

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Nombre y Apellido: Pablo Messuti

Afiliación institucional: UBA

Correo electrónico: pablo.messuti@gmail.com

Eje problemático propuesto: Eje 4: Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales.  
Nuevas tecnologías.

Título de la ponencia: LA IRRUPCIÓN DE LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES EN EL CINE ARGENTINO (1994-2011): NUEVAS ESTÉTICAS Y MODELOS DE PRODUCCIÓN.

### **Cine y digital**

En una era en la que los parámetros y coordenadas que situaban las distintas esferas de la cultura (arte, ciencia, conocimiento, información y entretenimiento) se trastocan al difuminarse las fronteras existentes entre los distintas prácticas y su correspondiente anclaje institucional, la pregunta acerca de los nuevos saberes, aptitudes cognitivas, sensibilidades y modos de percepción que surgen por la apropiación de las nuevas tecnologías se hace imperiosa.

Los derroteros que trazan estas nuevas innovaciones no son ajenos al campo audiovisual - un ámbito de creciente interpenetración de medios cada vez menos autónomos como lo son el cine, la televisión e Internet - en la medida en que el cambio de paradigma tecnológico repercute directamente en la materialidad de la imagen, la que se ve trasmutada al plasmarse en píxeles y códigos binarios (Dubois, 2000, La Ferla, 2009, Rubio Alcóver, 2006) . Indagar en torno a la incidencia del recambio tecnológico en las estéticas, los modelos de producción y la organización laboral de las productoras audiovisuales supone no sólo preguntarse en qué medida la convergencia (de soportes, de formatos) ha trastocado la duración y el modo en que se encara

cada una de las fases que insume un film sino también poner en relación dialéctica a estas transformaciones con los modos de representación característicos de cada lugar y momento histórico, en el sentido que utiliza Burch (1994) este término.

La creciente gravitación de estas nuevas prácticas, las que implican posibilidades inéditas de manipular los registros a través de softwares y programas sofisticados, ha desencadenado numerosos debates y análisis que involucran no sólo la naturaleza específica de estos nuevos formatos y soportes sino también los modos en los que se redefinen ciertas tradiciones teóricas y debates muy anclados en el campo de los estudios cinematográficos. Sobre todo en períodos en los que las nuevas dinámicas industriales, la convergencia digital y la creciente interpenetración de medios cada vez menos autónomos, como el cine, la televisión e Internet (Sel, 2008), dan lugar a transformaciones de tal magnitud que algunos autores proponen una nueva terminología: industrias de la comunicación, en lugar de cine (Creton, 2005). Asistimos a un cambio de paradigma a nivel mundial en el que el formato digital ha impulsado una fuerte reducción de costos, lo que va asociado a la eliminación de fases completas del proceso productivo (Bustamante, 2004) y al acceso desigual y heterogéneo entre países y regiones, donde el control lo ejercen corporaciones industriales y financieras que ocupan una posición dominante en la producción y provisión de contenidos de bienes materiales e inmateriales (Sel, 2011).

La reflexión en torno a estas innovaciones exige situar los modos en los que se definen ciertos términos claves, como las técnicas – habilidades particulares aplicadas con un fin concreto – y las tecnologías – el marco de conocimientos necesario tanto para el desarrollo de dichas habilidades como para su aplicación práctica y concreta (Dussel, 1984). En el campo audiovisual concretamente, estas elaboraciones se podrían desmenuzar en tres ejes: los debates en torno a la especificidad del cine, la incidencia de estos desarrollos técnicos en las estéticas y, finalmente, la pregunta acerca sobre los costos de producción y la democratización o no del acceso a los nuevos dispositivos.

En el cine concretamente, ciertas problemáticas ligadas al papel que juega el dispositivo o la tecnología empleada en la producción de un film – cuestiones que se encuentran íntimamente vinculadas a los debates en torno a al realismo y al registro directo y automático de la realidad física, por contraposición al artificio y la captación automática de la realidad-, se vuelven a plantear en el contexto de la irrupción de estas nuevas innovaciones. Sin duda, la

problematización de los determinantes tecnológicos no es nueva (Comolli, 2010), considerando que desde los mismos inicios del cine se han planteado dilemas similares a los actuales (en el terreno estético, de la producción y de la exhibición). Por ejemplo, el cinematógrafo de Lumière fue un artefacto que permitía una visualización directa del material registrado, aunque difería en muchos aspectos del otro gran desarrollo de los comienzos del cine, el Kinestoscopio, el que parecería emparentarse, por lo menos en lo que concierne al visionado del material, con las pequeñas cámaras digitales.

A pesar de la convergencia y la retroalimentación dada entre el cine, el audiovisual e Internet, el cine parecería seguir manteniendo una especificidad dada por un modelo productivo que descansa en ciertas etapas relativamente constantes (preproducción-producción-postproducción), modificadas sensiblemente por el advenimiento de las tecnologías digitales. De ahí que la definición de las características propias de cada uno de los medios masivos de comunicación no se reduzca a una tecnología determinada, ni siquiera a un modelo de producción imperante o una formas expresiva que se mantiene indisociable de una esfera artística o de un campo creativo. Los medios no sólo suponen un canal de expresión, sino también implican ciertas tradiciones, valores y prácticas que se mantienen a pesar del recambio tecnológico o de la incorporación de nuevas innovaciones, tanto en el espacio de la producción como en el de la exhibición. Como señala Kiwitt, diferenciar claramente las formas expresivas y los medios de los dispositivos o aparatos empleados para crear, transmitir o manipular las imágenes habilitaría una definición del cine orientada a los modos que asume la producción en vez de focalizada en la tecnología empleada o en los cambios en la exhibición. Redefinir al cine en estos términos supondría conceptualizarlo como una “forma de expresión compuesta por imágenes en movimiento, rodadas en vivo y sujetas a procesos de edición en las que se enfatiza, idealmente, las formas y contenidos artísticos”. (Kiwitt, 2012). Partir de esta definición implicaría no concebir a los determinantes tecnológicos como elementos que modificarían sustancialmente la esencia del cine o que plantearían una transformación radical de la práctica cinematográfica.

## **La industria del cine argentino**

Las transformaciones dadas en la organización del trabajo como consecuencia de la introducción de las TICS han sido ampliamente documentadas en las distintas ramas de la industria y existe una abundante bibliografía al respecto. No ocurre lo mismo con las industrias culturales (y menos con la del cine), sobre las que no proliferan estudios acerca de las transformaciones en la estructura interna, la organización laboral y la gestión del trabajo producto de las mutaciones en los paradigmas tecnológicos y la incidencia de estos cambios en las rutinas laborales, los procesos creativos, la administración del tiempo que insume cada etapa y la división del trabajo a nivel de la empresa. Esto último se observa concretamente en la industria del cine, la que, sobre todo en Argentina y Latinoamérica, suele mantener formas organizativas cercanas al amateurismo o basadas en vínculos informales y organizaciones productivas temporarias, provisionales e irregulares, sin continuidad en el tiempo.

Estas características se reflejan en algunos datos estadísticos volcados en un informe elaborado por la UNG sobre producción audiovisual (Borello, 2012), en el que se han relevado no sólo los agentes financieros con los que se vinculan las empresas productoras sino también el porcentaje de terciarización de distintos servicios y la cantidad de productoras de una muestra específica que han percibido créditos y subsidios. Así, según el informe, la mayor parte de las productoras encuestadas (42%) han admitido que los subsidios provistos por el INCAA cubrieron entre el 40 y 60% por cientos de los costos de producción, mientras que un 18,2% sostuvo que estos instrumentos de fomento han pagado entre 20% y 40% del costo total. En el informe también se contabilizan las características y tipos de servicios contratados por las productoras, y el impacto de este modelo en la gestión integral del negocio. Mientras que los servicios de posproducción y el casting suelen ser provistos internamente (51,4 % y 36,4% respectivamente), otros servicios son subcontratados en la mayoría de los casos a otras empresas especializadas en cada uno de los rubros (vestuario, construcción, carpintería, grúas, set de filmación., catering, seguridad, seguros y comunicaciones y servicios de locación) Las productoras audiovisuales que operan en nuestro país se sostienen, por un lado, gracias a la diversificación de servicios que proveen (publicidad, videos institucionales, cine, TV) y por el otro, debido a la estructura flexible de las firmas, la que se reacomoda según cada proyecto o emprendimiento. Las empresas obtienen su financiamiento de diversas fuentes, no sólo del INCAA, sino también de la venta de servicios, recaudación de las películas, realización de publicidades para TV, realización de institucionales, cooperativismo, premios en dinero y préstamos bancarios. Este esquema

altamente fragmentado se complementa con el aporte de otras vías de financiamiento que discurren por fuera de las vías habituales del INCAA: el Fondo de fomento de San Luís, o los recursos generados a partir de las políticas de fomento que inauguró el distrito audiovisual de CABA. Cabe destacar también la apertura a nuevas modalidades de producción, que incluyen en gran medida a inversores extranjeros y fundaciones creadas en el marco de importantes festivales de cine. Fundaciones como Hubert Bals de Holanda, la norteamericana Sundance, la francesa Fond Sud Cinema o la española Ibermedia, entre otras, han jugado un papel crucial en el apoyo y la financiación de películas de bajo presupuesto o de títulos cuyo público se encuentra dentro de los circuitos de exhibición restringidos y alejados del público masivo

Como mencionamos más arriba, los distintos emprendimientos desarrollados en el ámbito de las productoras de cine descansan en una modalidad organizativa del trabajo por proyectos. Es decir, lo más usual es que tanto los técnicos como los distintos servicios propios de las distintas fases de desarrollo de un film (catering, alojamiento, transporte, viáticos para el rodaje, servicios de posproducción para completar el film) sean contratados temporariamente, en general sobre la base de una red de contactos personales, recomendaciones de colegas, o vínculos informales. Esta forma organizativa, por lo menos en la Argentina, es muy dependiente de los mecanismos e instrumentos de fomento del Estado en la medida en que la mayor parte de los costos de producción se recuperan al percibir los subsidios al estrenar el film, lo que genera una gran incertidumbre para los productores, quienes son los responsables de garantizar no sólo el cumplimiento de los contratos con el personal involucrado en cada proyecto sino también honrar los vencimientos de los créditos solicitados. Algunos emprendimientos se realizan de forma casi amateur, con escasos recursos, equipamiento y servicios técnicos prestados y ayuda de amigos y familiares. Aún así, con las nuevas posibilidades brindadas por las tecnologías digitales (nuevas cámaras, por un lado, softwares de edición como el Avid o el Final Cut Pro, por el otro) resulta posible concretar un film bajo estándares de calidad y profesionalismo a un menor costo de lo que implicaría el mismo proceso bajo un paradigma tecnológico basado en el sistema de copias en 35 mm y la posproducción en laboratorios químicos.

Una actividad sustentada en una visión holística del proceso creativo y con un alto grado de aleatoriedad en las tareas como la cinematográfica, que no depende de una sucesión seriada de operaciones ni tampoco de un ciclo de producción definido, no habilita competencias rígidas y

atribuciones inflexibles para cada uno de los rubros técnicos. El productor, en algunas ocasiones, participa de las decisiones estéticas y cuestiones formales relativas a la factura final de un film, en otros casos sólo se circunscribe a labores administrativas, contables u organizativas. Sin duda, la incorporación de las nuevas tecnologías digitales de registro no sólo ha modificado el alcance y la duración de cada una de las etapas (rodaje, prospección) sino también ha trastocado sensiblemente las distintas jerarquías y atribuciones de los técnicos implicados en la producción de cualquier film. A su vez, con las nuevas técnicas de edición digital, ciertas cuestiones relativas a la iluminación o a la fotografía pueden ser corregidas en posproducción, y la realización de premontajes y el visionado del material en simultáneo al rodaje seguramente incide en el trabajo con los actores, ya que no es necesario esperar hasta el día siguiente para obtener los “rushes” del laboratorio y corroborar que se han alcanzado los objetivos estipulados en el día de rodaje. El adelantamiento de algunas tareas que correspondían a la posproducción (montajes previos) y el solapamiento entre la etapa de registro y el momento del visionado del material seguramente condiciona el modo en que se disponen los recursos expresivos, dadas las nuevas opciones y funcionalidades que surgen como consecuencia del trabajo con una materia prima mucho más plástica y que puede ser manipulable fácilmente (lo que, según Manovich (2006), emparenta al cine digital con la animación). Inversamente, algunas decisiones que correspondían al momento del rodaje (corrección óptica con lentes, iluminación,) ahora se resuelvan en la etapa de posproducción gracias a la gama de opciones para calibrar los colores y la definir la iluminación que ofrecen las nuevas herramientas de procesamiento digital de la imagen.

El plan de trabajo presentado al INCAA a fin de obtener los subsidios previstos para cada una de las vías de fomento prevé diversos plazos que deben ser cumplidos para las distintas etapas contempladas en el proyecto financiado por el instituto. Ese mecanismo de control, junto con los límites que impone la necesidad de percibir los subsidios para recuperar los costos asociados a la producción de un film, funciona como una limitación estructural que fuerza al productor a no extender en demasía los plazos. Al ser una actividad realizada sobre la base de redes informales y vínculos dados por la amistad, no es frecuente la formación de relaciones laborales basadas en jerarquías rígidas entre los técnicos, realizadores, productores o actores que participan de un emprendimiento determinado. La sindicalización de los técnicos y actores impone, asimismo, ciertas limitaciones a la organización informal de la producción y a la ausencia de planificación para cada una de las etapas. Finalmente, es importante destacar que las

coproducciones entre productoras pequeñas y firmas de mayor escala han posibilitado a las empresas que cuentan con menores recursos acceder a vías de subsidios que involucran montos más elevados, por los antecedentes de las grandes empresas. Si bien los determinantes tecnológicos han incidido sensiblemente tanto en la duración y alcance de cada una de las etapas como en las competencias de cada uno de los técnicos involucrados en la realización de un film, los modelos productivos se han mantenido relativamente constantes, a pesar de la incorporación de las innovaciones digitales (definidos por tres fases principales: preproducción- rodaje- posproducción).

### **Políticas de fomento y regulaciones**

Analizar las políticas de fomento y las medidas implementadas por el Estado para sostener una industria que se sostuvo históricamente gracias a los aportes de organismos públicos cuyos subsidios y créditos garantizan la continuidad de una producción menguante es central para comprender las transformaciones, rutinas y modelos productivos de cada una de las productoras. La Ley del Cine impulsó una serie de medidas e instrumentos de fomento que contribuyeron a reflotar una industria estancada, desfinanciada por el sector público y cuyos films se alejaban cada vez más del interés del público. Así, para el año 1994 se habían estrenado solamente once films que apenas habían conseguido recaudar 323.513 entradas, con una tasa de retorno de un 1.8% de la facturación global (Peña, 2001) Con los nuevos instrumentos de fomento generados a partir de la nueva ley, la industria del cine argentina recuperó parcialmente el crecimiento de otras décadas al beneficiarse con un nuevo subsidio orientado a aquellas producciones que se exhiben por medios electrónicos. Este nuevo subsidio, que se determina en función del nivel de recaudación que obtiene un film en su exhibición en salas, es acreditado al productor cuando el film se exhibe en TV o se edita en video, destinando a la empresa un 70% del costo de la película hasta un 35% del costo medio. Los recursos que alimentan a este nuevo instrumento provienen del Fondo de Fomento Cinematográficos, cuyos ingresos se vieron incrementados por un nuevo impuesto de un 10% por cada alquiler o venta de video y un gravamen del 25% al monto recaudado por el Comité Nacional de Radiodifusión (Comfer) (Perelman, 2004) Como

afirmábamos más arriba, el relevamiento de estas normativas y medidas dirigida al sector es de suma importancia en tanto constituyen la condición previa para garantizar la sustentabilidad de la mayoría de los films hechos en nuestro país. Según las resoluciones vigentes, existen tres vías de fomento que dependen, principalmente, de los antecedentes de los productores y de los directores. Según la resolución del INCAA 151-12, los requisitos para que las productoras accedan a cualquiera de las tres vías de los subsidios por medios electrónicos son los siguientes:

1) En la PRIMERA VIA, la/s empresa/s productora/s presentante/s sólo podrá/n ser una o más persona/s jurídica/s, la/s que deberá/n 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 nacionales de largometraje en los últimos TRES (3) años (...)

2) En la SEGUNDA VIA, la empresa productora y/o el productor presentante deberá acreditar la producción o coproducción y el estreno comercial en el país de al menos UNA (1ª) película nacional de largometraje y que el DIRECTOR de la película tenga antecedentes de haber realizado al menos una película nacional de largometraje de ficción, animación y/o documental, que haya sido estrenada comercialmente (...)

3) En la TERCERA VIA, el productor presentante deberá acreditar la producción o coproducción y el estreno comercial en el país de al menos UN (1) largometraje digital, exhibido en alguna sala cinematográfica digital y/o una serie de televisión digital y/o un programa unitario, exhibido en un canal de Televisión abierta o de cable, o en un servicio de video a demanda, cuya empresa prestataria se encuentre inscrita en los registros del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

. El plan de fomento vigente señala no sólo los beneficios implícitos del formato digital (2K), cuya calidad y resolución serían superiores al transfer a un soporte fotoquímico de 35 mm, sino también la importancia de adecuarse a los estándares y especificaciones de los sistemas digitales utilizados mundialmente. <sup>1</sup>El reconocimiento por parte del INCAA de la producción

---

<sup>1</sup> Estas normativas modifican los requisitos estipulados para acceder a subsidios por medios electrónicos en la tercera vía del plan de fomento en tanto reconocen la exhibición de una producción audiovisual a través de alguna plataforma de video on demand en internet como un antecedente válido para obtener tal beneficio. A su vez, de acuerdo a esta resolución, “los diferentes formatos de HD, respecto al paso en 35 mm, ofrecen presupuestos más bajos, facilidad de manipulación en el montaje, agilidad en el tratamiento y facilidad de introducción de técnicas de síntesis digitales”, al tiempo que especifica el tipos de formatos y resolución para las diversas vías de fomento : no inferior a HD Profesional 1920 pixeles horizontal por 1080 vertical), o en Digital Cinema 2K (2048 pixeles horizontal por 1556 vertical) para las tres vías, aunque en los dos primeros casos se continúa con la exigencia de exhibir el film completado en 35 mm o superior, a excepción de “los proyectos documentales en los que el productor optase por



audiovisual bajo otros estándares y formatos tuvo su primer impulso legal en la Ley del Cine, la que incluye la producción de telefilms en formatos distintos al de 35 mm. En la década del noventa, los formatos más comunes no eran estrictamente digitales (Betacam, Mini DV), aunque a partir de fines de esa década la migración hacia las nuevas cámaras y equipos digitales se aceleró debido a la reducción de los costos y la llegada a la Argentina de los nuevos equipos. En 2004, con el reconocimiento de la producción digital en su formato original a través del decreto 657/04 de 2004, el cine producido bajo otras modalidades cobró un nuevo impulso. (Sel, 2008). Recién en 2007 se crea la vía digital para documentales a través de la resolución 632, en la que promueve un sistema de compra anticipada de derechos de exhibición para fomentar la producción digital, aunque con la *Ley de Comunicación Audiovisual* este sistema se eliminó y fue reemplazado por subsidios directos a la producción digital. Esta nueva legislación, sancionada en 2009 - algunos aspectos todavía no están regulados - dio lugar a un número importante de modificaciones en los instrumentos de fomento. Así, la implementación de los concursos federales, la incorporación de los canales de TV a la producción de films y la exhibición de estos nuevos contenidos producidos en diversos polos audiovisuales repartidos a lo largo del país en distintas regiones geográficas son algunas de las nuevas medidas que se desprenden del nuevo enfoque propuesto en la ley. Estos nuevos contenidos, apoyados por el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV, serán difundidos en distintas señales televisivas a través del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA). En definitiva, el nuevo escenario está atravesado por la incursión en la producción audiovisual de cooperativas y asociaciones informales, ahora contempladas en las políticas públicas dirigidas al sector audiovisual mediante los nuevos concursos federales que cubran gran parte del país. En los concursos nacionales, por el contrario, la Argentina es considerada como una única región, y las bases y condiciones para acceder a este instrumento contemplan solamente a productoras con antecedentes o que cuentan con cierta trayectoria.

El nuevo articulado de la Ley prevé no sólo la transmisión de los contenidos producidos por el ACUA, un espacio multimedial cuyo objetivo es dar a conocer los contenidos producidos por los actores comunicaciones de nuestro país, sino también la creación, por parte del Consejo Asesor, del CDA, que posibilita la difusión de las nuevas producciones en diversas pantallas y

---

no ampliar en 35 mm, pudiendo finalizar la película en formato DCP 2 K o superior". En la tercera vía, por el contrario, la finalización puede estar dada en calidad de Broadcasting Internacional.

tecnologías de recepción (Internet, redes móviles, Set Top Box o NETCAST). La participación indirecta de los canales de TV en la financiación de la producción cinematográfica cobró un nuevo impulso a partir del nuevo articulado de la ley. Esta nueva normativa estipula, en el artículo 67:

**ARTICULO 67.** - Cuota de pantalla del cine y artes audiovisuales nacionales. Los servicios de comunicación audiovisual que emitan señales de televisión deberán cumplir la siguiente cuota de pantalla:

Los licenciatarios de servicios de televisión abierta deberán exhibir en estreno televisivo en sus respectivas áreas de cobertura, y por año calendario, ocho (8) películas de largometraje nacionales, pudiendo optar por incluir en la misma cantidad hasta tres (3) telefilmes nacionales, en ambos casos producidos mayoritariamente por productoras independientes nacionales, cuyos derechos de antena hubieran sido adquiridos con anterioridad a la iniciación del rodaje.

La posibilidad de exhibir por TV la producción nacional seguramente redundará en un mayor acceso al público, tradicionalmente reacio a asistir a los estrenos de films argentinos, en parte por la falta de recursos para la promoción, prensa, publicidad y mercadeo, por la concentración del sector de la exhibición en complejos de multisalas, - proceso iniciado durante la década de los noventa -, y también, probablemente, por cierto estigma sobre la producción local, cuya calidad, por lo menos hasta la década del noventa (sobre todo en los ochenta) fue dispar.

Con este nuevo instrumento, el cine nacional se verá beneficiado por la gran penetración que ofrecen las señales de TV de aire. El lanzamiento de la señal INCAA TV significó un nuevo avance en la difusión de los films producidos en la Argentina a través de los servicios de cable por suscripción y del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T). Esta nueva ventana de exhibición permite la proyección de films que no hayan sido adquiridos por otras señales de TV y operadores de cable en todo el país. Es importante destacar que los derechos de antena para aquellas señales y canales nacionales o extranjeros que cuenten con un porcentaje destinado a la exhibición de cine superior al cincuenta por ciento de la programación deben ser adelantados, según esta normativa, antes del rodaje. De este modo, los canales de TV se convierten indirectamente en coproductores de los films.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) también se han impulsado de medidas de fomento y beneficios para aquellas productoras que operen en el distrito. La Dirección de Industrias Creativas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ha creado un Distrito Audiovisual en la ciudad, que apunta a fomentar la producción audiovisual en la ciudad y a generar facilidades no sólo para inserción de las pequeñas y medianas empresas audiovisuales porteñas en los mercados local e internacional sino también para la gestión de permisos de filmación en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires y la realización de producciones internacionales de cine, televisión y publicidad. Con estas iniciativas se busca, según los objetivos del programa, favorecer “ el desarrollo de la industria audiovisual local a través de diversas líneas de acción” : capacitación mediante un programa de gestión de empresa y negocio audiovisuales, provisión de información acerca de las distintas líneas de asistencia financiera de utilidad para el sector audiovisual, realización de reuniones de trabajo con responsables de la comercialización al exterior de contenidos audiovisuales realizados en la Ciudad y, finalmente, la participación en eventos internacionales y mercados del audiovisual con los objetivos promover los catálogos de las compañías locales.

San Luis Cine es otra iniciativa con vistas a generar incentivos y medidas de fomento para la producción audiovisual de la provincia. . Según el programa, los instrumentos para alcanzar los objetivos del programa contemplan “el otorgamiento de subsidios, créditos y/o coproducciones para llevar adelante proyectos cinematográficos y/o televisivos”. La Ley provincial N° VIII-0240-2004 (5675), sancionada por la cámara El Senado y la Cámara de Diputados de la Provincia de San Luis, establece la creación de un fondo de fomento para las producciones realizadas en la provincia y crea nuevos subsidios y créditos dirigidos al sector a fin de incrementar, según la presentación de estas medidas, “el empleo y la base productiva de la economía provincial, difundir los paisajes, recursos naturales y culturales de San Luis”. (Perelman, 2004)

### **La digitalización de salas**

En la Argentina, al igual que en otras partes del mundo, el cambio de paradigma en los que respecta a la inclusión de la producción finalizada en formatos digitales en los instrumentos

de fomento vigentes mantiene una estrecha relación con el avance de los programas destinados a digitalizar las salas de exhibición. Sólo sería viable la extensión de la distribución de films en DCP (a 2K o superior) si las salas de exhibición estuvieran en condiciones de costear el recambio de equipamiento y estén acondicionadas según los nuevos parámetros que impone el digital. En los Estados Unidos ha surgido durante los últimos años un nuevo actor, el integrador digital, quién fue el encargado de asumir los costos del recambio tecnológico, que alcanza a 100 mil dólares para cada sala. El Virtual Printer Fee (VPF) es una tarifa que deben abonar los exhibidores a cambio del ahorro de costos que implica la prescindencia del sistema de copias para la distribución física de las películas. Las empresas integradores, entonces, son las encargadas de garantizar, con parte de los recursos recaudados a través de este nuevo gravamen, el nuevo equipamiento y la instalación de los proyectores en las salas a cambio de un porcentaje por el mantenimiento y conservación de las tecnologías de proyección. Cabe recordar que la estandarización del DCP, un formato en el que se comprime el film en un archivo de datos a resolución de 2K o superior (4K), se dio como resultado del Digital Cinema Initiatives (DCI), un proyecto impulsado por las principales majores (Disney/Buena Vista, Paramount Pictures, Twentieth Century Fox, Sony/Columbia, Warner Bros. y Universal) a fin de ordenar la transición y proponer una serie de recomendaciones a los fabricantes, exhibidores y distribuidores sobre los formatos de exhibición, los estándares permitidos, la compresión y, sobre todo, la seguridad de las copias y encriptación necesarias para evitar la piratería (Bordwell, 2011). La principal tecnología empleada para la proyección es el DLP (Digital Light Processing), un desarrollo de Texas Instrument, una patente que fue desarrollada en 1987 y que coexiste con otro desarrollo de Sony, el SXRD, destinado a la producción de proyectores de alta resolución.

En la Argentina se ha optado por un modelo en el que se prescinde de este nuevo actor, el integrador, el que supondría un nuevo condicionamiento a la oferta de las salas en tanto el equipamiento y la tecnología se paga, en parte, a cambio de una programación dependiente de los contratos que mantienen con las majores. La instalación de los complejos multisalas a lo largo de la década de los noventa, y el desembarco de las sucursales locales de los grandes estudios, que son las que distribuyen gran cantidad de títulos taquilleros, han signado el proceso de creciente concentración del mercado de la exhibición. Las principales distribuidoras extranjeras han capitalizado su ventaja en el mercado local al mantener acuerdos preferenciales con los majores, al promover agresivas campañas de promoción y mercadeo en la prensa gráfica y en la televisión.

Con la apertura de los espacios INCAA, en funcionamiento desde 2004, se ha procurado canalizar la distribución de películas argentinas en ventanas de exhibición no sujetas a las reglas impuestas por las grandes empresas asociadas a los principales estudios de Hollywood. A través del programa de digitalización de salas promovido por el INCAA, se ha implementado un sistema de créditos blandos, canalizados mediante entidades bancarias con los que se han acordado distintos convenios. Este programa prevé, asimismo, el reequipamiento de las salas de los espacios INCAA a través de ARSAT, una empresa que obtuvo las licitaciones para el lanzamiento de tres satélites (1,2 y 2), a través de los cuales se abarcará la transmisión de films en Argentina y también en Latinoamérica. Recién en los últimos años se ha desarrollado la transmisión y envío encriptado de películas por medios electrónicos (memorias portátiles, satélites, aunque lo último es muy embrionario) con el fin de ser exhibidas en un proyector digital de alta resolución (que en la actualidad en casos como el Super High Vision, llegan a una resolución de 8K). Es importante destacar que las escalas cromáticas de los formatos en 16 mm son sensiblemente diferentes a las tramas propias del digital. En América Latina en promedio un 13% de las salas están digitalizadas y “ a nivel mundial esa proporción se reduce a un 70% aproximadamente porque todavía existe un número importante de proyectores 1,3 K – de alta definición, pero que no cumplen con los estándares de la norma DCI de Hollywood, que estipula una resolución mínima de 2K-.” (Gonzalez, 2001)

### **Palabras finales**

Como analizamos más arriba, el empleo de softwares destinados a la manipulación del material registrado plantean novedosas alternativas, procedimientos y técnicas para alterar y modificar una imagen maleable que ya no mantiene una dependencia unilateral frente a la captura de la realidad física, postulado central de las teorías realistas, desde Krakauer pasando por Bazin. De todos modos, estos procedimientos que inauguran las nuevas herramientas asociadas a los nuevos medios (sutura de imágenes y software de pintura digital), no han sido muy explorados en una producción cinematográfica como la latinoamericana, en la que estas innovaciones han sido incorporadas en el sistema productivo principalmente por la reducción de costos que implican, al

abaratarse el proceso de rodaje. Por ejemplo, en la Argentina, la incursión en el mundo de la animación y la creación de realidades a partir de la computadora, salvo en algunos casos aislados, resultan ajenas al cine de la nueva generación de directores (que algunos denominan como “Nuevo Cine Argentino”). Así, en el contexto de la producción cinematográfica latinoamericana, la incorporación gradual de las herramientas digitales (las nuevas cámaras, por un lado, y los software de edición, por el otro) ha sido variable, y en términos generales no ha alterado o modificado sensiblemente las estéticas, relatos y modelos narrativos, por lo menos en el período que va de 1994 al 2005, en tanto el principal beneficio de los equipos digitales ha sido su portabilidad, bajo costo y el fácil manejo de estas herramientas. O, en otros términos, su incidencia dista mucho del ensanchamiento de la etapa de posproducción de algunas films de Hollywood, en la que el procesamiento digital (imagen hiperrealista, efectos especiales, animaciones) ha gravitado fuertemente en las estéticas y relatos. Esto se revirtió parcialmente en los últimos años, en los que las principales productoras locales han incursionado en la realización – en algunos casos terciarizando el proceso – de films en los que estos nuevos procedimientos (pintura digital, animación con computadoras, affter effects, manipulación del sonido con ProTools) son cada vez más frecuentes y permiten realizar producciones con un estándar de calidad mucho más elevado y a un menor costo.

Sólo podremos escapar del tecnofetichismo que ha permeado gran parte de los enfoques sobre las consecuencias que acarrea la incorporación de estas herramientas al universo del cine si ponemos en relación la tecnología empleada con las modalidades representacionales que definen cada una de las tendencias cinematográficas. Así, gran parte de los estudios acerca del impacto de las nuevas tecnologías en el cine, concebidos para dar cuenta de una muestra mínima dentro del vasto universo de Hollywood, no resultan lo suficientemente flexibles como para ahondar en el grado y en los modos en los que se produjo el recambio tecnológico y su incidencia en cinematografías de otras latitudes, como la Argentina. De ahí que este determinismo tecnológico, que cifra las mutaciones estético-narrativas en la adopción de las innovaciones propias de las tecnologías digitales, omita situar las continuidades y actualizaciones novedosas de modelos previos, que implicaron la incorporación de los viejos desarrollos técnicos bajo modalidades inusuales (el 3D y el IMAX, por ejemplo).

No es casual, entonces, que quienes procuraron conceptualizar el estado actual del cine - Robert Stam (1990) y Eduardo Russo (2008) entre otros - se hayan remitido a su infancia y los modos de representación primitivos (Burch, 1994), puesto que en aquel período, al igual que en el presente, convivían múltiples desarrollos, técnicas y formas expresivas que no tenían asegurada su inclusión en la industria cinematográfica floreciente ni tampoco tenían como destino un espacio de consumo determinado (las proyecciones se realizaban en ferias, espectáculos de variedades, en el espacio privado, etc). Ambos momentos están signados por una gran efervescencia dada por la incertidumbre que generan estas innovaciones, las que trastocan profundamente las férreas divisiones entre los distintos campos sociales y sus instituciones propias. Aún sí, y a pesar de esta retroalimentación entre distintas esferas y campos artísticos, el cine continúa manteniendo su especificidad, dada por una organización de la producción en distintas fases que se mantuvieron relativamente constantes a lo largo de la historia.

## **Bibliografía**

AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona: Paidós:

AUERBACH, Erich (2004), *Mímesis*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAZIN, André, (1997). *Que es el cine*, Madrid: Rialp.

BORDWELL, DAVID (2012), *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*, Kindle Edition

BURCH, Noel, (1994). *El Tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.

BURCH, Noel, (1994), *Práxis del cine*, Madrid: Cátedra.

BORELLO, José, GONZALEZ, Leandro, *La producción audiovisual en la Argentina*, disponible en [http://www.ungs.edu.ar/ms\\_ico/wp-content/uploads/2012/08/UNGS-La-producci%C3%B3n-audiovisual-en-la-Argentina.pdf](http://www.ungs.edu.ar/ms_ico/wp-content/uploads/2012/08/UNGS-La-producci%C3%B3n-audiovisual-en-la-Argentina.pdf)

BUSTAMANTE, Enrique, (2004), “En la transición de la era digital. Políticas de comunicación y cultura: nuevas necesidades estratégicas”. En: *Questiones Publicitarias*, Vol 1, N 9, pp 9-31.

CRETON, Laurent, (2005), *Économie du cinéma. Perspectives strategiques*, París: A Collin.

DARLEY, Andrew, (2002), *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

DUSSEL, Enrique, (1984), *Filosofía de la producción*. Bogotá: Ed. Nueva América.

DUBOIS, Phillippe (2000), *Video, cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas

COMOLLI, Jean Louis, (2010), “Técnica e ideología”, en *Cine contra espectáculo*, Buenos Aires: Manantial.

DUSSEL, Enrique, (1984), *Filosofía de la producción*. Bogotá: Ed. Nueva América.

GONZALEZ, Roque, (2010), *Cine Latinoamericano y Nuevas Tecnologías Audiovisuales*, Cuba: Fundación del Nuevo Libro Latinoamericano,

KIWITT, Peter (2012), “What is cinema in a digital age? Divergent definition from a production perspective”. En: *Journal of Film and Video*, Vol. 64, No. 4 (Winter 2012), pp. 3-22, University of Illinois Press.

LA FERLA, Jorge, (2009), *Cine y digital*, Buenos Aires: Manantial.

KRAKAUER, Siegfried, (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona.: Paidós.

MANOVICH, Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Buenos Aires: Paidós.

MACHADO, Arlindo, (2000), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

RUBIO ALCOVER, Agustín, *La posproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, en <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10457/rubio.pdf?sequence=1>

RUSSO, Eduardo (2008) “Lo nuevo y lo viejo ¿Qué es el cine en la era post cine”, en Jorge La Ferla (comp.), *Artes y medios audiovisuales: Un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*, Buenos Aires: Aurelia Rivera, Nueva Librería.

WILLIAMS, Raymond, (1992), *Historia de la comunicación*, Barcelona: Bosch Casa Editorial.

WILLIAMS, Raymond, "La Tecnología y la Sociedad" en: *Causas y azares* n° 4, Año III Invierno 1996, p.155-172.

PERELMAN, Pablo, SEIVACH, Paulina, 2004, *La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Disponible en [www.cedem.gov.ar](http://www.cedem.gov.ar).

SEL, Susana (.2008).“Del cine a las industrias de la comunicación en el capitalismo actual. Repensando tecnologías y políticas públicas en Argentina desde los '90”. En: *Imágenes, Palabras e Industrias de la Comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires



SEL, Susana. (2011). “Tecnología, cine y sociedad. Repensando las prácticas en tiempos digitales”, en: SEL, S; PEREZ FERNANDEZ, S y ARMAND, S (comp), *Recorridos del formato analógico al digital en el campo audiovisual*, Buenos Aires: Prometeo.

STAM, Robert, (2008). *Teoría del cine*, Paidós, Barcelona