el originario formato cinematográfico también desarrolló, en sus primeras décadas de expansión, modelos de producción de diferentes características.

La revolución tecnológica que comienza en la segunda mitad del siglo pasado y se acelera inusitadamente en la primera década de este siglo multiplicó las formas de producción de las obras audiovisuales y de sus modos de circulación.

El audiovisual es una industria cultural que reúne los requisitos esenciales para ser considerada como tal. Aunque todavía despierte cierto recelo el uso de esta expresión porque une dos conceptos que provienen de fuentes contrapuestas, dado que “industria” alude al proceso económico de producciones de bienes materiales y “cultura”, a una actividad creadora de contenidos simbólicos, en las últimas décadas, el término se ha incorporado definitivamente al lenguaje de las ciencias sociales y resulta necesario precisarlo para evitar confusiones posteriores.

Como bien señala Octavio Gettino, es necesario tener en claro los elementos de este concepto de contenidos laxos para saber

... de qué hablamos cuando hablamos de industrias culturales (...). En tren de precisar una definición más o menos consensuada sobre el tema, la UNESCO, a finales de la década de los noventa del siglo pasado asoció a las INDUSTRIAS CULTURALES al concepto de creación en una perspectiva más amplia, incorporando el reconocimiento de los “derechos de autor” sobre la producción de contenidos. A su vez, distinguió por primera vez el sector de los “bienes culturales” del correspondiente a los “servicios culturales” y señaló la existencia de un tercer sector, el de las “industrias conexas”, dentro del cual se ubicarían las dedicadas a producir equipos e insumos para la producción y reproducción de bienes culturales (aparatos de TV y radio, reproductores de sonido e imagen, computadoras, etcétera) (Gettino, Octavio, *El capital de la Cultura*, Honorable Senado de la Nación, Dirección de Publicaciones, 2006, pág. 62).

Néstor Luis Griffa afirma lo siguiente:

... las industrias culturales en tanto objeto de estudio, representan un tramo de la cultura ligado a la transmisión de valores simbólicos, a la configuración del imaginario

y del cuerpo físico del hombre a través de una tecnología mecánico-reproductora o mediante sistemas informáticos digitales. Hablamos de cine, de televisión, de edición de música y de textos. Y en este concepto está implícito el cambio en la forma de producción del hombre fabricante y en sus formas sociales de vida. Es el traspaso de una sociedad industrial a una sociedad de la información (...). Las industrias culturales son ahora capturadas por la computadora, ya sea para ver o para oír; sus veteranos productos del siglo pasado deambulan en el ciberespacio, conjuntamente con los creados especialmente para estos nuevos medios, se trate de cine, música o libros. Oscilamos entre pantallas: la de la computadora o la de la TV. Las pantallas funcionan en la vida a tiempo completo, cubren tanto el trabajo como el ocio. La web se ha constituido en la gran interfaz cultural (...). La conjunción de medios de comunicación, informática e industrias culturales genera un desarrollo exponencial masivo impresionante que, además, juega con la instantaneidad de la comunicación electrónica. Todo ocurre a la velocidad de la luz. Las industrias culturales se emparejan con el fenómeno que nos permite ver videos en el celular mientras subimos en el ascensor de un edificio de sesenta pisos y caminamos por el pasillo hasta el lugar de destino (Moreno, Oscar (Coord.), "Las industrias culturales en debate", en la obra *Artes e Industrias Culturales: Debates Contemporáneos en Argentina*, Editorial EDUNTREF, 2010 pág. 175 y siguientes).

El audiovisual, desde sus comienzos en la cinematografía, reunió los elementos para ser considerado una industria y, luego del avance del concepto, de carácter cultural o creativo. Esto permite que la producción de los bienes se realice de formas y con dimensiones diferentes. La industria cultural audiovisual hace confluir los tres conceptos que se destacan en la caracterización transcripta precedentemente: produce un bien cultural –la película cinematográfica en un principio, luego las diversas formas de una obra audiovisual–, otorga un servicio cultural mediante sus diferentes modos de distribución y exhibición, y promueve industrias conexas –laboratorios, islas de edición, talleres de vestuario y escenografía, etc.–, que completan el proceso de comercialización y que pueden realizarse dentro del mismo país o por la conjunción de elementos de varios países al mismo tiempo.

Si observamos el fenómeno desde una perspectiva histórica en nuestro país, con la llegada del sonido, el cine argentino comienza su desarrollo verdaderamente industrial, pese a los esfuerzos y éxitos parciales que se había logrado en el período mudo. Allí se establecieron las bases de una organización técnico-industrial, administrativa, de elencos artísticos en todos sus rubros y canales de distribución que permitieron desarrollar una cinematografía. Para que esto suceda, se requiere permanencia para convertirse en una actividad industrial y no un esporádico esfuerzo. La realización de obras audiovisuales sin continuidad de producción impiden afirmar el establecimiento y desarrollo de una industria cultural, puesto que su concepto implica la necesidad de una producción continua, con recursos materiales e inmateriales en ininterrumpida labor.

Es muy interesante destacar como el cine, en su origen, buscó en artes y expresiones culturales preexistentes los insumos para producir sus propios bienes. "El teatro (sobre

todo el sainete y la revista), la novela por entregas (subsistente en episodios de diarios y revistas) y el tango fueron las fuentes de inspiración iniciales del cine sonoro. También la historietista”, recuerda Domingo Di Núbila en su célebre *Historia del cine argentino*. Y pone así de relieve el proceso de síntesis que realiza el cine para constituir su propio lenguaje estético y su formato productivo, ambos con la pluralidad de formas que siempre lo caracterizó.

En muy poco tiempo, sin estímulos estatales, la Argentina desarrolló durante la década de 1930 y comienzos de la de 1940 una importante industria audiovisual, con todos los elementos materiales e inmateriales que ella requiere y con fuerte impacto popular, que la convirtió en la cinematografía más importante de lengua española, con los beneficios culturales y simbólicos que significó, y cuyo efecto aún hoy perdura. Siguió el modelo del cine estadounidense y fundó estudios que empleaban guionistas, directores, actrices y actores, técnicos y la formación de “industrias conexas”, que permitieron un altísimo nivel de producción.

El cine argentino de ese período histórico, que algunos llaman “época de oro”, no sólo nutría las pantallas nacionales, sino que trascendía a toda Iberoamérica. El uso de un español neutro, la adaptación de obras literarias de conocimiento universal de grandes autores extranjeros, como Henrik Ibsen (*Casa de muñecas*, 1943), León Tolstoi (*Celos*, 1946), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1947), Alejandro Casona (*La barca sin pescador*, 1950), tuvieron en el cine argentino sus versiones cinematográficas y permitieron, de esta forma, ser un vínculo de las relaciones internacionales entre artistas de diferentes países y quedar como legado de los vínculos culturales de una época, sin perjuicio de la opinión que pueda merecer esa forma de relacionar expresiones artísticas de diverso origen. Este objetivo se completó con la creación de un *star system* latino (Libertad Lamarque, Niní Marshall, Arturo de Córdova, Mirtha Legrand, entre muchos otros); estos son los elementos que demuestran la vocación de trascender fronteras y convertirse en una industria de alcance internacional.

El cine fue el esparcimiento social más igualitario porque tenía una distribución territorial que alcanzaba desde los diferentes barrios de las grandes ciudades hasta los pueblos más pequeños, era disfrutado por los grupos sociales diversos, interesaba a ambos géneros y concitaba la atención del público de diferentes edades. Por supuesto, el material audiovisual generaba adhesión en esta amplia gama de población según su género, y los espacios de exhibición tenían diversidades de acuerdo con su locación y segmento socioeconómico al que iba dirigido, pero la experiencia de ver imágenes en movimiento proyectadas sobre una pantalla que relataban una historia en una sala oscura era la misma.

En la actualidad, la multiplicidad de obras audiovisuales y, fundamentalmente, de su modo de circulación, genera una importante producción de bienes materiales y actividad económica, que, especialmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tiene una importante participación en su producto bruto y en la cantidad de empleos que produce. En el Anuario de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, año 2010

(último publicado hasta la fecha), se señala que este grupo de industrias –que incluye el audiovisual– ha crecido a un ritmo superior que la economía porteña en su conjunto.

En materia de empleo, en el período 1996-2010 se registra un crecimiento del 128 %, que significa 82.533 nuevos puestos de trabajo en blanco. En el año 2010, las industrias creativas ocuparon el 9,61 % del total de los empleos en blanco existentes en la ciudad, generando un total de 147.102 puestos de trabajo (leve aumento del 0,5 con respecto a 2009). Del total de puestos de trabajos generados en las industrias creativas, el 25 % corresponde al sector audiovisual.

Debido a esta importancia del sector dentro de la economía del distrito, se ha llevado a la presentación en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de un proyecto de ley para la Promoción Audiovisual, que fue sancionada a comienzos del año 2011 y reglamentada en febrero de 2012. La Ley N.º 3.876, Régimen de Promoción Audiovisual, en su Art. 2.º “declara” industria a la actividad audiovisual, hecho que demuestra todavía los debates sobre el tema, y crea el Distrito Audiovisual, comprendido por los barrios de Colegiales, Chacarita, Paternal, Villa Ortúzar y Palermo.

La creación de este distrito se traduce en beneficios impositivos para todas las empresas audiovisuales, al declarar esta actividad como industria y no de servicio, como lo era anteriormente, y beneficios adicionales a aquellas que se instalen en el distrito audiovisual, que estarán exentas del pago del impuesto local de ABL, ingresos brutos e impuesto al sello. Al mismo tiempo, a través del Banco de la Ciudad de Buenos Aires, se implementan líneas de crédito tendientes a promover la actividad audiovisual y la radicación de empresas audiovisuales y salas de exhibición cinematográfica en el Distrito Audiovisual.

El mencionado Anuario de Industrias Creativas distingue, dentro del sector cinematográfico, tres tipos diferentes de productores de contenidos, que se clasifican según su estructura empresarial y el tipo de producto obtenido:

- 1) Medianas empresas orientadas a un cine industrial-comercial: tiene personal e instalaciones propias, y su producción sigue modelos exitosos y estandarizados, recurren al *star-system* de carácter televisivo y se articulan con los conglomerados de medios locales e internacionales, tanto a nivel de composición accionaria como al momento de producir un régimen de coproducción. Incluyen en este sector a una serie de productoras para las que la producción cinematográfica no es un actividad permanente, sino complementaria de la producción de material para el sector audiovisual, tanto para la televisión como para la publicidad.
- 2) Pequeñas empresas realizadoras de un cine de autor: son empresas o microempresas de carácter familiar o unipersonal; tienen como objeto producir obras con mayor riesgo estético y temático, fuera de los moldes del cine comercial.
- 3) Emprendimientos de directores-productores que producen un cine experimental: son emprendimientos que se realizan en torno a un proyecto determinado, que, en

general, carecen de continuidad. Su número aumenta fuertemente en los últimos años, por el crecimiento de egresados de escuelas de cine. Son obras de riesgo, que no tienen al mercado tradicional como destinatario.

La producción de cine argentino se sostiene, fundamentalmente, por la existencia, desde 1957 (el decreto-ley 62/57 crea el entonces Instituto Nacional de Cinematografía y el fomento estatal cinematográfico), de subsidios estatales, tanto para el sector comercial como el de arte y ensayo. Salvo algunas experiencias en este último sector de realizar filmes fuera del sistema del INCAA, todas las demás producciones se realizan teniendo al subsidio como columna vertebral de la inversión económica y sin cuya existencia no se realizaría inversión privada. También se acude a fondos de ayuda extranjeros y a coproducciones. La Provincia de San Luis creó, en el año 2001, un sistema de fomento de la producción audiovisual en su territorio, que administra a través del programa San Luis Cine y que ha sumado fondos públicos a la producción.

La realización de cine argentino mantiene sus niveles de producción en la última década, pese al pequeño volumen de su mercado local y a la errante respuesta de público. La cantidad de espectadores anuales oscila entre 33 y 38 millones de espectadores, menos de un espectador por habitante. Esta cifra es baja no sólo comparada con otros países (España, con población ligeramente más numerosa, oscila entre 100 y 120 millones de espectadores), sino con el pasado reciente de nuestro país, que fue un centro importante de exhibición cinematográfica y de diversidad de gusto de su público.

Otra realidad presenta el sector de las producciones publicitarias, que habían tenido un crecimiento muy importante a partir de 2002 por la devaluación del peso, el buen nivel técnico y profesional existente en nuestro país, la variedad de escenarios y el bajo costo de mantenimiento de los equipos extranjeros. Pero, por el proceso inflacionario, esa tendencia se revierte a partir de 2007 y comienza a bajar en forma sostenida hasta el presente.

Las producciones publicitarias están orientadas tanto al mercado publicitario local como a mercados externos. Según el ya mencionado estudio, es en 2009 cuando se termina de consolidar la tendencia a una mayor caída de los comerciales dirigidos a otros mercados. Si bien esto comenzaba a visualizarse en 2007, en 2008 no fue tan notorio y, en 2009, se consolidó el proceso, tanto si se mide la cantidad de producciones (puede realizar más de una obra) como comerciales individualmente. Según informa SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), las producciones que en años anteriores estaban dirigidas centralmente a países europeos son desplazadas por el continente norteamericano como principal destino. Los dos principales destinos son Estados Unidos y México.

Como consecuencia del descenso en el nivel de producciones publicitarias, el empleo generado por el conjunto del sector sufre también una baja hasta que, en 2009, la tasa de caída de empleo es bastante mayor que la de las producciones, porque los puestos de trabajo se reducen en un 11,1 %, mientras que la producción, en el orden del 2,6 %. Esto sucede porque el empleo está muy influido por el segmento de producciones publicitarias. Dentro

de este sector, las producciones orientadas a los mercados externos venían generando, desde el año 2005, más puestos de trabajo que las orientadas al mercado local, con una participación que rondaba entre el 52 y el 54 % del total. En 2009, se invierte esta relación, y el empleo generado por las producciones orientadas al mercado argentino pasan a generar más trabajo que las dirigidas al exterior (53 % contra 47 %). Esto sucede por la baja observada en la participación de comerciales dirigidos al exterior.

II) Particularidades de su producción y comercialización

Como se ha señalado en el punto precedente, la producción del audiovisual tiene particularidades que la distinguen de otras industrias creativas y formas de comercialización características. Las nuevas tecnologías han producido y producen un gran impacto en ambas fases, porque cada vez hay nuevas obras y mecanismos de producción, como se multiplican también su circulación y comercialización.

Como bien destaca Antonio Ambrosini, la irrupción tecnológica puso en marcha acelerada a la industria del entretenimiento y, en especial, a la vinculada al audiovisual porque a la forma tradicional del cine se le agregaron la televisión abierta, el cable, el satélite, los VHS, los DVD y, ahora, la transmisión por Internet y telefonía celular. La película cinematográfica en celuloide y 35 mm, cuyo destino exclusivo era la sala de exhibición, convive hoy con una multiplicidad de obras de diferente formato tecnológico que circulan por diferentes medios, pero que tienen a Internet como su principal ventana.

El autor citado traza una sintética y lúcida línea histórica de esta evolución:

... La escritura la inventaron los sumerios hace unos 40.000 años. Tuvieron que pasar 35.000 años antes que el hombre diera otro paso gigante en su evolución, cuando un caballero de Maguncia, aparentemente llamado Gutenberg, desarrolló los tipos móviles e inventó la imprenta. Menos de 500 años pasaron antes de que se diera el siguiente y también extraordinario paso, la creación de la computadora personal a cargo de IBM. Es posible que este avance sea el más relevante de la historia, no sólo en cuanto a las posibilidades de desarrollo que permite, sino por el olvidado flanco de las libertades individuales. De la mano de Internet, las libertades de expresión y opinión han tenido un crecimiento fantástico, desconocido desde los albores de los sistemas republicanos, hacia fines del siglo XVIII. La telefonía móvil, con sus aplicaciones interminables, tiende a concentrar en un dispositivo electrónico (que encerramos en un puño) casi toda nuestra vida. Desde cualquier lado entramos en la World Wide Web y, sin pasaportes, llegamos a cualquier punto de la Tierra, por ahora... (autor citado, *La cultura del entretenimiento. Fenómeno mundial. El caso argentino*, UP, 2009, pág. 18).

Este desconocido y accesible espacio para ejercer nuestra libertad de expresión en todas sus manifestaciones (temática, estética, productiva) permite que convivan una diversidad de obras y modos de difundirla, que, sin duda alguna, desconcierta a los sectores tradicionales de la producción, distribución y exhibición de audiovisual. La tecnología ha influido abiertamente sobre los nuevos modos de creación y sobre la relación entre obra y espectador. El esparcimiento social que propone la sala de cine, si bien mantiene su espacio y, en algunos países como Francia, ha logrado convocar a público perdido, es mayoritariamente suplantado por el esparcimiento individual del hombre y su computadora o teléfono celular.

Estos cambios han enriquecido a la industria, pero también han generado resistencias y oposiciones. La nostalgia no puede detener la historia, y todo indica que la multiplicación de nuevos métodos de producción de obras audiovisuales y de su circulación las harán cada vez más accesibles para la mayor cantidad de individuos. En el presente, los modos cohabitan con ciertos conflictos de intereses, nada hace prever que los tradicionales mecanismos no puedan ser sustituidos finalmente por las nuevas modalidades e ingresen en la historia de la cultura y de la economía.

El cambio de lenguaje y la sustitución del término “cine” por “audiovisual” aún produce inconvenientes, pese a que se inició hace ya décadas. Recuerda Octavio Getino que un centenar de directores y técnicos de cine, televisión y video, reunidos en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana se reunieron en 1987 y emitieron una declaración en la que, por primera vez, se realizaba una identificación en las relaciones aparecidas entre los diversos medios audiovisuales y que apareció la necesidad de promover políticas para el desarrollo de una nueva concepción, la del “Espacio Audiovisual Latinoamericano”.

... Si las elaboraciones teóricas cobraban fuerza en esos años no era porque ellas se anticiparan a la práctica audiovisual, sino porque ésta había crecido rápidamente en los 80 en casi todos los países de la región. Decenas de grupos de videastas desarrollaban una intensa y lúcida labor en el campo social, educativo y cultural apoyados a menudo por organismos e instituciones de cooperación internacional –labor que incluía un proceso de reflexión permanente sobre la experiencia realizada–. Prueba de ello eran los debates entre productores, realizadores y usuarios de video en los países donde este medio –haciendo a veces de puente entre el cine y la TV– habían alcanzado mayor desarrollo, como sucedía en Brasil, Chile, Perú, etcétera...” (*Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Ediciones Ciccus, 1998).

Este nuevo concepto influyó también en la protección jurídica de la actividad, puesto que, al reformarse la Constitución Nacional en 1994, se incorporó al texto de nuestra Carta Magna un artículo específico que obliga al Congreso al fomento y protección del audiovisual. Si bien las actividades culturales ya gozaban de protección en la Constitución histórica, puesto que tanto por la consagración explícita o implícita se protegían todos los derechos humanos que se ejercen para el desarrollo del arte y la industria audiovisual

(Arts. 14, 17, 33 y cctes. de la C. N.) como por la consagración de una norma muy vanguardista para la época se obligaba al Congreso a “promover la ilustración”, término anacrónico que, trasladado a la contemporaneidad, puede asimilarse a la cultura en todas sus formas (Art. 75, inc. 18, denominada cláusula de progreso), en 1994 se agregaron normas específicas. Así, el Art. 75, inc. 19, denominada cláusula de “nuevo progreso” establece bases para proveer el desarrollo humano con justicia social y en su último párrafo prescribe lo siguiente: “Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales”.

Con esta norma, se obliga al Parlamento a proteger este nuevo concepto de “espacio audiovisual”, que comprende al cine en su expresión originaria, pero que lo supera, porque utiliza una expresión abierta que permite aplicar la protección a todas las innovaciones tecnológicas que afecten el espacio en el futuro. A dieciséis años de sancionada la norma, los espacios audiovisuales son mucho más vastos que al momento de su dictado y requieren de una visión innovadora del legislador para sancionar las normas que adviertan estos cambios e incluyan las nuevas formas de expresión. La legislación vigente en la materia, que será objeto de comentario en acápite siguientes, da operatividad a esta norma constitucional, más allá de la eficacia que logre en el plano de los hechos.

La creatividad e innovación en los modos de realizar obras audiovisuales no encuentra igual reflejo en nuestro país en la exhibición cinematográfica en salas, lo que hace que, pese al incremento de la población en la última década, la cifra de espectadores –como ya se ha señalado– oscile entre 33 y 38 millones de espectadores anuales, lo que implica menos de un espectador por habitante. Sin duda, este estancamiento de la cantidad de espectadores tiene directa relación con el incremento de la pobreza y el descenso de la calidad educativa de la población, pero también a la ausencia de estrategias para lograr el regreso de probables espectadores a la salas de cine.

La inexistencia de planes globales de formación de espectadores y de creación de nuevos espacios que convoquen a otros segmentos de población impacta sobre el número de espectadores anuales a las salas de cine. En el año 2010, hubo 38 millones de espectadores, lo que muestra un incremento, respecto de 2009, del 15 %, que se atribuye especialmente a la novedad de las salas 3D. También aumentó la recaudación por la fuerte suba del precio de entradas y, especialmente, la gran cantidad de espectadores que tuvieron las mencionadas salas 3D, que tienen un precio superior a las que exhiben en forma tradicional.

Pese a este incremento, la producción nacional corrió suerte inversa, puesto que disminuyó de 5,3 millones de espectadores en 2009 a 3,4 millones en 2010, pese a que aumentó el número de estrenos a 114 películas argentinas. Estas cifras indican que, en 2009, el 15,4 % de espectadores totales concurrió a ver cine argentino (no podemos dejar de señalar que fue el año del gran éxito de *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, que convocó 2,5 millones de espectadores y se convirtió en una de las películas más vistas del cine argentino)

y, en 2010, sólo el 9 % (ninguna película argentina logró un millón de espectadores), lo que implica una modestísima recaudación de 15 millones de dólares. La situación empeoró en 2011 para el cine argentino, pues pese a que la cantidad de espectadores totales pasó la valla de los 40 millones, la cantidad de cine argentino fue la más baja desde 1997 y apenas alcanzó el 7 % del total de espectadores. La situación es penosa porque el siglo se inició con la mejor cantidad de espectadores de los últimos treinta años, ya que en el año 2000, el 19,4 % de espectadores eligió ver cine argentino y tres producciones nacionales (Papá es un ídolo, de Juan José Jusid; Nueve Reinas, de Fabián Bielinsky, y Corazón, las alegrías de Pan Triste, de García Ferré) superaron el millón de espectadores, mientras otras siete producciones de las cuarenta y seis estrenadas superaron los cien mil, con una población de dos millones y medio de habitantes menos que en la actualidad.

Distinta suerte tuvieron las cinematografías de Latinoamérica con tradición y volumen comparativo al argentino en el año 2010 (no contamos con datos fehacientes de 2011), puesto que Brasil y México hicieron muy buenas cantidades de espectadores para su cine. El caso brasileño fue excepcional, porque superó la convocatoria promedio de los últimos años y, con 76 películas estrenadas, logró 23,3 millones de espectadores, lo que implicó una recaudación de 132 millones de dólares. México se mantuvo en sus guarismos y, con 54 estrenos nacionales, reunió 12 millones de espectadores y una recaudación de 55 millones de dólares. (datos obtenidos de Secretaría de Cultura de la Nación, INCAA, Observatorio Industrias Culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Observatorio de Octavio Getino).

Como ya se ha indicado precedentemente, la retracción del público de cine en salas se ha modificado en algunos países que desarrollan políticas tendientes a mantener esta forma de esparcimiento social y de hábito cultural de la población. Francia ha vuelto a lograr cantidades de espectadores similares a las anteriores a las nuevas formas de reproducción hogareña de obras, con una oferta variadísima de filmes, un gran apoyo al cine local y una distribución de salas en todo el territorio. A esto se agregaron planes de promoción de espectadores y su formación educativa.

A este panorama que presenta la exhibición del cine en salas en nuestro país y el retroceso del interés del público, pese al aumento de la producción, se añade otro dato interesante que puede marcar los comportamientos del público. Según las mismas fuentes estadísticas, el 10,2 % de los habitantes de nuestro país usa Internet de alta velocidad fija, y cada máquina, se estima, es usada por un promedio de cuatro personas. Este hecho indica que el consumo de obras audiovisuales mediante las nuevas formas de reproducción tiene una tendencia a incrementarse y sustituye el hábito de concurrencia a la salas de cine.

Puede señalarse como contradicción o carencia de las políticas públicas, tanto del Estado Federal como de las unidades políticas locales (provincia, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, municipios), que mientras se fomenta la producción audiovisual que tiene por destino las salas de cine, no existen planes integrales de formación de espectadores ni de incentivo a la concurrencia de público a esas salas.

III) Sistemas de fomento cinematográfico: en la Argentina y en Iberoamérica

Si bien la relación entre el Estado y la cultura se remonta al período de Luis XIV en Francia, debemos señalar que el primer modelo de financiamiento público de la cultura fue el *modelo inglés*, con la creación del British Arts Council en 1945, que resultó ser un gran impulso para la música, la literatura, las artes escénicas y las artes visuales. Estas últimas cobraron un especial interés, ya que la Arquitectura, por ejemplo, había quedado devastada por los enfrentamientos bélicos de la Guerra Mundial. Es innegable que el British Arts Council inició un proceso de políticas públicas que estimularon la cultura inglesa y que rápidamente lograron instalar su marca internacionalmente; y no hay dudas de ello si tomamos por caso el valor que tiene su música a nivel mundial, algo que no sucedía en los años previos a su creación.

Otros países repitieron el modelo inglés en años posteriores, como el caso de Canadá, que en 1957 crea The Canada Council, con la particularidad de que recién en el año 1969 llegará a distinguir la fotografía del cine como artes diferentes. Este problema no es menor si tenemos en cuenta que el cine es un invento reciente y que, hasta principios de los años veinte, no se consolida su lenguaje ni se lo eleva a la categoría de arte. A partir de textos teóricos, como los de Ricciotto Canudo (*Manifiesto de las siete artes*, por ejemplo) se comienza a determinar al cine como arte, lo que permite pensarlo dentro del campo de la cultura, pues el Derecho a la Cultura aparece recién en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (Bogotá, 1948).

Pero será el *modelo francés*, finalmente, el que tenga una repercusión de importancia en el fomento de las artes cinematográficas. En 1959, se crea por primera vez en occidente un Ministerio de Cultura. Fue en Francia que, designando como primer *Ministre de la Culture*, André Malraux iba a propiciar el auge del cine francés a nivel mundial, así como un importante desarrollo cultural basado en las “Casas de Cultura” de un fuerte sentido descentralizador. Y esto no deja de ser importante si consideramos que se suele aludir al Ministerio de Malraux como un “Ministerio de los artistas”, y allí están comprendidos, sin lugar a dudas, todos aquellos escritores de la revista fundada por André Bazin, *Cahiers du Cinéma*, y que son hoy los principales nombres del cine moderno francés: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jaques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, en fin, los cineastas de la *Nouvelle vague*.

El modelo francés es seguido en mayor medida por los países iberoamericanos, como España, que a pesar de que su Constitución Nacional (como la brasileña) tiene la novedad de incorporar los Derechos Culturales, crea, en 1977, su primer Ministerio de Cultura. En 1985, Brasil también crea su Ministerio de Cultura, que será seguido por Colombia en 1997. Otros países como México (en 1988) crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) o Chile, en 2002, su Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

En el caso argentino, se crea en 1947 una Subsecretaría de Cultura que tiene una muy corta duración y que recién en 1955, ante la caída del General Juan D. Perón, vuelve a

incorporarse a la administración, dentro de la Secretaría de Educación, una Dirección de Cultura. Pero será en 1958, como un ejemplo en materia de legislación cultural a nivel internacional, que se creará el Fondo Nacional de las Artes de acuerdo con lo que su Ley consideraba:

... nuestro régimen financiero no cuenta con una organización que por su finalidad y estructura específica arbitre los medios económicos para el fomento a las actividades artísticas nacionales en general, comprendiendo ellas también las encaradas con sentido industrial, puestas en el comercio y medios de difusión cultural.

... que es, por lo tanto, preciso crear un sistema financiero que contemple esa ayuda requerida, estableciéndose, a la vez, los medios a utilizarse para concretarla y los recursos que se aplicarán a dichos fines...¹.

El Fondo Nacional de las Artes dependía en aquel entonces del Ministerio de Hacienda y no de Cultura, lo que sucederá recién en el período de Onganía. Por su parte, Arturo Illia es quien jerarquiza la Dirección de Cultura y la eleva a rango de Subsecretaría de Cultura, aun dentro de Educación, para pasar a ser, en 1973, una Secretaría de Estado de Cultura, aun siguiendo jerárquicamente dentro de la Secretaría de Educación, de la cual no se separará hasta 1996, cuando pase a depender directamente de la Presidencia de la Nación.

El fomento de la actividad cinematográfica en la Argentina se remonta finalmente al año 1957, a partir del Decreto/Ley N.º 62, que crea el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) como un organismo autárquico en la órbita del Ministerio de Industria, cuya denominación será modificada en el año 1994 a partir de la Ley N.º 24.377, que lo denomina Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). La creación del Instituto de Cine pasa a tener una importancia invaluable en la producción de cine argentino, en el contexto de los años sesenta, la aparición de los nuevos cines y el auge creciente de la televisión, que modifica sustancialmente su industria.

Es el 14 de mayo de 1968, durante el gobierno de facto encabezado por el Gral. Juan Carlos Onganía, se consigue la sanción de la “Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional”, Ley N.º 17.741, que, como bien dijimos, será modificada por la Ley N.º 24377/94 y también por el Decreto del Poder Ejecutivo Nacional N.º 1536/2002, que modifica la naturaleza jurídica del organismo, modificando su artículo 1.º:

“El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES funcionará como ente público no estatal del ámbito de la SECRETARÍA DE CULTURA de la PRESIDENCIA DE LA NACIÓN”².

1. Argentina. DECRETO LEY N.º 1.224/58, del 3 de febrero. *Boletn Oficial*, 14 de febrero de 1958.

2. Argentina. DECRETO P. E. N. N.º 1.536/2002, del 20 de agosto. *Boletn Oficial*, 21 de agosto de 2002.

Nos referiremos de aquí en adelante al texto vigente de la Ley, a partir de las normas que la complementan y la modifican, centrándonos en el sistema de fomento en la Argentina y revisando los sistemas de fomento de la actividad cinematográfica en otros países iberoamericanos que presentan regulaciones significativas, como en Chile, Uruguay o España.

En primer lugar, deberemos comprender de qué forma están dispuestos en cada país los organismos institucionalmente, ya que su jerarquía dentro o fuera del Estado nos permitirá también comprender la manera en que se genera el Fondo de Fomento para la actividad. Ya hemos visto que en el caso argentino, el Instituto de Cine pasó de depender del Ministerio de Industria a la Secretaría de Cultura, que, como bien dijimos, fue jerarquizada en la presidencia de Arturo Illia y finalmente separada del Ministerio de Educación en el año 1997, y el INCAA pasó de ser un ente autárquico a un ente público no estatal en el año 2002, tal como acabamos de citar.

En el caso español, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) es un organismo autónomo adscrito al Ministerio de Cultura, es decir que su naturaleza jurídica es similar a la del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en la Argentina. No sucede lo mismo con otros organismos de la región, mucho más jóvenes que estos, como por ejemplo, el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual creado por la Ley N.º 19.981/04, que en adelante denominaremos “Ley del Audiovisual de Chile” y que depende del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (si bien no es un Ministerio, su Presidente tiene el rango de Ministro), cuyo Fondo de Fomento se nutre por Ley de Presupuesto de la Nación.

Otros países de la región, como Perú, también por medio de su Ley de Cine (Ley N.º 26.370/94), que crea el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) como órgano dependiente del Ministerio de Educación, nutre su Fondo de Fomento a partir del presupuesto de su República. En Uruguay, la Ley N.º 18.284/08 crea el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU) como una institución desconcentrada dentro del Ministerio de Educación y Cultura, cuyo Fondo se establece a partir de la asignación por Ley de Presupuesto de un máximo de \$25.000.000 pesos uruguayos (USD 1.250.000), más un aporte de un máximo de USD 200.000 del Banco de la República Oriental del Uruguay (BROU), a ser distribuidos entre las distintas líneas de apoyo.

Volviendo al caso español, sucede lo mismo para la creación de su Fondo de Protección a la Cinematografía y al Audiovisual:

En los Presupuestos Generales del Estado, se dotará anualmente un Fondo de Protección a la Cinematografía y al Audiovisual, cuya gestión se realizará por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, para atender, sin perjuicio de la existencia de otras dotaciones específicas, las ayudas previstas en esta Ley³.

3. España. LEY N.º 55/2007, del 28 de diciembre.

Es de destacar que también en algunos países de la región iberoamericana funcionen como medidas de fomento complementarias incentivos fiscales y regímenes de mecenazgo –que no serán analizados en este trabajo por no ser sistemas de fomento exclusivamente cinematográficos–, como es el caso de Uruguay, España, o incluso en la Ciudad de Buenos Aires, no así a nivel nacional, que había logrado la aprobación de una regulación en el parlamento en el último período de la gestión del gobierno de Fernando de la Rúa, pero que fue vetada por el Presidente Eduardo Duhalde a principios del año 2002.

En cuanto a la Ley de Cine argentina, que en este aspecto es similar a la venezolana, el Fondo de Fomento Cinematográfico se integra a partir de un impuesto sobre el precio de entrada en una sala cinematográfica y, a partir de su modificación en 1994, por un impuesto sobre todo tipo de venta o locación de videograma, y un porcentaje de las sumas percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión, COMFER (actualmente, Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual, AFSCA) en concepto de gravamen. El Fondo pasa a integrarse, entonces, por lo siguiente:

- Un impuesto equivalente al diez por ciento (10 %) del 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. El impuesto recae sobre los espectadores, y los empresarios o entidades exhibidoras adicionarán este impuesto al precio básico de cada localidad.
- 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 impuesto recae sobre los adquirentes o locatarios. Los vendedores y locadores a que se refiere el párrafo anterior son responsables del impuesto en calidad de agentes de percepción. Si el vendedor o locador fuera responsable inscrito en el impuesto al valor agregado, el importe de este último se excluirá de la base de cálculo del gravamen. Están excluidas del sistema de percepciones las operaciones que se realicen entre personas físicas o jurídicas inscritas como editores y/o distribuidores de videogramas grabados y/o como titulares de videoclubes en los registros a que se refiere el artículo 61.

En tanto que la sanción de la Ley N.º 26.522 en el año 2009, que regula los servicios de comunicación audiovisual –en adelante, “Ley de Medios”– en todo el territorio de la República Argentina, modifica en su artículo 97 el destino de los fondos recaudados en concepto de gravamen, indicando que “el veinticinco por ciento (25 %) del total recaudado será asignado al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales”; este monto no puede ser inferior al cuarenta por ciento (40 %) del total recaudado en virtud de de lo recaudado por a) televisión abierta, b) servicios satelitales por suscripción, c) servicios no satelitales por suscripción. En ningún caso, el monto asignado al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales puede ser menor al recibido en virtud de los porcentajes que establece el Decreto 2278/2002 sobre el total de sumas percibidas en concepto del gravamen creado por la Ley de Radiodifusión N.º 22.285 –abrogada por la Ley de Medios– al momento de la promulgación de la mencionada Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

La Ley de Cine, asimismo, estipula que el Fondo de Fomento se nutre de lo siguiente:

- Los legados y donaciones que reciba;
- los intereses y rentas de los fondos de que sea titular;
- los recursos provenientes del reembolso de créditos otorgados por aplicación de la presente ley;
- los recursos no utilizados del Fondo de Fomento Cinematográfico provenientes de ejercicios anteriores;
- todo otro ingreso no previsto en los incisos anteriores, proveniente de la gestión del organismo;
- los fondos provenientes de servicios prestados a terceros y de las concesiones que se otorguen en oportunidad de la realización de eventos vinculados al quehacer cinematográfico⁴.

En cada una de las normas que regulan la actividad cinematográfica de la región y su fomento, se crean, al mismo tiempo, los comités que evaluarán los proyectos a fin de declararlos con interés y asignarles subsidios o créditos, según corresponda. En la Argentina, las Resoluciones N.º 2202/2011/INCAA y N.º 1023/2011/INCAA crean y establecen las funciones del COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS y del COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DOCUMENTALES.

Más adelante, nos detendremos a analizar qué fomenta cada uno de los países de la región y nos dedicaremos a explicar a qué se refiere el título que recibe uno de los comités que se crean, qué indica el tipo de películas que se fomenta. Por lo pronto, el COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS es integrado por cinco miembros, los cuales son seleccionados entre productores, directores, guionistas cinematográficos, actores con debida trayectoria y experiencia en participación en películas nacionales y técnicos de la industria cinematográfica nacional, que son propuestos por las asociaciones que los representan en la actividad cinematográfica. Los miembros que integren el COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DOCUMENTALES son representantes de asociaciones del sector documental con personería jurídica, quienes deben tener una antigüedad mínima de TRES (3) años en su inscripción en la INSPECCIÓN GENERAL DE JUSTICIA O EN EL REGISTRO PÚBLICO DE PERSONAS de la Provincia correspondiente.

En el caso chileno, la Ley 19.981, Ley del Cine de Chile, estipula en su artículo N.º 10 que serán el Ministro de Educación y el Ministro de Hacienda quienes establecerán un reglamento a partir del cual no sólo se regulará el Fondo de Fomento, sino que determinará

4. Argentina. LEY N.º 17.741/68, Art. 24 modificado por la LEY N.º 24377.

la forma de selección y designación de los comités de especialistas para la evaluación de los proyectos presentados. De esta forma, a partir del Decreto Supremo N.º 151/2005, se determina que dichos comités serán integrados por personas de destacada trayectoria, experiencia y conocimientos en las áreas específicas del arte y la industria audiovisual del que trate cada una de las convocatorias realizadas. Determina, asimismo, que el Comité de Especialistas no podrá ser integrado por menos de cinco miembros, lo que diferencia este comité del comité de evaluación de proyectos en la Argentina, que únicamente se integra por cinco miembros.

El Decreto N.º 473/2008, que reglamenta la Ley N.º 18.284 de Cine de Uruguay, estipula que la Comisión Ejecutiva Permanente (CEP), creada en dicha ley, designará los comités de especialistas que tendrán la función de evaluar los proyectos presentados para el otorgamiento de los fondos. Los comités evaluadores que sean conformados para las distintas convocatorias no podrán estar integrados por menos de tres miembros, “todos ellos de acreditada experiencia en las áreas específicas para las cuales fueran designados”. El número del cual se conforma difiere en mínimo de la ley chilena, pero no en su naturaleza, ya que no tiene un máximo de integrantes fijado por norma, y es competencia de la Comisión Ejecutiva Permanente determinarlo.

En cuanto a la Ley N.º 55/2007 de Cine española y el Real Decreto N.º 2062/2008 que la desarrolla, se crea el “Comité de ayudas a la producción cinematográfica” como un órgano colegiado dependiente del ICAA, al que corresponde la emisión de informes sobre los proyectos que soliciten ayudas para el desarrollo o la producción de obras cinematográficas. Este se compone de una presidencia, que estará a cargo del titular de la Dirección General del ICAA; una vicepresidencia, que estará a cargo del titular de una de las subdirecciones generales del ICAA, por designación de la presidencia; vocales: un mínimo de doce y un máximo de quince miembros, que serán nombrados por la presidencia entre profesionales del ámbito de la cinematografía y el audiovisual que reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el desempeño de las funciones del Comité; cinco representantes de las comunidades autónomas, nombrados por la presidencia a propuesta de la Conferencia Sectorial de Cultura; una secretaria, a cargo de la persona designada por la presidencia de entre el personal del ICAA.

Cada uno de estos comités, más allá de su conformación en cada uno de los casos, tendrán las funciones de evaluar, aprobar y emitir informes acerca de los proyectos que se postulen a los fines de participar de las medidas de fomento implementadas a partir de las citadas normas y de las convocatorias que las autoridades competentes dispongan como líneas de ayuda, ya sea para desarrollo, producción, postproducción o contribución a la promoción en festivales, etc.

Si bien hasta aquí pareciera no haber más que algunas diferencias técnicas en la creación de los Institutos de Cine o Consejos del Audiovisual en cada uno de los países iberoamericanos mencionados, tal como la conformación de los comités evaluadores o bien la creación de los Fondos de Fomento, el punto más importante para comprender

los distintos sistemas de fomento está en analizar a qué se denomina, en cada uno de los casos, “película nacional” u “obra cinematográfica” o “audiovisual”, ya que dependerá de la definición que en cada caso se haga el objeto de cada una de las leyes del cine de la región a instancias de entender exactamente qué se fomenta en cada uno de los casos.

La Ley de Cine chilena es una de las leyes más jóvenes y, al mismo tiempo, más progresista en este caso, ya que al definir, al comienzo de su texto, en el artículo 3.º, lo que se entiende por *obra audiovisual*, expresa que es “toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización, incorporadas, fijadas o grabadas en cualquier soporte, que esté destinada a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación o de difusión de la imagen y del sonido, se comercialice o no”. Y no se queda allí, ya que en el mismo artículo define lo que es una obra audiovisual “nacional” y también el tipo de producción que pueda tener:

Obra audiovisual de producción nacional: Las obras producidas para su exhibición o su explotación comercial por productores o empresas audiovisuales de nacionalidad chilena, como las realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras, en el marco de acuerdos o convenios bilaterales o multilaterales de coproducción suscritos por el Estado de Chile, y a lo dispuesto por el reglamento de la presente ley.

Tipo de producción: Largometraje, medimetraje y cortometraje, así como vídeo, multimedia y otros similares o equivalentes, sin distinción de género, sea cual fuere el soporte que las registra y el medio que las exhiba⁵.

En un lado opuesto se encuentra la Ley de Cine argentina, que, en comparación no sólo de la ley chilena, sino también, como veremos, la ley de cine en Uruguay o España, es la más vetusta, ya que en su artículo 8.º (Ley 17.741 t. o. 2001), al definir lo que se entiende por “película nacional”, expresa que son las producidas por personas físicas con domicilio legal en la República o de existencia ideal argentinas, y cuando reúnan una serie de condiciones. como tener paso de treinta y cinco (35) milímetros o mayor, entre otras.

Asimismo, se determina que serán consideradas películas de cortometraje las que tengan un tiempo de proyección inferior a 60 minutos y, de largometraje las que excedan esa duración. Sin embargo, a partir de la modificación de la ley en 1994, el artículo n.º 73 (t. o. 2001 de la mencionada Ley de Cine) expresa que se entenderá por “película” 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. Quedan expresamente excluidas del alcance del presente artículo: las telenovelas y los programas de televisión”. Sin embargo, si bien una película puede realizarse en un soporte distinto, la misma ley no le permite la proyección en ese formato, sino en el paso de 35 mm ni tampoco que no sea exhibida en una sala cinematográfica a expensas de no poder obtener la subvención a la que aspire.

5. Chile. LEY N.º 19.981/04, del 3 de noviembre. Boletín Oficial 10/11/04.

Analizando lo expresado en el último párrafo, el texto de la Ley de Cine argentina *define* a sus efectos que una “película nacional” debe tener paso de 35 milímetros o superior, como se dijo, y en su modificación se *dispone* en otro artículo que se entenderá por “película” todo registro de imágenes en movimiento en cualquier soporte y exhibido por cualquier medio. Esta contradicción presente en la Ley es considerada en una resolución reciente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, que considera la Disposición General presente en el capítulo XVII de la Ley de Cine como una definición de lo que “es” una “película”. En este sentido, es importante la diferencia entre “SON películas nacionales” (art. 73, Ley 17.741 t. o. 2001) de “SE ENTENDERÁ por película” (art. 73 Ley 17.741 t. o. 2001). (Las mayúsculas son nuestras).

La mencionada resolución N.º 2202/2011 considera, por tanto, que en una interpretación armónica de las normas “permite inferir que el legislador, al haber previsto la exhibición de películas nacionales por cualquier otro medio, implícitamente incluyó la idea de que no todas las películas para ser consideradas como tales deben ser obligatoriamente terminadas en 35 mm” (Considerando de la Resolución N.º 2202/2011, INCAA).

Considera, asimismo, que un elevado número de salas cinematográficas existentes en el país ya se encuentran digitalizadas y que la mayoría de las películas que se filman en la actualidad lo hacen en el soporte digital, anticipándose a que el resto posiblemente lo hará en el futuro por una cuestión de mercado. Menciona, también, que el formato digital reduce los presupuestos al mismo tiempo que garantiza mayor maleabilidad al momento de la posproducción. Pero lo más importante radica en que la Resolución reconoce que los sistemas digitales son utilizados mundialmente en películas cinematográficas y que, con un sistema de presentación de alta calidad que cumple con los estándares y especificaciones profesionales, ofrece una imagen que iguala o mejora tanto el *transfer* de digital a 35 mm, como en la ampliación a 35 mm, a través de las generaciones de internegativos, interpositivos y copia positiva de exhibición, sufriendo sucesivas pérdidas de resolución, determinando que, al momento de la proyección en sala, la calidad de resolución sea inferior al formato de proyección Y2K.

En tanto, la Ley de Cine uruguaya, en su artículo 1.º determina que las actividades cinematográficas y audiovisuales serán “aquellas que se expresen en un proceso creativo y productivo de imágenes en movimiento sobre cualquier soporte y de cualquier duración, destinadas a ser difundidas y comunicadas por cualquier medio conocido o que pueda ser creado en el futuro”. Tal como la Ley de Cine chilena, la uruguaya indica que una obra audiovisual es aquella producida en cualquier soporte y exhibida en cualquier medio existente o *a crearse*. Esto la aleja años luz de la Ley argentina, que entiende –aun pese a la modificación aludida de 1994 y la resolución 2202/11 INCAA, que estipula el otorgamiento de subsidios por otros medios de exhibición– que una “película nacional”, como la llama la mencionada ley, es una obra con paso 35 mm o superior.

Un poco más específica es la Ley de Cine española, que define no sólo lo que es una “película”, sino que también hace una distinción entre obra cinematográfica y obra

audiovisual, así como define con precisión a lo que se refiere en cuanto “sala de exhibición cinematográfica”, como también “película para televisión” o “serie de televisión”.

Para la Ley española, una “película cinematográfica” es “toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción, y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole”. En ese mismo artículo, el n.º 4, también define lo que son las “otras obras audiovisuales” como “aquéllas que, cumpliendo los requisitos [de una película cinematográfica] (...) no estén destinadas a ser exhibidas en salas cinematográficas, sino que llegan al público a través de otros medios de comunicación”.

Analizar las definiciones nos permite comprender, de esta manera, qué fomentará cada uno de los países a través de sus normativas, pudiendo concluir que tanto las leyes de España, Chile como Uruguay posibilitan la implementación de ayudas a la producción de películas, cualquiera sea su soporte y en tanto sean destinadas a la exhibición en salas cinematográficas como en otros medios de comunicación o difusión. En cuanto al caso argentino, la Ley de Cine únicamente fomenta el cine con paso 35 mm o superior, lo que quiere decir que quedan excluidas las películas en video o las destinadas a la exhibición en Internet, por ejemplo. Sobre esto último obra la reciente resolución del INCAA, aunque no se considera la exhibición en Internet, por ejemplo, que claramente evidencia la distancia que la separa de las normas de los países iberoamericanos mencionados.

Lo último es una conclusión a la que puede llegarse al analizar pormenorizadamente cada uno de los artículos en los que se expresa cuáles son los objetivos planteados por la Ley. Así, la Ley chilena hace especial hincapié en indicar que uno de los objetivos es el desarrollo de “nuevos lenguajes audiovisuales”, por ejemplo, y deja sin lugar a todo tipo de obra audiovisual que tenga o persiga fines publicitarios. El artículo n.º 2 de la Ley de Cine de Chile prescribe lo siguiente:

La presente ley tiene por objetivo el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de las obras audiovisuales nacionales y de la industria audiovisual, así como la investigación y el desarrollo de nuevos lenguajes audiovisuales.

Las normas de esta ley no serán aplicables a aquellos productos y procesos audiovisuales cuyo contenido o particular tratamiento sirvan a objetivos publicitarios⁶.

En su artículo n.º 19, la Ley española también es muy clara al indicar qué fomenta y qué no fomenta su país. Indica, por ejemplo, que fomentará la realización de actividades de I+D+i (investigación, desarrollo, innovación) en el ámbito cinematográfico y audiovisual, lo que la asemeja a la Ley chilena promulgada en 2004. Pero ella no deja sólo abierto el

6. Op. Cit., pág. 5.

panorama hacia el futuro, sino que también plantea la posibilidad de lanzar convocatorias anuales para ayudas a la conservación (en España) de negativos, masters fotoquímicos o digitales y otros soportes equivalentes. También indica que favorecerá la producción independiente, con incentivos específicos, y que establecerá medidas de fomento de igualdad de género en el ámbito de la creación cinematográfica y audiovisual. Especifica con mucho más detalle aquellas películas u obras audiovisuales que:

- a) Sean producidas directamente por operadores de televisión u otros prestadores de servicios de comunicación audiovisual.
- b) Sean financiadas íntegramente por administraciones públicas.
- c) Tengan un contenido esencialmente publicitario y las de propaganda política.
- d) Hubieran obtenido la calificación de película «X».
- e) Vulneren o no respeten la normativa sobre cesión de derechos de propiedad intelectual.
- f) Por sentencia firme, fuesen declaradas en algún extremo constitutivas de delito.
- g) Sean producidas por empresas con deudas laborales.

La Ley uruguaya indica también, entre sus objetivos, el fomento tanto de obras cinematográficas como audiovisuales, tanto sea su creación, producción, coproducción, distribución como exhibición. Promueve la incorporación del cine a la educación formal, lo que es significativo junto con el fomento de acciones e iniciativas para el desarrollo de la cultura cinematográfica, tales como la formación de espectadores y la apertura de cineclubes, la formación y perfeccionamiento de técnicos, profesionales, docentes y gestores culturales cinematográficos y audiovisuales. Como la Ley de cine española, también indica entre sus objetivos el preservar y contribuir a la conservación, mantenimiento y difusión del patrimonio filmico y audiovisual nacional.

El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de la Argentina, en tanto, mediante su Ley de cine, indica que “subsidiará las películas de largometraje que juzgue contribuyen al desarrollo de la cinematografía nacional en lo cultural, artístico, técnico e industrial, con exclusión, en especial, de aquellos que, apoyándose en temas o situaciones aberrantes o relacionadas con el sexo, o las drogas, no atienden a un objetivo de gravitación positiva para la comunidad” (Art. 26, Ley 17.741 t. o. 2001). Es decir que ampliamente quedan diferenciadas las normas española, chilena y uruguaya a partir, incluso, de los objetivos y la indicación de las actividades cinematográficas que fomentará, de la normativa argentina que devela su origen autoritario y la posibilidad de calificar los contenidos por dogmas axiológicos.

Sin embargo, en el artículo n.º 24 (t. o. 2001), indica que no sólo se fomentará la producción y exhibición de “películas nacionales”, sino que también destinará su Fondo de Fomento a la promoción del cine argentino en el exterior, la ayuda para la promoción en festivales internacionales, el otorgamiento de premios, la concesión de créditos cinematográficos, entre otros.

De esta manera, y a través de la Resolución N.º 2202/2011/INCAA y sus modificatorias, se establecen las vías previstas para los distintos tipos de proyectos por los que se pretende el subsidio por otros medios de exhibición y se estipulan los importes por tal concepto. De esta forma, quedan fijadas tres vías para películas de ficción, animación y documental tal como lo estipula el artículo n.º 15 de la mencionada resolución, como se transcribe a continuación:

A los fines del subsidio por otros medios de exhibición, se fijan las siguientes vías para los distintos tipos de proyecto:

1) 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 (1920 pixeles horizontal por 1080 vertical), o en Digital Cinema 2K (2048 pixeles horizontal por 1556 vertical) o superior.

2) SEGUNDA VÍA: Largometraje de ficción, 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 (1920 pixeles horizontal por 1080 vertical), o en Digital Cinema 2K (2048 pixeles horizontal por 1556 vertical) o superior.

En ambas VÍAS, el paso de exhibición deberá ser de 35 mm o superior, con excepción de los proyectos documentales en los que el productor optase por no ampliar en 35 mm, pudiendo finalizar la película en formato DCP 2K o superior.

3) TERCERA VÍA: Producción de ficción y animación cuyo soporte de rodaje deberá ser digital en una resolución no inferior a HD profesional (1920 pixeles horizontal por 1080 vertical), o en Digital Cinema 2K (2048 pixeles horizontal por 1556 vertical) o superior, y su finalización en calidad Broadcasting International.

En el artículo siguiente, N.º 14, se determina que las vías mencionadas deberán cumplir con los siguientes requisitos:

1) En la PRIMERA VÍA, la empresa productora presentante sólo podrá ser una persona jurídica, la que deberá acreditar la producción o coproducción, y el estreno comercial en salas cinematográficas nacionales, de al menos CINCO (5) películas nacionales de largometraje o TRES (3) películas de largometraje en los últimos TRES (3) años. A los fines de acreditar los antecedentes establecidos precedentemente, las empresas productoras deberán figurar en los créditos de las películas, y en el caso de las películas que hayan obtenido los beneficios de la Ley N.º 17.741 (t. o. 2001), deberán figurar en el expediente administrativo.

Se considerarán como antecedentes: a) las producciones presentadas por personas físicas o jurídicas que hayan obtenido los beneficios establecidos en la Ley de Cine, b) aquellas presentadas por personas físicas que hayan participado como socios de una persona jurídica y hayan cumplido los requisitos establecidos precedentemente.

En esta VÍA, deberán demostrar el 80 % de la financiación del proyecto.

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 UN (1) largometraje y que el DIRECTOR de la película tenga antecedentes de haber realizado al menos un largometraje de ficción, animación y/o documental que haya sido estrenado comercialmente. En el caso de proyectos documentales, se tendrá por cumplido dicho requisito con la acreditación de la producción o coproducción y el estreno comercial en el país de al menos UN (1) largometraje digital y que el DIRECTOR de la película tenga antecedentes de haber realizado al menos un largometraje digital, que haya sido estrenado comercialmente.

En esta VÍA, se deberá demostrar el 50 % de la financiación de proyecto.

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 (1) largometraje digital y/o una serie de TV digital y/o un programa unitario, exhibido en alguna sala cinematográfica digital o canal de televisión abierta o de cable. En esta VÍA, las empresas productoras o personas físicas deberán tener como mínimo un año de inscripción en la AFIP, lo cual se acreditará con el comprobante de vigencia de la inscripción.

Asimismo, deberá demostrar el 50 % de la financiación de proyecto.

En todas las VÍAS, cuando las producciones o coproducciones hubieren sido realizadas ante el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, bastará para acreditar los requisitos exigidos la simple denuncia de las mismas. Cuando hubieren sido realizadas por fuera del Organismo, el productor deberá acompañar el material filmado y las constancias que acrediten su estreno comercial en el país.

También se resuelve el límite de proyectos que las empresas y productores pueden tener declarados como de interés frente al organismo. Es así que las empresas productoras y productores presentantes únicamente podrán acceder a un máximo de DOS (2) proyectos declarados de interés en cada una de las vías por cada año calendario. En caso de superarse el máximo establecido, serán devueltos los proyectos a sus presentantes y no se restituye el arancel abonado.

A los efectos de determinar la cantidad de dinero que será otorgado para cada una de las líneas de ayuda, se fija por Resolución N.º 2204/11/INCAA el costo de una película nacional de presupuesto medio en la suma de PESOS DOS MILLONES OCHOCIENTOS MIL (\$2.800.000). De acuerdo con ello, el subsidio por otros medios de exhibición se fija según los siguientes montos para cada una de las vías previstas:

PRIMERA VÍA:

- *Animación:* CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un

máximo del OCHENTA Y NUEVE CON CINCUENTA POR CIENTO (89,50 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio. Dicho porcentaje será aplicable a aquellas películas que hayan sido realizadas íntegramente en técnica de animación.

- *Ficción*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del SETENTA Y OCHO CON CINCUENTA POR CIENTO (78,50 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio.
- *Documentales*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo 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.

SEGUNDA VIA:

- *Animación*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del SETENTA Y UNO CON CINCUENTA POR CIENTO (71,50 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio. Dicho porcentaje será aplicable a aquellas películas que hayan sido realizadas íntegramente en técnica de animación.
- *Ficción*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del CINCUENTA Y SIETE CON CINCUENTA POR CIENTO (57,50 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio.
- *Documentales*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del VEINTISÉIS POR CIENTO (26 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio.

TERCERA VÍA:

- *Animación*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo del TREINTA Y CINCO CON SETENTA POR CIENTO (35,70 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio. Dicho porcentaje será aplicable a aquellas películas que hayan sido realizadas íntegramente en técnica de animación.
- *Ficción*: CIEN POR CIENTO (100 %) del costo de producción reconocido por el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES con un máximo

del VEINTIDÓS POR CIENTO (22,00 %) del costo de una película nacional de presupuesto medio.

Es necesario destacar que, en relación a esta última vía, una de las condiciones fijadas por la resolución para percibir el subsidio es la obligación de presentar una versión adaptada final de la película de 52 minutos de duración, la exhibición en un canal de televisión abierta o un canal de cable del territorio nacional, además del estreno en salas cinematográficas digitales, la entrega de DVD y una copia en formato digital, calidad *broadcasting* internacional, o máster HD. Para la primera y segunda vía, además de también entregar una cantidad de DVD al organismo, la exhibición deberá realizarse en salas comerciales.

Por último, la Resolución N.º 1023/2011/INCAA, que aprueba el régimen para el otorgamiento de subsidios a la producción de proyectos de películas documentales de largometraje, cuyo soporte de filmación sea digital y finalización en Beta, calidad *Broadcasting* Internacional, resuelve que el monto que se otorgará a cada proyecto seleccionado será de una suma de hasta el SETENTA POR CIENTO (70 %) del costo presupuestario presentado y aprobado por el comité pertinente. Dicho monto no podrá ser superior a la suma de PESOS DOSCIENTOS MIL (\$200.000) y que los productores podrán acceder a un máximo de DOS (2) proyectos seleccionados por cada año calendario.

En este caso, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales podrá disponer la exhibición sin exclusividad del material audiovisual por el término de dos años, transcurridos los seis meses desde la entrega del máster, para su exhibición televisiva en el canal INCAA TV (canal de televisión del Instituto de Cine implementado por la TDA-TDT). Una contraprestación similar tomará el organismo para los casos en que las películas no hayan podido ser estrenadas, por ejemplo, pudiendo obtener hasta la suma de PESOS CUARENTA Y CINCO MIL (\$45.000) en concepto de subsidios que deberán ser utilizados para la terminación de la película.

Si bien la Ley de Cine argentina, así como las de los otros países iberoamericanos analizadas aquí permiten la convocatoria a concursos de otra índole, como por ejemplo, para películas *opera prima* o, como en el caso español, para la “elaboración de guiones”, nos dedicaremos únicamente a analizar y exponer las líneas de subvención para la producción o realización de obras audiovisuales sobre proyectos, de acuerdo con las convocatorias vigentes, que, a partir de las leyes de cine correspondientes, se estipulan en las resoluciones y decretos que fijan los planes de fomento para cada uno de los países analizados.

En España, por tanto, la Orden CUL/2834/2009 por la que se dictan normas de aplicación del Real Decreto 2062/2008 que desarrolla la Ley N.º 55/2007 del Cine, en las materias de reconocimiento del coste de una película e inversión del productor y el establecimiento de las bases reguladoras de las ayudas estatales,

se determinan entonces distintos subsidios para cada uno de los momentos del proceso de creación, desarrollo, producción y distribución cinematográfica, así como en la fase posterior de promoción. A ello se añaden ayudas específicas a la formación, ayudas para la realización de obras audiovisuales, con empleo de nuevas tecnologías, destinadas a su difusión en medios distintos de las salas de exhibición, televisión o video doméstico, así como ayudas destinadas a la conservación del patrimonio cinematográfico.

Dentro de las ayudas estipuladas por las normas citadas en lo precedente, el cine español puede obtener las siguientes:

- **Ayudas para la producción de largometrajes sobre proyecto:** En el caso de tratarse de un proyecto de ficción, podrá alcanzar la cantidad de 1.000.000 de euros, siempre que ese importe no supere la inversión del productor ni el 50 % del presupuesto. De dicho crédito anual, se destinará entre un mínimo del 15 % y un máximo del 25 % para proyectos de carácter documental.
- **Ayudas para la producción de películas y documentales para televisión sobre proyecto:** Para la producción de películas y documentales para televisión sobre proyecto, de duración superior a 60 minutos e inferior a 200 minutos que no se destinen a la exhibición en salas de cine, con presupuesto del proyecto igual o superior a 700.000 euros y que sea rodado en soporte fotoquímico o en soporte digital de alta definición.

En la convocatoria se establecerá la cuantía máxima de las ayudas que, dentro del crédito anual destinado a estas, podrá alcanzar la cantidad de 300.000 euros, siempre que no supere la inversión del productor independiente ni el 50 % del presupuesto. La cuantía de cada ayuda se calculará aplicando al importe de dicho presupuesto el porcentaje que corresponda según los siguientes tramos:

- a) Presupuesto entre 700.000 y 800.000 euros: 20 %.
 - b) Presupuesto entre 800.001 y 850.000 euros: 22 %.
 - c) Presupuesto entre 850.001 y 900.000 euros: 24 %.
 - d) Presupuesto entre 900.001 y 950.000 euros: 26 %.
 - e) Presupuesto entre 950.001 y 1.000.000 de euros: 28 %.
 - f) Presupuesto superior a 1.000.000 de euros: 30 %.
- **Ayudas para la producción de series de animación sobre proyecto:** Para proyectos que pertenezcan a productores independientes y para los que exista un contrato o una manifestación de interés en el proyecto por parte de un prestador de servicio de radiodifusión o emisión televisiva de ámbito estatal; o un prestador de servicio de radiodifusión o emisión televisiva de ámbito autonómico; o un prestador de servicio de radiodifusión o emisión televisiva de un Estado miembro

de la Unión Europea. Dentro del crédito anual destinado para estas, y siempre que no superen la inversión del productor independiente ni el 60 % del presupuesto, podrán alcanzar la cuantía máxima de 500.000 euros para presupuestos superiores a 2.500.000 euros y de 300.000 para presupuestos inferiores a dicha cuantía.

- **Ayudas para la amortización de largometrajes:** Para largometrajes que no hayan accedido a la ayuda para la producción de largometrajes sobre proyecto, y cuyo coste reconocido sea, como mínimo, de 600.000 euros. La ayuda general estará condicionada a la liquidación que resulte en función del número de espectadores, que se obtendrá multiplicando el 15 % del número de espectadores de la película durante los doce primeros meses de exhibición desde su estreno comercial en España, por el precio medio de la entrada en el año anterior a la convocatoria, calculado, todo ello, según se detalla en el artículo siguiente. Cuando el número de espectadores supere los 35.000, a la cantidad obtenida se le aplicará de forma lineal y continua un coeficiente equivalente a 0,035 por cada 35.000 espectadores en aplicación de la fórmula siguiente:

$$\text{coeficiente} = \frac{(\text{n.º espectadores} - 35.000)}{1.000.000} + 1$$

La ayuda complementaria consistirá en una cantidad calculada en función de un sistema de puntuación, en el que cada uno de los puntos tendrá un valor equivalente a 10.000 euros, por lo que la cuantía de la ayuda complementaria se obtendrá multiplicando dicha cantidad por el número total de puntos obtenido. Sin embargo, para acceder a la ayuda, es necesario alcanzar el umbral de 6 puntos.

Dentro de las disponibilidades presupuestarias de cada ejercicio, y siempre que no supere el 50 % del coste de la película ni el 75 % de la inversión del productor, el importe máximo de las ayudas para la amortización de largometrajes, para una misma película, será el siguiente:

- Importe máximo de la ayuda general: 800.000 euros.
- Importe máximo de la ayuda complementaria: 1.200.000 euros.

Cuando una empresa productora, o un conjunto de productoras que tengan mayoritariamente el mismo accionariado, presenten diversas solicitudes de ayudas para la amortización en una misma convocatoria, la cuantía a percibir tendrá como límite, además de los importes máximos anteriores, el 15 % de la cantidad destinada por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales en dicho ejercicio presupuestario para la concesión de estas ayudas cuando se trate de empresas de producción independiente, y el 10 % en los demás supuestos. Se considerará participación mayoritaria en el accionariado la que supere el 50 % del capital social.

- **Ayudas a la producción de cortometrajes sobre proyecto y realizados:** Dichas ayudas son compatibles entre sí, sin que la suma de ambas pueda superar el coste de la película y con el límite máximo de 70.000 euros por película beneficiaria. Dentro del crédito anual destinado a ellas, la cuantía de estas ayudas no podrá superar la inversión del productor, ni el 50 % del presupuesto de la película para la producción de cortometrajes sobre proyecto. Para los cortometrajes realizados, dentro del crédito anual destinado a ellas, la cuantía de estas ayudas no podrá superar el 75 % de la inversión del productor.

El Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), de acuerdo a lo dispuesto en la ley N.º 18.284 y su Decreto Reglamentario N.º 473/008, estipula tres modalidades de apoyo: Modalidad concursable (para producción, formación, desarrollo, festivales y muestras); modalidad no concursable (para lanzamiento y promoción, y posicionamiento internacional); y modalidad acciones institucionales (para formación de públicos, formatos y ventanas innovadores, desarrollo de proyectos de animación de serie, etc.). Dentro de la primera modalidad, que es la que nos interesa particularmente en este trabajo, se convocan, dentro de las ayudas a producción de obras audiovisuales, los siguientes:

LÍNEA A. LARGOMETRAJES

Serán elegibles aquellos proyectos con una duración mínima de setenta (70) minutos, con estreno previsto para el año 2012 en salas del circuito de exhibición comercial y formato de captura profesional DV, o superior y de exhibición en 35 mm o digital, que no hayan comenzado su fotografía principal al momento del cierre del llamado. En el caso de documentales o animaciones, se aceptará la postulación de aquellos proyectos que no hayan completado el 50 % de su fotografía principal.

- Sublínea FICCIÓN, hasta 3 proyectos de un máximo de \$2.702.500 c/u.
- Sublínea DOCUMENTAL, hasta 2 proyectos de un máximo de \$1.175.000 c/u.

LÍNEA B. CORTOMETRAJES

Serán elegibles aquellos proyectos con una duración mínima de cinco (5) minutos, con estreno previsto para el año 2012 y formato de captura profesional DV, o superior y de exhibición en 35 mm o digital, que no hayan comenzado su fotografía principal al momento del cierre del llamado. Serán elegibles para la sublínea Opera Prima aquellos proyectos de cortometraje de ficción producidos en forma independiente y que constituyan el primer proyecto de ficción de un realizador, fuera del ámbito académico.

- Sublínea FICCIÓN, hasta 1 proyecto de un máximo de \$200.000.
- Sublínea FICCIÓN OPERA PRIMA, hasta 1 proyecto de un máximo de \$200.000.
- Sublínea ANIMACIÓN, hasta 1 proyecto de un máximo de \$300.000.

LÍNEA C. TELEFILM

(Estimular la cantidad y calidad de las producciones de ficción y documental para televisión y el vínculo entre la producción independiente de contenidos y los canales de teledifusión).

Serán elegibles aquellos proyectos llevados adelante por productores independientes con personería jurídica, con una duración de entre cuarenta y cinco (45) y sesenta (60) minutos, autoconcluyentes y autónomos, con teledifusión prevista para el año 2012 (sin derecho a prórroga) y formato de captura profesional DV, o superior, y máster final en DVcam, que no hayan comenzado su fotografía principal al momento del cierre del llamado.

- Sublínea FICCIÓN, hasta 1 proyecto de un máximo de \$1.200.000.
- Sublínea DOCUMENTAL, hasta 1 proyecto de un máximo de \$800.000.

LÍNEA D. SERIES DE TV

Los premios de la línea Producción de serie televisiva estarán compuestos por un premio básico aportado por el Fondo de Fomento Cinematográfico, más un aporte por parte de los canales de televisión públicos por concepto de precompra de derechos de teledifusión en exclusivo a nivel nacional. De este modo, los responsables legales de los proyectos seleccionados deberán firmar, adicionalmente al Convenio con ICAU, un contrato de teledifusión con el/los canales públicos implicados en la estructura de la línea de apoyo.

- Sublínea FICCIÓN, hasta 1 proyecto de un máximo de \$2.000.000, más complemento de TNU y Tevé Ciudad.
- Sublínea DOCUMENTAL, hasta 1 proyecto de un máximo de \$500.000, más complemento de TNU.

Cumpliendo con lo establecido en las bases concursables, tal como lo estipula la Ley de Cine de Chile, podemos encontrar, dentro de las ayudas de cada convocatoria, la LÍNEA PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES y las LÍNEAS DE PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES DE LARGOMETRAJES Y DE PRODUCCIÓN OBRAS AUDIOVISUALES DE MEDIOMETRAJES DE GÉNERO DOCUMENTAL:

LÍNEA PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES

El objetivo de esta Línea es financiar la producción de obras audiovisuales nacionales unitarias, en las modalidades de Producción de Cortometraje y Producción de Obras de Nuevos Lenguajes Audiovisuales, con un tiempo de ejecución de hasta doce meses.

- Modalidad Producción de Obras de Cortometrajes:** Destinada a otorgar aportes para la realización de proyectos en la etapa de rodaje y posproducción o sólo posproducción de obras audiovisuales unitarias de ficción o animación con una duración inferior a 30 minutos.
- Modalidad Producción de Obras de Nuevos Lenguajes Audiovisuales:** Financia proyectos de producción de obras audiovisuales unitarias que presenten innovación en las técnicas y contenidos de la creación audiovisual, la experimentación y desarrollo de nuevos lenguajes o estén destinadas a soportes no tradicionales de distribución. Comprende la postulación de proyectos de producción de obras de arte interactivas, arte generativo, experimental, arte en la red, video arte, comunidades digitales, contenidos para telefonía y videojuegos, entre otras.

MODALIDAD	GÉNERO	ETAPA	FINANCIAMIENTO CNCA MÁXIMO	COFINANCIAMIENTO MÍNIMO EXIGIDO	DURACIÓN DE PROYECTOS
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	FICCIÓN	Rodaje y postproducción en cualquier soporte profesional, finalizado en formato digital	\$ 22.000.000 (veintidós millones de pesos) No se podrá solicitar más del 80% del costo de rodaje y postproducción	20%	12 meses
		Postproducción en cualquier soporte profesional, finalizado en formato digital	\$ 7.000.000 (siete millones de pesos) No se podrá solicitar más del 80% del costo de postproducción	20%	12 meses
	ANIMACIÓN	Producción y postproducción en cualquier soporte profesional, finalizado en formato digital	\$ 22.000.000 (veintidós millones de pesos) No se podrá solicitar más del 80% del costo de producción y postproducción	20%	12 meses
		Postproducción en cualquier soporte profesional, finalizado en formato digital	\$ 7.000.000 (siete millones de pesos) No se podrá solicitar más del 80% del costo de postproducción	20%	12 meses
PRODUCCIÓN DE OBRAS DE NUEVOS LENGUAJES AUDIOVISUALES	NO APLICA	NO APLICA	\$ 10.000.000 (diez millones de pesos) No se podrá solicitar más del 80% del costo del total	20%	12 meses

LÍNEA DE PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES DE LARGOMETRAJES

El objetivo de la línea de Producción de Obras Audiovisuales de Largometraje es financiar, en su totalidad o en parte, los proyectos de producción de obras audiovisuales unitarias de largometrajes cuya duración mínima sea de 60 minutos en sus modalidades. Los proyectos que resulten seleccionados en esta convocatoria recibirán aportes de este Fondo por una sola vez, por lo que no podrán ser postulados a un próximo llamado de concurso, a excepción de que se postulen a la modalidad de ampliación a 35 mm.

- **Modalidad Obras Audiovisuales de Largometraje de Producción Nacional:** Esta modalidad está destinada a otorgar aportes para la realización de proyectos de largometrajes de obras audiovisuales unitarias de producción nacional cuya duración mínima sea de 60 minutos. Es el registro de imágenes y sonidos en cualquier soporte profesional o su posterior montaje y tratamiento hasta obtener el máster digital para exhibición (en formato de imagen HDcam o calidad 2K o superior, o un equivalente digital en calidad de imagen) como producto final de los proyectos que se postulan a esta etapa.
- **Modalidad Obras Audiovisuales de Largometraje de Producción Nacional en Régimen de Coproducción:** Modalidad destinada a otorgar aportes para la realización de proyectos de largometrajes de obras audiovisuales unitarias, cuya duración mínima sea de 60 minutos, que se realicen en régimen de coproducción con países con los cuales Chile mantiene convenios de coproducción vigentes (Argentina, Brasil, Canadá, Francia, Venezuela) y cuyo resultado sea obtener el máster digital para exhibición (en formato de imagen HDcam o calidad 2K o superior, o un equivalente digital en calidad de imagen). Los proyectos podrán inscribirse en los géneros de ficción, documental y animación. Los proyectos en coproducción que contemplen exclusivamente participación financiera chilena quedarán excluidos de optar a las ayudas del Fondo.
- **Modalidad Premium o Rodaje y Postproducción en 35 mm:** Esta modalidad está destinada a otorgar aportes para la realización de proyectos de largometrajes de obras audiovisuales unitarias de producción nacional o en régimen de coproducción cuya duración mínima sea de 60 minutos. Los proyectos podrán postular a la etapa del rodaje y postproducción. Los proyectos que se presenten a esta línea pueden considerar el registro de imágenes y sonidos en cualquier soporte profesional y su posterior montaje y tratamiento hasta obtener copia cero de la obra de 35 mm.
- **Modalidad Ampliación a 35 mm:** Esta modalidad está destinada a otorgar aportes para el traspaso de obras de largometrajes unitarias de producción nacional o en régimen de coproducción cuya duración mínima sea de 60 minutos en géneros de ficción, animación y documental, desde soportes digitales u otros soportes profesionales a 35 mm.

FINANCIAMIENTOS MÁXIMOS EL COFINANCIAMIENTO EXIGIDO Y LA DURACIÓN DE LOS PROYECTOS

MODALIDAD	GÉNERO	ETAPA	MONTO MÁXIMO DE FINANCIAMIENTO	COFINANCIAMIENTO MÍNIMO EXIGIDO	DURACIÓN
LARGOMETRAJE PRODUCCIÓN NACIONAL	FICCIÓN	RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 100.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo del rodaje y postproducción	20%	Hasta 18 meses
	DOCUMENTAL	POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 25.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo de postproducción	20%	Hasta 12 meses
		RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 90.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo del rodaje y postproducción	20%	Hasta 18 meses
	ANIMACIÓN	RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 100.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo del rodaje y postproducción	20%	Hasta 18 meses
LARGOMETRAJE EN RÉGIMEN DE COPRODUCCIÓN	FICCIÓN, ANIMACIÓN Y DOCUMENTAL	RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN	Hasta un 70% de la parte chilena con un tope de \$ 150.000.000	30% de la parte chilena	Hasta 18 meses
		POSTPRODUCCIÓN	Hasta un 70% de la parte chilena con un tope de \$ 50.000.000	30% de la parte chilena	
LÍNEA PREMIUM O RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN EN 35 MM	FICCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN	RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 170.000.000 No se podrá solicitar más del 70% del costo del rodaje y postproducción	30%	Hasta 18 meses
		POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 50.000.000 No se podrá solicitar más del 70% del costo de postproducción	30%	Hasta 10 meses
AMPLIACIÓN 35 MM	FICCIÓN, ANIMACIÓN Y DOCUMENTAL	N/A	Hasta \$ 25.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo de ampliación	20%	Hasta 6 meses

LÍNEA DE PRODUCCION DE OBRAS AUDIOVISUALES NACIONALES DE MEDIOMETRAJE DOCUMENTAL

Apoya el financiamiento de obras audiovisuales nacionales unitarias de mediometrage con una duración de más de 30 minutos y menos de 60 minutos.

FINANCIAMIENTOS MÁXIMOS, COFINANCIAMIENTO EXIGIDO Y LA DURACIÓN DE LOS PROYECTOS

LÍNEA	ETAPA	MONTO MÁXIMO DE FINANCIAMIENTO	COFINANCIAMIENTO MÍNIMO EXIGIDO	DURACIÓN
MEDIOMETRAJE DOCUMENTAL	RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 40.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo del rodaje y postproducción	20%	12 meses
	POSTPRODUCCIÓN	Hasta \$ 12.000.000 No se podrá solicitar más del 80% del costo de postproducción	20%	

Algunos datos recientes indican que, durante el año 2010, el ICAU de Uruguay ejecutó su Fondo anual con la aprobación de un total de 77 proyectos en las dos convocatorias anuales, contemplando, de esta manera, todo el proceso de producción y desarrollo de una película en las categorías de largometraje, cortometraje, y telefilm de documental y de ficción, además de apoyar festivales y muestras locales y nacionales. En la primera convocatoria, dirigida a la producción, se entregaron un total de \$13.355.250; en la segunda convocatoria, orientada al desarrollo, se entregaron \$2.253.286; en la modalidad no concursable, se entregaron \$1.581.662, pesos uruguayos en cada caso.

En tanto que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile anunció la lista de favorecidos con el Fondo de Fomento Audiovisual 2011, que este año repartirá casi \$1.500 millones a 16 proyectos de largometraje, de ficción y documental, y 7 medimetrajes.

Destacamos que hemos restringido el análisis a las ayudas provenientes de la leyes de fomento audiovisual, que, en algunos de los países citados, también tienen otras fuentes de financiamiento.

IV) Impacto de los cambios tecnológicos

Al revisar los inventos más destacados que tuvieron su espacio en la International Consumer Electronics Show (CES), que se celebra año tras año en la ciudad de Las Vegas (EE. UU.) y en la que se exhiben los productos de electrónica prontos a lanzarse en el mercado tecnológico, encontramos algunos de significativo valor para la industria cinematográfica, ya que no sólo modifican la manera en que comienzan a registrarse las imágenes, sino toda la cadena de producción, con mayor impacto en la distribución y exhibición de los filmes.

Al revisar esos productos destacados que tuvieron lugar en la feria de Las Vegas, podemos hacer también un recorrido a través de los cambios tecnológicos que modificaron el plan de negocios del cine, como por ejemplo, hacia finales de la década de los setenta,

con la aparición de las videograbadoras, que abrieron una nueva ventana como lo fue el VHS (Video Home System), que se destacó en dicha feria en 1970, hoy prácticamente reemplazado por el DVD y el Blue-Ray Disc (ambos con notoriedad en la CES de 1996 y 2006, respectivamente).

La principal ventana, que es la exhibición en salas de cine (llamada cine o teatrical comúnmente) surgió con el cine mismo, a partir de aquella proyección de los hermanos Lumière del 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café de París, Francia. Sin embargo, unos años antes, en 1893, Thomas A. Edison lanzaba su kinetoscopio, un aparato muy similar al fonógrafo que permitía la visualización de films a través de un visor por el que se observaban imágenes en movimiento dentro de una caja de madera, aunque sólo podía hacerlo una persona por vez. Este invento, sin embargo, no ganó popularidad frente al de los hermanos Auguste y Louis Lumière, que sí permitía la visualización colectiva con la proyección de imágenes sobre una pared o tela blanca tensada.

Es decir que bien podríamos remitirnos a los comienzos del cine para hablar sobre lo que ocurre actualmente con su exhibición, que fue modificándose a raíz de la aparición de nuevas tecnologías como la televisión, que crea una nueva ventana y que, con el correr de los años, posibilitará vender los productos cinematográficos a través no sólo de la televisión abierta, sino también de la televisión por cable, los Premium Channels, el PPV (Pay per View), o la televisión satelital. Allí reside también la importancia de los cambios tecnológicos, con la aparición de la HDTV (High Definition Television), que ofrece un nuevo servicio al espectador, brindándole mayor calidad de imagen.

Esa "mayor calidad de imagen" fue lo que originó el debate en el comienzo del nuevo siglo acerca de que la tecnología High Definition ni siquiera igualaba la calidad cinematográfica de la película 35 mm exhibida en salas de cine, es decir, lo que claramente respondía a un interés corporativista y un determinado modelo de negocio. Lo que se ponía en juego en aquel entonces era, básicamente, la supremacía de esa ventana por sobre las nuevas que abría la tecnología. Las discusiones se fueron disolviendo a través de los años al evolucionar el High Definition en el Ultra High Definition, y la inevitable aparición de nuevas ventanas, pero, sobre todo, los cambios en el consumo cultural.

Esto es importante porque tanto el cine "hogareño" como el cine en 3D (tres dimensiones) tuvieron sus experiencias antes de que lograsen instalarse para darle un giro de ciento ochenta grados a la industria audiovisual, tanto con la aparición de cintas de menor tamaño, como las Super8, que fueron muy populares en los años sesenta y setenta, hasta la aparición del video VHS. Lo mismo sucedió con el 3D, aunque no logró una gran popularidad, como tal vez reconocemos actualmente a partir de las estadísticas que arroja la Motion Picture Association of America (MPAA). Podríamos decir, entonces, que el impacto de los cambios tecnológicos también van acompañados de otros procesos de índole social y relacionados con la forma en que los públicos acceden a los bienes culturales.

Esto nos da, en buena medida, una pauta de por qué el invento de Thomas A. Edison no tuvo éxito en los orígenes del cine mismo, y sí el de los hermanos Lumière. El kinetoscopio finalmente fue una ventana posible para el cine, que hoy puede equipararse con los reproductores portátiles de DVD, los teléfonos celulares (el smarthphone fue el invento más destacado de los últimos años de la CES), entre otros aparatos que suelen también incluirse dentro de lo que comúnmente se denomina Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Por tanto, la ventana que creaba el kinetoscopio es exactamente la misma de la que crean los nuevos inventos tecnológicos, pero se debía esperar algo más de cien años para que tuvieran realmente un peso de importancia en la industria y produjeran un impacto significativo.

Estas ventanas de las que hablamos también tienen un valor fundamental, ya que, en los últimos años, comienzan a competir con la principal ventana, que es la sala de cine. Ahora bien, esta competencia no está dada sólo en el lugar que ocupa cada una de las ventanas, sino también en cómo, en todo caso, estas nuevas tecnologías modifican a la ventana principal del cine, perjudicando el ingreso de los productores y distribuidores mayormente, con la facilidad, por ejemplo, de copiar las películas que se distribuyen en DVD, o la descarga gratuita en Internet. Estos hechos fraudulentos, sin embargo, ponen el acento en otro conflicto que abre la aparición de nuevas tecnologías: el conflicto entre los Derechos de Propiedad Intelectual y los Derechos de Acceso a la Cultura.

Este es el principal problema que aqueja actualmente a la industria audiovisual y que todavía no se ha sabido responder con eficacia, lo que la perjudica doblemente, ya que a medida que la industria no pueda solventar la crisis por la que atraviesa con las ventanas como las salas de cine o la venta de DVD (debido a las copias y descargas en Internet de forma ilegal), el avance de la tecnología, que cada vez evoluciona con mayor rapidez, consolida hábitos en el consumo cultural, como por ejemplo, la visualización gratuita de películas como lo permiten los sitios y software de descargas conocidos como P2P (peer-to-peer), o la visualización de películas on-line.

Hay que destacar que mientras la tecnología siga evolucionando, abrirá nuevos canales de venta, que en tanto y en cuanto la industria no sepa responder adecuadamente en el interludio de los conflictos de intereses corporativos, el hábito del público seguirá inclinándose no en la compra de un producto sino en la de un servicio. Esto es algo que puede comprobarse fácilmente con lo que sucede a través de los canales premium de TV antes mencionados, que generalmente ofrecen un servicio al cliente, brindándole la posibilidad de ver una serie de films de reciente estreno, como un servicio de cierta exclusividad antes de que pueda verse por las señales de televisión abierta.

En Internet, comienza a estimularse este hábito al ofrecer como servicios la descarga de contenidos audiovisuales, que no necesariamente responden al formato cinematográfico conocido como "cine", pero que necesariamente modifica, como dijimos, la manera en que se consumen las películas cinematográficas en la era de los nuevos medios digitales. Por tanto, un ringtone, un videoclip de un tema musical o una serie realizada para Internet

y teléfonos celulares pueden ser los servicios que brinde una compañía de telefonía, un periódico o un sitio web de un canal de televisión.

La tecnología de sitios web como YouTube o Vimeo, entre otros, que ofrecen contenidos audiovisuales de forma gratuita con visualización on-line en diferentes calidades de imagen, pero significativamente muchos de ellos en calidad High Definition, contribuyen en el mismo sentido a construir un espectador modelo, que pierde de a poco el hábito por pagar (comprar) los productos audiovisuales. Algunas empresas, como puede ser el caso de Jaman, en Estados Unidos, se dedican a la renta de contenidos audiovisuales por muy poco dinero para descarga directa o visualización on-line de películas de largometraje, de forma que intenta obtener utilidades a partir de una plataforma web, en este caso www.jaman.com.

El caso de "Netflix" puede ser tomado también como ejemplar, logrando tener presencia en la web a través de la computadora, o en la televisión, a través de consolas de juegos como PlayStation. Pero tal vez un camino no muy explorado es justamente el esquema de un sitio como YouTube, o como el mismo Google, a través de la publicidad en Internet. Se trata, nuevamente, de cambiar significativamente a la industria.

Un poco más hacen los proyectores digitales, los televisores LED TV o LCD, junto con los sistemas de *Home Theatre*, justamente nunca mejor colocado su nombre, ya que reproducen una sala de cine a pequeña escala en el living de casa y empuja al espectador, junto con los servicios de televisión paga, a la compra y alquiler de películas en DVD, a tener una actividad sedentaria en el consumo de contenidos audiovisuales. Ya no hay que salir en búsqueda de una película a un determinado cine, sino que los contenidos audiovisuales llegan a nosotros a través de la computadora, de la televisión o proyectores de alta calidad, los smartphones, etc.

Por otra parte, hay que señalar también que tiende a desaparecer junto con la idea de "producto" el soporte, dado que la tecnología permite el traslado de *films* en memorias de reducido tamaño, en calidades de proyección o exhibición (sea a través de un proyector digital o un televisor) muy aceptables, que incluso pueden transportarse en las memorias de los smartphones y que pueden ser exhibidos en cualquier sitio, se disponga o no se disponga de un televisor, no sólo a través de los mismos smartphones, sino también a través de los *pocket projectors*, proyectores digitales de un tamaño muy reducido que son fácilmente transportables.

Asimismo, como mencionamos al comienzo del capítulo, no es menor el impacto que sufre la etapa de producción de los contenidos audiovisuales, generando nuevos formatos, como pueden serlo las series de exhibición en Internet o en teléfonos celulares, por ejemplo, o bien el abaratamiento de costos en el caso de una película de largometraje, a raíz de la comparación de los precios de mercado de formatos digitales y películas 35 mm. Esto también es así porque se reducen los tiempos, y no son necesarios ciertos servicios costosos como los de revelado y procesamiento de las películas en acetato.

Dejando de lado los distintos formatos y los posibles géneros que abren las nuevas tecnologías, en el caso de las películas de cine de largometraje, las cámaras digitales tienen la ventaja de una mejor maleabilidad debido a su peso, portabilidad y dimensiones, que en cada caso variarán de acuerdo a la calidad de imagen. Asimismo, no hay que olvidar que la duración de la toma puede ser incluso la de la película misma y no la del carrete del celuloide, tal como podemos claramente señalar con el caso del film *El arca rusa*, de Aleksandr Sokúrov, realizada en una sola toma en el formato digital High Definition.

Otra de las ventajas que implica en la producción de las películas de largometraje es la inmediatez con que la tecnología digital provee la realización, con la posibilidad de estar viendo directamente las imágenes registradas a través de un monitor y no una muestra de lo que luego veremos tras el proceso de revelado. Esto implica también una mayor seguridad, pues el solo error en la carga de la bobina de celuloide o una falla en el revelado puede eliminar todo el material filmado en una jornada de rodaje, lo que implica la pérdida de dinero y de valor artístico.

Lo mismo sucede con la posproducción, que se vuelve más ágil a través de la edición ya no en moviola, sino en computadoras que permiten manipular las imágenes de forma no secuencial y brindan la posibilidad, al mismo tiempo, de introducir fundidos encadenados y todo tipo de transiciones y efectos de manera que pueda vérselos y probarlos en el mismo instante (edición digital on-line). La posproducción entendida como el retoque de imagen es la otra parte fundamental del impacto que tiene la tecnología sobre el cine, posibilitando realizar tratamientos de color y contraste rápidamente y sin necesidad de procesos adicionales.

También se destaca una tendencia que reconoce sus orígenes en la década de los cincuenta, pero que hoy se ha desarrollado con fortaleza y que se denomina *found footage* o cine de collage, que desarrolla la posibilidad de diálogo entre "las obras del pasado y las osadías del presente", puesto que se arma con el reciclaje de materiales preexistentes para construir un nuevo discurso (ver Vallazza, Eleonora, "Cine en tiempos de reciclaje", ADN, 25/3/2011).

En suma, la tecnología tiene una especial implicancia en la producción de las películas cinematográficas, en su posproducción y, como vimos, significativamente en su distribución y exhibición, generando ventajas y facilidades en el registro y tratamiento de las imágenes y abriendo nuevos horizontes aún no totalmente explorados por la industria audiovisual para su venta a través de nuevos dispositivos y servicios.

Estas nuevas formas de producción y consumo deben conducir a una reflexión sobre los modos en que el Estado interviene para fomentar la actividad y lograr que el desarrollo de las nuevas modalidades y el derecho de acceso a la cultura sean objetivos constitucionales de eficiente cumplimiento.

