

LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL DEL CINE ARGENTINO

THE INTERNATIONAL PROJECTION OF ARGENTINE CINEMA

González, L. (2021). *El (“nuevo”) devenir global del cine argentino: políticas y mercados externos*. TeseoPress.

Valentina Stacco

Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

valentinastacco@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6944-9303>

Recibido: 30 de junio de 2024

Aceptado: 25 de octubre de 2024

|1|

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/cb1llenc>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2024.9961>



En un mundo cinematográfico regido por el intercambio de capitales, dobles ciudadanías y acuerdos multilaterales, aislar contenidos nacionales resulta un desafío. La industria global, con sus "formaciones culturales complejas y yuxtapuestas" (Appadurai, 2002), redefine los mapas de la cinematografía, y la exportación cultural cobra relevancia tanto por su valor expresivo como por su impacto económico.

En ese contexto, Argentina proyecta su cine al resto del mundo. Para analizar ese fenómeno, Leandro González realiza observaciones de campo y entrevistas a 26 figuras clave de la industria cinematográfica internacional. Además, examina normativas y acuerdos internacionales utilizando datos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Agência Nacional do Cinema de Brasil (ANCINE), el Centre national du cinéma et de l'image animée de Francia (CNC), el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA) y el Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Así, sistematiza cifras del período 2002-2019 en 79 gráficos (63 de su autoría) para resaltar tendencias y transformaciones relevantes.

El trabajo cobra relevancia si atendemos al contexto internacional. Aunque Hollywood sigue siendo influyente, su dominio ha disminuido frente a cinematografías regionales. Mercados emergentes, como el argentino, se consolidan mediante la integración regional y las políticas de fomento, mientras la deslocalización cuestiona las nociones tradicionales de lo que se considera "cine nacional". A fines de los noventa, la llegada de gobiernos de izquierda y centro-izquierda en Latinoamérica promovió identidades locales, cuestionó el avance del neoliberalismo y facilitó la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM) en 2003. En este contexto, Argentina asumió un rol protagónico en el reacomodamiento geopolítico, impulsando una mayor valorización del espacio sudamericano. Paralelamente, Ibermedia, lanzado en 1997, mantuvo un crecimiento sostenido hasta 2016. Sin embargo, durante la crisis de 2008, el gobierno de Rodríguez Zapatero recortó su financiamiento, y en 2013 México, Brasil y Argentina superaron por primera vez la contribución española.

A pesar del auge del *streaming*, las salas de cine no pierden vigencia. Entre 2012 y 2019, el número de pantallas aumentó de 89.342 a 195.282, aunque las de Estados Unidos mostraron una retracción, disminuyendo del 40% al 22% (Motion Picture Association en González, 2021, p. 77). Este cambio refleja un reequilibrio en la industria, con una mayor diversidad en la producción y distribución global.

En esta línea, Argentina ha ganado presencia internacional y, según la UNESCO (2017), figura entre los 15 mayores productores de cine. El "Nuevo Cine Argentino" se impone como sello de calidad en festivales y mercados comerciales. Esta expansión se debe tanto a factores locales como globales, con la reforma de la Ley de Cine en 1994 como hito. Desde entonces, el país impulsó políticas de fomento para promover la diversidad cultural y reducir asimetrías en el mercado global. El INCAA, transformado en ente público no estatal en 2002, ha tejido estrategias de financiamiento y comercialización, garantizando desarrollo profesional y superando cambios coyunturales para fortalecer la presencia internacional del sector.

Para analizar el impacto del “Nuevo Cine Argentino”, González se inscribe en los estudios sobre cine.

Tradicionalmente, el cine ha sido estudiado desde disciplinas artísticas centradas en los aspectos intrínsecos a cada película (Rud, 2017). En los años 80, la "New Cinema History" (Allen y Gomery, 1985; Maltby, Biltreyst y Meers, 2011) buscó incorporar al análisis los contextos de producción, distribución y exhibición, entendiendo al cine como fenómeno cultural, social y comercial.

González adhiere a esa perspectiva e indaga aspectos jurídicos, sociales y económicos, para explorar la cultura en correlato con un sistema global. En el capítulo I explicita su marco teórico: los Estudios Culturales, la Economía Política de la Comunicación y la teoría del poder de Michel Foucault. Los Estudios Culturales permiten interpretar la producción, distribución y comercialización de películas en la generación de prácticas culturales (Williams, 1997). La Economía Política de la Comunicación ayuda a identificar desigualdades en los modelos de negocio y la concentración del mercado (Wasko, 2006; Mosco, 1996). Por último, la teoría foucaultiana, revela la forma en la que las estructuras de poder moldean la industria cinematográfica y las disputas por beneficios simbólicos y materiales en acuerdos regionales.

|3|

De este campo de discusión, González analiza programas como Ibermedia y RECAM, orientados a promover la circulación cultural e integración cinematográfica en la región. Aunque estas iniciativas fortalecen los lazos, también revelan tensiones y asimetrías entre los países involucrados. A través de Mercosur Audiovisual y la RECAM, Argentina y Brasil han consolidado su cooperación e intensificado la circulación de contenidos.

En el capítulo II, González examina la participación de Argentina en Ibermedia. Desde 1997, este programa impulsa las cinematografías nacionales y promueve la diversidad cultural. Firmado por cuatro de los 15 mayores productores (Brasil, España, México y Argentina), Ibermedia refleja un cambio de fuerzas. Si bien España lideró en un principio, desde 2005 Argentina ascendió como principal productor, superándola en 2009 y logrando un superávit del 47% (González, 2021, p. 99-115). La disminución de la participación española fue inversamente proporcional al crecimiento argentino, que alcanzó el 40% de los proyectos. Esto plantea una “latinoamericanización” del programa en los últimos años (Moguillansky y González, 2019), liderada por nuestro país. Desde 2010, las coproducciones argentinas con la región se equipararon a las realizadas con España y, a partir de 2014, las superaron, consolidando así el posicionamiento de Sudamérica en el mercado global.

En el capítulo III, González se enfoca en la internacionalización del cine argentino en tres mercados clave: Francia, España y Brasil, vistos desde la perspectiva del INCAA. El capítulo V aborda las nuevas relaciones entre el cine argentino y brasileño. También analiza la evolución del mercado cinematográfico de Brasil tras la creación de la Agência Nacional do Cinema en 2001, que impulsó la apertura de salas y duplicó la audiencia. Argentina ha aprovechado espacios como la RECAM para consolidar acuerdos y facilitar la codistribución.

La integración regional, especialmente a través de Ibermedia, ha fomentado la colaboración. Brasil lideró las contribuciones en varios años, permitiendo que las coproducciones con Argentina aumentaran de 11 entre 1998 y 2002, a 40 entre 2013 y 2017. Sin embargo, Brasil aún enfrenta desafíos para igualar el impacto del cine argentino en su mercado.

El contexto político iniciado en 2003 con el *Consenso de Buenos Aires* entre Néstor Kirchner y Luiz Inácio Lula da Silva fue clave para fortalecer la cooperación cultural. Las coproducciones entre ambos países aumentaron de 0,5 en 1994 a 9,6 en 2014, y los estrenos cruzados crecieron de 4 a 32, es decir, un 700%, (González, 2021, p. 181-182). Entre 2009 y 2019, se estrenaron en promedio 13 películas argentinas por año en Brasil, alcanzando una audiencia de 350.000 espectadores.

Durante este período, el Programa Mercosur Audiovisual, activo entre 2009 y 2014, promovió la circulación de contenidos mediante la creación de 30 salas digitalizadas en la región. La colaboración formal entre el INCAA y la ANCINE, iniciada en 2003, también facilitó la distribución del cine argentino en Brasil a través de subsidios y acuerdos bilaterales.

La relación entre Argentina y España merece especial atención en el libro. El capítulo IV explora la cooperación y coproducción entre Argentina y España, así como las tensiones y colaboraciones cinematográficas. Analiza mecanismos de financiamiento, acuerdos internacionales, festivales y mercados, explicando por qué algunas películas logran mayor circulación.

González se detiene en la distribución de beneficios de las coproducciones hispano-argentinas, destacando que las productoras españolas suelen conservar la exclusividad de ganancias en su mercado, mientras que las películas argentinas en España dependen de acuerdos específicos para distribuir ingresos. La doble nacionalidad de muchos actores y directores argentinos favorece la integración entre ambas regiones. Junto con factores como la afinidad cultural y los universos de sentido compartidos, como el humor, explican la intensidad de la coproducción y las cifras alentadoras del cine argentino en España, favorecido por políticas de cooperación como Ibermedia, que, aunque no sin tensiones, contrarrestan la hegemonía de Hollywood.

Para España, las coproducciones con Argentina han sido estratégicas en tiempos difíciles, ya que el *star system* argentino y sus directores reconocidos ayudan a mantener la influencia española en los mercados latinoamericanos. Esos elementos, la infraestructura técnica y la capacidad local instalada, explican que Argentina haya superado a México como socio principal de España en América Latina, consolidándose como el mayor coproductor de Iberoamérica entre 1978 y 2009, y representando el 54% de las producciones españolas en la región entre 2002 y 2019.

Por otra parte, el libro también se detiene en el análisis de Francia como mercado estratégico. (Capítulo VI). Además de ser la cuna del cine, Francia fue pionera en políticas de preservación de la diversidad cultural, el fomento cinematográfico y acuerdos bilaterales de coproducción. Esto le permite posicionarse como alternativa frente a la globalización de las industrias cinematográficas y liderar el mercado europeo por su diversidad productiva y alta asistencia per cápita. González aporta cifras

explícitas de su crecimiento sostenido desde mediados de los 90; entre 1992 y 2019, las películas francesas representaron el 45% de los estrenos.

González indaga el origen de sus políticas culturales, que se sustentan en tres pilares: coproducción, integración regional europea y cooperación internacional. El capítulo analiza, por ejemplo, MEDIA y Eurimages, dos programas de integración europeos, revelando sus objetivos, organismos responsables, países participantes y las lógicas de poder implícitas en sus decisiones geográficas y lingüísticas.

La orientación internacionalista de Francia y sus políticas proteccionistas, responden al avance de Hollywood y a la dialéctica del conflicto histórico entre el cine estadounidense y el francés. Las dos guerras mundiales reforzaron el dominio del cine de Estados Unidos, generando un desequilibrio: por cada siete producciones norteamericanas que ingresaban a Francia, esta exportaba solo una a Estados Unidos. Como respuesta, Francia construyó coaliciones para resistir esta influencia, convirtiéndose en un laboratorio de políticas cinematográficas. En ese tono, González analiza el Festival de Cannes en perspectiva geopolítica, y como contrapeso a la distribución del poder en el cine internacional.

|5|

El capítulo VI aborda la irrupción del discurso de arte y ensayo, en los años 50, desde las teorías de Foucault (2003) y Laclau y Mouffe (2000), afirmando que el criterio de calidad atribuido a un film sólo puede entenderse dentro de una compleja formación discursiva. En este contexto, "discurso" refiere a un conjunto de estrategias con una dimensión material, que moldean y son moldeadas por las prácticas. El cine de arte y ensayo se convierte así en una herramienta que Francia despliega internacionalmente, transformando los intercambios culturales. El capítulo analiza extensamente ese género, y describe la existencia de salas especializadas en su proyección, criterios de clasificación y la cuota mínima de pantalla que debe garantizarse, con un organismo encargado de evaluar el valor artístico, el carácter experimental y el aporte a la diversidad cultural. Presenta también datos sobre la evolución del género y las ventas de entradas, basados en registros del CNC.

Para Argentina, Francia es un aliado estratégico que brinda financiamiento, visibilidad y reconocimiento. Festivales como Ventana al Sur, organizados con apoyo francés, reflejan esta colaboración cultural. A su vez, las políticas francesas han servido de inspiración, como el Centre National de la Cinématographie (CNC), que desde 1948 impulsa la producción local con impuestos sobre las entradas. González examina iniciativas, como el Fondo Sud Cinema, que financia al cine del tercer mundo, siendo el argentino, el más beneficiado entre 2004 y 2009. El capítulo recoge cifras sobre las películas latinoamericanas financiadas y su crecimiento a lo largo de los años. También señala que entre 2002 y 2019, se estrenaron 126 películas argentinas en Francia, la mayoría clasificadas como cine de arte y ensayo.

En suma, el libro analiza la evolución del cine argentino en un marco geopolítico, cultural y económico. Coproducciones, políticas culturales y programas regionales, como Ibermedia y RECAM, han permitido a Argentina posicionarse en los mercados globales, en una interacción entre factores locales y globales, donde las alianzas estratégicas y el desarrollo institucional resultan esenciales. González expone los desafíos de la industria, subrayando la importancia de preservar una identidad cultural fuerte en un mercado globalizado.

El libro invita a reflexionar sobre el futuro del cine argentino, destacando la importancia de la cooperación regional y las políticas proteccionistas para asegurar su crecimiento. Mantener políticas que fomenten la diversidad cultural y el desarrollo del sector es esencial.

Ante las recientes transformaciones en la estructura del INCAA, el futuro del apoyo estatal a la industria audiovisual resulta incierto. En este contexto, confiamos en que González continuará estudiando el cine argentino, enriqueciendo con su mirada la comprensión de un presente desafiante. Su investigación comprometida es un gesto militante, un aporte fundamental y un reconocimiento al valor de una industria nacional que debemos seguir apreciando y protegiendo.

|6|

Referencias bibliográficas

- Allen, R. C. y Gomery, D. (1985). *Film history: theory and practice*. McGraw Hill.
- Appadurai, A. (2002). *La modernidad desbordada*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2003). *La verdad y las formas jurídicas*. Octaedro.
- Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. Tusquets
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2000). Posmarxismo sin pedido de disculpas. En E. Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (111-145). Edición Nueva Visión.
- Maltby, R. Biltereyst, D. y Meers, P. (Ed.). (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. John Wiley & Sons.
- Moguillansky, M. y González, L. (2019). Coproducciones latinoamericanas: avances hacia la construcción de un espacio cinematográfico regional. *Contemporánea, Revista de comunicação e Cultura*, 17 (3), 511-526.
- Mosco, V. (1996). *The political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*. Sage Publications.
- Rud, L. (2017b). *Ver otros mundos. La promoción de la cinematografía coreana y argentina*. VII Congreso Nacional de ALADAA Argentina, Buenos Aires.
- UNESCO (2018). *Global Report "Reshaping Cultural Policies"*. UNESCO.
- Wasco, J. (2006). La Economía Política del Cine 1. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, 95-110.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.