

La exhibición cinematográfica en el circuito comercial Multicines de Buenos Aires [1997-2008]: Nuevas relaciones entre ciudad, oferta cultural y políticas culturales

Autor:

Rud, Lucía

Tutor:

Aguilar, Gonzalo Moisés

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

**La exhibición cinematográfica
en el circuito comercial.
Multicines de Buenos Aires
(1997-2008):
nuevas relaciones entre
ciudad, oferta cultural y
políticas culturales**

Tesis dirigida por el Dr. Gonzalo Aguilar y co-dirigida por la Dra. Patricia Méndez para obtener el título de Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes.

Agradecimientos

Pocos trabajos resultan tan áridos como el desarrollo de una tesis doctoral; pocos momentos históricos resultan tan complejos para concentrar y sostener el deseo en un objeto que demanda incansablemente y otorga sólo ocasionalmente momentos de satisfacción. La finalización de una tesis doctoral requiere una labor que no es –sino en pequeña medida– intelectual y solitaria. Es, más bien, una vivencia colectiva. El proceso de escritura es un trabajo que afecta en todas las esferas de su vida al doctorando, y también a quienes lo acompañan, de una manera u otra, en su hercúlea o sisifea tarea. O al menos, esta fue mi experiencia de escritura.

Me alegra entonces poder utilizar este espacio para agradecer a las personas e instituciones que han hecho posible la escritura de esta tesis.

Agradezco de manera especial a Gonzalo Aguilar por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo su dirección. Su confianza en mi trabajo, así como sus justas críticas y su predisposición al debate y la polémica (en el mejor de los sentidos), han sido un aporte invaluable.

Quiero expresar también mi más sincero agradecimiento a Patricia Méndez, codirectora de esta tesis, por su infinita disponibilidad y paciencia, y por sobre todas las cosas, su generosidad.

Al CONICET por financiar la beca que permitió el desarrollo de esta tesis doctoral.

Agradezco al apoyo institucional y también personal del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", especialmente a Marina Sikora –consejera de estudios de esta tesis– y a Osvaldo Pellettieri –con quien inicié el trabajo doctoral.

Al Instituto de Literatura Hispanoamericana, en particular a Noé Jitrik y a Elsa Noya. Al Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana y al apoyo de mis compañeras Katherine Mora y Julieta Pestarino. A los integrantes del grupo de estudios CIyNE y a la generosa labor de Ana Laura Lusnich en la formación de nuevos investigadores. A la Facultad de Filosofía y Letras, segundo hogar de varios hijos pródigos –entre quienes me incluyo.

Al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y su amable diligencia desde las diferentes áreas, en particular a Manuel Barbosa de Espacios INCAA. Deseo expresar mi agradecimiento a la generosidad y al conocimiento de Alexis Trigo, Alberto Manfredi, Ángel García, y a la excelente predisposición de Santiago Torre Walsh (CinesArgentinos), Juan Lange (Ultracine), Agustín Hoya (SinCA), y Gabriel De Bella (Cine Gran Rivadavia).

También desearía expresar mi estima a los investigadores de temas relacionados con la exhibición cinematográfica: Marta García Falcó, Camila Gatica, Esteban Sahores, Artemio Abba, Ailén Spera, Thalita Ferraz, Ana Rosas Mantecón y al invaluable aporte de Leandro González. Para todos ellos, conocer es también compartir, y en este sentido fueron no sólo generosos facilitando sus textos y comunicando sus ideas, sino también ofreciendo sus saberes y su apoyo de manera tanto académica como humana. Recibir este soporte fue un refuerzo para la tesis y para sustentar la confianza en el mundo académico.

También agradezco la afectuosa colaboración de investigadores y estudiosos de otras disciplinas que resultaron de gran ayuda para resolver inquietudes específicas o para apuntalar grandes estructuras: Brenda Matossian, María Cecilia Perna y Mirta Rosenzweig.

Mis mayores agradecimientos a los bibliotecarios, verdaderos héroes anónimos de la investigación. A Eduardo López y Claudio Ratto por su eficaz, paciente y cálida atención desde la Biblioteca Borges de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. A Faustino Chirino, bibliotecario del Instituto de Filología y Literatura Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, que guió mis búsquedas bibliográficas en plataformas virtuales. A los bibliotecarios de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica – Adrián Muoyo, Octavio Morelli, Julio Artucio, Alejandro Intrieri, Paula Barba y Luciana Eichelbaum–, siempre bien dispuestos a las continuas inquietudes de los investigadores. A los bibliotecarios de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

Según el psicoanalista Didier Anzieu, la creación es posible en tanto uno se apoya sobre -o contra- algo. Lo que no es posible es crear completamente solo. Para no caer en la locura, para que sea posible crear, dice Anzieu, uno tiene necesidad de un amigo. Entonces agradezco a Griselda Soriano, Lorena Bordigoni, Sabrina Gilardenghi, Victoria Guzmán y Soledad Pardo, compañeras, colegas y amigas, y a Gabriela Gaona, Pablo Zadunaisky y Silvia Park, por no dejarme caer en la locura.

Mi hermano Iván es, siempre y para todo, imprescindible sostén y compañía. No puedo dejar de agradecer a mis abuelos, que tan insistentemente me interpellaron por la tesis durante estos años, un tanto para fisgonear, tanto más para sosegar.

Tengo la fortuna y la alegría de poder agradecer de modo *cotidiano* a Fernando, que estuvo a mi lado en la escritura de esta tesis, y que comparte conmigo su inteligencia, su tenacidad y su abrazo cada vez que resulta necesario –todos los días.

A mis padres, que me llevaban al cine.

Resumen

El objeto de estudio de la tesis es la exhibición cinematográfica del circuito comercial de la ciudad de Buenos Aires (los multicines de cadenas internacionales Hoyts, Cinemark, Showcase y Village) entre los años 1997 -año de inauguración de Cinemark Puerto Madero- y 2008 -con el comienzo de la digitalización de las salas de cine-, siguiendo tres ejes: los aspectos arquitectónico-urbanísticos de los complejos; las políticas públicas llevadas a cabo por el INCAA referentes a la exhibición cinematográfica, y su relación con las empresas privadas multinacionales; y la oferta cultural predominante de películas nacionales en los complejos multicine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

A partir de este análisis se pretende demostrar una reconfiguración de la industria cinematográfica en su exhibición que plantea un nuevo tipo de espectáculo y un nuevo público modelo, en tanto la exhibición cinematográfica puede leerse el marco de las tensiones entre las políticas públicas nacionales y el lugar que ocupa la Argentina como país semiperiférico en el proceso de globalización, y también desde los procesos de desigualdad creciente en el país a partir de la década del noventa.

La tesis intenta responder a la pregunta: ¿cuáles fueron los cambios y continuidades en la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires a partir de la llegada de los multiplex? El objetivo general es analizar la exhibición cinematográfica de los espacios multicine de las cadenas internacionales Village, Hoyts, Cinemark y Showcase en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y explicitar la relación en esta área entre la oferta cultural, el espacio urbano y las políticas culturales entre 1997 y 2008.

Atento lo expuesto, la primera tesis a sostener es que el establecimiento de los complejos multiplex de empresas exhibidoras multinacionales reconfigura el modo de exhibir cine en la ciudad de Buenos Aires, y que esta nueva manera de exhibición forma parte de cambios socioterritoriales en la ciudad durante la década del noventa, y del proceso de globalización y del lugar que, dentro de dicho proceso, ocupa Argentina como país semiperiférico.

La segunda tesis a sostener es que la gestión de la exhibición cinematográfica anteriormente mencionada entra en tensión con las políticas culturales nacionales de carácter proteccionista llevadas a cabo por el INCAA y que la programación de películas nacionales en tanto oferta cultural puede pensarse como resultante de estas tensiones.

A lo largo de la tesis, se propone una periodización de las salas de cine en la ciudad para comprender las nuevas características de los multicines, a los que se describe en su

aspecto arquitectónico-urbanístico y en sus políticas empresariales. Se analizan políticas públicas respecto de la exhibición cinematográfica del país y se intenta verificar si tuvieron impacto las resoluciones de cuota de pantalla y media de continuidad en la programación cinematográfica del circuito comercial. Finalmente, se analizan las películas nacionales más exhibidas por los multicines, proponiendo películas de cine industrial y artístico-industrial como oferta predominante del periodo y dando cuenta de sus características tanto de representación como de su modo de producción en conexión con el conglomerado mediático constituido entre otros agentes, por canales televisivos y por la Motion Picture Association (MPA).

Para el desarrollo de la tesis, se utilizan conceptos de la industria cultural desde la economía política de la comunicación y la cultura, el cine en la ciudad en tanto espacio público y espacio de consumo desde la geografía y la sociología, el lenguaje arquitectónico de la arquitectura posmoderna y el análisis de modos de representación y modos de producción de la oferta cinematográfica.

Palabras clave: Exhibición cinematográfica - Oferta cultural - Industrias Culturales - Buenos Aires

Abstract

This thesis aims to analyse theatrical film exhibition in the commercial circuit of Buenos Aires cinemas (multiplex from international chains: Hoyts, Cinemark, Showcase and Village) between 1997 –when Cinemark Puerto Madero opened– and 2008 –with the beginning of the digitalization of cinemas–, following three main themes: urban and architectural aspects; public policies carried out by the INCAA concerning film exhibition and their relation with multinational private companies; and the national films exhibited by the multiplex of Buenos Aires.

Starting from this analysis I wish to show that the changes in the theatrical exhibition industry have yielded a new type of entertainment offer and a corresponding change in the model audience, seeing film exhibition as part of the tensions between national public policies and Argentina's place as a semi-peripheral country in the globalization process, and as a measure of the increasing economic inequality in the country from the nineteen nineties onwards.

The main theme of this thesis is the determination of changes and continuities in theatrical exhibition in Buenos Aires after the arrival of multiplex cinemas. Its main objective is the analysis of theatrical exhibition in the multiplex cinemas of international chains with franchises in the city of Buenos Aires (Village, Hoyts, Cinemark, and Showcase) and to shed light on the relation between this area of cultural activity, urban space and cultural policy between 1997 and 2008.

My first thesis is that the establishment of international theatrical companies reconfigures cinema exhibition in the city of Buenos Aires, and that this new configuration is part of the socioterritorial changes in the city carried out during the nineteen nineties, and relates with the process of globalization and Argentina's place within this process as a semi-peripheral country.

The second thesis argues that the management of the aforementioned film exhibition is at odds with the protectionist cultural policies carried out by the INCAA. The programming of national films as part of the cultural offer can be thought as the result of these tensions.

Throughout the thesis I present an analysis of the evolution of theaters in the city to understand the new characteristics of multiplexes, which are studied from an urban-architectonic perspective and also from the point of view of their commercial policies. I also study public policies regarding theatrical exhibition in the country and try to establish whether

screen quotas and continuity measures had any impact. Finally, I consider Argentinian films more commonly showcased in multiplexes, considering industrial and artistic-industrial films as the predominant offer, and present both their characteristics as artistic representation and their modes of production in connection with the media formed by TV networks and the Motion Picture Association (MPA), among others.

Throughout the thesis I apply concepts of cultural industry from the point of view of economic policy, communication and culture; cinema in urban spaces as a public space and also as a service from the point of view of geography and sociology; the architectural language of postmodern architecture; and the analysis of different forms of representation and production means in theatrical offering.

Keywords: Theatrical Exhibition - Film Programming - Cultural Industries - Buenos Aires

Resumo

O objeto de estudo da tese é a exibição de filmes do circuito comercial na Cidade de Buenos Aires (os multiplex das cadeias internacionais Hoyts, Cinemark, Showcase e Village) entre os anos 1997 –ano da abertura do Cinemark Puerto Madero– e 2008 –com o início da digitalização do cinema-halls–, seguindo três eixos: os aspectos arquitetônico-urbanos do complexo; as políticas públicas realizadas pelo INCAA relativas à exibição de filmes e a sua relação com as empresas privadas multinacionais; e o oferecimento de filmes nacionais nos multiplex da Cidade de Buenos Aires.

A análise procura mostrar a reconfiguração da indústria cinematográfica em sua exposição, já que apresenta um novo tipo de show e público alvo. A exibição de filmes pode ser lida no contexto das tensões entre as políticas públicas e o lugar que a Argentina tem no processo de globalização na semi-periferia, e também dos processos de crescente desigualdade no país desde os anos noventa.

A tese procura responder à pergunta: quais foram as mudanças e continuidades na exibição de filmes na cidade de Buenos Aires a partir da chegada do multiplex? O objetivo geral é analisar a exibição de filmes dos espaços multiplex das cadeias internacionais Village, Hoyts, Cinemark e Showcase em Buenos Aires e explicar a relação nesta área entre o espaço cultural, urbano e as políticas culturais entre de 1997 e 2008.

Portanto, a primeira tese procura argumentar que o estabelecimento de multiplex de empresas expositoras multinacionais reconfigura a maneira de exhibir cinema na cidade de Buenos Aires, e que esta nova maneira de exhibir parte de mudanças sócio-territoriais durante os anos noventa, levando em conta o processo de globalização e o lugar que a Argentina tem como país semiperiférico. A segunda tese é que a gestão da exposição das películas acima mencionadas bate com as políticas culturais nacionais protecionistas realizadas pelo INCAA e que a programação de filmes nacionais pode ser pensada como ofertas culturais derivadas dessas tensões.

Ao longo da tese, propõe-se uma periodização de cinemas na cidade a fim de compreender os novos recursos de multiplex, descritos em seu aspecto arquitetônico e urbano e as suas políticas de negócios. Serão analisadas as políticas públicas para exibição de filmes no país, e se procurara verificar o impacto das resoluções de cota de tela e mídia de continuidade na programação de filmes no circuito comercial. Finalmente, serão discutidos os filmes nacionais mais exibidos pelos multiplex, oferecendo filmes para cinema industrial e artístico como a oferta predominante do período e percebendo as características tanto de

representação como de seu modo de produção em conexão com o conglomerado de mídia formados entre outros agentes, canais de televisão e da Motion Picture Association (MPA).

Para o desenvolvimento da teoria, são utilizados conceitos da indústria cultural a partir da economia política da comunicação, cinema na cidade como espaço público e espaço de consumo da geografia e sociologia, a linguagem arquitetônica da arquitetura pós-moderna e análise dos modos de representação e modos de produção da oferta filme.

Palavras-chave: Exibição de filmes - Programação de Cinema - Industrias Culturais - Buenos Aires

Índice

PARTE I.

Capítulo 1. Introducción

- 1.1. Introducción
- 1.2. Definiciones básicas para una primera aproximación
 - 1.2.1. Producción, distribución y exhibición audiovisual en la Argentina
- 1.3. Antecedentes sobre el tema
 - 1.3.1. Historiografía y análisis de los espacios de exhibición cinematográfica
 - 1.3.2. La exhibición cinematográfica argentina desde las Industrias Culturales y el Consumo Cultural
- 1.4. Planteamiento del problema
 - 1.4.1. Preguntas de la investigación y objetivos
 - 1.4.1.1. Preguntas de la investigación
 - 1.4.1.2. Objetivos
 - 1.4.2. Tesis a sostener
 - 1.4.3. Justificación de la tesis y metodología

Capítulo 2. Aproximaciones conceptuales y situacionales. La industria cinematográfica nacional en sus aspectos político-económico y sociocultural

- 2.1. El espacio audiovisual en la ciudad globalizada
- 2.2. Industrias Culturales
- 2.3. Relaciones comerciales y culturales entre las naciones
 - 2.3.1. Importancia de las Industrias Culturales en la economía de Argentina y de Buenos Aires
 - 2.3.2. Las industrias cinematográficas latinoamericanas: Argentina, México y Brasil
 - 2.3.3. El cine argentino contexto internacional de las industrias audiovisuales
- 2.4. Políticas culturales
- 2.5. Oferta y consumo cultural
 - 2.5.1. El consumo cultural del cine. Desigualmente para todos
 - 2.5.2. La oferta cultural

2.6. Algunas reflexiones

PARTE II.

Capítulo 3: Propuesta de periodización de los espacios de exhibición cinematográfica de la ciudad de Buenos Aires

3.1. Buenos Aires, la ciudad y la cultura

3.2. Periodizaciones de los espacios de exhibición cinematográfica de la Ciudad de Buenos Aires

3.3. Propuesta de periodización

3.3.1. Primeras salas de cine (1896-1909)

3.3.2. La conformación de los espacios de exhibición del período mudo (1910-1930)

3.3.3. Máximo esplendor de los cines durante el periodo industrial-sonoro (1933-1957)

3.3.4. Decadencia de la exhibición cinematográfica (1957-1994)

3.3.4.1. Pantalla grande vs. Pantalla chica (1957-1975)

3.3.4.2. Desaparición de las salas de cine (1970-1994)

3.3.5. Renovaciones y transformaciones en la exhibición cinematográfica (1996-actualidad)

3.3.5.1. Multiplex (1997-2008)

3.3.5.2. Multiplex en su segunda fase (2009-actualidad)

3.3.5.3. Intentos de recuperación de salas y espacios INCAA

3.4. Observaciones finales

Capítulo 4: Los complejos multiplex Cinemark, Hoyts, Showcase y Village en la Argentina

4.1. Introducción

4.2. Historia y descripción de los multiplex en Buenos Aires

4.2.1. Cinemark

4.2.2. Village

4.2.3. Hoyts

4.2.4. Showcase

4.3. Geografía de los complejos multicine

- 4.4. Aspectos arquitectónicos: inserción edilicia y lenguaje estético
- 4.5. Relación de las empresas exhibidoras con las compañías distribuidoras
- 4.6. Observaciones finales

PARTE III.

Capítulo 5: Transformaciones urbano-culturales en la ciudad de Buenos Aires en la década del noventa

- 5.1. Transformaciones urbano-culturales en la ciudad de Buenos Aires en la década del noventa
 - 5.1.1. Extinción del espacio público
 - 5.1.2. La ciudad como espacio de consumo (cultural)
- 5.2. Tesis de elitización del cine
- 5.3. Una relación particular: Hoyts Abasto
- 5.4. A modo de conclusión

Capítulo 6: Programaciones cinematográficas a partir de la ley de cine

- 6.1. Legislación de la exhibición cinematográfica
 - 6.1.1. Legislaciones precedentes sobre exhibición cinematográfica
 - 6.1.2. La ley de cine n° 24.377/94
 - 6.1.3. Otras legislaciones sobre espacios de exhibición en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- 6.2. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)
 - 6.2.1. Resoluciones del INCAA con respecto a la exhibición cinematográfica: cuota de pantalla y media de continuidad
- 6.3. La oferta cinematográfica de los multicines (1996-2008)
- 6.4. Algunas reflexiones

Capítulo 7: La oferta cinematográfica nacional en los complejos multicine de la ciudad de Buenos Aires (1997-2008)

- 7.1. El cine argentino en relación con el modelo de Hollywood

- 7.2. Programación de cine nacional en los complejos multicine
 - 7.2.1. Cine de animación y películas infantiles
 - 7.2.2. Poné a Francella: entre la comedia familiar y el humor de inodoro
 - 7.2.3. El cine que explota: películas de acción y aventuras
 - 7.2.4. El amor en los tiempos de Suar
 - 7.2.5. Cine industrial de autor
 - 7.2.6. Fuera de género (o dentro de los confines)
- 7.3. Reflexiones finales

PARTE IV.

Capítulo 8: Reflexiones finales

- 8.1. Aportes metodológicos
- 8.2. Conclusiones
- 8.3. Futuras discusiones

Capítulo 9: Bibliografía

- 9.1. Bibliografía de antecedentes sobre el tema
 - 9.1.1. Bibliografía de espacios de exhibición
 - 9.1.2. Bibliografía de industrias culturales, consumo cultural y políticas culturales
- 9.2. Bibliografía del marco teórico
 - 9.2.1. Bibliografía sobre globalización
 - 9.2.2. Bibliografía sobre estudios urbanos y sobre la ciudad de Buenos Aires
- 9.3. Bibliografía general
 - 9.3.1. Bibliografía de historia de cine
 - 9.3.2. Bibliografía de historia social argentina
- 9.4. Fuentes
- 9.5. Corpus de análisis

Capítulo 10: Anexos

10.1. Lista bibliográfica sobre espacios de exhibición cinematográfica

10.2. Cines de Buenos Aires 1910-2009

10.3. Cuadro de cantidad de cines de la Argentina por provincia y multicines de capitales transnacionales del país

10.4. Cuadro de la Industria Cinematográfica en la Argentina (1985-2015)

10.5.1. Películas nacionales más exhibidas en los multicines de CABA (1997-2008)

10.5.2. Programación de las películas nacionales en los multicines de CABA (1997-2008)

Abreviaciones utilizadas

AMBA - Área Metropolitana de Buenos Aires
AMPAS - Academy of Motion Picture Arts and Sciences
ANCINE - Agência Nacional do Cinema
APIMA - Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales
APPA - Asociación de Productores de Películas Argentinas
AsAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
ASF - Argentina Sono Film
BACUA - Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino
BAFICI - Festival Internacional de Cine de Buenos Aires
BID - Banco Interamericano de Desarrollo
CAAP - Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales
CABA - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
CAEM - Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas
CCCS - Centro de Estudios Culturales Contemporáneos
CCD - Centro Clandestino de Detención
CEDEM - Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano
CEDODAL - Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana
CEPAL - Comisión Económica para América Latina y el Caribe
CIMS - Center for Cinema & Media Studies
COMFER - Comité Federal de Radiodifusión
DCP - Digital Cinema Package
DEiSICA - Departamento de Estudios e Investigaciones del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina
DFFF - Deutscher Filmförderfonds
DGEyC - Dirección General de Estadística y Censos
DGPE - Dirección General de Espectáculos Públicos
DICIS - Digital Cinema Studies
DVD - Digital Versatile Disc
GATT - Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio
GCBA - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
GIS - Sistema de Información Geográfica
FADU - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

ICAA - Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales
ICI - Integración Cinematográfica Iberoamericana
INC - Instituto Nacional de Cinematografía
INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
IMCINE - Instituto Mexicano de Cinematografía
IRSA - Inversiones y Representaciones Sociedad Anónima
LSCA - Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual
MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
MPA - Motion Picture Association
MPAA - Motion Picture Association of America
NCA - Nuevo Cine Argentino
NEA - Noreste Argentino
NOA - Noroeste Argentino
OIC - Observatorio de Industrias Creativas
OiC - Observatorio de Industrias Culturales
OMC - Organización Mundial del Comercio
PNT - Publicidad No Tradicional
PPV - Pay per view o Pago por visión
PyME - Pequeña y Mediana Empresa
RECAM - Reunión especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del
Mercosur
RMBA - Región Metropolitana de Buenos Aires
S.A.C. - Sociedad Argentina Cinematográfica
SELA - Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe
SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina
SNCC - Sistema Nacional de Medición de Consumos Culturales
T. de la D. - Traducción de la Doctoranda
UBA - Universidad de Buenos Aires
UNC - Universidad Nacional de Córdoba
UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UNGS - Universidad Nacional General Sarmiento
UNQ - Universidad Nacional de Quilmes
UNTREF - Universidad Nacional de Tres de Febrero

Lista de imágenes

Imagen 1. Electric Palace

Imagen 2. Cines Grand Splendid, Hindú y Renacimiento

Imagen 3. Ambassador

Imagen 4. Cine-Teatro Gran Rex

Imagen 5. Día y noche en el cine Premier

Imagen 6. Cartelera cinematográfica del diario *La Nación*, noviembre de 1942

Imagen 7. Ex cine Roca

Imagen 8. Cine El Plata

Imagen 9. Hoyts Abasto. Mural de Leonardo Arias

Imagen 10. Hoyts Abasto. Plantas

Imagen 11. Village Recoleta

Imagen 12. Funciones de Cinemark Puerto Madero (8 salas) en julio de 1997 y 2005.

Imagen 13. *Patoruzito*

Lista de gráficos

Gráfico 1. Cantidad de estrenos nacionales (1934-2015)

Gráfico 2. Espectadores por origen de empresa distribuidora (2000-2012)

Gráfico 3. Estrenos, copias, espectadores, recaudación por origen del film (2004 y 2008)

Gráfico 4. Cantidad de películas producidas por Argentina, Brasil y México (1994-2014)

Gráfico 5. Cantidad de salas cinematográficas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1910-2009)

Gráfico 6. Recaudación de las empresas exhibidoras de origen extranjero (1999-2008)

Gráfico 7. Recaudación y espectadores por origen de la empresa exhibidora

Gráfico 8. Cantidad de espectadores en CABA, partidos del Conurbano Bonaerense y resto del país

Gráfico 9. Espectadores y costo de entrada promedio (1997-2014)

Gráfico 10. Recaudación total en USD y ARS (1997-2008)

Gráfico 11. Origen de las películas (Argentina-Estados Unidos) ofertadas por los multicines de CABA (1997-2008)

Gráfico 12. Origen de las películas ofertadas por complejo (promedio 1997-2008)

Gráfico 13. Distribuidoras internacionales por complejo internacional (CABA) (promedio 1997-2008)

Lista de mapas

Mapa 1. Cines de Buenos Aires en 1934 y 1957

Mapa 2. Cines de Buenos Aires en 1934, 1957, 1991 y 2003

Mapa 3. Multicines en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Mapa 4. Multicines en la Región Metropolitana de Buenos Aires

Mapa 5. Cines en 1957, 1991 y 2003

Lista de cuadros

Cuadro 1. Media de continuidad por categoría del film y capacidad de la sala (Res. 2.016/2004)

Cuadro 2. Películas exhibidas en complejos cinematográficos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por origen del film (1997-2008)

Cuadro 3. Consumo cinematográfico según género en el trienio 1997-1999

Prólogo

Las primeras funciones de cine que recuerdo fueron a principios de los noventa. Una, mítica, fue una doble función de las películas *Laberinto* y *Super Xuxa contra bajo Astral* en el cine Cuyo al que me llevó mi mamá. Poco tiempo después, ningún cine quedaba en Boedo, el barrio de mi infancia. Con mis compañeros de primaria de Villa Crespo, las salidas de domingo se traducían en un menú infantil de McDonald's y una película, generalmente de acción y aventuras, en los cines del Alto Palermo. Con mi abuelo Alejo, un octogenario que vivía sobre la avenida Libertador y comía kanikama en los noventa, y mi hermanito Iván, íbamos a los cines del Paseo Alcorta para ver los estrenos de Disney. Mi papá, reo, nos llevaba en cambio al cine Los Ángeles de la calle Corrientes. Con la voracidad que lo caracteriza, mi padre se decepcionó a la salida de *El rey León*, cuando en lugar del *postre* prometido por el estreno recibió un *póster* de mano del acomodador. Él me contó que la iglesia neopentecostal "Jesús es la Roca" solía ser el cine Roca de Almagro, y que aquel giro tan ocurrente había sido producto de la imposibilidad de quitar la marquesina original.

En el primer año del secundario, en pleno microcentro, con mis compañeras asistíamos religiosamente a la primera función del mediodía -a mitad de precio- en los cines de Galerías Pacífico. Como malón adolescente embestíamos estridentes los cines de Flores, del centro y de Barrio norte. Poco más tarde, sustituimos esas salidas por las funciones nocturnas de Cinemark Puerto Madero –un barrio que se transformó aún más rápido que nosotras. Ya en los últimos años, con una dosis de cinefilia acompañada por otra de snobismo, frecuentábamos la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, el cine Cosmos y los ciclos de la Casa Brandon de San Telmo.

Durante la carrera universitaria, viví un tiempo en el elegante barrio de Belgrano. Ingenua chica del sur, me enceguecieron las luces de los cines Showcase Belgrano, Belgrano Multiplex y Arteplex Belgrano. Ahora, austral y adulta, desde el barrio de San Cristóbal, salir al cine involucra recorrer la vía Av. Jujuy / Av. Pueyrredón –una arteria urbana proclive a infartos, con una línea de subte ambarina que brilla por su inoperancia–, hacia Hoyts Abasto o Village Recoleta, para asistir a funciones de películas de Pixar o del BAFICI. Cuando me gana la conciencia patriótica o la ahorrativa, voy al cine Gaumont a ver producciones nacionales o películas del festival de cine árabe, polaco o turco.

En cada uno de estos casos, la salida al cine implica un movimiento en el mapa de la ciudad, un entorno urbano, una sociabilidad específica, un costo, y una película que convoca.

El tema de esta investigación me inquietó desde mis estudios de grado en Licenciatura en Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, durante la cursada del Seminario de Metodología de la Investigación, en un práctico a cargo de Clara Kriger en el año 2007. La conjunción de los estudios del cine y de la ciudad –pasé por las aulas de arquitectura durante unos pocos años, primero como alumna y luego como docente – me resultaba atrayente. Tanto la arquitectura como el cine, aunque de modos diversos, crean espacios. Una de manera arcaica, sólida y estable; otra efímera y evanescente. Luego, siguiendo a Eduardo Grüner –que a su vez sigue a Pascal Bonitzer, que sigue a Theodor Adorno que continúa a Walter Benjamin–, el cine y la arquitectura tienen una relación estrecha, en su dependencia de la industria, de la técnica y de la economía, más inmersas que otras artes en la lógica del fetichismo de la mercancía. Desde un plano práctico y menos ensayístico, fueron fundamentales para estructurar la tesis los contenidos vistos en la materia de Comercialización y medios audiovisuales dictada por Alexis Trigo, que cursé en el 2008 en el marco de la carrera terciaria de Dirección y Producción de cine, video y televisión, en la Escuela Buenos Aires Comunicación. Las primeras ideas que sostuve sobre la exhibición cinematográfica, expuestas ese mismo año en una ponencia titulada "Transformación de las salas de cine de Buenos Aires (1996 - 2006)", eran de carácter más bien formalista. Fue la Maestría en Diversidad Cultural de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y el Grupo de Investigaciones sobre CIyNE, dirigido por Ana Laura Lusnich, los que me despertaron el deseo de indagar sobre ciertos aspectos de lo político –en tanto la *polis* es la ciudad–, y sobre la construcción de dos identidades que están presentes silenciosamente como trasfondo del trabajo: la identidad nacional y la identidad de clase. Así, cobraron mayor relevancia en el proyecto de investigación las reglamentaciones del INCAA como políticas culturales en defensa de la producción nacional y las vinculaciones de la exhibición con la sociedad.

La tesis que aquí presento es el resultado de ese recorrido sinuoso y cronotópico por los cines y las aulas de una ciudad, mi ciudad (tanto como yo soy de ella), Buenos Aires. A lo largo de la tesis descubrí, entre otras cosas, que uno de mis recuerdos míticos de la infancia, fue una ilusión: la función doble en el Cine Cuyo, según la cartelera del diario, sólo existe en mi recuerdo. Durante la investigación, mi recorrido fue muy poco directo, más repleto de divagaciones que de direcciones; espero de todos modos haber llegado a algún lugar, no más sea para descansar, antes de seguir caminando.

Capítulo 1

1.1. Introducción

Este trabajo propone analizar los espacios de exhibición cinematográfica del circuito comercial de Buenos Aires poniendo en relación la oferta cultural –en particular, de películas nacionales– con el ámbito urbano entre los años 1997 y 2008, y tomando en cuenta las políticas culturales en dicho periodo con respecto al sector, especialmente las llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Esta temática se encuentra íntimamente ligada a la industria cultural y al consumo cultural. A su vez, mantiene estrechas relaciones sociales y económicas con el espacio público, y es posible encontrar ecos de asuntos político-cultural-económicos en relación con la globalización, en tanto la cultura es un aspecto central del capitalismo y la posmodernidad (Žižek, 1998; Harvey, 1998; Jameson, 1998). La intención es hilar estos conceptos en el caso específico de las transformaciones en los modos de exhibición cinematográfica en el circuito comercial la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a partir de la década del noventa.

La investigación se inicia en 1994, año en el que se sanciona la ley 24.377 (ley de cine)¹, comienza a revitalizarse el sector de la producción, y luego el de la exhibición cinematográfica con la llegada a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de complejos cinematográficos de capitales multinacionales a partir de 1997 (complejos Cinemark, Showcase, Village y Hoyts), y finaliza en 2008, previamente a una serie de modificaciones que afectan al sector: la crisis global² que se inicia en Estados Unidos con la quiebra de la banca de inversión Lehman Brothers³ y el derrumbe de la empresa de seguros American International Group en 2008, con la consecuente alteración de la dinámica del mercado mundial; la sanción de la ley 26.522 (Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, LSCA)

¹ La ley n° 24.377 (Ley de cine), sancionada el 28 de septiembre de 1994 y promulgada parcialmente el 14 de octubre de 1994 modifica la Ley n° 17.741 del 14 de mayo de 1968. La nueva ley establece, entre otras reglamentaciones, las funciones y alcances del INCAA, entre ellos: "Proteger y fomentar los espacios culturales dedicados a la exhibición audiovisual y en especial a la preservación de las salas de cine", y que "ninguna película de largometraje de producción argentina, o extranjera, podrá ser exhibida en salas cinematográficas, sin tener el certificado de exhibición otorgado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales". Una de las funciones del INCAA es fijar las normas por las que debe regirse la exhibición cinematográfica. Se analizará en profundidad en el capítulo 6 de esta tesis.

² Sobre ciertas implicancias de la crisis global en la industria audiovisual argentina, ver: Arias, Fernando y Rodríguez Castro, Santiago (2013). "Comercio exterior cultural, evolución creciente", en *Indicadores Culturales 2012*, Buenos Aires, pp. 23-29.

³ Resulta interesante la producción cinematográfica realizada en los últimos años sobre esta temática. Ver: *Inside job* (Charles Ferguson, 2010) y *The big short* (Adam McKay, 2015).

en 2009; la digitalización⁴ de salas que se realiza a partir de la llegada de los tres primeros proyectores a la Argentina en 2008⁵ y se acentúa a partir de 2012; y las medidas que fomentan la descentralización de la producción y exhibición cinematográfica⁶.

El tema planteado no es privativo de la geografía argentina. Teniendo en cuenta que es un fenómeno global, este trabajo se propone analizar el tema en relación con las particularidades de la sociedad argentina del período 1994-2008. El desarrollo de la tesis se concentrará en las salas de exhibición del circuito comercial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se manifiestan con cierta particularidad las modificaciones que se llevaron a cabo en el país durante el período mencionado. En Buenos Aires se concentra la exhibición cinematográfica de país y por esto resulta un escenario primordial para comprender el funcionamiento del cruce entre ciudad, oferta cultural y políticas culturales.

La aproximación metodológica de este trabajo es interdisciplinaria, en tanto se enmarca en los estudios culturales, y apela a elementos de análisis de la geografía urbana, la sociología de la cultura, la arquitectura, la economía política de la comunicación y la cultura y la historia.

⁴ A lo largo del siglo XX y hasta la primera década del siglo XXI, el cine fue un producto físico de celuloide, siendo la especificación estándar mundial el formato de 35 mm (aunque existen también en formato de 16 mm, 70 mm, y 8 mm, entre otros). La circulación del cine en el formato estandarizado de 35 mm implicó una serie de problemas (tanto el soporte -que contiene nitrato de celulosa-, como la emulsión -que contiene nitrato de plata-, son productos muy inflamables; por esta razón, a partir de 1940 comenzó a usarse triacetato de celulosa en lugar de nitrato de celulosa). El celuloide es un material frágil que se deteriora rápidamente, y las copias de la película tienen un costo muy alto (sumado a los costos de logística). En el siglo XXI, comenzó a difundirse la proyección de cine digital, ya no solo en DVD sino DCP, sin pérdida de resolución o profundidad de campo. Es necesario tener en cuenta la tecnología para comprender la industria cinematográfica argentina: las copias en filmico modifican la cuota de pantalla y los trabajos en laboratorio, por lo tanto, la distribución y exhibición del cine.

⁵ El 4 de septiembre del 2008, tanto Cinemark como Hoyts inauguraron las primeras salas digitales con capacidad 3D de la Argentina. Dentro de las empresas argentinas, la cadena de cines Dinosaurio fue una de las primeras en emprender la digitalización de una de sus salas, el 30 de octubre de ese mismo año. Resulta imprescindible distinguir entre la digitalización de las salas (el uso de proyectores digitales en lugar de proyectores de 35mm) en la instancia de exhibición, y el cine digital, es decir, la filmación de imágenes digitales en diversos formatos digitales -HD (High Definition), Beta Digital, Beta, DV y Mini DV- en lugar del soporte filmico en 35mm. Esto último comenzó a ser recurrente desde finales de la década del noventa tanto en producciones que requieren efectos especiales como en producciones de presupuesto limitado. Desde al año 2004, el laboratorio Cinecolor digital comenzó a trabajar en posproducción digital en la Argentina, siendo en el país la única empresa que contaba con la posibilidad de realizar el proceso completo de largometrajes realizados en Intermedio Digital —el laboratorio filmico Cinecolor cerró en mayo de 2016. Desde la aparición del cine digital hasta la digitalización de las salas, tanto la filmación como la postproducción de ciertas películas se realizó en formatos digitales y se requirió el *transfer* a 35mm para la instancia de exhibición. Ver: Darley (2002). Ver también el documental *Side by side* (Christopher Kenneally, 2012).

⁶ La Gerencia de Acción Federal del INCAA promueve esta descentralización, aunque también se manifiesta en el crecimiento de empresas exhibidoras privadas en las provincias, como Dinosaurio Mall Ruta 20 (2010), Cinemacenter Varela (2009), Sunstar Rosario (2009), entre otros. Si bien es cierto que existen subsidios específicos para producir cine en las provincias, los responsables (directores, productores) suelen estar radicados en Buenos Aires. Algunos ejemplos de films recientes son *Entre Ríos: todo lo que no dijimos* (Nelson Schmunk, 2015) y *La Tigra, Chaco* (Federico Godfrid y Juan Sasiain, 2009). También existen políticas subnacionales de fomento a la producción cinematográfica. Ver: González, Leandro (2014). "Políticas sub-nacionales de fomento a la producción audiovisual. Contexto y experiencias en la argentina", en *Eptic online: revista electronica internacional de economia política da informação, da comunicação e da cultura* vol. 16 n° 3, pp.150-166.

1.2. Definiciones básicas para una primera aproximación

1.2.1. Producción, distribución y exhibición audiovisual en la Argentina

Dentro de la actividad industrial del audiovisual es posible diferenciar tres sectores: producción, distribución y exhibición. La *producción* abarca todas las actividades de creación de contenidos (preproducción, rodaje y posproducción) hasta la finalización del producto (lo que en tecnología de 35mm solía denominarse "copia A"⁷). En el denominado cine clásico, la producción de cine era llevada a cabo por estudios de características industriales⁸, conformando el sistema de estudios (*studio system*). Durante el período del cine clásico argentino, entre 1933 y 1957 (España, 2000), existían alrededor de treinta estudios con base en la ciudad de Buenos Aires que tenían instalaciones, tecnología y personal permanente – empleaban aproximadamente a 4000 personas. Argentina Sono Film (ASF)⁹ y Lumiton fueron creados en 1933, seguidos por Compañía Argentina de Films Ríos de La Plata en 1934, SIDE, Pampa Film y Estudios San Miguel en 1936, Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), y Emelco en 1937 y Baires Film¹⁰ en 1938, logrando una cadena de producción y distribución continua de sus productos cinematográficos. A mediados de la década del cincuenta, a partir de la merma de la redituabilidad del cine clásico, comenzaron a desarrollarse productores independientes y autores-productores, que se limitaban a realizar inversiones episódicas para

⁷ La copia A es la primera copia de laboratorio que incluye imagen y sonido sincronizado, en orden de montaje correcto y color corregido.

⁸ No resulta sencillo definir el cine industrial. Usualmente se determinan por las características del modelo norteamericano, siguiendo el pensamiento de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Stagier en *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Este modelo tiene como pilares el sistema de estudios, el sistema de estrellas y los géneros cinematográficos. Esto permite una producción en serie y estandarizada de películas, y una intención explícita de rentabilidad. Generalmente se opone el término cine industrial a un cine artesanal o alternativo. Según algunos autores y pensadores del cine, todo producto cinematográfico es por definición industrial (Amatriain, 2009). Para Pablo Rovito: "Los modelos de producción no son, como se quiere hacer creer, sólo dos: uno industrial y otro alternativo. Hoy no es así. Cuando el mercado es tan deficitario y es reemplazado por el sistema de fomento del Instituto, las modificaciones en él transforman el modelo de producción" (Rovito, 2002). Paulina Seivach y Pablo Perelman sostienen que, para algunos agentes del sector, en la actualidad no es posible considerar al cine argentino una industria: "sino más bien una sucesión de proyectos dispares en los que la mayoría tiene una vida de exhibición muy corta e intrascendente. En este esquema, sólo unos pocos filmes resultan 'los elegidos' por el público y, de alguna manera, hacen posible la generación del resto" (Perelman y Seivach, 2003: 73).

⁹ Argentina Sono Film fue fundada por Ángel Mentasti en 1933, año en el que estrenó *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933) y luego *Dancing*, del mismo director. Es la única productora que -aún sin estudio propio- continúa en actividad. Desde la década del noventa, han producido films como *La furia* (Juan Bautista Stagnaro, 1997), *Un argentino en Nueva York* (Juan José Jusid, 1998), *Papá es un ídolo* (Juan José Jusid, 2000), *Papá se volvió loco* (Rodolfo Ledo, 2005) y *Bañeros III, Todopoderosos* (Rodolfo Ledo, 2006). Ver: Manetti, Ricardo (2000). "Argentina Sono Film: Más estrellas que el cielo", en España, Claudio (ed.). *Cine argentino Industria y clasicismo/1933-1956 (Vol. I)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

¹⁰ Félix-Didier (2002). "Soñando con Hollywood: los estudios Baires y la industria cinematográfica en Argentina", en *Studies in Latin American Popular Culture* vol. 21, pp. 77-103.

la producción de films específicos (Getino, 2008). En 1958, Héctor Olivera y Fernando Ayala, directores de cine, crearon la productora Aries cinematográfica. Con otro enfoque, también las productoras General Belgrano –fundada por los hermanos Enrique, Nicolás y Luis Carreras en 1949– y Chango Producciones –creada por Ramón "Palito" Ortega en 1976– tuvieron actividad en la segunda mitad de siglo. Actualmente, no es posible referirse en la Argentina a productoras en el sentido industrial propio del período del cine clásico¹¹. A partir de la década de los noventa y con la creación del INCAA, se incorporaron nuevos actores como canales de televisión, productoras de televisión independiente, productoras internacionales y jóvenes realizadores, produciendo tanto películas de género como films de autor (y gran cantidad de óperas primas). Las productoras actuales -a diferencia de las del período clásico- no tienen estudios ni recursos tecnológicos propios y su personal permanente, en el mejor de los casos, no emplea a más de cuatro personas (en comparación a los 990 obreros y empleados cinematográficos que había en 1943). Sólo el canal de televisión Telefe¹² asociado a ASF y las productoras Pol ka¹³ o Patagonik Film Group¹⁴ sostuvieron un sistema industrial en cierta medida similar al de la época de cine clásico (Rovito: 2000). Otras productoras del período que lograron mantener una continuidad en la producción son BD Cine (fundada por Daniel Burman y Diego Dubcovsky), Matanza Cine (de Pablo Trapero y Martina Gusman) y Rizoma Films (creada por Hernán Musaluppi y Natacha Cervi). Aun así, la producción cinematográfica argentina ha crecido exponencialmente. El pico productivo antes de la creación del INCAA había sido 57 films en el año 1942 -y luego 58 en 1950; la producción había decrecido hasta su piso en 1994, año en el que se estrenaron 8 films nacionales -el

¹¹ Octavio Getino y Héctor Schargorodsky realizaron un relevamiento de las películas producidas en el período 1995-2005, que permitió identificar un total de 300 empresas productoras, de las cuales varias eran eventuales: "A pesar de las claras diferencias entre grupos, técnicamente tanto las empresas más grandes de producción como las más pequeñas, son consideradas PyMEs según la legislación nacional. Tomando por caso a Patagonik Film Group, la empresa más grande de producción de largometrajes en Argentina, ésta tiene una planta estable de 29 personas y una facturación anual que ronda los 20 millones de pesos, cifra menor al tope de 43,2 millones, máximo estipulado para las PyME del área industrial según la Secretaría de la Pequeña y Mediana Empresa" (Getino y Schargorodsky: 2008, 36).

¹² El canal 11 de televisión Telefe tiene un área de producción y desarrollo de cine, a cargo de Axel Kuschevatzky.

¹³ Pol ka es una productora de medios creada por Fernando Blanco y Adrián Suar en 1994. En cine, ha producido entre otros títulos *Comodines* (Jorge Nisco, 1997), *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2000), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2004) y *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008).

¹⁴ Patagonik Film Group se creó en 1995 como empresa prestadora de servicios para el filme *Evita*, de Alan Parker. Fue fundada por Pablo Bossi, y es socia de The Walt Disney Company, Arter Argentina, Grupo Clarín y Cinecolor. Ha producido películas como *Dibu: la película* (Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel, 1997), *Cenizas del paraíso* (Marcelo Piñeyro, 1997), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) y *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005). Su facturación en 2005 no habría superado los 10 millones de pesos, de los cuales, un 60 % procedieron de ventas y cesiones de derechos en los mercados internacionales. En 2009, Pablo Bossi se desvinculó de Patagonik y creó PampaFilms.

número más bajo desde 1934. A partir de los créditos y subsidios otorgados por el INCAA, la producción superó el pico histórico en el año 2004, con la exhibición de 66 películas nacionales, y continuó aumentando. Diez años después, en el 2014, se estrenaron 172 películas argentinas.

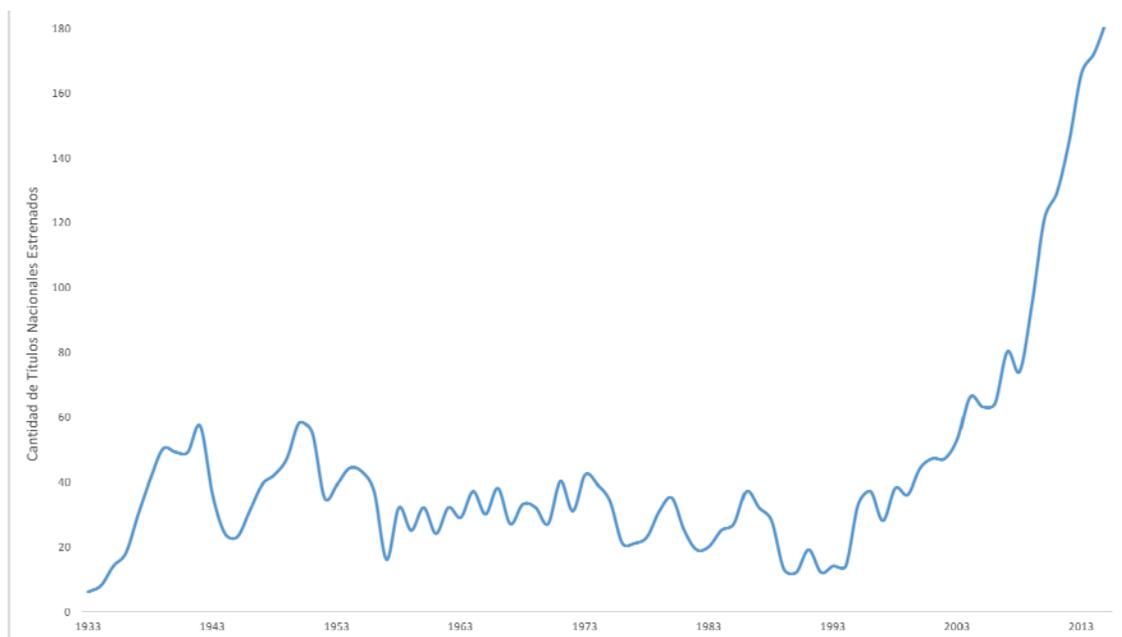


Gráfico 1. Cantidad de estrenos nacionales (1934-2015)

Si bien el aumento de la producción puede pensarse como un indicador positivo para la industria del cine argentino, no se condice el aumento de la oferta cinematográfica nacional con un incremento en el consumo de cine nacional. La UNESCO estipula el promedio mínimo de producción cinematográfica nacional en un film por cada millón de habitantes (Getino, 2008). La Argentina supera este índice en casi cuatro veces, pero tiene una media anual de concurrencia al cine per cápita de alrededor de 1 -relativamente baja¹⁵. Durante los primeros años del INCAA, hubo una preocupación por incrementar la cantidad de películas realizadas y no por verificar la incidencia real -comercial y cultural- de la producción en el mercado cinematográfico. Más adelante, se realizaron acciones desde el INCAA para fomentar la distribución y exhibición de cine argentino en el país, y la comercialización del cine argentino en otros países, con limitado alcance.

¹⁵ En el año 2014, Argentina tuvo un índice de espectadores anuales por habitante de 1.07; Francia, 3.05; México, 2.2; España, 1.91; Chile, 1.24; Colombia, 0.98 y Brasil, 0.77. En los Estados Unidos, el índice de concurrencia persona/año oscila entre 5 y 6. Para más indicadores, ver: Cinema Statistics de la UNESCO. Los índices promedio de concurrencia persona/año son indicadores engañosos. En la mayor parte de los países, ello sólo traduce un consumo más elevado pero circunscrito a una capa de la población de nivel medio y medio alto, que asiste con más asiduidad a las salas de cine (una o varias veces al mes) (Getino y Schargorodsky, 2008).

Los filmes producidos no llegan directamente a las pantallas para que los públicos determinen su consumo, sino que deben atravesar una instancia anterior de filtro por parte de los distribuidores y exhibidores (Perelman y Seivach, 2003). La *distribución*¹⁶ coloca al producto audiovisual al alcance de su mercado potencial. Las distribuidoras nacionales más activas en el período a trabajar (1994-2008) fueron Distribution Company (con oferta mixta de películas nacionales taquilleras y dibujos animados japoneses, entre otros productos), Alfa Films, Líder (de corte comercial), Primer Plano, Diamond Films y Energía Entusiasta; algunas de estas empresas también actuaron en la producción de películas. Las empresas nacionales se caracterizan por una alta cantidad de títulos estrenados y dispersión en la recaudación. Para Octavio Getino, la permanencia de estas distribuidoras locales no excedería el mediano plazo debido, entre otras cosas, a que los productores locales -en su casi totalidad pequeñas empresas- prefieren negociar directamente el estreno y la programación de sus filmes con los complejos de multipantallas (en palabras de Getino, los verdaderos programadores del negocio) obviando así comisiones de distribución a compañías que tampoco están dispuestas a arriesgar adelantos para la promoción y comercialización de películas argentinas (Getino, 2007b).

Las distribuidoras internacionales¹⁷ manejan gran parte del mercado audiovisual argentino -Buena Vista-Disney, Warner, Fox, Sony/Columbia (que se retiró del país en el año 2012) y UIP Universal-Paramount¹⁸. Estas son filiales de empresas productoras y/o

¹⁶ "En el caso de las películas extranjeras, las distribuidoras compran los derechos o los arriendan por un periodo determinado y decidan la cantidad de copias a efectuar por filme en función del éxito de taquilla esperado (...). Los productores nacionales acuerdan con una empresa la distribución de su película, a cambio de un porcentaje por la provisión de sus servicios (...). A diferencia de las películas nacionales, donde los resultados afectan a los productores, en el caso de las películas extranjeras el riesgo lo asume exclusivamente el distribuidor (...). La política de los distribuidores consiste en negociar con anticipación la exhibición de los filmes, planificando la colocación de sus productos en la mayor cantidad y las mejores salas posibles, lo que a veces restringe la disponibilidad de las pantallas de mayor convocatoria para películas nacionales y producciones independientes de otros países" (Seivach y Perelman, 2003: 78-79).

¹⁷ Los films producidos en Hollywood logran una parte muy importante de sus ganancias en el mercado externo, que a partir de la década del noventa revitalizó su importancia. Por esta razón, consideran de importancia el establecimiento de distribuidoras de sus productos en otros países: "Esta parte del mercado extranjero se ha vuelto tan importante que cada una de las *majors* estadounidenses se involucró más en la distribución de sus films mediante la asociación con un distribuidor local (como, por un momento, Gaumont Buena Vista, filial de Disney en Francia) o mediante el control de una cadena de distribución. De hecho, el mercado extranjero se ha vuelto tan importante que después de la creación de UIP (United International Pictures) en 1981 con el fin de distribuir sus películas en forma conjunta, dos de las *majors* fundadoras, Universal Pictures y Paramount Pictures, prefieren ahora para recuperar el control sus propias películas en 15 países "claves" a partir de 2007 (UIP continuará distribuyendo sus películas en los otros países)" (T. de la D.), en Dupont (2007); Nolwenn Mingant (2007). "Hollywood's Global Outlook: Economic Expansionism and Production Strategy", en *Revue LISA/LISA e-journal* n° 3, pp. 99-110.

Universal y Paramount habían creado Cinema International Corporation (CIC) en 1970 para la distribución de sus películas en el extranjero. Más adelante se les unió MGM-UA, conformando UIP.

¹⁸ Las empresas *majors* son estudios cinematográficos, productoras y distribuidoras de los films más taquilleros a nivel mundial. Tienen base en Estados Unidos, próximas a la ciudad de Los Ángeles -aunque actualmente tienen

distribuidoras de capitales extranjeros y, en su gran mayoría, pertenecen a capitales norteamericanos (González, Barnes y Borello, 2014: 63), cuentan con una red de distribución más amplia, un aparato de prensa más poderoso, y una eventual proyección al extranjero. La actividad de las distribuidoras norteamericanas en la Argentina no es un fenómeno reciente. La hegemonía de los Estados Unidos en la industria del cine comenzó en la Primera Guerra Mundial y se fortaleció en la Segunda (Velleggia, 2013). Ya entre 1920 y 1931 estaban radicadas en el país las distribuidoras: Fox Films, Corporación Argentina Americana de Films, New York Film Exchange, Universal Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures y Warner Bros. Pictures (Rapoport, 2000).

Como se ha mencionado, en los últimos años, muchos productores de pequeños films actúan también como distribuidores de los mismos, acordando directamente con las exhibidoras. Las distribuidoras internacionales se encuentran distribuyendo los éxitos nacionales tanto en el país como en el exterior¹⁹, por lo que, en este momento las distribuidoras pequeñas y medianas nacionales son el sector más perjudicados y menos protegido por las medidas de las políticas públicas. Entre 2001 y 2005, 38 empresas tuvieron a su cargo la distribución en Argentina de las doscientas películas nacionales producidas. Sin embargo tres de ellas (Distribution Company, Primer Plano -nacionales- y Buena Vista Internacional²⁰) distribuyeron 137 películas, el 68,5% del mercado. Del total de las películas

sedes centrales en otras ciudades como New York, Filadelfia y Tokio. Estas empresas son: Paramount, Warner Bro, 20th Century Fox, Columbia, Universal y Disney, que conforman los *Big Six*; otra gran empresa es MGM-United Artist. Si bien los nombres se corresponden con las *major*s del antiguo *studio system*, la naturaleza empresarial es radicalmente distinta. A partir de la aplicación del decreto Paramount antimonopolio (1948), se desprendieron de la exhibición y de la distribución, pero encontraron nuevas maneras de dominar el negocio. Más tarde, las matrices fueron absorbidas por empresas multinacionales de otros rubros, como petroleras o productos alimenticios, y se estructuraron conglomerados mediáticos. Columbia, MGM, Universal y Fox son propiedad de compañías originarias en Japón, Canadá y Australia. Las empresas *major* se asocian para distribuir películas en los países extranjeros, y con apenas 180 largometrajes anuales producidos, logran controlar gran parte del mercado internacional. A su vez, producen films en el extranjero -conformando parte de empresas subsidiarias- y distribuyen películas extranjeras en otros países. Los estudios son, en esencia, distribuidores, bancos y propietarios de derechos intelectuales (Puttnam, 1998; Martel, 2011). Ver también: Neale, Steve y Smith, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 1998; Epstein, 2007; Puttnam, 1998; Augros, 2000.

¹⁹ En el año 2011, el Secretario de Comercio Guillermo Moreno, habría tenido una reunión con las distribuidoras *major*, instando a exportar films argentinos en el exterior, con el fin de equilibrar la balanza comercial. Esta medida perjudicaría a las distribuidoras nacionales, y profundizaría los procesos de concentración y extranjerización en la distribución de cine argentino. Ver: Sahores, Esteban. "Nunca menos", en *Haciendo Cine. Cultura + Industria*. Buenos Aires, 14 de junio de 2012; Sahores, Esteban. "La 'Sintonía Fina' en las salas", en *Haciendo Cine. Cultura + Industria*. Buenos Aires, 20 de noviembre de 2013. Para un enfoque más global de los saldos comerciales del sector cultural, ver: Arias, Fernando y Rodríguez Castro, Santiago (2013). "Comercio exterior cultural, evolución creciente", en *Indicadores Culturales 2012*, pp. 23-29.

²⁰ Esteban Sahores (2015) señala que Buena Vista ya distribuía títulos argentinos desde la promulgación de la Ley de Cine, pero a partir de la LSCA cortó su contrato de exclusividad con Patagonik para hacer acuerdos con la mayoría de las productoras locales más importantes del país, proceso que se profundizó y duplicó en cantidad de películas distribuidas a partir de la intervención en el área de la Secretaría de Comercio. En 2009, Buena Vista

estrenadas (nacionales y extranjeras), las empresas internacionales concentran en promedio el 78% de los espectadores y el 85% de la recaudación:

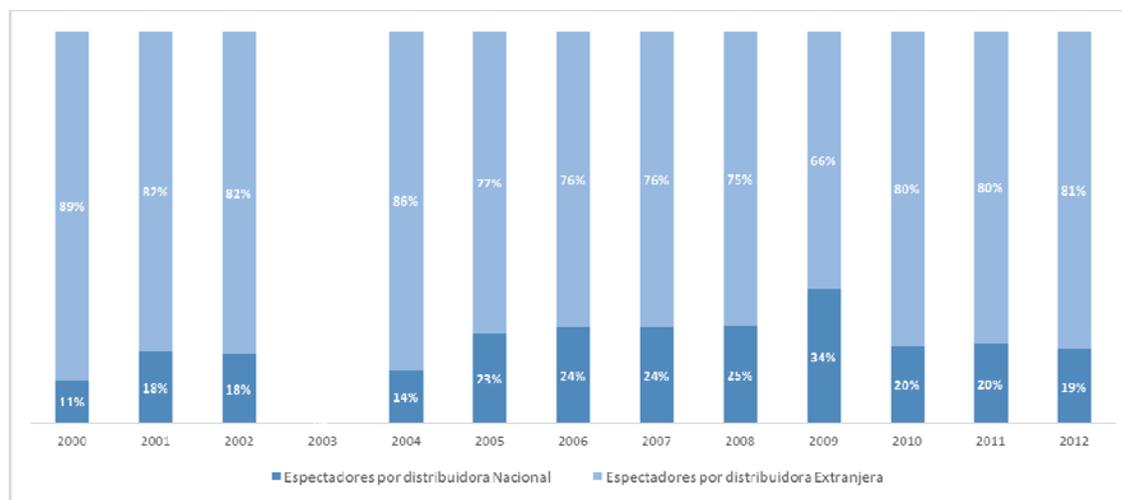


Gráfico 2. Espectadores por origen de empresa distribuidora (2000-2012)

En el caso del cine comercial, la hegemonía de los agentes de la distribución es notoria. La concentración del sector de distribución -además, altamente capitalizado-, es necesaria para el funcionamiento de una producción descentralizada y flexibilizada (Lash y Urry, 1998).

Un aspecto sustancial de toda la industria cinematográfica es que las productoras, con el asesoramiento de las distribuidoras, deciden la cantidad de copias²¹ del film que deben realizarse, teniendo en cuenta la convocatoria esperada y por lo tanto -indirectamente- en cuántas de salas de cine se pretende exhibir una película. Mientras algunas películas de los Estados Unidos son lanzadas con más de doscientas copias, más de la mitad de las películas argentinas estrenadas lo hace con menos de seis copias²². Por esta razón, la cantidad de films estrenados en un año debe ser matizado con la información de la cantidad de copias de su estreno. Así, es posible encontrar que la cantidad de espectadores por origen del film está más relacionada con la cantidad de copias que con la cantidad de títulos estrenados:

distribuyó dos películas argentinas; en 2012 fueron 11, con la novedad de que su catálogo se compuso no sólo del llamado cine "industrial" sino que también de películas del Nuevo Cine Argentino (NCA).

²¹ Hacia 2003, cada copia tenía un costo de 3000 dólares, costo que era recuperado con 1600 espectadores aproximadamente (Perelman y Seivach, 2003: 79).

²² Una película tiene un estreno limitado cuando lo hace con menos de seis copias, discreto cuando lo hace con entre 7 y 14 copias, y grande cuando lo hace con más de 35. Pocas películas argentinas fueron lanzadas con más de 100 copias; *Patoruzito* y *Chiquititas*, son alguna de ellas.

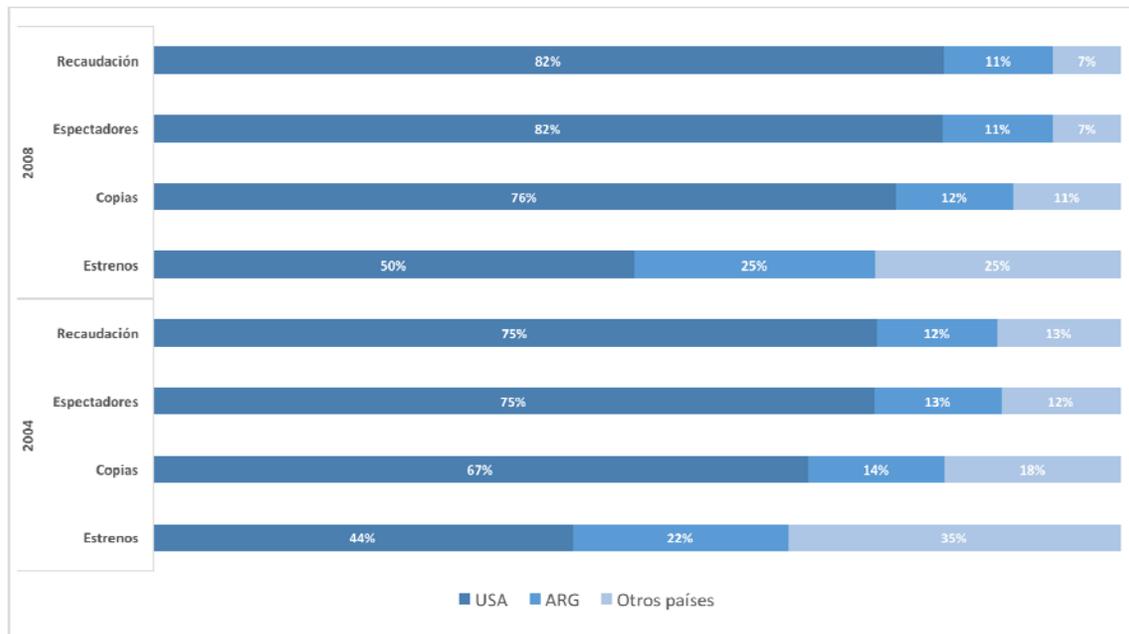


Gráfico 3. Títulos, copias, espectadores y recaudación por origen del film (2004 y 2008)

Por *exhibición* se entiende los mecanismos de proyección o emisión de los productos audiovisuales, independientemente de su formato y duración. La forma más extendida de exhibición de films, históricamente, fue con proyectores cinematográficos sobre una pantalla en salas públicas. Incluso desde los comienzos del cine existieron otras formas de exhibición, como el kinetoscopio inventado por Thomas Edison y preexistente a la pantalla cinematográfica. En la actualidad, la exhibición de un film se da en una realidad audiovisual multipantalla (Velleggia, 2013): televisión abierta, por cable, satélite o PPV (pay per view); video, DVD o blu-ray; internet en online streaming, Netflix, Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) y Odeón²³ en computadoras, tablets o celulares²⁴. Este trabajo se concentra en la exhibición en salas de cine (*theatrical exhibition*).

En la Argentina, es posible reconocer circuitos de exhibición cinematográfica diferenciados: por un lado, las salas cinematográficas de circuito oficial, dedicadas a exhibir largometrajes de estreno, donde se corta una entrada (cuyo 10% es un gravamen para el INCAA). Históricamente, el formato de exhibición de estas películas era el celuloide de 35mm (excepto en las pantallas de 70 mm). Actualmente, a partir del año 2009, el formato

²³ Esta plataforma desarrollada por el INCAA y ARSAT exhibe por internet de manera gratuita películas argentinas. Su nombre alude al teatro donde se realizó la primera exhibición cinematográfica de la Argentina.

²⁴ Es posible considerar también la exhibición itinerante. Ver: Moreno, Griselda; Cifuentes, Luis (2012). "Red de Cines Itinerantes de América Latina (red CIAL)", en *Cinemas d'amérique latine*, pp. 122-135.

Un sistema de exhibición doméstica que no existe en la Argentina pero sí en Estados Unidos es PRIMA Cinema, para consumo doméstico de estrenos cinematográficos en *home theaters*. En Estados Unidos y en China existe también IMAX Private Theaters, con un costo aproximado de dos millones de dólares.

más extendido es el cine digital (conocido como DCP, Digital Cinema Package²⁵). Por otro lado, existe un circuito alternativo²⁶, en diferentes ámbitos y pequeñas salas dedicadas a la presentación de otros formatos (video, súper 8 y 16mm en una primera instancia; proyectores digitales de DVD más recientemente). Según Virginia Ameztoy, este tipo de circuitos está dirigido a círculos más específicos de espectadores, por lo que se puede pensar que los corto y mediometrajados no están pensados en términos de racionalidad económica, sino en la expresión artística y en la obtención de reconocimiento (Ameztoy, 1997). Los cineclubes, cines de arte y demás espacios no poseen una programación continua y permanente, tampoco un compromiso con los films de estreno, exhibiendo usualmente retrospectivas y muestras especiales (Stefani, 2009). De todas maneras, el INCAA establece que todo recinto de exhibición debe tener un certificado otorgado por el Instituto, y que aún sin el cobro de la entrada, existen disposiciones y reglamentaciones (como la habilitación municipal). Por supuesto, esto no se cumple en todos los casos, dando lugar a un circuito no reglamentado.

Este trabajo se centra en la primera clase de circuito ya que, si bien el consumo de películas se ha diversificado en diferentes canales de exhibición en mercados secundarios o auxiliares –y por consiguiente, disminuyendo la recaudación en boleterías y la cantidad de semanas en cartel de las películas–, continúan siendo las salas de cine la plataforma de lanzamiento del producto cinematográfico, y del éxito en esta plataforma depende en gran medida su comportamiento en los otros sistemas de exhibición²⁷ (Rovito, 2000; Scott, 2004).

En cuanto a la distribución de los cines en el país, el mayor número de pantallas y el mayor flujo de público se concentra en la Ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires, en las provincias de Córdoba y Santa Fe, y en la ciudad de Mendoza. A partir de la década del ochenta, los grandes centros urbanos son los consumidores casi exclusivos del producto

²⁵ El cine digital en exhibición tuvo sus orígenes a finales del siglo XX. *Star Wars Episode I* (George Lucas, 1999) fue la primera película en exhibirse de manera digital en cuatro salas de los Estados Unidos, en un formato anterior al DCP (a su vez, el film fue uno de los primeros en incluir secuencias filmadas en formato digital). En el año 2005, se dio a conocer oficialmente el primer sistema de especificación del DCP -el set de archivos comprimidos y encriptados-, término acuñado por Digital Cinema Initiatives (DCI), una conjunción de empresas *major* Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Sony, 20th Century Fox, Universal, Walt Disney y Warner Bros, formada en el 2002 para constituir la arquitectura estándar de cine digital. En lo que respecta a la imagen, existen tres formatos tanto en 2K como en 4K, llamados "Flat", "Full" y "Scope". Desde la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales del INCAA a cargo de Ariel Direse, se propuso lograr que todas las salas del país contaran con un sistema de proyección digital. Ver: Rogers, Ariel. *Cinematic Appeals: The Experience of New Movie Technologies*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.

²⁶ Ver: González, Roque. "Buen cine en Buenos Aires: exhibición alternativa de cine en la Capital Federal", en *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: GCBA, 2007.

²⁷ El cine ocupa un lugar estratégico pero dista de ser el más rentable. Por esto, es usual que las compañías cinematográficas estén relacionadas a conglomerados multimediáticos. En 2003, el porcentaje de ingresos procedentes del negocio cinematográfico (exhibición en salas, video, DVD y TV) equivalía al 7% de la facturación de Viacom, el 19% de Sony, el 21% de Disney, el 19% de News Corporation, el 18% de Time Warner y menos del 2% de General Electric (en Epstein, 2007).

cinematográfico en salas. Anteriormente, si bien la distribución a nivel país era desigual, varios pueblos pequeños, de menos de 10.000 habitantes, tenían una sala de cine.

Dentro de las salas cinematográficas en la Argentina, varios emprendimientos pertenecían a propietarios únicos, mientras otras formaban parte de un circuito. Por ejemplo, las compañías Coll-Saragusti y S.A.C.²⁸ dominaban la exhibición cinematográfica en Buenos Aires durante principios de la década del noventa. Anteriormente, empresarios como Max Glücksmann, Nicolás E. Di Fiore o Clemente Lococo²⁹, concentraban una parte importante las salas de estreno.

En cuanto a su aspecto edilicio, es posible definir el *cine* como un espacio arquitectónico que aloja la exhibición cinematográfica, y que cuenta con *foyer*, boletería, servicios y una *sala* -un recinto con butacas, sala de proyección y pantalla. Hacia mediados de los años ochenta, algunos cines comenzaron a subdividir el espacio para alojar varias salas en un mismo edificio. Luego, durante los noventa, se construyeron cines multipantallas; en muchos casos, estas propiedades pertenecían a compañías transnacionales (Getino, 2005b).

Este trabajo se aboca al análisis de los cines de cuatro cadenas multiplex de capitales transnacionales: NAI/Paramount-Showcase, Hoyts, Cinemark y Village, que concentran cantidad de pantallas, cantidad de espectadores y recaudación en el país. A nivel nacional, existen cadenas de multicines como Cinemacenter (con salas en Bahía Blanca, Mar del Plata, Mendoza, San Juan, San Luis, Santiago del Estero, San Miguel de Tucumán, San Fernando

²⁸ Los dos grupos se repartían casi un 85% del negocio en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante el primer lustro de la década del noventa. El grupo Coll-Saragusti era dueño de los cines Monumental, Ocean, Concorde, Alfa, Luxor e Iguazú sobre la calle Lavalle, y del Gran Splendid y Santa Fe 1 y 2 en Barrio Norte, el Belgrano Multiplex y el Coliseo de Flores. Coll-Saragusti dejó de funcionar en el año 2004. S.A.C., empresa de las familias Cordero, Carballo, Lautaret y Ortíz, tenía el Atlas Lavalle, Ambassador, Sarmiento, Plaza y Normandie sobre Lavalle, y el Gran Rex y el Gaumont. En la zona de Santa Fe y Callao reunían los cines América, Capitol y Atlas Santa Fe, y el Atlas Belgrano y el complejo General Paz sobre la avenida Cabildo, y el Rivera Indarte y el Flores.

²⁹ "Joaquín Lautaret se inició con Glücksmann, asociado posteriormente a Pablo Cavallo que trabajaba en la Sociedad Central Cinematográfica, formaron una empresa que adquirió el cine Ideal en 1933, construyeron luego el Ambassador (1540 localidades) y en 1935 en sociedad con el señor Andrés Cordero, se hacen cargo del Gran Cine Florida (1784 localidades) construyeron en 1937 el Gran Rex, la sala de mayor capacidad de la Ciudad de Buenos Aires (3200 localidades). Actualmente son los dirigentes de dos líneas de programación conocidas como Central 'A' y 'B', que agrupan un total de más de cien salas, en las zonas más importantes de la República Argentina. Como empresario del cine Buckingham, se inició en el gremio el señor Clemente Lococo, adquirió luego el cine Suipacha, el Presidente Roca, construyó los cines Regio y Astor, y luego el Opera en la calle Corrientes, la primera sala realmente monumental. Posteriormente el señor Lococo, amplió su circuito tomando a su cargo o adquiriendo varias salas, entre ellas el Ideal, Metropolitan y Normandie. Don Pablo Coll, se inició como arrendatario del cine Armonía (hoy 'Lumiere') llevándolo el éxito económico a arrendar otros cines, luego en sociedad con Nicolás di Fiore tomó el Standart (hoy Radio City) construyeron juntos el Hindú, el Renacimiento y bien pronto el Monumental, una de las salas de más capacidad de Buenos Aires. Siguen los éxitos y en 1940, conjuntamente con Nicolás Di Fiore, Joaquín Lautaret y Pablo Cavallo, construye el Ocean (2 600 localidades). Tiempo después pasa a formar parte de la Compañía Central Cinematográfica, aportando los cines Monumental y Ocean" (Fernández Jurado, 1959: 50-51).

del Valle de Catamarca, La Rioja, Resistencia, Corrientes y Alta Gracia)³⁰, Sunstar (Posadas, Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba, Bariloche y Ushuaia), Multiplex (en Belgrano, Lavalle y Arte en CABA, y en Pilar y Canning en AMBA) y Dinosaurio (cuatro cines en Córdoba).

En la Argentina, los intereses de los tres sectores -producción, distribución y exhibición- usualmente entran en desacuerdo³¹. Las medidas que desde las políticas públicas protegen a una de las instancias, suele desfavorecer a la otra; los que se benefician con un sistema empresarial y cultural se perjudican con el otro. Muy pocos en la industria conciben la comercialización de un film de modo global, desde su idea hasta el momento en que es visto por un espectador. La escisión entre los sectores, inusual en otras industrias, se resolvió a favor de los grandes circuitos de salas y las distribuidoras extranjeras, y en contra de los productores locales (Getino, 2008).

1.3. Antecedentes sobre el tema

El estado de la cuestión se presenta aquí, a los fines de claridad expositiva, diferenciado en dos ejes, a saber: la historiografía y análisis de los espacios de exhibición cinematográfica, principalmente estudiado desde su arquitectura; y la industria, oferta y consumo cultural y políticas culturales en Buenos Aires, mayormente estudiada por la disciplina de la sociología, con aportes de la geografía y la economía.

Luego de un exhaustivo relevamiento bibliográfico, es posible afirmar que la temática ha sido analizada más de lo que puede pensarse en una primera aproximación (especialmente en los últimos quince años, y a partir del 2010 en la Argentina). Por pertenecer a áreas disciplinares diferentes, varios de estos trabajos no tienen contacto entre sí, por lo que esta tesis pone en relación investigaciones que no se han vinculado previamente. Si bien algunos autores generan hipótesis y conceptos altamente relevantes, la mayor parte de los trabajos se caracterizan por una tendencia a la generalidad, debido, entre otras razones, a una ausencia de

³⁰ Los socios de Cinemacenter buscaron vender sus salas de CABA (cines Premier) para apostar a las ciudades medianas del interior (de 200 mil habitantes) que las empresas foráneas han despreciado por antieconómicas para sus emprendimientos.

³¹ Cabe destacar que, paralelamente a desencuentros entre los sectores a lo largo del siglo XX, hubo también en algunos casos una integración vertical de los sectores de la industria audiovisual. Clemente Lococo (dueño de varias salas de cine, entre ellas el Ópera) creó la productora EFA; Isaac Argentino Vainikoff, socio de la distribuidora de cine soviético Artkino Pictures -fundada en 1937-, adquirió en 1955 el Cine Cataluña -luego Cine Cosmos.

relevamiento³². Por otro lado, un gran faltante en el análisis es la programación (oferta cultural) de los cines. Este aspecto es fundamental para entender cabalmente la cuestión. Es cierto lo que observa Octavio Getino sobre:

la imposibilidad de cualquier análisis serio del consumo de cualquier producto o servicio, incluidos los de carácter cultural, si se lo escinde de la oferta existente en un contexto histórico-social y en un momento determinado. Resultaría entonces injusto, por ejemplo, medir las demandas de bienes y servicios en un país donde el Estado tiene el manejo total de la oferta de bienes y servicios culturales, o en otro donde ese poder se halle en manos de dos o tres grandes conglomerados locales o transnacionales. Los estudios sobre oferta y demanda están obligados, por ello, a tratar también las situaciones económicas, políticas, sociales y culturales que prevalezcan en cada lugar, por cuanto ellas habrán de inducir a favor de uno u otro tipo de consumo según esas circunstancias, las que también pueden mudar en el tiempo. Es así que oferta y demanda son variables inseparables en cualquier análisis científico cuando se quiere comprender, tanto desde la economía como desde la sociología y la cultura, la dimensión cuantitativa y los significados cualitativos de aquello que se estudia (Getino, 2010: 109).

Por esto, si bien el trabajo propuesto está focalizado en el estudio de los espacios de exhibición (en sus aspectos arquitectónico-urbanísticos) y la oferta cinematográfica, se tendrá en cuenta también el consumo de cine, así como las situaciones económicas, políticas, sociales, culturales y geográficas de la Argentina³³.

³² Por mencionar un ejemplo, los autores se refieren a la transformación de la exhibición cinematográfica a partir de los multicines y las salas ubicadas en *shopping centers* como una unidad, sin señalar diferentes procesos: por un lado, la subdivisión de las salas únicas, que comenzó a mediados de la década del ochenta; por otro lado, las primeras salas en *shopping* como el Alto Palermo, Patio Bullrich, Solar de la Abadía o Galerías Pacífico; finalmente, los complejos multicines de capitales internacionales -primero estadounidense y australiano, luego vendidos a capitales chilenos y venezolanos-, algunos ubicados en *shopping* como Hoyts Abasto o Village Recoleta, y otros -como Cinemark o Showcase-, en otra clase de establecimientos, por ejemplo supermercados. Estos matices no son tenidos en cuenta por los trabajos consultados.

³³ Se ha omitido en este apartado un asunto que requeriría un relevamiento específico y que queda fuera del marco temporal que se ha establecido en esta tesis: la digitalización de las salas.

Ver: Larraín Pulido, Carolina (2010) "Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital", en *Aisthesis* n° 47, pp. 156-171; Sabeckis, Camila (2013). "El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica", en *Cuaderno 45. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, pp. 53-64; González, Roque (2009). *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

A su vez, fuera del ámbito regional, es posible resaltar la importancia del grupo de investigación Digital Cinema Studies (DICIS), de la fundación de investigación de Flanders, Australia. Por su parte, Andrea Morán Ferres, de la Universidad Carlos III de Madrid, se encuentra realizando su tesis doctoral sobre la digitalización de la exhibición en España y Argentina. Otra investigación en curso es el proyecto doctoral de Ailén Spera *Trascender la pantalla grande en el ecosistema mediático contemporáneo. El cine mainstream hollywoodense a través de la sala y el film*, que propone analizar la exhibición de películas de Hollywood en la Argentina en el período 2010-2013, teniendo en cuenta la digitalización y las nuevas interfaces.

1.3.1. Historiografía y análisis de los espacios de exhibición cinematográfica

En este apartado se han seleccionado los títulos académicos, pero es posible encontrar una gran cantidad de volúmenes, con información sistematizada sobre las salas de cine de determinadas localidades, por fuera de las producciones académicas (ver anexo 10.1).

La mayor parte de los libros publicados se centran en una localidad y marcan la pertenencia de lo particular, aunque la construcción, apogeo y desaparición de los cines haya sido un fenómeno global. Pocos trabajos se enmarcan en estudios comparativos o generales sobre el desarrollo de las salas de cine.

1) Cines de Argentina

Los estudios sobre las salas de cine de todo el país son muy recientes. El grupo de investigación de Cines Argentina, dirigido por Patricia Méndez y Marta García Falcó, ha realizado un relevamiento de las salas cinematográfica en el país durante la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, desde el grupo de estudios de la UNGS radicado en el Instituto del Conurbano, se han producido diferentes trabajos sobre la exhibición, incluyendo la ponencia "Distribución de salas cinematográficas en el interior argentino 1949- 1950", de Cristian Poplavsky (2014). Por el momento, si bien ambas líneas de investigación se apoyan en trabajos sobre fuentes muy relevantes, las conclusiones son parciales.

1a) Cines de Buenos Aires

El trabajo más relevante es el desarrollado por las arquitectas Marta García Falcó y Patricia Méndez, *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX* (2010), con una documentación exhaustiva y precisa sobre las salas porteñas, y excelentes imágenes de archivo e historización. Incluye la mención de los arquitectos para cines Alberto Bourdon, Hermanos Kálnay, Claudio J. Caveri y Alberto Prebisch, y los empresarios del cine Max Glücksmann y Clemente Lococo. Las autoras realizan una propuesta de catálogo de los edificios con salas únicas para proyección de cine entre 1896 y 2010.

Dentro de los aspectos urbanos, es posible destacar el artículo de Artemio Abba "Cine y ciudad en el siglo XX. Evolución de las centralidades culturales de Buenos Aires" (2003), donde se señala el aspecto urbano de la oferta de espacios cinematográficos. Para su trabajo, Abba realiza la georeferenciación (a partir del sistema de información geográfica GIS) de los

cines de los años 1960, 1990 y 2000.

También es posible mencionar el trabajo de Ileana Versace "Imágenes en movimiento. De una arqueología documental a otras miradas sobre los primeros cinematógrafos porteños" (2014), en el que la autora da cuenta de un interesante trabajo de relevamiento y procesamiento de planos -a escala de la sala, del edificio y del lote- de los cines de Buenos Aires hacia 1910. Versace realizó una investigación sobre los 91 establecimientos con usos cinematográficos que menciona Calaza (1910), reconstruyendo la historia de cada lote a partir de los planos que se encuentran en el Archivo de Planos Históricos de AySA -65 casos- y las Memorias de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires de principios de siglo XX, y encontrando huellas arquitectónicas del uso cinematográfico -17 casos.

De Guadalupe Giménez, es destacable el artículo "Salas de cine y espacio urbano en Buenos Aires" (2010), en el que la autora se propone indagar el modo en el que las salas de cine en la primera mitad del siglo XX se desarrollaron en la ciudad como "grandes rutas del espectáculo cinematográfico"³⁴, y la desaparición y cambios de la exhibición en la segunda mitad del siglo XX³⁵. Si bien el artículo condensa la historia de las salas de cine de la ciudad de Buenos Aires relacionando con situaciones socioculturales, las estadísticas no están avaladas por fuentes y no se conciben con otras investigaciones más rigurosas³⁶.

2) Cines en Latinoamérica

En varias de las grandes ciudades de Latinoamérica (México, Santiago, Lima, San Pablo, Río de Janeiro, Bogotá; ver referencias en el anexo 10.1) se han realizado publicaciones sobre los cines. Dentro de estos trabajos, se destaca la tesis doctoral de Camila Gatica, *Social Practices of Modernity: Cinema-going in Buenos Aires and Santiago, 1915-1945* (2015), en donde la autora da cuenta de las ideas de modernidad que emergieron de la práctica de ir al cine a partir de un estudio comparativo (siguiendo los ejes: arquitectura, tecnología, censura, comportamiento y lenguaje) entre las ciudades de Buenos Aires y Santiago en el período 1915-1945. Resulta relevante en tanto es el único de los trabajos consultados que propone un estudio comparativo de la exhibición cinematográfica.

³⁴ La autora menciona el surgimiento y evolución de las rutas del cine de las calles Lavalle, Maipú, Suipacha, Esmeralda, y las avenidas Cabildo, Santa Fe, Corrientes y Rivadavia.

³⁵ Con respecto a la zona sur del área metropolitana de Buenos Aires, merece una mención el documental *Cine, dioses y billetes* (Lucas Brunetto, 2010) sobre los cines de zona sur del Conurbano Bonaerense, en el que se expone el testimonio de proyectoristas, acomodadores y carameleros.

³⁶ Ver también la colección *Los escritores van al cine*, dirigida por Gonzalo Aguilar, editada por Librería e inspirada sobre el libro de Hanns Zischler, *Kafka va al cine*. Los títulos sobre Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Victoria Ocampo presentan importante material sobre cine y ciudad.

3) Cines en el resto del mundo

De las investigaciones relevadas en Reino Unido, la que resulta más próxima al enfoque aquí sostenido es la de Stuart Hanson, del Departamento de Estudios Culturales y Sociología de la Universidad de Birmingham y la Universidad de Wholverhampton, *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896* (2008). La intención de este libro, si bien realiza una periodización e historización de las salas de cine británicas, no es quedarse en una enumeración de salas y fechas, sino examinar la base social y cultural de todo el fenómeno de salir al cine, explorando asuntos sociológicos (género, edad y clase en la audiencia), históricos (cómo afectó la primera y la segunda guerra mundial a las salas de cine), económicos, arquitectónicos y de diseño.

También es posible reconocer el trabajo de Daniel Biltereyst (Universidad de Ghent, Bélgica), Richard Maltby (Universidad Matthew Flinders de Australia) y Philippe Meers (Universidad de Antwerp, Bélgica)³⁷, que continúan la perspectiva revisionista de la historia del cine inaugurada por Allen y Gomery (1985), según la cual se comprende el cine no sólo en tanto textos fílmicos a ser interpretados, sino también a partir de investigaciones sobre público y recepción con el fin de entender el cine como un fenómeno social complejo. Desde un enfoque diferente a los hasta aquí mencionados, resulta necesario mencionar *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States* (1992), de Douglas Gomery, que presenta una historia económica de la exhibición y de la industria cinematográfica en los Estados Unidos. Una lista completa de títulos referentes a estudios de espacios de exhibición cinematográfica puede encontrarse en el anexo 10.1.

4) Multicines

El espacio de las salas cinematográficas fue considerablemente trabajado en artículos de publicaciones periódicas especializadas, que también le dedicaron varios números al tema de los multicines. Entre estas publicaciones, las recopilaciones de artículos más significativas

³⁷ Resulta particularmente relevante el trabajo llevado a cabo en Bélgica, donde Philippe Meers y Daniel Biltereyst han realizado el proyecto: "'The Enlightened City': Screen culture between ideology, economics and experience. A study of the social role of film exhibition and film consumption in Flanders (1895-2004) in interaction with modernity and urbanization"; "Antwerpen Kinemastad. A media historic research on the post-war development of film exhibition and reception in Antwerp (1945-1995) with a special focus on the Rex cinema group" (Philippe Meers); "Gent Kinemastad. A multimethodological research project on the history of film exhibition, programming and cinema-going in Ghent and its suburbs (1896-2010) as a case within a comparative New Cinema History perspective" (Daniel Biltereyst). Merece ser mencionado el Centre for cinema and media studies (CIMS) de la Universidad de Ghent.

son las de la revista francesa *Archicr  e* y la argentina *Summa+*. *Archicr  e* publicó en su número 277 (1997) un dossier sobre los complejos cinematográficos de Europa. Por su parte, *Summa* realizó en el 1998 un dossier muy interesante que analiza los multicines en Argentina. La mayoría de estos artículos son descripciones y memorias, con una importante documentación gráfica (fotos y planos). El   nico artículo que escapa de la mera descripción es "Aprendiendo de Las Vegas. La estrategia de la ilusión" de Fernando Diez. En   l, Diez defiende la arquitectura posmoderna del Village Avellaneda y la relaciona con las concepciones de Robert Venturi sobre los casinos de Las Vegas (Diez, 1998: 134). Carlos Pardo realiza lo que es, quizá, la más completa indagación sobre los multicines en *Cahiers du cinema* (1997a y 1997b). All  , Pardo investiga, desde un enfoque sociológico, los cambios que llevaron a cabo los multicines en varias ciudades francesas.

Además de la división del tema en diferentes disciplinas y enfoques, puede establecerse otro eje de corte, al distinguir entre detractores y defensores de los multicines. De este modo, es posible diferenciar a los que piensan las salas multicines como un gran peligro - ya que éstas acarrear  n la uniformidad del espacio y la instauración mundializada de prácticas de la cultura estadounidense-, de aquellos que consideran que los multicines pueden tener un aspecto positivo (Getino y Diez). Getino señala el aumento de pantallas que suministran las multicines (Buenos Aires volvió a tener 1000 pantallas, una cantidad que no había tenido desde la década del 70). Por otro lado, Getino entiende que los multicines protegen a los usuarios del sentimiento de inseguridad social en el hábitat urbano y señala que las relaciones entre las nuevas cadenas de salas y los realizadores nacionales, contrariamente a lo esperado, son más fluidas que antes (Getino, 2005); Diez reivindica la arquitectura de los multicines, ya que considera que no se puede prescindir de la arquitectura posmoderna, con su consabido gusto popular, porque la 'estrategia de la ilusión' es parte de la disciplina arquitectónica (Diez, 1998).

El tema de los multiplex también se encuentra presente en el libro de Charles Acland *Screen Traffic: movies, multiplex and global culture* (2003), en el que los procesos de concentración en la exhibición cinematográfica son considerados como fenómenos de la cultura global.

Es necesario destacar el trabajo en exhibición cinematográfica de la red de investigadores *Homer Network* -History of Moviegoing, Exhibition and Reception.

5) Recuperación de salas de cine

Esta temática en Latinoamérica se encuentra aún en desarrollo. Talitha Ferraz se encuentra realizando sus estudios postdoctorales con el proyecto "Reopening cinemas Public-Private Partnership as a response to closed movie theaters: A comparative study between the Cinecarioca Project in Rio de Janeiro (Brazil) and Belgian cases of reopening cinemas". Sobre el tema de la recuperación de salas, Marta García Falcó y Patricia Méndez han publicado el artículo "Cinema halls in Buenos Aires. A XXth century heritage" (2013), y Patricia Méndez y Lucía Rud, "Perspectivas de preservación patrimonial: la recuperación de algunas salas de cine en Buenos Aires" (2015), en los que se analizan algunos casos de recuperaciones de cines barriales, gestionados por asociaciones civiles y en ciertas ocasiones, con apoyo gubernamental. Sobre los cines de Buenos Aires, destaca la tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación de Marina Maggio, *Cines recuperados: obstáculos y posibilidades de los espacios culturales en la ciudad* (2015).

1.3.2. La exhibición cinematográfica argentina desde las Industrias Culturales y el Consumo Cultural

Dentro de los organismos gubernamentales, son varios los observatorios que trabajan cuantitativamente sobre industrias culturales y consumo cultural y desarrollan estadística en departamentos de gestión de la cultura: el Observatorio de Industrias Creativas (OIC) perteneciente a la Subsecretaría de Economía Creativa del Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (desde 2014); anteriormente, el Observatorio de Industrias Culturales (OiC) perteneciente a la Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (desde 2004 al 2008); el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), creado en el 2006, dependiente de la Dirección Nacional de Industrias Culturales de la antigua Secretaría de Cultura de la Nación y actual Ministerio de Cultura de Argentina; el Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano (CEDEM) del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, creado en diciembre de 2000 -a partir de diciembre de 2007 se incorporó a la Dirección General de Estadística y Censos (DGEyC) como Subdirección General del organismo.

Dentro de los organismos no estatales también se cuenta con datos cuantitativos relevantes. La Gerencia de Fiscalización del INCAA edita anuarios desde 2009 con diversa

información del sector, y es la encargada del Registro Público de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual. El Departamento de Estudios e Investigación del Sindicato de la Industria cinematográfica (DEiSICA) editó muy provechosos anuarios desde 1991. Ultracine, una empresa privada fundada en 1998, genera estadísticas de cine para diversos sectores de la industria cinematográfica sobre la base de la taquilla oficial, y cuenta con reportes que permiten observar datos de la industria desde 1997 (otras consultoras con estadísticas cinematográficas ya inactivas fueron EDI Nielsen-Rentrak y Cinedística). Por último, el sitio de internet CinesArgentinos, a cargo de Santiago Torre Walsh, a pesar de ser una fuente informal, suele tener información actualizada y precisa sobre el sector de la exhibición cinematográfica.

En el ámbito universitario, se destacan varios grupos de trabajo pertenecientes a la UNGS, la UNQ, la UBA desde el Instituto Gino Germani y la Universidad de Economía, y la UNTREF. Es notoria la ausencia en la Facultad de Filosofía y Letras de tesis e investigaciones afines, siendo la Facultad que aloja las carreras de Artes y de Historia.

Desde el Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional General Sarmiento, se ha llevado a cabo el proyecto "Redes de conocimiento: la industria cinematográfica argentina" (2010-2013). A partir de esto, se han armado las jornadas "El Sistema Audiovisual y las Ciencias Sociales. Perspectivas económicas, organizacionales y geográficas del consumo y la producción audiovisual". A su vez, resulta pertinente la producción de este grupo de investigación en artículos. El dossier de la revista *H-Industri@* (Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina), "Producción, distribución, exhibición y consumo cinematográfico en la Argentina" (2014) contiene tres artículos que analizan la industria cinematográfica en sus distintas etapas: "La producción cinematográfica en la Argentina: Datos, formas de organización y tipos de empresas", de Carolina Barnes, José A. Borello y Adrián Pérez Llahí; "El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina", de Leandro González, Carolina Barnes y José A. Borello; y "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires", de Aída Quintar y José A. Borello.

Dentro de este grupo de investigación, se destaca la labor de Leandro González, autor de numerosos artículos como "Exhibición y consumo de cine en la Argentina (1980-2013). La reconfiguración del espectáculo cinematográfico en cifras" (2015), y de la tesis de maestría *Consumo de cine en la Argentina. Evidencia empírica y reflexiones teóricas sobre la vigencia del espectáculo cinematográfico en el siglo XXI* (2016), en la que realiza una investigación sistemática y empírica sobre el fenómeno del consumo cinematográfico a partir de datos

duros, con el aporte de una reflexión teórica. La producción de este grupo resulta de gran interés en tanto acentúan el estudio del cine desde la geografía y la economía política de la comunicación. Estas disciplinas implican cambios de visión renovadores en el estudio del cine argentino.

Desde la Universidad Nacional de Tres de Febrero, el Instituto de Políticas Culturales Patricio Lóizaga edita los *Cuadernos de Políticas Culturales. Indicadores Culturales*, que nuclea una producción insoslayable sobre la industria cinematográfica de Argentina. Los autores que se mencionan en este apartado han publicado diversos artículos en esta plataforma.

Al referirse al consumo cultural cinematográfico en la década del noventa, resulta ineludible referir a la producción de Ana Wortman, quien se interesa particularmente en la vinculación entre la constitución y desarrollo histórico de una clase (la clase media), y la emergencia y sostén de determinadas prácticas y productos culturales (la producción y el consumo cultural del cine). Wortman sostiene que para pensar la recepción de bienes culturales es central comprender las formas del lazo social en las sociedades posfordistas, en un contexto de transformación del *ethos* de las clases medias. En su artículo "Ir al cine era un acontecimiento: la individuación del consumo en el contexto de una cultura audiovisual" (2012), la autora señala que actualmente se produce más cine y más diverso, pero ya no se consume en las salas de cine, sino en el espacio privado. Las causas de este proceso serían las transformaciones de la ciudad, las modificaciones en los estilos de vida, los usos del tiempo libre, el impacto de las crisis urbanas y conformación de grandes ciudades que dificultan o complican la salida frecuente a la sala de cine, sumados a los altos costos y a la inseguridad urbana. El interés del artículo es señalar desde un punto de vista cualitativo aspectos no tenidos en cuenta en los análisis sobre consumos culturales y la formación de públicos más vinculados al entramado de las prácticas sociales.

En "Consumo de cine en Argentina: ¿Es posible reinventar los imaginarios sociales?" (2009), Wortman señala que la sociedad argentina supo tener un significativo público de cine casi junto con el nacimiento del cine hasta los años sesenta. La relación entre cantidad de público y consumo de cine nacional comienza a modificarse hacia mediados de los años cincuenta, conjuntamente con la presencia hegemónica del cine estadounidense a nivel mundial, un proceso que en la Argentina coincide con la crisis de la industria cinematográfica argentina y paulatina transnacionalización de la economía. El trabajo está en relación con la tesis de Wortman de que las identidades, los sujetos, los argentinos, las clases medias se producen material y simbólicamente a través de manifestaciones de la industria cultural en la

producción de cine, literatura y teatro. La visión desde una cuestión de clase social será parte de esta tesis, aún de modo elíptico, para comprender el espacio de los multicines y su programación.

La Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires alberga importantes trabajos de investigadores del cine. La focalización general de estas investigaciones suele ser desde el consumo cultural y en segundo lugar, desde las políticas culturales. En la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires se han doctorado Marina Moguillansky, con la tesis *Pantallas del sur. La integración cinematográfica en el Mercosur* (2011), dirigida por Ana Amado; Santiago Marino, con su tesis *Políticas de Comunicación del sector audiovisual: las paradojas de modelos divergentes con resultados congruentes. Los casos de la televisión por cable y el cine en Argentina entre 1989-2007* (2013), dirigido por Martín Becerra; y Osvaldo Mario Daicich, con *El Nuevo Cine Argentino, 1955-2010: vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (2014), dirigido por Stella Maris Martini. Dentro de la producción de estos autores, destaca en función de esta tesis el trabajo de Marina Moguillansky "El cine en la ciudad de Buenos Aires en un contexto de transformaciones globales" (2009), en el que la autora desarrolla varias ideas con respecto a las nuevas configuraciones en la exhibición cinematográfica, incluyendo la tesis de elitización del cine, según la cual el costo de las entradas y la distribución en la ciudad de los complejos cinematográficos condicionan el consumo cultural para los sectores más pudientes.

Emiliano Torterola, quien forma parte del grupo de estudios dirigido por Ana Wortman³⁸, produjo artículos que son importantes referentes del análisis de los espacios de exhibición en la ciudad de Buenos Aires. En "El cine y la ciudad en el cambio de siglo. Apuntes sobre las transformaciones recientes en el consumo audiovisual en Buenos Aires" (2011), el autor analiza particularmente el cambio de la exhibición cinematográfica hacia los estratos de mayor poder adquisitivo de la sociedad, y complejiza la tesis de la elitización del cine de Moguillansky. En "La ciudad, los cines y sus públicos" (2015), Torterola distingue como indicadores de reconfiguración en el espectáculo cinematográfico en los últimos años, la cantidad, la distribución física de los espacios de exhibición, las demandas de consumo, así como los públicos. Según el autor, esta restructuración transcurrió en la década del noventa, casi inmediatamente después del presagio de la "muerte" o "final" del cine, y se presenta de manera muy diferente a la exhibición cinematográfica "masiva" o "generalizada" del siglo

³⁸ Ver los proyectos de investigación dirigidos por Ana Wortman "Transformaciones del campo cultural y clases medias en Argentina" e "Intermediarios culturales, capital social y clases sociales emergentes".

XX, caracterizada por la amplia cobertura territorial y los precios accesibles.

La Universidad Nacional de Quilmes alojó al proyecto de Investigación "Audiovisual, post devaluación y después: políticas de comunicación en Argentina 2002-2011" acreditado en la UNQ, dentro del programa "Industrias culturales y espacio público: comunicación y política en la Argentina" (2009-2011; 2011-2014), dirigido por Martín Becerra. La Maestría en Industrias Culturales concentra el trabajo de Santiago Marino, Martín Becerra y Guillermo Mastini, que trabajan especialmente sobre la LSCA en varios artículos, como "El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina" (2010); "Un nuevo escenario para el sector audiovisual argentino" (2012). Santiago Marino, a su vez, dirigió las tesis de grado en Ciencias de la Comunicación (UBA) de Emiliana Cortona y Juan Cruz Lapenna *¿Una década ganada? Estado, políticas públicas y cine argentino (2002-2012)* (2013) y la de Esteban Sahores, *El cine argentino en la era del 'Nunca menos'. Nuevos procesos de concentración y extranjerización durante el período 2009-2012* (2015). En esta última, Sahores analiza los vínculos entre la televisión y el cine argentino, y las modificaciones que propone el artículo 67 de la LSCA, además de los arancelamientos a las copias extranjeras propuesta por el INCAA.

El Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Héctor Schargorodsky, también concentra producción sobre el tema. Es posible mencionar el capítulo de Martín Becerra, Pablo Hernández y Glenn Postolski "La concentración de las industrias culturales" (2003), en el libro de Héctor Schargorodsky (comp.), *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*; y de Emmanuel Oliverio "Políticas públicas y sector cultural: Análisis comparativo del desarrollo de las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires y las provincias" (2009), publicado en el SInCA.

Octavio Getino es un referente ineludible en el tema de las Industrias Culturales, y le otorga a la exhibición cinematográfica un lugar importante en el análisis. Su bibliografía es muy prolífica y es utilizada a lo largo de esta tesis en numerosos tópicos (Getino 2006, 2007a, 2007b, 2010, 2012).

Roque González, muy prolífico en su producción bajo el ala de Getino, analiza la exhibición en referencia a las políticas culturales. Su tesis doctoral en Comunicación en la Universidad de La Plata, *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)* (2015), dirigida por Guillermo Mastrini, resulta de gran interés en señalar los vínculos del Estado en el desarrollo de la industria cinematográfica, y marca que el apoyo estatal fue dado a la producción cinematográfica, mientras la distribución,

comercialización y exhibición han quedado desprotegidas. Su tesis analiza el neofomentismo (las políticas públicas cinematográficas de carácter defensivo durante la década del 2000), en México, la Argentina y Brasil.

Stella Puente, en su *Industrias culturales* (2007), señala que las industrias culturales no son espacios de acuerdo, sino zonas de múltiples tensiones, con agentes con intereses distintos y muchas veces opuestos. Puente analiza el rol de las políticas públicas y el impacto económico de las Industrias Culturales en Argentina y, particularmente en la ciudad de Buenos Aires. Desde un enfoque estadístico, uno de los trabajos más arduo y completo es el análisis del espacio audiovisual argentino que realiza Velleggia (1990) sobre los cines durante la década del ochenta. Susana Velleggia publicó también el artículo "Cine iberoamericano: una utopía persistente" (2013).

En Latinoamérica, desde México puede destacarse el trabajo de Néstor García Canclini en diversos volúmenes (y particularmente en García Canclini, 1995a) donde hace referencia a una labor estadística de encuestas a la población mexicana, con la intención de informar acerca de las nuevas prácticas y comportamientos de los espectadores a partir del uso doméstico del video y la televisión. También Ana Rosas Mantecón ha trabajado sobre exhibición cinematográfica en artículos como "Mercados, políticas y públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales" (2008), "Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México 1930-2000" (2000), y en su tesis doctoral *Ir al cine en la ciudad de México. Historia de una práctica de consumos culturales* (2009). Si bien los autores trabajan sobre México, es constante la reflexión sobre los procesos en Latinoamérica y no son pocos los ejemplos sobre el caso argentino.

La escuela norteamericana ha sido particularmente prolífica en la producción de textos sobre cine argentino desde enfoques que exceden el textualismo de los films. Tamara Falicov ha publicado "Argentina's blockbusters movies and the politics of culture under neoliberalism, 1989-98" (2000) y "Argentine Cinema and the Crisis of Audience" (2012). Laura Podalsky en su *Specular City Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973* sostiene que, luego de la autodenominada Revolución Libertadora, Buenos Aires pasó por transformaciones espaciales y arquitectónicas. En el libro analiza la transformación de Buenos Aires, tanto en sus condiciones materiales como en sus discursos representacionales, en relación con la situación política³⁹. Carolina Rocha, a su vez, tiene numerosos trabajos sobre

³⁹ Fuera del caso argentino, pero relevante para este apartado, en Gran Bretaña, es posible encontrar el trabajo de Allison, Deborah, "Multiplex programming in the UK: the economics of homogeneity" (2006), uno de los pocos análisis sobre la programación en los multicines. Allison señala una discrepancia entre el aumento de pantallas y

el cine argentino, como "Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism" (2009). Sobre un período anterior, el libro de Matthew Karush *Culture of class: radio and cinema in the making of a divided Argentina, 1920–1946* (2012) resulta relevante.

Como se ha visto, los cines han sido trabajados por diferentes disciplinas y con diferentes enfoques. En líneas generales, las fuentes suelen ser limitadas, por lo que las conclusiones de los trabajos –si bien de indudable validez y densidad teórica –, no se ven acompañadas por datos estadísticos de fuentes primarias (la principal excepción es el trabajo de Roque González, en el que se encuentran numerosas estadísticas; aún así, las referentes a la exhibición son restringidas). Este punto pretende ser subsanado con la tesis aquí presentada. De aquí en más, se manifiesta la necesidad de un profundo análisis socioestético y arquitectónico-urbano del complejo cinematográfico, para lo cual resulta imprescindible realizar, por un lado, una meticulosa descripción y análisis del espacio y de la programación (oferta cultural) de los multicines y, por otro, establecer las causas y consecuencias económico-políticas y culturales que motivan la aparición, la existencia y el éxito de la nueva espacialidad de las salas multicines y el modo en que estos espacios afectan las maneras de ver el cine.

1.4. Planteamiento del problema

Esta investigación se dirige a conocer y analizar críticamente la exhibición cinematográfica en el período 1997-2008, la evolución de la oferta cultural cinematográfica en función del espacio urbano, y su relación con las políticas culturales. La ‘nueva historia del cine’ que aparece a mediados de los ochenta (Allen y Gomery, 1985) busca investigar la historia del cine más allá de la pantalla y la interpretación de los films, en tanto entiende el cine como un fenómeno social complejo, por lo cual resulta necesario apelar a diferentes disciplinas. En este sentido, se considera que es posible utilizar el cine –las películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y con el dinero– para pensar los cambios que sucedieron en la década de los noventa (Aguilar, 2006). Si bien los análisis textuales y las lecturas hermenéuticas de los films son de gran importancia, a menudo separan a las películas de su recepción, interpretación y circulación.

Este trabajo se encuadra dentro de los estudios culturales, en tanto se pone en relación

el aumento de espectadores en Gran Bretaña hacia inicios de siglo XXI. La falta de balanza tiene, según la autora, repercusiones en las políticas de programación. Otro trabajo relevante en Reino Unido es la tesis de doctorado de Miriam Ross en la Universidad de Glasgow, *Developing Cinematic Culture: A South American Case Study* (2009).

lo económico-industrial con lo ideológico-cultural, el espacio urbano con su oferta cultural, combinando una lectura tanto material como cultural, y analizando un sistema de producción y los aspectos formales y estilísticos.

1.4.1. Preguntas de la investigación y objetivos

1.4.1.1. Preguntas de la investigación

La pregunta básica de la presente investigación parte de la siguiente consideración: a partir de la década del noventa, existen cambios sustanciales en la exhibición cinematográfica de la ciudad de Buenos Aires, tanto en la dinámica de la ciudad, en las clases sociales a los que el espectáculo está dirigido, como en los films exhibidos y en el modo de exhibirlos.

La respuesta que aquí se sostiene es que la concepción de la exhibición cinematográfica ha variado de diversas maneras tanto por la ley de cine de 1994, como por la aparición y desarrollo de empresas exhibidoras multinacionales con otras estructuras – producto de una política empresarial específica– tanto edilicias (multiplex con pocas butacas, altos niveles de confort, oferta de comestibles) como urbanas (ubicados en las zonas de mayor poder adquisitivo y/o bien comunicados, cercanos a grandes arterias urbanas -por lo que se puede acceder en automóvil-, usualmente insertos en shoppings -que cuentan con estacionamiento-, con poco contacto con el espacio público), y en estrecha relación con las *majors*, promoviendo un nuevo tipo de programación cinematográfica y un nuevo público *modelo*.

1.4.1.2. Objetivos

A continuación se consignan el objetivo general y los objetivos específicos de la investigación:

Objetivo general:

Analizar la exhibición cinematográfica de los espacios multicine de las cadenas internacionales Village, Hoyts, Cinemark y Showcase en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y explicitar la relación en esta área entre la oferta cultural, el espacio urbano y las políticas culturales entre 1997 y 2008.

Objetivos específicos:

Definir las características de los complejos multicines en la ciudad de Buenos Aires.

Analizar la oferta cultural de la exhibición cinematográfica en estos complejos teniendo en cuenta: procedencia de los films, modos de producción, género y cuestiones de representación.

Describir e interpretar la legislación referente a la exhibición cinematográfica, como parte de las políticas culturales.

Poner en relación los complejos multicine con el espacio urbano y los cambios socioterritoriales producidos en la década del noventa.

1.4.2. Tesis a sostener

Atento lo expuesto, la primera tesis a sostener es que el establecimiento de los complejos multiplex de empresas exhibidoras multinacionales reconfigura el modo de exhibir cine en la ciudad de Buenos Aires, y que esta nueva manera de exhibición forma parte de cambios socioterritoriales en la ciudad durante la década del noventa, y del proceso de globalización y del lugar que, dentro de dicho proceso, ocupa la Argentina como país semiperiférico⁴⁰.

La segunda tesis a sostener es que la gestión de la exhibición cinematográfica anteriormente mencionada entra en tensión con las políticas culturales nacionales de carácter proteccionista llevadas a cabo por el INCAA y que la programación de películas nacionales en tanto oferta cultural puede pensarse como resultante de estas tensiones.

La presente investigación se propone especificar los vínculos entre la ciudad y la oferta cultural en los espacios de exhibición cinematográfica de circuito comercial, en particular en los complejos multiplex de empresas multinacionales a partir de la década del noventa.

Finalmente, y desde lo metodológico, la tesis a defender presenta dos ejes interrelacionados nominados aquí de forma separada sólo con fines heurísticos;

a) aspectos arquitectónico-urbanísticos de los espacios de exhibición en relación con la ciudad y con el espacio público.

⁴⁰ Según la teoría Sistema-Mundo propuesta por Immanuel Wallerstein, el concepto de país semiperiférico sirve para clasificar a aquellos países que no responden exactamente a la tipología de centro ni de periferia; están en proceso de desarrollo —puesto que son productivos en algunos sectores económicos—, y actúan tanto como periferia para los países centrales, como también como centro para algunas periferias. Ver: Wallerstein, Immanuel (2006). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. México: Siglo XXI.

b) la oferta estético-cultural de películas nacionales, en sus aspectos económicos y socioestéticos, en relación con lo analizado en a) y con las políticas culturales.

1.4.3. Justificación de la tesis y metodología

La fundamentación de la relevancia de la tesis a defender reside en que la mayor parte de las investigaciones de los estudios del cine han tenido como eje el aspecto de la producción cinematográfica, dejando de lado la comercialización, distribución y exhibición de los films, área en donde se pone en juego la efectiva realización de un producto cinematográfico.

A partir del análisis de un corpus en cierta medida concentrado (los multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período 1997-2008), se pretende considerar una actividad tan cotidiana como ‘ir al cine’ en su contexto local, regional y global, y dar cuenta del estado de la exhibición argentina en referencia al campo político-económico del país (políticas culturales), y también en relación con otras naciones.

A lo largo de la tesis, se ha realizado un agrupamiento de la bibliografía existente sobre la exhibición cinematográfica, que por pertenecer a campos disciplinares diversos y producirse en los últimos años, resulta de interés y relevancia para futuras investigaciones sobre la temática. Un listado completo de esta bibliografía puede encontrarse en el anexo 10.1.

En una primera parte (capítulo 2), se da cuenta de ciertas cuestiones epistemológicas y metodológicas con relación a los conceptos centrales para esta tesis, desarrollando elementos conceptuales que serán utilizados para estudiar el tema: definición y alcance de las industrias culturales y de las políticas culturales, y características del consumo y la oferta cultural cinematográfica. Para dicho apartado, se toman críticamente conceptos de investigadores de la cultura como Octavio Getino, Néstor García Canclini, Ana Wortman y Stella Puente. Cabe advertir que los conceptos en este apartado son presentados de manera sucinta y en cierto modo esquemática, y que se profundizan los aspectos más relevantes para la tesis en los capítulos siguientes.

En segunda instancia (capítulos 3 y 4) se da cuenta de una recopilación empírica para la que se ha desarrollado un importante trabajo sobre fuentes primarias desde 1910 hasta 2015. Se establece una periodización de los espacios de exhibición en la Ciudad de Buenos Aires y se describen los multicines Showcase Belgrano, Cinemark Puerto Madero, Palermo y Caballito, Hoyts Abasto y Village Recoleta y Caballito. Para reconstruir la historia de las salas de cine de la ciudad de Buenos Aires se recurrió a la sistematización de datos de

diferentes fuentes: los cuadernos del DEiSICA (1991-2013), los anuarios del INCAA y Ultracine, los anuarios del *Heraldo del Cinematografista* (1957, 1965, 1973, 1979, 1985), *El Indicador*, *Guía del Cinematografista* (1928, 1935, 1943), el III Censo Nacional de 1914 y Calaza (2010). Los datos relevados y ordenados se presentan en el anexo 10.2. Sobre los multiplex, se relevaron datos y fotografías en revistas de arquitectura (*Summa+*, *Architector*), revistas de cine (*La Maga*, *Haciendo Cine*) y los diarios *La Nación* y *Página/12*. Para el análisis estadístico de la programación de los multicines en el período 1997-2008, se recurrió al trabajo sobre un informe realizado por la consultora Ultracine, con la totalidad de las películas programadas en cada uno de los complejos semana a semana (un fragmento de este informe puede verse en el anexo 10.5.2). Los gráficos 11, 12 y 13 realizados para esta tesis son producto del análisis de esta fuente, y demuestran resultados originales que no se han visto anteriormente en otros trabajos consultados. La utilización de estos datos duros no sólo respaldó y constató ideas, sino que también contribuyó a construir las hipótesis sostenidas a lo largo del trabajo.

En la tercera parte (capítulos 5, 6 y 7), de manera analítica y metacrítica, se enlazan los conceptos y la información, que hasta aquí han sido propuestos de manera estanca, en el marco de una historia de la industria cinematográfica como industria cultural, la historia social-política del país y su lugar en la economía mundial, y las tensiones entre lo global y lo local. En el capítulo 5 se analizan los espacios multicine en el marco de procesos de transformación socioterritoriales e histórico-culturales en la ciudad de Buenos Aires en la década del noventa, y en el capítulo 6 se realiza una historización de las legislaciones referentes a la reglamentación de la exhibición cinematográfica en el país, y el impacto de las últimas reglamentaciones en la exhibición de los multiplex. En el capítulo 7 se ha seleccionado un corpus de películas nacionales a partir del recorte de las películas argentinas más proyectadas en los complejos multicines (con un mínimo de seis semanas en cartel, en el anexo 10.5.1.), que son analizadas a partir del análisis de sus modo de producción, de sus características narrativas y estéticas y de su relación con otros films.

En cuarto lugar (capítulo 8), y para finalizar, se abordan las conclusiones y las reflexiones producto del trabajo realizado.

Resulta necesario señalar la complejidad que implica la interdisciplinariedad propuesta en este trabajo. Además de apelar a textos teóricos de muy diversas disciplinas (sociología, arquitectura, urbanismo, geografía, economía, historia), para realizar el trabajo fue necesario comprender técnicas lejanas a mi disciplina primaria: lectura de planos arquitectónicos, conocimientos de lectura y armado de georeferenciación en GIS (Sistema de Información

Geográfica), lectura, armado y análisis de bases de datos, entre otras técnicas aprendidas en esta labor. Desde ya, las tareas realizadas tienen ciertas limitaciones propias de la constitución de una tesis de doctorado⁴¹, por lo que se considera que los resultados expuestos en este trabajo abren a investigaciones con nuevos enfoques y mayor profundidad.

Si en el momento de iniciar la inquietud sobre el tema, el área de estudios estaba en cierta medida vacante, a partir del 2010 surgieron múltiples publicaciones específicas desde las disciplinas de la arquitectura, la sociología, la geografía y la comunicación social. Varias de las ideas manifestadas en el primer proyecto, ya no son en modo alguno novedosas. Se sostiene, de todos modos, que el desarrollo de esta tesis propone aportes significativos y originales en tanto conecta textos dispersos, profundiza sobre la temática, y añade como eje la programación cinematográfica, ausente en los otros trabajos consultados, desde la disciplina del estudio de las Artes. La relevancia de las fuentes consultadas, además, constata varias de las ideas insinuadas en otros trabajos, a la vez que complejiza otras o presenta nuevos matices.

A su vez, la tesis que aquí se sostiene lejos está de haber dado por concluido el estudio de la exhibición cinematográfica en el país. La labor doctoral de una tesis requiere múltiples recortes para no resultar inabarcable e inacabable; la decisión de amputar ideas, textos y enfoques resulta un tanto dolorosa, y se ampara más en la finitud del tiempo humano que en las conclusiones del trabajo. Varios temas y enfoques quedan entonces incorporados de manera limitada dado los objetivos de esta tesis. Los estudios transnacionales, si bien forman parte de las reflexiones propuestas en esta tesis, no son el eje central del estudio propuesto; nuevos estudios siguiendo esta línea de pensamiento podrían profundizar sobre ciertas cuestiones sugeridas en el trabajo. Las relaciones entre la cantidad de espectadores y la recaudación serían de gran utilidad, y se ha omitido el análisis pormenorizado de estos datos ya que este trabajo no se centra en el consumo cultural ni en la recepción (si bien se los tiene en cuenta de manera periférica), sino en la oferta cultural. Los vínculos entre cine y televisión –en cuanto a códigos y modos de producción– y los vínculos entre el cine y otras tecnologías en el período trabajado –la convergencia de medios que menciona Jenkins (2008)–, son mencionados pero no fueron explorados en profundidad. Se ha omitido también la exhibición en otras ventanas fuera del circuito comercial –circuitos alternativos, cines parroquiales⁴², cines móviles–. A su vez, se ha decidido focalizar el estudio en la Ciudad Autónoma de

⁴¹ Ver: Carlino, Paula (2003). "La experiencia de escribir una tesis: contextos que la vuelven más difícil", en *II Congreso Internacional Cátedra UNESCO Lecturas y Escritura*. Valparaíso, 5-9 de mayo.

⁴² Los cines parroquiales, especialmente en los barrios, resultaría un tema de gran relevancia. Hay varios testimonios de la importancia social de las funciones dominicales de cine en iglesias, sociedades de fomento y cine móvil (en camiones) en: González, Lidia (dir). *Buenos Aires: voces al sur: construcción de identidades barriales*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2006

Buenos Aires, si bien hay constantes referencias a la Región Metropolitana de Buenos Aires – que tiene la mayor cantidad de salas multicine de capitales extranjeros⁴³ y la mayor cantidad de espectadores⁴⁴–, ya que se considera que no puede pensarse cabalmente la ciudad sin pensar en su región metropolitana. De todas maneras, el análisis se centra en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por mostrar con ciertas particularidades el proceso de reconfiguración de la exhibición cinematográfica. Un análisis de lo ocurrido en el resto del país sería cardinal para pensar en la exhibición en la Argentina. A su vez, el estudio de la ciudad podría complementarse con la investigación sobre planeamiento urbano de la ciudad de Buenos Aires, sus planes reguladores y legislaciones con respecto a la ciudad –que son tenidas en cuenta en esta tesis sólo de manera contextual. Un tema que se refiere a lo largo del trabajo, es la compleja relación entre distribución y exhibición. Con respecto a la programación, en esta tesis se ha trabajado con la programación de películas nacionales en los multiplex de CABA. Continuaciones de este trabajo podrían considerar la programación de films de otros orígenes, así como la comparación de la programación de los multiplex con el del resto de las salas cinematográficas⁴⁵. Finalmente, una temática que resulta interesante y no ha sido investigada en profundidad, es la proyección de *trailers* y publicidades, que también forman parte del fenómeno de la exhibición cinematográfica. Estos asuntos, si bien han despertado interés a lo largo del trabajo, han sido tenidos en cuenta sólo de manera limitada.

Es mi deseo que, en un futuro, esa labor pueda ser realizada y que el trabajo aquí presentado pueda resultar de utilidad para próximas investigaciones.

⁴³ Fueron construidos 16 complejos en los partidos del Conurbano Bonaerense: Cinemark Malvinas Argentinas, Cinemark Soleil Boulogne, Cinemark Tortugas Open Mall, Cinemark Boulevard Shopping Adrogué (vendido), Cinemark San Justo, Hoyts Moreno, Hoyts Unicenter, Hoyts Quilmes, Hoyts Lanús (vendido), Hoyts (Plaza Oeste) Morón, Hoyts Temperley, Showcase Haedo, Showcase Norte (Vicente López), Showcase Quilmes, Village Pilar, Village Avellaneda, frente a 8 en CABA -Hoyts Abasto, Hoyts Dot, Cinemark Puerto Madero, Cinemark Caballito, Cinemark Palermo, Showcase Belgrano, Village Recoleta y Village Caballito.

⁴⁴ La cantidad total de espectadores -en algunos años- es mayor en los partidos del Conurbano Bonaerense que en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sin embargo, debido a la cantidad de población -3 millones en CABA, 12 millones en el Conurbano-, el índice de concurrencia es notoriamente mayor en CABA que en los partidos.

⁴⁵ Las salas comerciales de CABA suelen seguir los lineamientos de los complejos multicines, ya que deben su permanencia al éxito obtenido por los films que exhiben, y generalmente no tienen más de tres pantallas por complejo, por lo que deben seleccionar las opciones con más posibilidad de éxito. Sin embargo, ciertos circuitos se manifiestan con programación alternativa: los pertenecientes al INCAA (Gaumont), el cine Lorca, los Arteplex. Además de las salas comerciales, el MALBA y la sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral General San Martín exhiben películas. Y a su vez, es posible encontrar circuitos alternativos. Ver: González, Roque. "Buen cine en Buenos Aires. Exhibición alternativa de cine en la Capital Federal", en AA. VV.: *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: GCBA, 2007.

Capítulo 2: Aproximaciones conceptuales y situacionales. La industria cinematográfica nacional en sus aspectos político-económico y sociocultural

El cine, como expresión artística, es una creación colectiva de contenidos simbólicos, es decir, obras cinematográficas, y es también, producción industrial de manufacturas culturales, las películas (Getino, 2008). Esta doble pertenencia –si bien no privativa del cine – entre industria y cultura, le confiere importancia económica y trascendencia en el imaginario colectivo.

En la Argentina, a partir de la década del ochenta y afianzado en la década del noventa, se desarrolló un proceso de globalización de la economía y de la cultura. En este contexto, las industrias culturales ponen de manifiesto las tensiones entre lo nacional y el mundo globalizado, el arte y la economía, la política y la sociedad.

2.1. El espacio audiovisual en la ciudad globalizada

La globalización es un proceso económico, tecnológico, político y cultural a escala planetaria que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo, uniendo sus mercados, sociedades y culturas, a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas. De este modo, se manifiesta, en su dimensión económica, como una liberalización del tráfico de mercancías, bienes y servicios; en su dimensión técnico-productiva, como la implantación de nuevas tecnologías, la rapidez *online* y la internacionalización de la producción; en la político-estratégica, con la victoria del modelo democrático liberal tras el fin de la guerra fría; y en su dimensión ideológica-cultural, en la universalización de determinados modelos de valor –la democracia, los derechos fundamentales, el consumo capitalista– (Hirsch, 1996). Este último punto se vincula con la formación de monopolios de los medios de comunicación de masas.

Si bien algunos autores consideran el inicio de la globalización con la conquista de América (Ferrer, 1997), pasando por el imperialismo del siglo XIX (Hirst y Thompson, 1996), es a partir de mitad del siglo XX –y en particular, en la década del setenta, cuando la crisis del fordismo llevó al capitalismo a buscar nuevas estrategias para su expansión (Hirsch, 1996)– que la integración mundial se acelera debido a los avances en la tecnología, las comunicaciones, la ciencia, el transporte y la industria, lo que deriva en una "compresión tiempo/espacio" (Harvey, 1998).

Es posible reconocer que la globalización se distingue de una mera internacionalización. Mientras la primera implica un aumento de la extensión geográfica de las actividades económicas más allá de las fronteras nacionales, la globalización involucra la integración funcional entre actividades económicas dispersas (Ortiz, 2004).

En la búsqueda de integración económica de la globalización, se impulsan políticas de liberalización comercial, reduciendo potenciales obstáculos –como aranceles de importación–, y abriendo la economía a la inversión y al comercio con el resto del mundo. Esto produce e intensifica las disparidades en el sistema comercial mundial y conlleva a una disolución del deber de las empresas de contribuir a la vida cotidiana y la perpetuación de la comunidad (Bauman, 2001), ya que la movilidad de los accionistas –su desatadura del espacio– implica que el poder se desconecte de las obligaciones.

La globalización, lejos de producir efectos uniformes, conduce a un intercambio desigual a causa de diferencias geopolíticas. Bajo el término de globalización se ocultan desequilibrios de poder, y la libre circulación de mercancías no va de la mano de la libre circulación de las personas (Grüner, 2002).

Estos cambios implicaron también el paso de una economía de *high volume* hacia una de *high value*, es decir, que ya no sería la producción en masa lo que orientaría la estrategia comercial de las grandes empresas, sino la exploración de mercados segmentados (*customized products*) (en Bauman, 2001). La economía se expandió con la revolución tecnológica y la apertura de nuevos mercados y fuentes de ganancias, pero esto también provocó un desplazamiento del reparto social del ingreso y la desintegración del Estado social (Hirsch, 1996). La globalización acarrea entonces segregación, separación y marginación social progresiva. Como se verá en los capítulos 5 y 7, este proceso mundial también afectó al cine en diferentes campos, desde las estrategias del llamado Nuevo Hollywood –caracterizado por procesos de producción desintegrados y una significativa externalización de las tareas de la realización filmica (Scott, 2004)– hasta la forma de trabajo en las cadenas exhibidoras, de características toyotistas (flexibilización laboral, interés excesivo en el aumento de la productividad) en comparación al trabajo de proyeccionistas y acomodadores de las antiguas salas de cine.

En el proceso de globalización se otorga un lugar de privilegio al intercambio de productos culturales. La liberalización total en la circulación de los bienes culturales puede ser interpretada como una medida positiva, en tanto permitiría un contacto más estrecho entre las culturas del mundo. Sin embargo, a partir de las condiciones dadas en cuanto a la propiedad de los medios de circulación y exhibición y a las desigualdades en las capacidades

productivas y el poder de *lobby* entre los países, esta intención queda reducida a una suerte de utopía (Puente, 2007).

La globalización entonces frecuentemente se ve asociada a un proceso de uniformización en el consumo de bienes y servicios culturales. Algunos autores señalan que se genera un proceso de mundialización⁴⁶ de una determinada cultura⁴⁷ (Ortiz, 2004), en desmedro de las otras, bajo la hegemonía o dependencia cultural. Otros autores señalan la presentación de algunos productos culturales diversos bajo el halo del exotismo (Žižek, 1998). Una tercera posición sostiene que la globalización genera una reacción de "imprimir" lo local en lo global⁴⁸ (Puente, 2007). Estas tres visiones no se contradicen entre sí, ya que los procesos señalados pueden funcionar en coexistencia y hasta confluir en los mismos intereses.

El cine también ha formado parte del proceso de globalización, ya que la multiplicidad de imágenes audiovisuales tiene en dicho proceso un papel fundamental. Tanto la estetización de la vida cotidiana (Featherstone, 2000) como la implosión de la esfera estética en la economía y la política (Lash, 1997) indican un posicionamiento central de lo cultural. Si anteriormente existía una barrera que separaba la esfera cultural de la económica y social, en el mundo actual existe una des-diferenciación entre las esferas, llevando a una progresiva culturización de la vida cotidiana (Wortman, 1997).

La globalización afecta entonces a todas las esferas de la vida cotidiana, y entre ellas, al espacio territorial. El capitalismo se manifiesta geográficamente (Harvey, 1998). Los cambios en la ciudad de Buenos Aires se hacen notables durante la década del noventa con el apogeo del neoliberalismo⁴⁹, en el que el desarrollo de shoppings revela una mayor fragmentación y creciente polarización social. En el escenario global, las estructuras sociales

⁴⁶ Renato Ortiz distingue entre el término "globalización" (que refiere a procesos económicos y tecnológicos) y "mundialización" (el dominio específico de la cultura). El sociólogo brasileño señala que la cultura mundializada no implica el aniquilamiento de otras manifestaciones culturales, sino que cohabita y se alimenta de ellas.

El término francófono *mondialisation* está extendido en el mundo francoparlante en lugar del término anglófono *globalization*. Si bien son semejantes y se usan indistintamente, según algunos autores, los términos presentan diferencias semánticas (la mundialización referiría a una cercanía geográfica a partir del transporte y las comunicaciones, mientras la globalización implicaría una ruptura histórica). Ver: Rocher, Guy (2001). "La mondialisation: un phénomène pluriel", en Mercure, Daniel (comp.); *Une société-monde?: les dynamiques sociales de la mondialisation*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, pp. 17-31.

⁴⁷ "La uniformidad cultural en el contexto de la globalización está asociada a la idea de que las diferencias culturales desaparecen a favor de los valores y gustos norteamericanos y de su estilo de vida (lo que se ha dado en llamar "imperialismo cultural"), en estrecha interdependencia con la hegemonía en la comercialización de productos y la supremacía del aparato militar-industrial de los Estados Unidos" (Sedeño Valdellós, 2011: 12).

⁴⁸ Un término utilizado para describir este proceso es el de *glocalización*, formulado por Roland Robertson. Ver: Robertson, Roland (1995). "Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity", en Featherstone, Mike; Scott, Lash; Robertson, Roland (ed.): *Global modernities*. Londres: Sage.

⁴⁹ Según las fórmulas establecidas en el Consenso de Washington, el neoliberalismo implicaba, entre otras medidas, la liberalización de las barreras a la inversión extranjera directa, la desregulación, la privatización de las empresas estatales y la redirección del gasto público. Ver: Williamson, John (2002). "Speeches, Testimony, Papers Did the Washington Consensus Fail?", en *Institute for International Economics* n°169.

tienen cada vez más vínculos con los flujos globales de información y comunicación (Lash y Urry, 1998) y menos con el espacio público. El territorio urbano se segrega y balcaniza; el espacio público disminuye, la comunidad urbana se disgrega y mientras la nueva *élite* es extraterritorial, el resto de la población tiene una territorialidad forzada (Bauman, 2001).

En este sentido, la aparición de los multicines en centros de consumo de barrios de alto poder adquisitivo –y como contracara del proceso de desaparición de los cines barriales –, con una oferta cinematográfica específica, es producto y productor de esta reconfiguración.

2.2. Industrias Culturales

Existen numerosas definiciones de las Industrias Culturales, relativamente coincidentes en sus trazos básicos. En todas ellas se repiten términos como producción, bienes simbólicos, mercado de consumo, función de reproducción ideológica y lógica capitalista.

El concepto de Industrias Culturales se originó y difundió a partir del capítulo "La Industria Cultural" (en el que el término se utiliza en singular) del libro *Dialéctica del Iluminismo* de Theodor Adorno⁵⁰ y Max Horkheimer, editado por primera vez en 1944, donde se hace referencia a la producción en serie de bienes culturales en obras cinematográficas, radiales y publicaciones periódicas, dando cuenta de la mercantilización y automatización que había llegado al terreno más espiritual de las artes, y se critica a la época contemporánea por considerar que al estandarizar la producción de obras artísticas, éstas se vuelven homogéneas y uniformes.

El concepto, en plural, retomó vitalidad hacia los años ochenta. Si en los años cuarenta el concepto de Industria Cultural era causa de desasosiego y desconuelo, hacia fines de siglo XX se tornó motivo de regocijo, ya que la cultura en tanto industria se consideraba uno de los recursos básicos en términos económicos (Aguilar, 2006). Según la definición de la UNESCO, las Industrias Culturales son:

aquellas industrias cuyos bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, almacenados o distribuidos de acuerdo a patrones industriales y comerciales; es decir, a gran escala y de acuerdo con

⁵⁰ Dos décadas después de la redacción de *Dialéctica de la ilustración*, Adorno explicaba la razón por la cual Horkheimer y él acuñaron este término: "en nuestros borradores hablábamos de 'cultura de masas'. Pero sustituimos esta expresión por 'industria cultural' para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular", en Adorno, Theodor W. (2008). "Resumen de la industria cultural", en *Obras completas*. Madrid: Akal, p. 295.

una estrategia basada en consideraciones económicas, más que en una preocupación por el desarrollo cultural (Unesco: 1982)

En la década del noventa, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) desde su División de Desarrollo Social⁵¹ continuó la labor definida por la UNESCO, tomando a las Industrias Culturales como posible estrategia para el desarrollo de la región. Los expertos de la CEPAL continuaron la clasificación de José Joaquín Brunner (1988) entre industria cultural liviana (televisión, divulgación, lectura veloz, fotografía instantánea, diccionario de citas, ready made) e industria cultural pesada (religiones y educación formal).

Condensando las lecturas de las definiciones de Ramón Zallo (1988), Octavio Getino (2008) y Stella Puente (2007), las Industrias Culturales pueden definirse como un conjunto de actividades de índole cultural que en su producción, distribución y comercialización de contenidos simbólicos e ideológicos contienen lógicas propias del capitalismo. Por esto, es necesario considerar a las Industrias Culturales tanto en su dimensión económico-industrial como en la ideológico-cultural. La importancia mayor entre los dos componentes principales de estas industrias –económico/cultural, material/inmaterial, tangible/intangible– no debe medirse tanto por su dimensión económica o por la participación de capitales nacionales, sino por los valores simbólicos producidos, que pueden aportar al mejoramiento del espacio público nacional y regional (Getino, 2005a). Las Industrias Culturales deben pensarse entonces como generadoras de valor económico, identitario y simbólico dentro de la sociedad.

En la Argentina, así como en otras partes del mundo, hacia fines del siglo XIX, el crecimiento económico, demográfico y urbano, y las políticas de alfabetización posibilitaron las condiciones para establecer la producción cultural a nivel masivo. A partir de las décadas del cuarenta y cincuenta, y hasta finales de la década del sesenta, con el ascenso social y cultural de grandes masas de la población, las Industrias Culturales tuvieron su período de esplendor. Es posible establecer una relación entre el nivel de desarrollo social, cultural y económico de la Argentina, y el auge y retroceso de sus Industrias Culturales (Puente, 2007). A su vez, también puede señalarse la creciente importancia de las Industrias Culturales a partir de la década del noventa, aunque de manera reconfigurada en comparación a aquel período de esplendor. La relevancia incluso implicó la creación de entes gubernamentales específicos, como la Subsecretaría de Gestión de Industrias Culturales dependiente de la

⁵¹ Ver: CEPAL (1994). "La industria cultural en la dinámica del desarrollo y la modernidad: nuevas lecturas para América Latina y el Caribe". S/d.

Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) a finales de la década del noventa (luego denominada Subsecretaría de Industrias Culturales, dependiente del Ministerio de Producción, hasta 2007). A nivel nacional, en el 2002 se creó la Dirección Nacional de Acción Federal e Industrias Culturales, a partir de 2013 denominada Dirección Nacional de Industrias Culturales, dependiente de la Secretaría (más tarde Ministerio) de Cultura de la Nación.

Resulta necesario diferenciar entre los términos Industrias Culturales, Industrias creativas e Industria del entretenimiento. Las Industrias del Entretenimiento (*Entertainment Industry*), un concepto de cuño norteamericano, hacen énfasis en la finalidad lucrativa de la actividad. El término se popularizó con el texto *Entertainment Industry Economics A Guide for Financial Analysis* (1986) de Harold Vogel e incluye las industrias del cine, música, radio-televisión (*broadcasting*), publicidad, edición y nuevos medios, juguetes y juegos y loterías y casinos (*gaming and wafering*), deportes, orquestas y danza y óperas (*performings arts and culture*) y parques de diversiones (Bustamante, 2009).

El término Industrias Creativas, por su parte, comenzó a utilizarse desde las esferas de la gestión pública⁵², sin definirse concretamente, y resaltando la importancia de conceptos que no explican exhaustivamente, como la creatividad individual, la habilidad y el talento. Esta falta de reflexión es esencial para alcanzar su poder ideológico. Nicholas Garnham (2011) relaciona el uso de la expresión Industrias Creativas con el contexto de las políticas de la sociedad de la información. El término, según el investigador inglés, obtiene su poder político e ideológico del prestigio y la importancia económica asociados al concepto de innovación y del impacto de las tecnologías de la información y la comunicación, e incluye en sus actividades sectores de la arquitectura, la publicidad, el diseño, la moda y el *software*. Se legitima entonces el retorno a la defensa de los subsidios del Estado para la cultura, centrándose en el artista y en la instancia de la oferta, contradiciendo uno de los objetivos que el autor considera central para las políticas culturales, el mayor acceso a la cultura. No es ingenuo entonces que el Observatorio de Industrias Culturales (OiC) dependiente de la Subsecretaría de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hasta el año 2007 haya sido reemplazado por el Observatorio de Industrias Creativas (OIC), dependiente

⁵² El vocablo "creatividad" en la gestión emergió entre Australia y el Reino Unido (con la elección del New Labour en 1997) en la década del noventa. Ver: Pratt, Andy (2009). "Policy Transfer and the Field of the Cultural and Creative Industries: What can be learned from Europe?", en: Kong, Lily, Lily y O'Connor, Justin (eds.). *Creative economies, creative cities: Asian-European perspectives*. Dordrecht/ Londres: Springer, p. 9-24; O'Connor, Justin (2007). *The cultural and creative industries: a review of the literature. A report for Creative Partnerships*. Londres: Creative Partnerships and Arts Council England.

de la Dirección General de Industrias Creativas, de la Subsecretaría de Economía Creativa del Ministerio de Desarrollo Económico del GCBA.

Dentro de las Industrias Culturales, la clasificación habitual contiene a la radio, la televisión, el cine, la música y la industria editorial. La industria audiovisual tiene la particularidad de facilitar niveles de intercambio y de autoreconocimiento. En su aspecto económico, incide en la economía, donde genera gran cantidad de puestos de empleo y comercio internacional (Getino, 2008). A diferencia de las industrias editoriales o discográficas, el cine requiere de significativas inversiones –tanto públicas como privadas– formando parte de un proceso mercantil-productivo, y requiere también de la amortización de estos costos con una circulación y recepción masiva de su producción (Torterola, 2009). Getino y Schargorodsky (2008) caracterizan a la industria cinematográfica por su intangibilidad, por su carácter de prototipo (y de reproducción en serie), ambas propias de las industrias culturales; por la cualidad sinérgica de la producción y la comercialización de obras cinematográficas en tanto aparece como espacio de convergencias múltiples de la casi totalidad de expresiones de la cultura, información, de las artes, la ciencia y la tecnología. El cine es además una *industria industrializante*, capaz de inducir al consumo o empleo de bienes y servicios presentados en el proceso de percepción de las obras cinematográficas (Getino, 2008). En este último aspecto, el cine ha sido uno de los instrumentos industriales y comunicacionales que más contribuyó en el siglo XX a la expansión de la economía de Estados Unidos.

2.3. Relaciones comerciales y culturales entre las naciones

Las Industrias Culturales resultan de importancia para el comercio internacional y son, según la UNESCO, de las industrias de mayor crecimiento a escala mundial. Las producciones cinematográficas tienen un papel estratégico para el desarrollo de las naciones, tanto en su aspecto económico como en su aspecto cultural, e incluso, en su autonomía democrática (Puente, 2007). El posicionamiento de los productos cinematográficos en los mercados internacionales, entonces, debe entenderse como una disputa que excede la simple relación entre oferta y demanda de películas (Getino y Schargorodsky, 2008), y donde se manifiestan relaciones de poder entre las naciones.

De esto se desprende un particular interés y ciertas controversias en torno al comercio internacional de las Industrias Culturales, en tanto entran en tensión la lógica del mercado y la autonomía de la cultura. Por su importancia trascendental, se han reglamentado medidas para

proteger las Industrias Culturales, limitando o excluyéndolas de otros acuerdos comerciales internacionales.

En el marco de diversos tratados internacionales⁵³, el asunto ha provocado ciertos debates, en los que se enfrentaron la posición de Estados Unidos —eliminar las barreras proteccionistas de los productos culturales—, contra la posición encabezada por Francia y continuada por múltiples países, que rechazaron la libre circulación de bienes y servicios culturales, con intenciones de defender sus identidades culturales y los intereses económicos nacionales que podrían verse afectados (Getino y Schargorodsky, 2008). Es posible deducir en este debate que la libertad de mercados sólo favorece a los que ocupan una posición dominante, y en este caso, casi con exclusividad a Estados Unidos. Frente a esta posición, se sostuvo el principio de excepción cultural, que define que las políticas de promoción de la identidad cultural deben ser consideradas estratégicas desde el punto de vista nacional.

El interés de Estados Unidos en lograr la libre circulación de sus productos cinematográficos queda en evidencia, ya que los procesos de concentración y transnacionalización del capital afectan al campo de las industrias culturales y su cadena de producción, en particular, en las instancias de comercialización y distribución (Puente, 2007). Debe recordarse que la industria cinematográfica es la segunda industria de los Estados Unidos, superada únicamente por la industria armamentística. El fenómeno del cine de Hollywood se debe a una habilidad inigualada (y quizás inigualable) de las corporaciones multimediales de Estados Unidos y de la participación activa de su Estado (desde el Departamento de Estado, el Departamento de Comercio y otras agencias gubernamentales) para diseminar productos cinematográficos alrededor del mundo, y la destreza en realizar films de gran presupuesto que apelan intensamente al gusto popular en diversas culturas, tanto por sus cualidades cinematográficas como por el hábil trabajo de marketing, en el que se

⁵³ Estos debates tuvieron lugar a principios de la década del noventa, en el marco del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) donde se afianzó el concepto de excepción cultural, cuando la Comunidad Económica Europea (con Jack Lang, el Ministro de Cultura de Francia, a la cabeza) planteó un tratamiento diferenciado para la producción de audiovisual y se reservó el 51% para sus propias producciones. Entre sus argumentos, hicieron hincapié en que el acta 301 de la Ley de Comercio de los Estados Unidos permite imponer restricciones a los productos culturales extranjeros. Durante las negociaciones del Acuerdo Multilateral de Inversiones (AMI) —negociaciones que finalmente no llegaron a su fin y concluyeron en 1998—, se enfrentaron la posición de Francia (acompañada también por Canadá), con intenciones de proteger sus Industrias Culturales, y la de los Estados Unidos, que pretendían la libre circulación de bienes y servicios. Para esto, los Estados Unidos pretendían considerar las Industrias Culturales como Industrias del Entretenimiento, por lo que deberían regirse por los principios de libre comercio del resto de las industrias. En el marco de la Organización Mundial del Comercio (OMC), Estados Unidos exigieron eliminar todo tipo de proteccionismo estatal en materia de servicios culturales, con lo cual afectaría a las industrias y a las culturas del cine y el audiovisual de los países periféricos (Puente, 2007). Ver también: Mattelart, Armand (2002). *Geopolítica de la cultura*. Santiago: Lom.

invierte más del 30% (y en ocasiones, aún más) del presupuesto de los films hollywoodenses (Martel, 2011).

La penetración del cine de Hollywood en otras cinematografías nacionales está extendida a lo largo del mundo—su cinematografía se difunde en 105 países aproximadamente—, y se efectúa a costa de la cuota de mercado o *market share* de las películas de producción local (en Francia, un país con una cinematografía importante, sólo llega al 30%; en España, al 15%; en otros países, no alcanza al 1%). Estados Unidos, por su parte, tiene un *market share* de más del 95%, y proyecta sólo un 5% de películas extranjeras. Estados Unidos obtiene en el mercado exterior más de la mitad de sus recaudaciones (*box office*). Si bien este país fue desde los inicios del cine uno de los principales exportadores de films, desde la década del ochenta su supremacía en los mercados internacionales se incrementó. Mientras la recaudación de cine y video en el mercado interno de Estados Unidos creció un 40,9% entre 1986 y 2001, en el mismo período la exportación de films y videos aumentó un 452,8% (Scott, 2004). Japón, Alemania, Gran Bretaña, España, Francia, Australia y México representan alrededor del 70-75% de la taquilla internacional de Hollywood (Martel, 2011), mientras América Latina ha representado históricamente entre el 12 y el 15 % de los ingresos obtenidos en el extranjero (Toumarkine, 2001). Según datos sobre distribución de las ganancias de la comercialización mundial de bienes culturales y comunicacionales, los Estados Unidos reciben el 55%, mientras que toda Latinoamérica, el 5%. Estos guarismos indican el rol que tiene el cine de Estados Unidos (y más específicamente, el de Hollywood) en el mundo, y el papel menor de Latinoamérica, tanto como productor-exportador de películas y también como importador-consumidor en los mercados mundiales.

Además de estas consideraciones, en los marcos económicos debe tenerse en cuenta que el comercio internacional de películas es, esencialmente, un comercio de intangibles. Los films extranjeros se comercializan como servicios (no como bienes), importando el derecho de exhibición (no el film en tanto objeto material). El ingreso aduanero de películas extranjeras, entonces, no debe tributar los gravámenes que paga, por ejemplo, la película virgen. Esto, sumado a la inexistencia de impuestos al giro de remesas al exterior, puede considerarse como una competencia desleal y desigual entre la producción cinematográfica nacional y la extranjera (Torterola, 2009). También puede pensarse como un caso de *dumping*⁵⁴ la igualdad de valor entre una entrada para un film estadounidense y una película

⁵⁴ El *dumping* es la práctica comercial según la cual se vende un producto por debajo de su precio o coste de producción con el fin de eliminar a empresas competidoras. Según la OMC, el *dumping* es condenable (aunque no está prohibido). En el caso de las películas, quienes interpretan que es un caso de *dumping*, sostienen que un

nacional, a pesar de la abismal diferencia entre el costo de producción de ambas realizaciones. Estos factores permiten revelar las desigualdades propias de la globalización, que afectan también a la industria cinematográfica.

2.3.1. Importancia de las Industrias Culturales en la economía de Argentina y de Buenos Aires

La importancia de las Industrias Culturales en la economía de la Argentina queda de manifiesto en diversas estadísticas. En el 2000, el PBI global de las Industrias Culturales fue de 10 mil millones de dólares, el 3% del PBI Nacional. Esto implica que las Industrias Culturales ese año se equipararon en cuanto a volumen de producción a las industrias de productos alimenticios y de bebidas, fueron ligeramente inferiores a la industria de la construcción; y superaron a la industria automotriz en cinco veces y a la industria textil en siete veces (Puente, 2007). La producción cultural, entonces, es una de las actividades de mayor dinamismo en la economía argentina. Dentro de las Industrias Culturales, el sector audiovisual ha sido muy relevante⁵⁵. En la Ciudad de Buenos Aires, las actividades culturales aportan el 6% de la producción y el 4% del empleo. En ambos casos, duplican la incidencia que las mismas tienen a nivel nacional (Perelman y Seivach, 2003).

Como se ha señalado anteriormente, las Industrias Culturales no resultan importantes únicamente en su dimensión económica, sino por lo que los valores simbólicos producidos aportan, o pueden aportar, al mejoramiento del espacio público nacional y regional. En este sentido, lo "nacional" radicaría no únicamente en sus capitales y forma de producción, sino también -principalmente-, en los contenidos que trabajan para beneficio o perjuicio de la identidad y de la cultura de cada comunidad nacional o regional, en su recreación permanente en los intercambios con otras identidades y culturas (Getino, 2005a).

A pesar del desarrollo global y nacional de las Industrias Culturales, y el aumento de actividad económica y consumo a nivel nacional a partir del 2003, la concurrencia a las salas en la Argentina no aumentó considerablemente durante en el periodo analizado (sólo en el año 2004, existió un aumento considerable; en el 2005, volvió a descender). En el país, entre 1950

film cuyo costo es de 200 millones de dólares (una película hollywoodense de alto costo) no debería tener el mismo valor de entrada que un film de 1 millón de dólares (costo de una película nacional de alto presupuesto).

⁵⁵ El decreto presidencial n° 1528/12 estableció que la actividad cinematográfica pasara a considerarse "actividad productiva industrial". Esto implicó un aumento de recursos, nuevas ventanas de comercialización de productos en el exterior y por sobretodo categorizar al cine como una industria. En el mismo acto, la por entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner anunció, mediante el decreto n° 1527/12, el aumento del monto total de subsidios y créditos a la producción, y la creación de un Polo de Producción de contenidos audiovisuales (Cortona y Lapenna, 2003).

y 1980, el índice de concurrencia anual *per cápita* oscilaba entre 2 y 3 –algunos autores incluso señalan para la década del cincuenta, 7. El piso de espectadores cinematográficos era durante la década del ochenta de 45 millones de espectadores en un mal año, y 60 millones de espectadores en un año estándar. Estos números decayeron durante la década del noventa. Recién en el año 2015 se alcanzó una cantidad de espectadores semejante a la de la década del ochenta –aunque con una cantidad mayor de habitantes en el país y mayor desigualdad de acceso a las salas, esto se tradujo en un índice de concurrencia anual *per cápita* de 1.13 focalizado en las grandes ciudades.

Visualizando las estadísticas, resulta necesaria la distinción entre *crecimiento* y *desarrollo* productivo (Getino, 2008). Mientras el crecimiento productivo sólo involucra el aumento de determinados aspectos del mercado, el desarrollo productivo requiere de manera imprescindible una relación fluida entre producción y demanda, e incluye a todos los factores que convergen para garantizar la continuidad de la producción. El crecimiento real de una industria no ocurre sólo cuando ella es capaz de producir más, sino cuando logra vender más (y, especialmente, "mejor"), a partir de lo cual crece la necesidad de incrementar la propia producción (Getino y Schargorodsky, 2008). En el caso de la Argentina, es innegable notar un *crecimiento* productivo a partir de mediados de la década del noventa (en particular, de la cantidad de films nacionales estrenados y producidos por año), sin embargo, debido al desigual aumento en la concurrencia del público a los cines y particularmente al consumo de cine argentino, no es posible afirmar la existencia de un *desarrollo* productivo del cine nacional. Esto se debe, entre otros factores, a ciertas características de la distribución y exhibición cinematográfica, de las que se dará cuenta en esta tesis.

La importancia del mercado una cinematografía nacional no es menor:

Protegerse no sirve de nada en una época de globalización y de Internet, como confirman los ejemplos chino y egipcio; a menudo es el mercado el que más armas tiene para luchar contra el mercado y sólo una producción fuerte, *mainstream* y popular permite evitar las importaciones. La única forma de luchar eficazmente contra las industrias extranjeras son unas industrias nacionales más fuertes y que exporten (Martel, 2011: 430).

La posición de Frederic Martel resulta un tanto excesiva en su consideración de la necesidad de las producciones de resultar *mainstream*. En una industria sólida, pero también diversa, hay lugar para producciones más específicas respecto al público al que están dirigidas, que pueden desarrollarse con financiación del Estado. Estas producciones resultan

de vital interés para la diversidad cultural que propone y sostiene un Estado, y para evitar la homogeneización casi dictatorial de un cine exclusivamente *mainstream*. Sin embargo, es ineludible tener en cuenta el mercado. Tanto los mercados nacionales como internacionales son sustanciales para la existencia de una cinematografía nacional, y una mayor producción desligada de un mayor consumo dista de ser efectiva para sostener la industria cinematográfica nacional. En este sentido, apelar a la distribución y a la exhibición para lograr que un producto fílmico alcance su mercado *potencial* (aunque éste sea limitado⁵⁶), es imprescindible para el auténtico *desarrollo* de la industria, que sólo puede llevarse a cabo - pero no únicamente- con el apoyo del Estado.

2.3.2. Las industrias cinematográficas latinoamericanas: Argentina, México y Brasil

Las Industrias Culturales tienen un importante valor estratégico para el desarrollo de procesos de integración regional, en tanto influyen en la organización sociopolítica. Por esta razón, distintas organizaciones regionales –latinoamericanas, iberoamericanas y del Mercosur– como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), el Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (SELA) y otros organismos económicos latinoamericanos se ocupan de la cultura como parte del desarrollo.

En la dimensión económica de la industria cinematográfica, la formación de mercados ampliados de espectadores podría permitir la autosustentabilidad de la producción cinematográfica y audiovisual (Velleggia, 2013), en tanto aumentarían los potenciales espectadores y en consecuencia, la recaudación por film. Para lograr este objetivo, resultaría necesario construir y consolidar condiciones económicas, socioculturales y políticas que favorecieran el desarrollo de industrias cinematográficas regionales integradas. En la región de Latinoamérica, si bien la circulación de films, actores y directores ha sido amplio a lo largo de la historia cinematográfica, hacia finales de siglo XX se institucionalizaron programas regionales, especialmente en el marco sudamericano como la Reunión especializada de

⁵⁶ Es de interés, en este aspecto, la excelente circulación, distribución y exhibición que logran en la Argentina (Buenos Aires en particular) los films de terror. Si bien el público al que están dirigidas estas producciones es específico y acotado, consiguen una notoria convocatoria en festivales como BARS (Buenos Aires Rojo Sangre) y otros ciclos. Ver: Rodríguez, Carina (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM⁵⁷), aunque con muy limitado alcance.

La Argentina, junto con Brasil y México, ha sostenido una industria cinematográfica a partir del desarrollo del cine sonoro. Entre las aproximadamente 12.500 películas producidas desde 1930 a 2000 en América Latina, 5.500 corresponden a México (45% del total), 3.000 a Brasil (25%) y 2.500 a la Argentina (20%). Es decir, el 90% de la producción de películas de la región se concentró en sólo tres naciones, correspondiendo el 10% restante a más de veinte países y, de manera particular, sólo a los que decidieron desarrollar políticas públicas para la producción industrial de imágenes propias (Getino, 2008). En el siglo XXI, México, Brasil y la Argentina representan el 80% de las cifras de la región en materia de espectadores y recaudaciones.

Después de la recaída a principios de la década del noventa, las industrias cinematográficas de Brasil, México y la Argentina entraron en un proceso de (re)estructuración y consolidación. Esto fue posible gracias a la participación, fomento y regulación de entes estatales como la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) en Brasil, y del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Se desarrolló en Brasil un movimiento llamado Cinema da Retomada; en la Argentina, el Nuevo Cine Argentino, y en México, el Nuevo Cine Mexicano (Simis, 2015). La industria mexicana pasó de producir un piso de nueve películas en el año 1997, incrementando su producción en el 2003 (29 películas), hasta llegar en el 2013 a 126 films, un número que no había alcanzado desde 1959. En 2014, se filmaron en México 130 proyectos, pero sólo se estrenaron 68 y la mayoría no llegó al interior del país. En Brasil, en el último año del gobierno de Fernando Collor de Mello, se había estrenado un único film brasileiro, hablado en inglés (*A grande arte*, Walter Salles, 1991). Brasil pasó de una producción de seis films en 1994, aumentando –con la creación de ANCINE– a catorce films en 1995; 48 en el año 2004; 83 en el 2009 y 129 en el 2013⁵⁸. La Argentina, por su parte, que había llegado a un piso de ocho films producidos en el año 1994, logró incrementar a 45 en el 2000, 128 en el 2010 y 172 en el 2014. Como se ve en el siguiente gráfico, si bien el aumento de la producción de los tres países latinoamericanos fue notable, fue aún mayor en la Argentina:

⁵⁷ El Mercosur Cultural, que tiene como antecedentes el Acta de Asunción de 1995 y la reunión de Canela de 1996, institucionaliza la RECAM en diciembre de 2003.

⁵⁸ Los datos fueron obtenidos del Observatorio Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), dependiente de ANCINE. Para más información, consultar <http://oca.ancine.gov.br/>
Es posible encontrar más datos en el sitio del Observatorio Interamericano Audiovisual (OIA), <http://www.oia-caci.org/>, dependiente de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI).

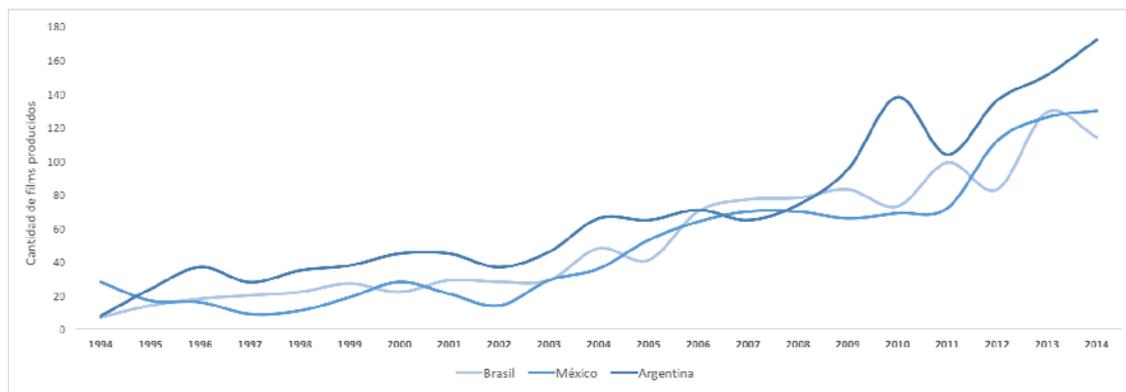


Gráfico 4. Cantidad de películas producidas por Argentina, Brasil y México (1994-2014)

En el período 1994-2014, Brasil⁵⁹ produjo 1.111 películas, México 1.060 y la Argentina, 1.480. La producción cinematográfica, de todos modos, no fue acompañada por el consumo. Brasil y México tienen mayor cantidad de espectadores, debido particularmente a su mayor cantidad de habitantes (202 millones en Brasil y 127 millones en México, frente a 44 en Argentina) y en consecuencia, mayor cantidad de salas cinematográficas. Mientras Brasil tuvo 155 millones de espectadores en el año 2014 y más de 2.500 pantallas, la Argentina en el 2013 llegó a los 48 millones de espectadores y no alcanza en la actualidad a superar las 1.000 pantallas. México, por su parte, tiene el mayor consumo de cine de la región⁶⁰, con 248 millones de espectadores y más de 5.000 pantallas en el año 2014. Desde hace casi tres décadas, las estadísticas muestran que los latinoamericanos concurren al cine menos de una vez al año. Los mexicanos tienen el porcentaje mayor de asistencia al cine en la región, dos entradas por habitante al año y el cuarto parque exhibidor del mundo (González, 2015).

A estos factores, se suma que en México y Brasil las distribuidoras y exhibidoras⁶¹ no son -en su mayoría- de capitales transnacionales. La Argentina, en cambio, tiene una mayor presencia de *majors* en exhibición:

⁵⁹ Sobre la relación entre el cine brasileño y la MPA, ver: Johnson, Randal (2005). "TV Globo, the MPA, and contemporary Brazilian cinema", en Shaw, Lisa, and Stephanie Dennison, eds. *Latin American cinema: Essays on modernity, gender and national identity*. McFarland, pp. 11-38.

⁶⁰ Dentro de los países latinoamericanos, Cuba, luego de 1959, fue un caso excepcional. En 1983, con menos de 10 millones de habitantes, concurren al cine 86 millones de espectadores (un índice de concurrencia anual de 8.65) (Datos del Ministerio de Cultura de la República de Cuba).

⁶¹ "En la primera década del siglo XXI, las salas de cine de América Latina se incrementaron en alrededor del 65%, a partir de que México pasó de las 2100 pantallas que tenía en 2000 a más de 4500 en 2009 y 5000 en 2010. En Brasil, el segundo gran mercado cinematográfico latinoamericano, las pantallas crecieron un 40 por ciento. De modo que a finales de la década existían en total, 9.000 pantallas (65% más que en la década de 1990). México, Brasil y Argentina representan el 80% de las cifras de la región en materia de espectadores y recaudaciones" (Velleggia, 2013: 99).

En muchos países de la región, los circuitos de exhibición, concentrados actualmente en grandes centros comerciales, se parten entre empresas nacionales y transnacionales, observándose una mayor presencia de los locales en México, Perú, Colombia y Venezuela, mientras que en otros, como Argentina, el negocio se concentra en filiales de compañías norteamericanas o en la asociación minoritaria a los mismos por parte de algunos capitales nacionales. En uno y en otro caso, la programación de esos circuitos es determinada entre los empresarios de la exhibición y las grandes distribuidoras estadounidenses (Getino, 2011: 34)

Esto se debe a que, a partir de la Ley de convertibilidad⁶², la Argentina se convirtió en uno de los territorios más codiciados por la posibilidad de recaudación, en tanto el costo de sus entradas era el más elevado de la región.

Los sectores a cargo del mercado -la distribución y la exhibición- a los cuales les importan más el monto neto de recaudaciones que la cifra de concurrentes a las salas. Por ejemplo 63 millones⁶³ de espectadores en 1984, con un precio medio de 0,80 centavos de dólar por entrada, representó ese año una recaudación de más de 45 millones de dólares, mientras que, en 1996, una cifra de espectadores tres veces menor (19,6 millones de espectadores) a un promedio de 6 dólares la entrada, habría representado una recaudación de más de 115 millones de dólares (Getino y Schargorodsky, 2008).

Luego de la crisis del 2001 y la devaluación de la moneda nacional, las inversiones en exhibición de empresas internacionales se detuvieron. Sin embargo, como se verá en el capítulo 5, en los diez años siguientes el costo de la entrada fue incrementándose. Anita Simis (2015) muestra cómo los precios medios por entrada fueron equiparándose en Argentina, Brasil y México a partir del siglo XXI, ya que la exhibición cinematográfica de los multicines de cadenas internacionales es diseñado sin tener en cuenta la capacidad de compra de los habitantes locales, sino que está orientado a convocar a los públicos en condiciones de pagar el promedio fijo a nivel mundial –habría además un precio internacional de ciertos servicios independientemente de los salarios mínimos de las naciones. En el 2015, en la Argentina, el valor de la entrada tiene el mismo coste en dólares que en los noventa, o incluso superior.

Si en América Latina la producción anual de films se incrementó y el *market share* de los cines nacionales de la región permaneció estable, salvo años excepcionales, esto

⁶² La Ley de Convertibilidad del Austral (Ley n° 23.928) fue sancionada el 27 de marzo de 1991 por el Congreso de la República Argentina, durante el gobierno de Carlos Menem, bajo la iniciativa del entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo, y estuvo vigente durante 11 años. Establecía a partir del 1 de abril de 1991 una relación cambiaria fija entre la moneda nacional y la estadounidense, a razón de 1 dólar estadounidense por cada 10.000 australes o posteriormente un Peso Convertible.

⁶³ La cantidad de espectadores de 1984, 63.357.108, no ha sido superada hasta la fecha.

demuestra que el principal beneficiario del incremento del número de salas y de espectadores fue el cine de las *majors* (Velleggia, 2013).

2.3.3. El cine argentino contexto internacional de las industrias audiovisuales

Si bien el cine de Hollywood comenzó a desarrollar una estrategia orientada hacia el mercado internacional desde la década del veinte⁶⁴, y luego de la segunda guerra mundial se fortaleció su hegemonía con la agresiva estrategia de comercialización de la Motion Picture Association (MPA⁶⁵), recién en la década del ochenta se volvió global en un nuevo sentido: se reconfiguró como una industria verticalmente integrada⁶⁶ en un contexto internacional de políticas de desregulación de la economía (Acland, 2003). De este modo, la industria norteamericana aumentó sus ganancias un 400% entre 1981 y 1993.

La MPAA es la entidad que agrupa a las seis *majors* o principales productoras/distribuidoras de los Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution (Walt Disney Company), Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment, 20th Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLLP y Warner Bros. Entertainment Inc. Este *lobby* de los estudios se originó en 1922 por iniciativa de Louis Mayer, y en la actualidad está dirigido por un consejo de administración compuesto por tres representantes de los cinco estudios principales. Si bien es un organismo sin afán de lucro y oficialmente independiente, las decisiones de la MPAA impactan en las políticas cinematográficas dentro de los Estados Unidos y en el exterior, donde responden a los intereses de los Estados Unidos casi en concordancia con las funciones de un ministerio de relaciones exteriores (Martel, 2011) o una entidad casi gubernamental en el exterior del país. A su vez, la MPA entró

⁶⁴ Nathalie Dupont (2007) señala que la dominación comienza en la primera guerra mundial. En 1917, el *market share* de films estadounidenses era del 90% en Gran Bretaña y del 30.4% en Francia. La autora señala que también se utilizó el cine de Hollywood para promover y publicitar productos norteamericanos. Hacia 1940, el cine estadounidense se distribuía en más de ochenta países, con un market share del 70%, y en algunos casos, de hasta el 95% (en algunos países de Latinoamérica).

⁶⁵ La Motion Picture Association (MPA) es la contraparte internacional de la Motion Picture Association of America (MPAA).

⁶⁶ Las empresas *major* integraron desde sus comienzos las funciones de producción, distribución e exhibición. Como se ha mencionado en la nota n° 18, en el año 1948, una serie de decretos de la Justicia antimonopólica norteamericana les impidió la integración vertical, y obligó a las empresas a desprenderse de sus cadenas de exhibición. Esta relativa separación entre la producción/distribución por un lado, y la exhibición por el otro, se mantuvo hasta inicios de la década de 1980, cuando con la flexibilización de las regulaciones federales estadounidenses durante el mandato de Ronald Reagan, y luego de Bill Clinton, que favoreció la concentración vertical de los grupos mediáticos en Estados Unidos entre 1985 y 1995 (Martel, 2011). Progresivamente se relajaron los controles, y las *majors* comenzaron a adquirir circuitos y cadenas de exhibición, produciendo una intensa integración vertical en la industria. Ver: Moguillansky, Marina (2007) "¿Un cine global? Las transformaciones recientes en el mercado cinematográfico", en VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

numerosas veces en complicidad con los gobiernos de países latinoamericanos, donde obtuvo ventajas para la difusión de las películas estadounidenses, como supresión de tasas a la exportación sobre las copias de las películas, tipos de cambio más favorable para repatriar los ingresos por taquilla a Estados Unidos y a veces, cuando existían, la no aplicación de las cuotas de pantalla nacionales –en el siglo XXI, estuvo involucrada en la anulación de las cuotas de pantalla de Corea del Sur y de la impugnación de las cuotas de pantalla de México.

Estados Unidos utiliza las industrias audiovisuales no únicamente a favor de su balanza comercial, sino también para promocionar sus pautas culturales y el consumo de sus productos y servicios. La economía global de los Estados Unidos debe su poder en parte al concurso de sus industrias culturales, particularmente la cinematográfica (Getino: 2008), que logró imponerse en gran parte del mundo. El cine estadounidense, al igual que el de otros Estados, tiene medidas de protección por parte del gobierno, que otorga múltiples subsidios directos (desgravaciones y exenciones fiscales, pagos diferidos, amortizaciones aceleradas) a las trece compañías de ese país que controlan el 96% de la distribución y proyección en su territorio, impone una cuota de pantalla (los films extranjeros en los Estados Unidos tienen un 0.75% del tiempo de pantalla) y presiona a otros gobiernos para que desregulen la distribución y exhibición eliminando medidas de protección a las cinematografías nacionales (Puente, 2007; González, 2015). La cuota de pantalla, que regula la obligatoriedad de exhibición de películas nacionales, es uno de los instrumentos de las políticas cinematográficas –será retomado en profundidad en el capítulo 6.

Por las características de su sistema de distribución y exhibición, el producto cinematográfico requiere de un mercado muy numeroso para poder existir y, como cualquier otra industria, debe asentar la recuperación de sus productos en su propio mercado antes de pensar en la proyección internacional (Rovito, 2000). Estados Unidos (que produce 600 films por año), junto con India (1.100), China (400) y Japón (400), son las únicas cinematografías nacionales que logran recuperar la inversión en su mercado interno –aunque realizan gran parte de sus ganancias en el mercado externo y cuentan con grandes facilidades por parte de las políticas de cada uno de los países para favorecer la industria. Por su parte, los países que no pueden sostener su cinematografía en su propio mercado han optado por el fomento del estado al cine nacional o por resignarse a la ausencia de cinematografía propia. Los sistemas de fomento al cine, entonces, son una parte esencial de la recuperación económica de esta industria (Velleggia, 2013), e incluso lo que permite su existencia. Países como Alemania, Italia, Inglaterra, España, Francia, Argentina o Brasil, tienen diversos sistemas de fomento que permiten la continuidad de su actividad industrial. En todos estos países, desde

las películas más artísticas y las más experimentales, hasta las más comerciales y populares existen gracias a estos sistemas de fomento. Francia es considerada el caso más relevante de posicionamiento estratégico del Estado en términos de regulación cultural, fomento al cine y defensa de la identidad nacional. Pero incluso en este caso –y en el de Corea del Sur, que tiene un gran porcentaje de consumo de películas nacionales– es notable la preponderancia de las películas estadounidenses. En muy pocos países, como Cuba o India, el mercado norteamericano no llegó a penetrar notoriamente. En Latinoamérica, el cine producido en Hollywood domina entre el 80 y el 98% de la oferta cinematográfica en circuito comercial.

La Argentina ha tenido en cuenta el comercio de sus productos cinematográficos y durante los años treinta, gran parte de su producción fue vendida a otros países latinoamericanos. Durante la gestión de Manuel Antín del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), se puso en funcionamiento en 1986 un programa de comercialización de películas argentinas en el exterior, del que formó parte la distribuidora Argencine. A partir de inicios de siglo XXI, el INCAA inició ciertos programas como ExportAr, Ventana Sur y otros mercados de productos audiovisuales para fomentar las ventas de productos argentinos en el exterior⁶⁷. Si bien en principio estaban orientados a países de Europa Occidental (considerando a España como puerta de entrada⁶⁸), China, Japón y Corea del Sur también distribuyeron películas argentinas. La Argentina exhibe también sus films en otros países latinoamericanos y en los Estados Unidos⁶⁹ con alcance y recaudaciones moderadas, ya que este último es un país que, como se verá en el capítulo 7, en sus vínculos con otras cinematografías nacionales, es más proclive a realizar *remakes* –nuevas versiones o adaptaciones– que a exhibir películas extranjeras. Más allá de las exportaciones e importaciones de films, debe tenerse en cuenta que la producción cinematográfica argentina depende de insumos que no se producen nacionalmente, y esto históricamente ha afectado a la producción, distribución y exhibición de cine nacional.

⁶⁷ "El hecho que marcó una especie de inflexión en la imagen del cine argentino a escala internacional y que volvió a reposicionarlo en los mercados internacionales, fue el Oscar obtenido en 1985 por Luis Puenzo con *La historia oficial*, y el premio que logró también en ese mismo año Fernando Solanas, con *Tangos, el exilio de Gardel*, Premio Especial del Jurado en Venecia -a los que se sumó *Hombre mirando al Sudeste*, de Eliseo Subiela, producido en 1985. Estos títulos volvieron a despertar el interés de algunos mercados europeos y latinoamericanos por las películas que se realizaban en el país en el período postdictadura" (Getino y Schargorodsky, 2008: 17).

⁶⁸ Ver la base de datos Lumiere del Observatorio Audiovisual Europeo, que contiene cantidad de espectadores y distribuidoras de films en la Unión Europea en: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>; la mayoría de los estrenos argentinos en la Unión Europea obtuvo espectadores principalmente de España, y en segundo lugar, de Francia.

⁶⁹ "Aunque la cinematografía argentina es, entre las latinoamericanas, la que ha tenido en los últimos veinte años una mayor presencia en número de títulos estrenados en los Estados Unidos, no lo es así en cuanto a recaudaciones (...). Entre 1984 y 2004, la mayor cantidad de estrenos argentinos en Estados Unidos se verificó durante el periodo 1994-2004: 23 títulos" (Getino y Schargorodsky, 2008: 90-91).

2.4. Políticas culturales

El volumen de capitales de las Industrias Culturales, su impacto económico y su rol en la generación de puestos de trabajo constituyen recursos de un alto valor estratégico para el desarrollo de las naciones y los procesos de integración regional (Getino, 2008). Resulta necesario entonces, aplicar políticas públicas locales que impulsen actividades culturales nacionales a partir de auspicios, promociones, créditos y subsidios –que pueden provenir tanto del mercado como del presupuesto estatal (González, 2015)–, para que las producciones locales logren superar las condiciones competitivas desfavorables que se han explicado anteriormente, es decir, las asimetrías existentes entre las películas nacionales y los productos extranjeros de corporaciones multinacionales (en particular, los films de las *majors*).

Los Estados nacionales, entonces, aplican mecanismos para administrar, regular y sistematizar instituciones que atienden tanto a las esferas burocráticas y estatales como a las creativas y orgánicas (Miller y Yudice, 2004). Las políticas públicas desde el Estado nacional pueden entenderse como el conjunto de acciones, intervenciones (y también omisiones) realizadas por el Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil, y en el caso de las políticas culturales específicamente, con el fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer necesidades culturales de la población y obtener consenso para una transformación social (Oszlak y O'Donnell, 1984; García Canclini, 1992).

Las políticas culturales han estado presentes desde la constitución de los Estados Nacionales latinoamericanos. Desde los inicios de la Argentina existió una preocupación por definir una cultura argentina (Altamirano y Sarlo, 1983). Específicamente sobre industria cinematográfica, se desarrollaron políticas específicas principalmente a partir de la década del cuarenta (Kriger, 2006; González, 2015).

A pesar de las predicciones de que la globalización debilitaría la función de los Estados Nación, el interés y soporte gubernamental a las cinematografías nacionales creció en el siglo XXI, lo que puede entenderse como un proceso de reterritorialización generado a partir de un proceso de desterritorialización (Appadurai, 2001). A su vez, el reconocimiento y la promoción de un cine nacional concierne a un estado de organización que tiene un interés en producir alguna clase de marca país (Ross, 2010). En el capítulo 6, se observarán las legislaciones respecto de la industria cinematográfica nacional, y específicamente sobre exhibición cinematográfica. Durante la década del noventa, la legislación priorizó el estímulo a la producción cinematográfica, sin intervenir en la distribución y en la exhibición; en la

primera década del siglo XXI, algunas resoluciones determinaron cuestiones referentes a la exhibición, aunque con muy bajo impacto.

2.5. Oferta y consumo cultural

A diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de las industrias, las relaciones entre oferta y demanda de la industria cinematográfica no aparecen equilibradas. La oferta puede superar con creces a la demanda de los mercados, ya que esta última se encuentra condicionada por factores externos al cine como cuestiones políticas (por ejemplo, políticas públicas de fomentos o censura); económicas (la capacidad de consumo de la población); sociales, mediáticas y educativas (Getino y Schargorodsky, 2008).

2.5.1. El consumo cultural del cine. Desigualmente para todos

En América Latina, los estudios sobre consumos culturales se iniciaron tímidamente en la década del ochenta, y mientras a principios del noventa era notoria la inexistencia de investigaciones sobre públicos, consumo y recepción de bienes culturales, a finales de esa década, habían adquirido centralidad en la agenda de los estudios sobre cultura y poder (Rosas Mantecón, 2002).

Dentro de los pensadores que han analizado la temática, se destacan los trabajos de Néstor García Canclini y las vinculaciones que él hace entre consumo cultural y relaciones de poder. Según el autor, los consumos culturales son "el conjunto de procesos de apropiación y uso de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica" (2006: 42). El consumo en general es un acto que distingue simbólicamente, integra, comunica, objetiva deseos y ritualiza su satisfacción, por lo que todos los actos de consumo pueden pensarse como hechos culturales.

El consumo cultural es una práctica social y como tal, tiene una historicidad, y se modifica a lo largo del tiempo. No es un acto libre en su totalidad, sino que se enmarca en determinadas condiciones estructurales, históricas, sociales, económicas y políticas, y por tanto, constituye una relación social (Wortman, 2015).

Las prácticas y elecciones culturales de los espectadores de cine fueron reformadas por las transformaciones de la industria del cine, televisión y videos (García Canclini, 1995). A partir de la década del noventa –con la expansión de la televisión por cable, y más tarde con

la aparición de nuevas tecnologías digitales— hubo una disminución de público cinematográfico ligado a un cambio profundo en los patrones de consumo cultural del cine, tendiente a la individualización y domesticación (Amatriain, 2009). Es necesario también remarcar la desigualdad en el acceso a los bienes culturales. Con salas de cine ubicadas únicamente en las grandes ciudades, y el costo de computadoras y conexión a internet, la visualización de películas tiene un acceso diferente para los habitantes del país, según el lugar que habitan y sus clases sociales. La asistencia al cine es a partir de finales de siglo XX un claro fenómeno centrado en los sectores altos y medios de la sociedad argentina (ABC1 26.2%; C2 20.9%; DE 11.8%; SNCC, 2005), y concentrado en ámbitos urbanos. Aída Quintar y José Borello (2014) señalan que, en general, en países como la Argentina existe una estructura de consumo profundamente fragmentada y donde una parte consume como Bélgica y otra como la India. Emiliano Torterola, por su parte, tomando datos de la UNESCO para el año 2001, apunta que "mientras Buenos Aires muestra una tasa de asistencia por habitante anual similar a la de Barcelona, en Jujuy o el Chaco, dicho coeficiente se asemeja en cambio al de Ruanda o Tanzania" (2009: 203).

En el año 2004, en la Argentina se desarrolló un Sistema Nacional de Medición de Consumos Culturales (SNCC)⁷⁰, teniendo en cuenta un "variado conjunto de indicadores que representan los valores, preferencias y costumbres culturales que caracterizan y distinguen a cada sociedad en particular" (SNCC, 2005). Para esto, se dieron cuenta de diferentes preferencias y modos de consumir música, libros, cine, teatro, deporte y fiestas populares. Según el estudio, el 34.6% de los argentinos afirmaba haber concurrido al cine en los tres meses anteriores. Uno de los intereses (un tanto tendenciosos) fue el de determinar las percepciones que el cine nacional despertaba entre los argentinos. El 72.6% de los encuestados indicó su preferencia por el cine nacional, aunque este dato no se condice con la cantidad de espectadores de cine nacional, que en el 2004 fue el 13% de los espectadores totales. Dos películas argentinas se ubicaban en el podio del imaginario colectivo de los argentinos en el año 2004: *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) y *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), que habían obtenido en años anteriores el reconocimiento de la crítica, reconocimiento internacional y gran cantidad de espectadores⁷¹.

⁷⁰ La investigación fue realizada por la Secretaría de Medios de Comunicación de la Jefatura de Gabinete de Ministros de la Presidencia de la Nación, en cumplimiento del Convenio con la Secretaría de Desarrollo Económico del Ministerio de Economía.

⁷¹ Estas películas, además, tuvieron una amplia aceptación en el mercado externo. Se distribuyeron en más de treinta países y convocaron a 400.000 y 1.500.000 espectadores en España respectivamente. Además, se vendieron los derechos de ambas películas para hacer *remakes* en Estados Unidos. Ver capítulo 7 de esta tesis.

De todas maneras, no necesariamente las películas más consumidas son las más ofertadas. A pesar de la gran cantidad de estrategias que operan a favor del consumo de un determinado film (fuertes campañas de marketing, elección de la fecha de estreno, *block booking*⁷²), la relación entre oferta y consumo no es automática ni predeterminada, lo que implica de manera empírica que los espectadores están inducidos por una gran cantidad de factores empresariales, pero que también influyen otros (recomendación boca-en-boca, críticas cinematográficas, elecciones y gustos sociales y personales).

2.5.2. La oferta cultural

La programación cinematográfica está atravesada por diferentes agentes y tensiones. En este apartado se consideran las divisiones que suelen realizarse entre las películas: origen del film, modos de producción y modos de representación (géneros).

El cine tiene la habilidad particular de representar espacial y temporalmente aspectos de lo nacional en un modo dinámico⁷³. El cine vehiculiza un modo de lo nacional:

La homogeneidad del Estado Nación y sus metanarrativas legitimadoras comienzan a fisurarse cuando los cineastas tratan de expresar las esperanzas y experiencias y mundos de vida de las minorías, ya sean étnicas, lingüísticas o religiosas. Las películas que se ocupan de las privaciones de las minorías sirven para abrir un espacio de representación desde donde el discurso hegemónico del Estado puede ser desafiado y la idea de la diferencia cultural pasa a primer plano (Ross, 2010) (T. de la D.).

Sin embargo, para algunos teóricos, la existencia de un cine nacional ha sido una asunción heurística basada en "la premisa del vínculo entre la vertiente económica y políticas de los estados modernos con una cierta poética de la visualidad y unas temáticas propias definidas por fronteras" (Sedeño Valdellós, 2011: 20). Andrew Higson (2002) considera que el concepto de cine nacional se utiliza habitualmente de manera prescriptiva y no descriptiva. El cine nacional puede pensarse en correspondencia con la industria filmica local, puede

⁷² *Block booking* es la venta en paquetes de películas por parte de las distribuidoras a las exhibidoras. Ver: Hanssen, Andrew (2000). "The blockbooking of films: a re-examination", en *Journal of Law and Economics*.

⁷³ Estados Unidos aplicó la importancia de la cinematografía tanto en la constitución de una identidad nacional como de las relaciones exteriores. Esto queda manifiesto en la Segunda Guerra Mundial, cuando se produjeron films para atraer a Latinoamérica, como *Saludos Amigos* (Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske y Bill Roberts, 1942) y *Los tres Caballeros* (Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill y Harold Young 1944), de Walt Disney; desde el Overseas Motion Picture Bureau (OMPB), se enviaron películas subtituladas a la Italia reconquistada para que los italianos tuvieran una buena imagen de los Estados Unidos; del mismo modo, la Office of War Information (OWI) solicitó no exhibir en Alemania imágenes negativas de los alemanes, ya que serían futuros espectadores de cine norteamericano.

establecerse de manera discursiva -como cúmulo de estrategias culturales⁷⁴-, o teniendo en cuenta a los públicos y al consumo cultural (Higson, 2002).

En términos de economía política, el cine nacional es una estructura industrial, un patrón particular de propiedades, recursos humanos y de capital, así como de un sistema de legislación estatal. El poder económico relativo de una industria cinematográfica nacional depende, entre otros factores, del volumen del mercado interno y del grado de penetración de los mercados extranjeros. En este sentido, es trascendente el papel del Estado, pero es también importante reconocer que el Estado interviene sólo cuando los productos –y por lo tanto las ideologías y los valores– de un cine extranjero se distribuyen ampliamente dentro de un Estado-nación, teniendo un efecto perjudicial también sobre su economía (Higson, 2002).

El concepto de cine nacional se ha establecido como una estrategia de resistencia cultural y económica, como un medio para afirmar la autonomía nacional frente a la dominación cultural de los Estados Unidos. El concepto de cine nacional abre además otra problemática, que es considerar a su contraparte, el denominado "cine extranjero", una categoría tan vasta que resulta inabarcable, y aún así es utilizada por la prensa, los premios internacionales, organismos y academias de cine (Sedeño Valdellós, 2011)⁷⁵.

Según establece el INCAA, no todo cine de producción argentina es considerado cine nacional. El cine "nacional", a diferencia del mero cine "argentino", debe cumplir una serie de cuestiones legales. En el decreto 62/57 se establecieron los puntos legales para determinar aquello que es considerado cine nacional, y esto mismo fue reglamentado en el artículo 8 de la Ley de cine de 1994. Según este último, la película nacional debía: estar hablada en castellano, ser realizada por personal técnico y artístico argentino (aunque no vivan en el país) o con residencia (permanente o transitoria), haberse rodado y procesado en el país, haberse pasado al formato de 35mm o mayores (podía ser filmada en HD o 16mm, pero el producto

⁷⁴ "Al considerar el cine en términos de identidad cultural, es necesario prestar atención al proceso mediante el cual se logra la hegemonía cultural en cada Estado Nación, examinar las relaciones internas de diversificación y unificación, y el poder de instituir un aspecto particular de una formación cultural plural como el políticamente dominando, y estandarizarlo o naturalizarlo" (Higson, 2002: 990).

⁷⁵ Algunos autores consideran que con la globalización de los mecanismos de producción, distribución y consumo pone en tela de juicio la noción de nacionalidad dentro de los discursos fílmicos, por lo que proponen la categoría de cine transnacional (*world cinema, cinema monde*). Otros autores consideran que el concepto de lo nacional (y en consecuencia, de los cines nacionales) sigue resultando productivo en el mundo globalizado. Higbee y Lim -que han estudiado el concepto de transnacional- consideran que lo nacional continúa ejerciendo su fuerza incluso dentro de las prácticas cinematográficas transnacionales. En este trabajo no se desarrolla un estudio transnacional ya que, si bien son tenidas en cuenta los vínculos de distribución y diversidad de intercambios culturales y económicos entre diversas naciones, el estudio es exclusivo del cine nacional argentino. Se espera en futuros trabajos analizar desde los estudios transnacionales ciertas películas que integran el corpus aquí propuesto.

final debía ser de 35mm)⁷⁶ y no contener publicidad. Luego del 2006, entre los requerimientos para clasificar una película como nacional –y por lo tanto poder contar con los créditos y subsidios, y con los beneficios de la reglamentación de la cuota de pantalla–, se debe presentar el logo de "Marca País", el logo animado de "Cine Argentino" y el logo del INCAA al inicio del film.

En las coproducciones internacionales –que pueden ser financieras⁷⁷, artísticas y técnicas o administrativas–, las películas poseen dos o más nacionalidades, lo que les permite recibir incentivos fiscales nacionales y otras formas de apoyo gubernamental, así como acceder a cuotas de pantallas, por lo que gozan pleno derecho de las ventajas que resulten de las disposiciones relativas a la industria cinematográfica.

Desde mediados de la década del veinte en Europa, comenzaron a aliarse productores cinematográficos de distintos países para financiar y producir películas. La coproducción es tanto un modo de financiación, como una alternativa para acceder a otros mercados. La coproducción lleva, también, a que películas con una temática e idioma específicos pertenezcan a otras nacionalidades: *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) no es armenia sino de Francia y Canadá; *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008), de España, Estados Unidos, Francia y *Blindness* (Fernando Meirelles, 2008), de Brasil, Canadá y Japón, ya que la nacionalidad es otorgada por las empresas productoras. Desde principios de siglo XXI, y particularmente a partir de la creación del fondo para el fomento cinematográfico alemán (Deutscher Filmförderfonds, DFFF) en 2007, puede observarse que Alemania ha tomado producciones y coproducciones de películas de estética norteamericana y habladas en inglés. De este modo, *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004), *Laws of Attraction* (Peter Howitt, 2004), *Inglorious basterds* (Quentin Tarantino, 2009), *Cloud Atlas* (Tom Tykwer, 2012) y *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014), entre otras, son películas alemanas.

Los incentivos fiscales y los subsidios para la producción cinematográfica y televisiva están previstos en tratados y acuerdos internacionales. En la actualidad, Argentina mantiene acuerdos internacionales de coproducción⁷⁸ con Alemania, España, Colombia, Francia, Chile,

⁷⁶ Esto se modificó con la extensión de la digitalización de las salas, a partir de la resolución n° 2.202/11/INCAA.

⁷⁷ Ver: Hofmann, Kay H. (2013) *Co-Financing Hollywood film production with outside investors. An economic analysis of principal agent relationships in the U.S. motion picture industry.* s/d: Springer.

⁷⁸ La Argentina mantiene convenios de coproducción según los siguientes acuerdos: Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica de Caracas (Ley n° 24.202), Acuerdo de Coproducción Cinematográfica con la República Federativa del Brasil (Ley n° 22.452), Acuerdo sobre Relaciones Cinematográficas con el Gobierno de Canadá (Ley n° 23.780); Convenio de Coproducción Cinematográfica con la República de Colombia. Para las coproducciones con países con los que no existe convenio, se dictaron las resoluciones n° 268/81 y 111/92.

Italia, Marruecos, México, Uruguay, Canadá, Benin, Venezuela y Brasil. Por otro lado, también existieron coproducciones con países que no tenían acuerdos específicos⁷⁹, como Corea del Sur, que coprodujo *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) y *Carancho* (Pablo Trapero, 2010). Según datos del INCAA, casi la mitad de la producción de películas que se filman cada año en el país, se inscriben en el régimen de coproducción internacional.

Existen también fondos de financiación a los que apelaron las películas argentinas desde los años noventa: el Programa Ibermedia⁸⁰ creado en 1997 y que financió, entre otras películas, *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014) y *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2014); Hubert Bals⁸¹ (creado en 1988, vinculado a organizaciones holandesas y asociado al Festival Internacional de Cine de Rotterdam), que financió *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002) y *El Custodio* (Rodrigo Moreno, 2006); Fonds Sud (creado en 1984 por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia para fomentar la producción cinematográfica de países en desarrollo⁸²). También desde ciertos festivales de cine⁸³, como Sundance Film Festival, festival danés CPH:DOX o el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (y su programa "Cine en construcción"), se contribuye a financiar diferentes etapas de la producción. Estos programas no llegan a financiar la totalidad de los proyectos, sin embargo, obtener uno de estos apoyos resulta fundamental para las óperas primas, como modo de legitimación.

Se considera habitualmente, más allá de este tipo de producciones, que el cine más exhibido es el cine de Hollywood. Hollywood es no únicamente un lugar específico en California, sino un complejo descorporeizado de imágenes y narrativas cuya presencia se siente en todo el mundo (Scott, 2004). Tanto su manifestación local como la global están

⁷⁹ En noviembre de 2012 se firmó un acuerdo entre el Korean Film Council (Kofir) y el INCAA.

⁸⁰ La ayuda se concede en concepto de préstamo, y los films deben ser coproducidos conforme al Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica. Según el punto 4.a de dicho acuerdo, los proyectos deben presentar una cooperación artística y técnica entre al menos dos coproductores pertenecientes a diferentes Estados miembros del fondo: jefes de equipo, intérpretes principales, estudio o lugar de rodaje, de postproducción, del laboratorio y de los prestatarios de servicios.

Ver: Falicov, Tamara (2012). "Programa Ibermedia: ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?", en *Revista Reflexiones* n° 91, San José de Costa Rica, pp. 299-312; Villazana, Libia (2009). *Transnational financial structures in the cinema of Latin America: programa Ibermedia in stydy*. Saarbrücken: VDM Publishing.

⁸¹ Ver: Ross, Miriam (2011). "The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund" en *Screen* n° 52, vol. 2, pp. 261-267.

⁸² CNC, L'aide aux cinémas du monde, otro fondo de fomento francés, no incluye a la Argentina en sus países destinatarios.

⁸³ Ver: Falicov, Tamara. "The Festival Film: Film Festival Funds as Cultural Intermediaries" en Marijke de Valck, Brendan Kredell, y Skadi Loist (eds.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, 2016, pp. 209-229; Czach, Liz. "Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema", en *The Moving Image* n° 1, vol. 4, 2004, 76-88; Campos Rabadán, Minerva. "El circuito de financiación de los cines latinoamericanos", en *Cinemas d'Amérique Latine* n° 20, Toulouse, 2012. 172-85.

conectadas por un entramado complejo de distribución y marketing. El nuevo cine de Hollywood (Miller, 2011) produce una limitada cantidad de films *blockbusters*⁸⁴ o "tanques", es decir, filmes con una gran inversión y producción, estelarizado por un sistema de estrellas⁸⁵ reconocido mundialmente. Para el estreno de los films, se fija una fecha conveniente⁸⁶ a nivel mundial, que se realiza de manera sincronizada (*day-and-date of release*). Este acontecimiento es precedido -y producido- por una esmerada campaña de marketing en la que se invierte entre un 30 y un 50% del presupuesto total del film. Las películas "tanque" se estrenan con una enorme cantidad de copias, por lo que logran saturar el mercado de exhibición durante las primeras semanas (en la Argentina, entre 100 y 120 copias, a diferencia de las nueve copias con las que en promedio se estrenan las películas argentinas). De esta manera, la recuperación de la inversión es mayor para las distribuidoras -debido a la estructura de la comisión- y se amortizan los costos financieros (Augros, 2000). Deborah Allison (2006) señala, para el caso de los multiplex del Reino Unido, que la programación es producto no sólo de las especulaciones con respecto al éxito que tendrá el film, sino también, del cálculo de términos de renta a pagar a las compañías distribuidoras. Para los exhibidores, atraer a la mayor cantidad de espectadores parece ser un principio básico, pero también deben considerar el porcentaje de la entrada que se quedarán según el acuerdo establecido con cada distribuidora, por lo que ocasionalmente prefieren programar películas con menor convocatoria que logren mayores ganancias para la empresa exhibidora.

Una película "tanque" se apoya en una campaña rápida e intensa para el primer fin de semana de estreno, y aunque se mantiene en cartelera durante una media de seis u ocho semanas, la estrategia de la saturación de copias y de marketing está dirigida a lograr la mayor cantidad de espectadores en la primera semana de estreno:

⁸⁴ Un blockbuster es un film orientado al mercado que se enfoca, entre otras cosas, en iconografía superficial, espectáculo y potencialidad de marketing. "En lenguaje militar [blockbuster] era una bomba para destruir bloques de casas. Por extensión, se trata de una película (el término se utilizó por primera vez en *Variety* en 1951 a propósito de la película *Quo Vadis*) o de una exposición de gran éxito, de un libro best seller o incluso de un medicamento que se vende en grandes cantidades" (Martel, 2011: 446). Ver: Justin Wyatt (1994). *High concept: movie and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

⁸⁵ El sistema de estrellas es un "método de explotación cinematográfica que consiste en elevar a los actores a la categoría de arquetipos, considerando como una unidad el trabajo y la vida privada de quienes aparecen en las pantallas" (Russo, 1998: 239). Ver la investigación en curso de Soledad Pardo, "La construcción de una estrella cinematográfica. El caso de Zully Moreno en el marco del star-system argentino del período clásico-industrial".

⁸⁶ Para hacer posible este esquema de distribución y que las películas de la MPA no compitan entre sí, las *majors* coordinan las fechas de estreno. Históricamente las fechas más importantes del año en Estados Unidos han sido las vacaciones de verano, Pascuas, *Memorial Day* (último lunes de mayo), *Labor Day* (primer lunes de septiembre), el día de Acción de Gracias y la semana previa y la siguiente a la Navidad (Martel, 2011). En la Argentina, las fechas clave son los días de Semana Santa y las vacaciones de invierno. Sin embargo, la tendencia más reciente por parte de las *majors* es al lanzamiento de un tanque cada aproximadamente veinte días.

Una de las principales razones por las que los multicines están dispuestos a programar éxitos de taquilla en un gran número de pantallas es que se han encontrado que hay menos fidelidad por parte de los clientes en el sector de las películas *mainstream* que en el circuito de cine de arte. El crecimiento de los multicines también ha levantado las expectativas de los consumidores, por lo que no sólo esperan que se les ofrezca una amplia gama de títulos para elegir, sino que también esperan una amplia gama de horarios de las películas populares. Muchos de los multicines más grandes tienen como objetivo ofrecer funciones de películas tales como *El Señor de los Anillos* cada media hora ya que, en áreas de intensa competencia, si en el cine no se está exhibiendo la película exactamente en el momento en que el cliente quiere verla, va a ir a un competidor que lo esté haciendo (Allison, 2006: 88).

La estrategia de las películas argentinas, al no contar con estos recursos, es opuesta: los públicos se construyen a partir del boca-en-boca, a lo largo del tiempo, aunque también se utilizan estrategias como apariciones en los medios de comunicación locales (programas de televisión, diarios, revistas semanales). La obligatoriedad de películas nacionales según la legislación vigente es de dos semanas, por lo que no resulta tiempo suficiente para construir públicos.

Debe destacarse que el consumo de cine de Hollywood no es sólo de un bien material (películas producidas por las *majors*), sino también simbólico. Esta hegemonía cultural del cine de Hollywood logra una estandarización de los recursos estéticos, en donde se presenta una realidad de mundo única y clausurada, tanto por la narrativa como por la regularización de las formas de representación de las instituciones. Esto provoca una pobreza cultural a través de la homogeneización del gusto y la dominación de los espacios más rentables, pero también por el uso del modelo en los contenidos y estética de las películas nacionales más taquilleras (Zito, 2007). El cine de Hollywood ya no es aquel producido por los grandes estudios de California y hablado en inglés: es un modelo de representación internacionalizado, *mainstream*.

Este modelo de representación se basa particularmente en la recurrencia a las películas de género. Los géneros en el medio audiovisual separan la oferta cinematográfica en categorías temáticas estables y características estereotipadas de contar una historia con una fórmula específica de personajes reconocibles. Según Rick Altman (2000), el género es un concepto complejo de múltiples significados que puede entenderse como un esquema básico o fórmula, como una estructura o entramado formal, como una etiqueta o nombre de categoría fundamental, o como un contrato o posición espectral. El género supone ciertos cánones de producción del discurso cinematográfico, que aplicados sistemáticamente a una variedad de películas adquiere un nivel de redundancia que facilita la lectura. La redundancia es

temática y formal, estética y narrativa. La combinación particular de esos elementos es lo que define a un género y lo distingue de otros (Tassara, 1994). Los géneros son interpretados por una comunidad específica, y tanto la recurrencia como su variación histórica señalan significados culturales (Conde, 2009). Los criterios utilizados para diferenciar en géneros se modifican con el tiempo y son principalmente el tema, los personajes modelos, el ritmo, estilo o tono del relato de la historia, la ambientación y escenografía, y el sentimiento que se busque provocar en el espectador. La técnica audiovisual, por su parte, diferencia además dos aspectos de la imagen, la real (fotográfica) y la animada o computarizada. A su vez, se suele dividir entre registros de documental o ficción⁸⁷.

La clasificación en géneros, además, pasó a ser fundamentalmente un elemento para la distribución y promoción comercial. A partir de la clasificación de los productos, se logra una mayor eficiencia económica, ya que se delimita el grupo de espectadores al que pretenden atraer y las expectativas de rendimiento comercial. La aparición de híbridos genéricos durante las década del setenta y ochenta constituye un síntoma específico de una evolución en el estilo del cine comercial basado en los géneros (Tasker, 1998).

En los cuadernos del DEiSICA, se utilizan los géneros para dividir la oferta cinematográfica y usan las categorías: comedia, suspenso, terror, drama, acción, aventuras, fantasía, ciencia ficción, melodrama, drama, comedia dramática, romántico, bélico, histórico, documental, musical y de animación. El género preponderante en las producciones nacionales, según las estadísticas de DEiSICA y Ultracine, es indudablemente el drama. Casi una de cada dos películas argentinas producidas y estrenadas comercialmente entre 1990 y 2005 es un drama. Le siguen la comedia y los documentales con 17,3% y 17,11% respectivamente. Sin embargo, estas estadísticas se modifican al observar los criterios del clasificador. Según los datos consignados por Ultracine, películas como *The exorcist* (William Friedkin, 1974), *Anaconda* (Wes Craven, 1996) y *Dark Water* (Walter Salles, 2001) son catalogadas como "Drama-Terror" o "Drama-Thriller", y films como *The notebook* (Nick Cassavetes, 2004) y *De Lovely* (Irwin Winkler, 2004) como "Drama-Romántica", otorgando mayor visibilidad al género "Drama".

⁸⁷ La distinción entre cine documental (o el término más englobador cine de no ficción) y cine de ficción es complejo y supera las intenciones y alcances de este apartado. Para Raúl Beceyro, entre otros pensadores del cine, el cine documental no es un género, si bien en las clasificaciones de películas suele ser tenido en cuenta como tal. Lo que distinguiría a los documentales de las ficciones sería una actitud "documentalizante" a diferencia de una actitud "ficcionalizante". A su vez, toda imagen filmica (excepto la de animación) tiene una base documental, por lo que el documental sería "el uso testimonial de los rasgos documentales del registro cinematográfico" (Aguilar, 2006: 36). Ver: Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004; Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, luego del fin del período clásico-industrial, en el que se producían películas de género, se desarrolló en la década del sesenta una cinematográfica llevada a cabo por productores-directores dando lugar al llamado "cine de autor" o "cine independiente", en un contexto internacional influenciado por la *nouvelle vague* francesa. La categoría de "cine argentino" dio lugar a partir de entonces a dos categorías diferenciadas: una de carácter "industrial/comercial" con una finalidad de carácter puramente económico y lucrativo; y otra, de tipo "independiente/autoral", con aspiraciones pretendidamente socioculturales o artísticas. En las décadas siguientes apareció una categoría que trató de unir lo "autoral" a lo "industrial" y lo "comercial", elevando la calidad de los productos y atendiendo las demandas de un mercado tanto local como internacional, denominada "industrial de calidad" (Getino y Schargorodsky, 2008).

Según Getino y Schargorodsky (2008), en un país de escaso desarrollo industrial como la Argentina, la categorización por géneros resulta la más indicada para analizar lo referido a la comercialización internacional de productos. Las categorías en género son usualmente utilizadas en el cine denominado "industrial", sin embargo, no son privativas de él. Algunos críticos como Javier Porta Fouz sostienen, de todos modos, que en la última década se creó un nuevo cuasigénero, las películas "festivaleras", de la que *UPA! (Una película argentina)*⁸⁸ (Tamae Garateguy, Santiago Giralt y Camila Toker, 2007) hace una parodia, y *El escarabajo de oro* (Alejo Mogueillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014), una comedia de aventuras alrededor de la coproducción.

Las categorías industrial/independiente⁸⁹ señalan diferencias en los modos de producción más que en la estética cinematográfica; sin embargo, los modos de producción y de representación están mucho más imbricados de lo que resulta a primera vista, y en el cine es posible establecer correlaciones entre la producción y la estética. Según Pablo Rovito (2000), hay un cine dependiente que, por estar atado a los canales de financiación, de distribución y de exhibición, orienta el film hacia un público masivo, con el fin de recuperar la inversión y obtener beneficios económicos. Por esto, el diseño y el tratamiento conceptual y formal de sus producciones cinematográficas se inscribe en modelos exitosos y estandarizados (cine de género, apelaciones a la televisión). En la actualidad, las empresas líderes en esta categoría son Patagonik Film Group, Pol ka Producciones y Argentina Sono Film, todas ellas

⁸⁸ Ver Soria, Carolina. "La parodia en el cine argentino contemporáneo: *Upa! Una película argentina*", en *Imagofagia* n° 7, 2013.

⁸⁹ En Estados Unidos, se distinguen en tanto el cine industrial es el producido por la MPA, y el cine independiente es el producido por cualquier otra empresa productora, que generalmente se agrupan en la AFMA (American Film Marketing Association).

asociadas empresarialmente o en determinados proyectos, a los grandes conglomerados de medios locales e internacionales (Clarín, Telefe, Telefónica, Walt Disney). Dentro del corpus que se trabajará en esta tesis en el capítulo 7, destacan en esta categoría las películas producidas por Argentina Sono Film y dirigidas por Rodolfo Ledo: *Papá se volvió loco* (2005) y *Bañeros 3: Todopoderosos* (2006).

El cine independiente, por su parte, es aquel que no depende de los canales de comercialización y de exhibición, y por esto puede permitirse promover innovaciones estéticas o expresivas y, al estar en una orientación distinta a la aceptada masivamente en el mercado, dirigirse a públicos mínimos. Pablo Rovito (2000) señala, sin embargo, que también existe un cine independiente-dependiente del Estado, en tanto no logra independizarse de los modelos de recuperación económica y que por estar financiado por el Estado, en cierta medida se promueven temáticas y estéticas en detrimento de otras.

En el "cine industrial de calidad", por su parte, las producciones filmicas se distinguen por el tratamiento que les imprime cada director-autor, aunque sin disminuir su declarado interés en convocar a los públicos masivos. En esta categoría, si bien se respetan las pautas de los géneros tradicionales, también se experimenta en la combinación y, a veces, en su trasgresión. En cierta medida, los films de Juan José Campanella (algunos, producidos por Polka) y principalmente, los de Fabián Bielinsky (producidos por Patagonik Film Group) corresponden a esta categoría⁹⁰.

2.6. Algunas reflexiones

Las relaciones de poder entre las naciones en la era de la globalización son complejas e interdependientes. Los conceptos de Industria Cultural, Consumo Cultural y Oferta Cultural y su lugar en el mundo globalizado resultan de gran espesura y densidad teórica. Aquí sólo se ha establecido unos pocos rasgos que posibilitan el análisis de la exhibición del cine argentino en el período 1997-2008 desde un marco teórico que conjuga herramientas de la economía

⁹⁰ Un tema no tenido en cuenta en esta tesis es la clasificación de los films en términos etarios. La Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas estableció, a partir de la Ley n° 23.052 de 1984, y los decretos n° 828/84 y 3899/84, las categorías: Apta todo público (ATP), Apta para mayores de 13 años (APM/13), Apta para mayores de 16 años (APM/16) y Apta para mayores de 18 años (APM/18).

Una hipótesis habitual entre los estudiosos de la oferta y el consumo cinematográfico, es que la mayor parte de las películas exhibidas son ATP y APM/13 años ya que el público al que se dirigen los multicines pertenece a la población infantil y juvenil. Para tener como referencia, en 2013, el 47,89% de las películas exhibidas fueron ATP, el 32,39% APM/13; el 18,31% APM/16; y el 1,41%, APM/18 (DEiSICA; 2013). A su vez, la cantidad de espectadores fue de 63,12%; 22,39%; 14,43% y 0,05% respectivamente. En esta tesis no se ha buscado probar esta hipótesis, planteando en su lugar como ejes de análisis el país de origen, el género, el modo de representación y modo de producción de los films exhibidos en los multiplex.

política de la comunicación y de la cultura en correspondencia con cuestiones socioculturales y socioestéticas del cine nacional en el mundo globalizado, dando cuenta del complejo entramado económico, político, social y cultural del que forma parte la industria audiovisual argentina actual.

En este sentido, resulta de interés la particular relación entre las industrias cinematográficas nacionales, en este caso, el vínculo entre la industria cinematográfica argentina con el cine de Hollywood, por un lado, y con otras cinematografías nacionales (iberoamericanas y europeas), por otro. Si las cinematografías nacionales pretenden establecerse tanto como una defensa de la industria nacional en su aspecto productivo-económico y de la identidad nacional en su aspecto simbólico-cultural, es –si no paradójico, al menos sospechoso–, la necesidad del apoyo de agentes extranjeros para este fin. De esta manera, tanto la estética del cine de Hollywood, en particular la estructura de las películas en largometrajes de género, como la intervención de la MPA en la producción, la distribución y la exhibición de películas constituyen también aspectos del cine nacional argentino, al igual que los programas de coproducción internacional como Ibermedia. En definitiva, lo que queda de manifiesto son las tensiones implícitas entre diversidad cultural y homogeneización y dominación cultural de la geopolítica de la cultura que atraviesan esta tesis. En el capítulo 4, se dará cuenta de los vínculos de las empresas exhibidoras internacionales en el circuito de la Argentina y en el capítulo 7, se analizará en la práctica el involucramiento de empresas internacionales en la producción del cine nacional, y la búsqueda simultánea de afirmación de la identidad nacional en el consumo interno y de éxito y promoción cultural en el mercado internacional. A partir de estos rasgos, es posible afirmar que la cinematografía tiene una importancia capital tanto en la economía como en el desarrollo y promoción de la identidad nacional, por lo que es un área primordial para analizar las relaciones entre los países y dentro del país en la era de la globalización. El cine fue y es utilizado para promover valores culturales y a su vez, es objeto de comercio y promotor comercial. Como se verá a continuación, en la exhibición cinematográfica confluyen estas funciones del cine.

Capítulo 3: Propuesta de periodización de los espacios de exhibición cinematográfica de la ciudad de Buenos Aires

3.1. Buenos Aires, la ciudad y la cultura

La Ciudad Autónoma⁹¹ de Buenos Aires, con 2.890.151⁹² de habitantes según el censo del año 2010 y 202 kilómetros cuadrados, es la Capital Federal de la República Argentina y su ciudad más poblada. En la ciudad de Buenos Aires se encuentra el núcleo de las actividades económicas y culturales del país. El producto bruto geográfico *per cápita* ha sido históricamente elevado y casi la mitad del gasto total de los hogares se efectúa en el área metropolitana de Buenos Aires, con una alta propensión al gasto en cultura y entretenimiento (Seivach, 2004). El elevado nivel cultural y educativo de los residentes contribuye a la existencia y sostenimiento de una amplia infraestructura cultural, que se pone de manifiesto en más de 170 teatros y más de 100 museos, y se sustenta en las producciones de escritores, ensayistas, dramaturgos, directores de cine y de teatro, músicos y actores. Incluso durante la crisis política, económica y social de 2001 y 2002, la vida cultural de la ciudad no sólo se mantuvo activa, sino que cobró un dinamismo inesperado (Puente, 2007).

En este contexto, el cine ha formado parte del interés de los ciudadanos y también de las políticas públicas⁹³. La concurrencia anual *per capita*⁹⁴ al cine es la mayor del país,

⁹¹ Antes de 1994, era un municipio que dependía para su gobierno del Poder Ejecutivo Nacional (que nombraba de manera directa al "Intendente" de la ciudad). Desde la reforma constitucional de 1994, Buenos Aires adquirió el rango de "Ciudad Autónoma", con elecciones directas por parte de la ciudadanía del "Jefe de Gobierno". Esto implica que el gobierno municipal no necesariamente tiene el mismo color político que el nacional.

⁹² El número de habitantes de la ciudad se mantiene constante desde 1947. Sin embargo, debe tenerse en cuenta el ingreso diario de más de un millón de trabajadores que viven en los partidos del Conurbano Bonaerense. La población de los partidos, por su parte, creció desde poco más de un millón y medio en 1947 a casi diez millones según el censo de 2010. Ver: Kralich, Susana (2002). "Ciudad y transporte, entre la crisis y la globalización. El caso de la RMBA", en: Alberto M. Federico Sabaté (ed.): *La economía y la sociedad de la RMBA. en el contexto de la reestructuración de los '90*. La Plata: Al Margen/UNGS, pp. 107-133.

⁹³ No únicamente en el consumo cinematográfico, también en la producción. El Distrito Audiovisual, creado en 2011, fomenta la producción de películas y publicidades en la ciudad a través de herramientas financieras, capacitaciones e incentivos fiscales. La Buenos Aires Comisión de Filmaciones (BACF) -creada bajo las prerrogativas de la Association of Film Commissioners International (AFCI)- promueve la realización de producciones audiovisuales internacionales en la ciudad.

La publicidad es una industria que tiene en la Argentina, desde la década del sesenta, importantes vínculos con la industria cinematográfica, y los técnicos argentinos tienen buena reputación a nivel internacional. Otra ventaja de filmar en la Argentina es la alternancia de las estaciones con respecto al hemisferio norte (Falicov, 2012).

⁹⁴ Como se ha mencionado anteriormente, desde el año 2002 hasta el 2005, y desde el 2010 en adelante, los partidos del Conurbano Bonaerense superan en número de espectadores a los de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sin embargo, teniendo en cuenta su población, CABA concentra mayor cantidad relativa de espectadores. En el año 2010 -en el cual la cantidad de espectadores por habitante a nivel país fue de 0.96-, la Ciudad de Buenos Aires tuvo 3.38 entradas al cine por habitante, seguido por Tierra del Fuego (1.63), el Conurbano Bonaerense (1.15), Córdoba (1.09), Neuquén (1.08) y Santa Fe (1.03). El resto de las provincias no llegó a 1 entrada por habitante al año, siendo los indicadores más bajos el de Entre Ríos (0.07) y el de Formosa (0.10) (DEiSICA, 2011).

superando las 3 entradas al año por habitante. Tanto el cine como el teatro fueron históricamente los consumos culturales obligados en la Ciudad de Buenos Aires (Wortman, 2006). Las matinés del sábado y el domingo en el centro o en los barrios, a su vez, fueron espacios de sociabilización para la pequeña burguesía, en momentos para estrenar ropa o sombreros y coincidir en saludos, noviazgos e invitaciones (España, 1992).

3.2. Periodizaciones de los espacios de exhibición cinematográfica de la Ciudad de Buenos Aires

Leandro González (2015) señala diferentes trazados de periodización de las salas de exhibición en la ciudad de Buenos Aires: el propuesto por Guadalupe Giménez (2008), el de Artemio Abba (2003) y el de Aída Quintar y José A. Borello (2014); a estos, puede agregarse el de Marta García Falcó y Patricia Méndez (2010).

Guadalupe Giménez (2008) analiza la historia de las salas de cine en la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XX, dividiendo en cuatro períodos de igual duración (25 años). En el primer período (1900-1925), el cine aparece como novedad y comienza a afianzarse como un tipo específico de espectáculo. Desde la irrupción del cine sonoro hacia 1930, y hasta 1950, acaece el período de "masificación cinematográfica". En esta época, según la autora, es posible distinguir de manera definitiva entre las salas de cine y los teatros como circuitos diferenciados (resulta paradójico, entonces, que en este periodo sea habitual la existencia del "Cine Teatro"). El tercer periodo se relaciona con la crisis hacia la década del cincuenta que afecta tanto a la producción como a la exhibición, en consonancia con las crisis políticas y económicas del país. El cuarto y último período se inicia en 1975. Si bien hasta mediados de los ochenta las salas desbordaban tras la vuelta de la democracia y el fin de la censura, desde entonces hasta mediados de la década del noventa, la industria cinematográfica entró en el periodo más crítico de su historia, marcado por el cierre masivo de salas –que se convirtieron en templos evangelistas, supermercados, casas de música, estacionamientos o, en el peor de los casos, fueron abandonados. En su periodización, Giménez tiene en cuenta aspectos políticos y la distribución en el espacio urbano en relación con las clases sociales, y si bien su enfoque tiene agudas observaciones, le faltan datos precisos para reafirmar sus aseveraciones.

Marta García Falcó y Patricia Méndez (2010) realizan una historia de los espacios de exhibición cinematográfica teniendo en cuenta la arquitectura y considerando su evolución dentro de la edificación de la ciudad, y tomando como fuentes primarias las revistas de

cinematografía, las secciones de cartelera cinematográfica de diferentes periódicos, y los listados de salas obtenidos del antiguo Ente Nacional de Cinematografía con registros de salas, además de revistas de arquitectura, los planos de Obras Sanitarias y las fotografías en el Archivo General de la Nación. En un primer período, que titulan "del teatro al biógrafo", las autoras mencionan los comienzos del cine en la ciudad de Buenos Aires. En un segundo período, señalan "los progresos del cine: del '10 al '20". En "el tiempo de los palacios del cine", que ubican en la década del treinta, recalcan la aparición de la tipología racionalista con el cine Ambassador y luego con el cine Gran Rex; en "auge y decadencia de las salas únicas" comentan la importancia de los cines como hitos significativos de la imagen urbana y la transformación a partir de la aparición de la televisión. Las autoras señalan el surgimiento de los shopping centers en los años ochenta como la causa principal de la fragmentación de las salas de los antiguos cines con el fin de diversificar la oferta. En "final abierto para la recuperación del patrimonio del siglo XX" concluyen que en todos los ejemplos analizados hubo transformaciones, ya que gran parte de los cines relevados por las autoras ha sido demolido y muchos otros se han reconvertido en salas de espectáculos no cinematográficos o con otras funciones (garages, depósitos). También mencionan el caso de cines recuperados, así como la conversión en salas exclusivamente teatrales (como el Lorange-Apolo y Los Ángeles), conservando un uso compatible y, en el mejor de los casos, la estructura de las antiguas salas.

Artemio Abba (2003) define tres períodos a partir de la década del sesenta, con relación a la inserción del cine en la ciudad. El primer período (1960-75) se caracteriza por la concentración de la oferta de espacios de exhibición cinematográfica en grandes salas que buscaban diferenciarse de la televisión en crecimiento e incorporaban tecnología (cinemascope, pantalla panorámica, sonido estereofónico). En este período, señala Abba, aumenta la capacidad promedio de la sala, que pasa de 937 en 1960 a 1.023 en 1970. El segundo período (1975-90) tiene como principal característica la decadencia y cierre de las salas (especialmente las barriales) como consecuencia de la baja afluencia de público, en particular de las clases medias. Por último, el período 1990-2001 es determinado por la recuperación de la exhibición con nuevas modalidades: la subdivisión de los viejos cines y la aparición de una nueva tipología arquitectónica: los cines multiplex. Cambia en este período, además, la distribución espacial en la ciudad. Para Abba:

Emergen los cines multipantalla que ofrecen varias salas en un mismo edificio que, por otra parte, se localizan en puntos estratégicos de la ciudad (asociado a centros de compras, shoppings, malls, etc,

integrados a centros de esparcimiento o como centros cinematográficos exclusivos de nueva generación), con buena accesibilidad a la estructura de vinculación del automóvil particular. Estas nuevas bocas de expendio, más eficientes que los cines tradicionales, aparecen en general integrados a las nuevas cadenas distribuidoras internacionales, principalmente americanas, bajando el nivel de diversidad cultural de los filmes exhibidos. Los cines pasan a ser apéndices de una red multimediática (TV-Cable-Videos-Medios Gráficos) que actúa como cadena de comercialización al estilo de los best-sellers literarios" (Abba, 2003: 7).

Quintar y Borello (2014) fragmentan en cinco períodos el análisis de la evolución histórica de la exhibición y consumo de cine en Buenos Aires. Para ello, se concentran en cinco aspectos y sus interrelaciones: la tecnología de la exhibición, las características de las empresas exhibidoras, la relación entre los espectadores y la exhibición, el espacio físico y el lugar en el que se da el consumo de cine (la geografía de la exhibición).

El primer periodo comprende la etapa del cine mudo y finaliza en 1932, y es coincidente con la difusión del cine como novedad y la autonomización del espectáculo. Luego, entre 1933 y 1955, la aparición del cine sonoro y la expansión de las salas por el país permiten el surgimiento de grandes empresas exhibidoras nacionales que también contaban con salas en países limítrofes. Un tercer periodo -de 1956 a 1975- está marcado por la aparición de la televisión como competencia para las salas, que provoca la innovación tecnológica en las salas con sistemas como el cinerama o el cinemascope, así como el cierre de algunos cines. En cuarto lugar, un periodo crítico, comienza con la última dictadura militar y finaliza en 1994, y es caracterizado por la crisis de la exhibición en salas y el auge del consumo hogareño de televisión por cable y videocasetera. En 1994, la cantidad de salas toca su punto más bajo, mientras los videoclubes están en su momento de apogeo. El último periodo transcurre desde 1995 hasta la actualidad, y es determinado por la reestructuración de los espacios de exhibición. Si bien los consumos hogareños se multiplicaron (con el DVD e Internet principalmente), la exhibición cinematográfica se transformó de manera considerable, con el ingreso de capitales transnacionales concentrados y la consolidación de los multiplex. Estos complejos se caracterizan por tener varias salas de tamaño reducido en un mismo espacio, generalmente vinculado a centros comerciales (shoppings) ubicados en zonas céntricas o sobre las autopistas. Se modifican entonces las salas (con tecnología digital y 3D, y con la posibilidad de consumir alimentos y bebidas), y también su distribución en el espacio urbano. Otro fenómeno que consideran importante en esta última etapa es la digitalización y la desnacionalización de las empresas exhibidoras.

El trabajo de Quintar y Borello se caracteriza por una explícita metodología y una profunda sistematización de los datos analizados. Sin embargo, es posible señalar la ausencia o limitación del análisis de factores estéticos (cinematográficos, arquitectónicos y de diseño), trascendentes para la exhibición cinematográfica. Esto se debe a que los autores tienen como intención analizar la exhibición en su aspecto industrial y no primordialmente como producto artístico. A su vez, según los autores, a partir del siglo XXI, el espectador tiene mayor control respecto de lo que decide ver, a partir de la multiplicidad de plataformas. En esta tesis se sostiene que la oferta en las salas está determinada por agentes específicos (distribuidores, programadores, exhibidores), condicionando el consumo de las películas. Con relación al consumo de películas en otros medios, la excesiva oferta de alguna manera anula la capacidad de elección por parte de los espectadores, que terminan eligiendo lo mismo a pesar de tener diferentes opciones.

Leandro González (2015) señala que a pesar de las diferencias entre las variables y la segmentación de los periodos, existe una coincidencia en las cuestiones fundamentales, que a grandes rasgos, son globales.

En cuanto a los datos estadísticos, otros estudiosos del cine, como Paulo Antonio Paranaguá (1996) y Georges Sadoul (1987), indican cantidades de salas en la ciudad de Buenos Aires o en la Argentina para diferentes períodos de la historia del cine. Sin embargo, sus fuentes no están explicitadas y no conciben con las fuentes primarias utilizadas para este relevamiento: Calaza (1910), el Censo de 1914, *El Indicador. Guía del Cinematógrafo* de 1928, 1934 y 1943, Zúñiga (1950), *El Herald del cinematografista* (1957, 1963, 1975, 1985). Si bien estas fuentes a veces no distinguen entre los cines que estaban en funcionamiento y los cines existentes, resultan confiables para establecer la cantidad y ubicación de los cines de la ciudad (ver anexo 10.2). A su vez, otros guarismos presentes en la bibliografía consultada no han sido utilizados en este apartado, en tanto no se ha podido confirmar con fuentes primarias que comprueben firmemente las afirmaciones, aunque superficialmente son coherentes⁹⁵.

⁹⁵ Especialmente difícil resulta determinar la cantidad de público asistente al cine en el período anterior a la década del ochenta. Según Torterola (2015), la asistencia al cine era de sesenta millones de espectadores anuales, de los cuales el 30% correspondía a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (es decir, veinte millones anuales, a razón de 6.7 de índice de concurrencia anual).

3.3. Propuesta de periodización

A continuación se presenta una propuesta de periodización que en cierta medida resulta coincidente con aspectos de los anteriores, y que completa el panorama con otras variables. Para esta propuesta, se tendrán en cuenta los aspectos arquitectónicos y la conformación de espacios urbanos a partir de los cines –y por lo tanto, la historia de la ciudad de Buenos Aires–, la historia del cine argentino y del cine en Argentina en sus aspectos tecnológicos y cinematográficos, ciertas cuestiones de los consumos culturales de la ciudad de Buenos Aires, y aspectos sociopolíticos y socioculturales de la sociedad porteña.

Si bien se han establecido años de referencia con eventos considerados hitos, se recuerda que -como toda periodización- no es precisa y hay fenómenos que no coinciden exactamente con los períodos marcados.

3.3.1. Primeras salas de cine (1896-1909)

En 1896 aparecieron en Buenos Aires tres sistemas de exhibición simultáneamente en salas distintas: el vivomatógrafo⁹⁶, el cinematógrafo y el vitascopio⁹⁷, además del kinetoscopio que había aparecido con anterioridad⁹⁸.

El 18 de julio de 1896 se realizó la considerada primera proyección cinematográfica⁹⁹ en el país, en el Teatro Odeón (Esmeralda 367), organizada por el empresario teatral

⁹⁶ En el diario *La Prensa*, del 3 de abril de 1896, ya se mencionaba el cinematógrafo; el 4 de julio de 1896, en el diario *Tribuna* se anticipaba la exhibición del vivomatógrafo, que el 6 de julio se presentó en un salón de la calle Florida 344, en una función especial organizada por el empresario Enrique de Mayrena (o Magnerans). Las funciones eran diarias, en el horario de 11 a 23.30 hs, cada media hora, hasta septiembre y se exhibían vistas ("Llegada de un tren a la estación", "Las vistas del mar", "Plaza de la Vendôme, París", etc.) (AA.VV., 1996).

⁹⁷ A lo largo del siglo XVIII se habían presentado diferentes "juegos ópticos" como el zootropo, el fenaquistiscopio y el taumatropo, que configuraron una mentalidad pre-cinematográfica. También espectáculos como el diorama anticiparon, además del teatro, la exhibición cinematográfica. Ver: Burch, Noël (1991). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra; Cuarterolo, Andrea (2013). *De la Foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CDF Ediciones.

Dentro de todos los aparatos contemporáneos al cinematógrafo, fue éste último el que persistió por su practicidad: "Un mismo aparato, portátil y relativamente ligero, llevaba a cabo la toma de las vistas, la proyección e incluso el tiraje de las copias. Esto tiene como consecuencia una elasticidad inigualable: dejando a un lado los productos químicos, que habrán de conseguir en el mismo lugar del rodaje, los operadores gozan de una total autonomía" en: Aumont, Jacques (1998). "Lumière", en: Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coords.). *Historia general del cine. Vol I. Orígenes del Cine*. Madrid: Cátedra, p. 81.

⁹⁸ El kinetoscopio había sido presentado por el empresario Federico Figner en Buenos Aires el 18 de septiembre de 1894 en una función especial para la prensa, y a partir del 4 de noviembre de ese mismo año, en funciones públicas de \$1 de costo. La primera sala donde se instaló estaba en Suipacha 334, luego en la calle Cuyo entre San Martín y Florida y, finalmente, en el teatro Florida (Florida 81) (AA.VV., 1996: 21). Figner también llevó al local de Florida 168 dos años más tarde, el 20 de julio de 1896, el vitascopio, patentado también por Edison.

⁹⁹ Según las memorias de Federico Figner, él mismo habría presentado el cinematógrafo en el circo de Frank Brown en la ciudad de Rosario entre marzo y abril de 1896, a sólo tres meses de la presentación del cinematógrafo en París (AA. VV., 1996: 32).

Francisco Pastor y el periodista Eustaquio Pellicer (futuro fundador de las revistas *Caras y Caretas* y *P.B.T.*) (Fernández Jurado, 1959), poco más de medio año después de la primera proyección de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café de París.

Las exhibiciones cinematográficas en la Argentina de finales de siglo XIX y comienzos de siglo XX se dieron en recintos sin pretensiones espaciales específicas al cine, populares¹⁰⁰ y de concurrencia masiva, como teatros, ferias de variedades, en plazas y barracas al aire libre, prostíbulos y circos (AA.VV. 1996: 31), donde se mezcló con atracciones diversas como espectáculos de magia, cantantes, adivinos, transformistas. Las salas no contaban con una programación fija y exhibían films cortos (de unos cien metros de película, aproximadamente cinco minutos) habitualmente al comienzo y al final de cada sección, para que la entrada y salida de los espectadores no hiciera perder parte del espectáculo. En general, las vistas eran documentales o pequeños números de varieté¹⁰¹. Varias de esas películas, luego de obtener éxito en proyecciones al aire libre, eran exhibidas más tarde en las salas teatrales (AA.VV., 1996).

Una vez institucionalizada la salida al cine, fueron las salas de teatro los lugares más apropiados para las exhibiciones cinematográficas, que se alternaban con funciones teatrales y líricas: el Teatro Casino (Maipú 236), el Odeón, el Apolo (Corrientes 1372), el Teatro Nacional (Florida 176), Variedades (Lavalle 843), ofrecieron exhibiciones cinematográficas junto con sus espectáculos teatrales. El Salón El Nacional o Cinematógrafo Nacional¹⁰², una casa "chorizo" ubicada en Maipú 471/479, entre Corrientes y Lavalle, fue una de las primeras salas acondicionadas exclusivamente para la exhibición de películas, alrededor de 1901, con

¹⁰⁰ Sin embargo, "la presencia de escolares en estas primeras salas de exhibición, así como también la de familias de 'sociedad' y de un ex presidente de la República [Por Carlos Pellegrini, asistente del vitascopio], era índice de que no se lo consideraba un espectáculo inferior" (AA.VV. 1996: 31). Eduardo Paz Leston relata que Victoria Ocampo, perteneciente a la élite porteña, tenía un proyector en su casa con el que visualizaba películas, por lo que puede inferirse que el cine era un entretenimiento también de las clases altas. Ver: Leston, Eduardo Paz (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Librería.

¹⁰¹ En cuanto a la programación, se presentaban vistas de diferentes ciudades y lugares del mundo. A partir de noviembre de 1896, la ciudad de Buenos Aires apareció en escena, filmada por Federico Figner y José Steimberg. El Teatro Casino exhibió el 29 de abril de 1898 una vista sobre la Exposición Rural, de Eugenio Py; el 12 de enero de 1899 vistas sobre Palermo, de autor desconocido; y el 9 de julio de 1900, "Revista de tropas argentinas el 25 de Mayo", de Py. La filmación de "El Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires" (realizada el 24 de octubre de 1900) se exhibió en la Casa de Gobierno el mismo día de su producción, el 28 de octubre en el Salón Florida (Florida 146), y luego en varios cines de la ciudad. A partir de la repercusión y la corrección general de su factura "fueron consideradas por varios historiadores cinematográficos como el primer paso hacia una cinematografía argentina de índole profesional" (AA.VV., 1996: 38).

¹⁰² Este no era un edificio construido especialmente, sino que era un recinto habilitado por Gregorio Ortuño en la residencia de la familia Cossio, donde Ortuño y su sobrino Rodríguez Melgarejo proyectaban sus producciones.

una capacidad para trescientos espectadores¹⁰³ en sillas de Viena y sillas de madera y tapizado de pana, con el diseño del escudo nacional (Fernández Jurado, 1959; García Falcó y Méndez, 2010). En 1900 abrió el Salón Florida y en 1901 se inauguraron el Cinematógrafo Internacional y los salones Argentino (Maipú 294) y París (Cangallo -actual J.D. Perón- 927/935); en 1901, el Porteño (Artes -actual Carlos Pellegrini- 457). El éxito de los cinematógrafos se debía entre otros factores a la escasa inversión requerida para la instalación de un cinematógrafo y la posibilidad de ingresar al negocio sin grandes conocimientos, lo que permitió un gran desarrollo de la exhibición. En muchos casos, esa misma facilidad traía aparejado una existencia efímera en el negocio (Fernández Jurado, 1959).

Los primeros espacios para proyección filmica presentaban una imagen directamente ligada con la arquitectura teatral: salas con plateas y palcos y un lenguaje arquitectónico italianizante. En otros casos, la función cinematográfica se hibridó con otros usos, por lo que los edificios en su aspecto arquitectónico generalmente incluían locales asociados, generalmente cafés, bares y confiterías¹⁰⁴, que luego fueron eliminados para ampliar el cine¹⁰⁵. Una de las primeras variantes que adoptó la arquitectura cinematográfica en desmedro de la arquitectura teatral fue la aparición en primeros y segundos niveles de la bandeja tipo pullman¹⁰⁶ en reemplazo de los palcos -el pullman, al ser paralelo a la pantalla, se adapta mejor a la visión cinematográfica, ya que la pantalla no permite una buena visualización desde los laterales, como sí lo hace el teatro. Un importante espacio arquitectónico en los cines de este periodo –y más aún en los cines de los períodos siguientes– es el *foyer* (llamado también *hall* o vestíbulo), un espacio amplio adyacente al auditorio, que funciona como área de encuentro y reunión, antes y después de la función:

Estos primeros cines, inicialmente funcionando en amplios salones, determinaron a su vez el espacio urbano mediante la aparición de los grandes halls como interfaz, como zona de integración. Estas áreas

¹⁰³ Otras fuentes señalan que fue en 1900 y que tenía capacidad para 250 espectadores. Mahieu, José Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba, p. 6.

¹⁰⁴ García Falcó y Méndez (2010) señalan la aparición en esta época del cine-bar, también llamado cine-café-concert o bar-biógrafo, usualmente bares existentes en los que se agregaban pantallas para proyección y música en vivo, y donde el precio de la entrada era el costo de la consumición (Fernández Jurado, 1959).

¹⁰⁵ En el relevamiento de cines de 1910 que realiza Versace: "El único edificio de uso exclusivamente cinematográfico construido en la década de 1900, es la sala ubicada en Esmeralda 322. La explicación a esta rareza podría estar en las dimensiones del lote, que no admitían la posibilidad de incluir otro local comercial en la planta baja o ampliar la construcción en altura" (Versace, 2014: 13). Próximos al cine Alvear (luego Esmeralda), se encontraban el Teatro Odeón, el antiguo Teatro San Martín y el Teatro Ópera. Esta puede ser una razón alternativa por la cual se especializó en la exhibición de películas. Agradezco a Marta García Falcó esta observación.

¹⁰⁶ *Pullman* es un término referido a un espacio largo en una estructura. La palabra deriva de los vagones cochecama de los trenes de Pullman Company. A diferencia de las butacas colocadas en herradura o en "U" de la sala de teatro a la italiana, en forma concéntrica al escenario, las butacas en el pullman se ubican de manera paralela a la pantalla.

crecían en volumen y eran objeto de rediseño, constituyendo una gran innovación en la arquitectura de los cines. Más allá de las necesidades funcionales de esperar el inicio del espectáculo, este espacio implica aspectos de índole ritual, y por lo tanto, simbólico. El hall es también lugar de encuentro, sitio para ver y ser visto, y antesala del espacio imaginario de la película (Versace, 2014: 14).

En 1903 existían en la ciudad de Buenos Aires doce cinematógrafos (Fernández Jurado, 1959); en 1908 funcionaban cincuenta cinematógrafos en locales especiales y otros cincuenta instalados en bares, confiterías y cafés (Versace, 2014). Las funciones de los establecimientos mudaban rápidamente. Calaza (1910) señala que dos biógrafos de 1907 y 1908 habían sido reconvertidos hacia 1910 en *café concert* -el Salón Centenario, en la antigua calle Cuyo 1151 y Edén Parisien, antiguo Biógrafo Pueyrredón, en Pueyrredón 338.

En cuanto a la distribución urbana, si bien gran parte de los cines se hallaba en el centro –sobre las avenidas Rivadavia, Corrientes y Santa Fe–, también es posible señalar numerosos cines en los barrios, como el cine José Verdi en Almirante Brown 730, en el barrio de La Boca; el cine de Rivadavia 7352 (1906), en Flores; Las Crisantelmas en Carlos Calvo 3625 (1906) y Las Delicias en Independencia 3729, en Boedo, y otro cine en Cabildo 2356 (1908), en el barrio de Belgrano. De este modo, es posible identificar de manera temprana núcleos de exhibición cinematográfica que serían en las décadas siguientes significativos: el de Boedo, el de Flores y el de Belgrano.

El cine inició un período de descentralización que acompañó al crecimiento de la ciudad y la consolidó en los barrios (García Falcó y Méndez, 2010). La emergencia del cinematógrafo fue un signo de modernidad y a su vez, la experiencia de la modernidad urbana incluyó al cine desde principios del siglo XX (Wortman, 2006). Al mismo tiempo, la modernización estuvo vinculada con una mayor visibilidad social, es decir, con el aumento de las posibilidades de mirar y ser visto en teatros, cafés y centros políticos que constituyeron los escenarios de la puesta en público (Conde, 2009).

3.3.2. La conformación de los espacios de exhibición del período mudo¹⁰⁷ (1910-1930)

Aunque emparentada con el teatro, la nueva tipología de los cines se diferenció de manera temprana hacia 1910 y provocó una nueva tensión entre el centro y la periferia, en

¹⁰⁷ Sobre el cine "mudo" o "silente" existe un debate terminológico. Quienes proponen el término "silente" suelen oponerse a la idea de "mudez" por considerar que implica una imposibilidad de comunicación; quienes se oponen al término "silente" consideran que el cine del período siempre tuvo algún tipo de acompañamiento sonoro. Existen otras terminologías para referirse al mismo período como "cine primitivo", "cine de los orígenes", "cine de los primeros tiempos". En esta tesis, se utilizará el término cine mudo. Ver: Cuarterolo, Andrea (2013). "Introducción: investigar sobre cine silente en Latinoamérica", en *Imagofagia* n° 8.

tanto es posible distinguir una tipología específica, un público y un desarrollo diverso en los barrios y en el centro de la ciudad. Según García Falcó y Méndez (2010), los requerimientos del programa arquitectónico de los cines, aunque está emparentado con los teatrales, generó mayor vuelo imaginativo en los proyectistas, creando diversos resultados estéticos y espaciales.

Buenos Aires en tanto ciudad tomó un nuevo perfil desde los festejos del primer Centenario¹⁰⁸ de la Revolución de Mayo. La Argentina se modernizó (y décadas más tarde, posmodernizó) desde su lugar en el sistema-mundo semiperiférico, y la ciudad de Buenos Aires fue en el país epicentro de este proceso de urbanización. La electricidad, a su vez, funcionó redimensionando, homogeneizando y modernizando todos los espacios de la vida social (Liernur y Silvestri, 1993). En este contexto, el cine tuvo la particularidad de ser, simultáneamente, signo de élite y cosmopolitismo, de progreso y civilización, por un lado, y un entretenimiento para las masas, por otro.

Hacia 1910, la ciudad comenzó a desarrollar una fisonomía moderna, configurando su topografía según un orden en centro, barrio y suburbio. El *centro*¹⁰⁹ sostuvo una sensibilidad cosmopolita y una subjetividad acorde. La centralidad, lejos de ser una medida puramente geográfica o geométrica, es una cualidad, un valor diferencial que se atribuye a espacios o lugares que destacan como referencias focales como espacios de concentración o por la convergencia-divergencia de relaciones (Mayorga, 2012). El centro es entonces una referencia espacial concreta, un lugar determinado de la ciudad que tiene la particularidad de ser el de mayor concentración y atracción de flujos de personas, objetos y relaciones, y con ello estructurar la dinámica concreta de una ciudad (Cosacov, 2014). El centro tradicional (centro consolidado), radiocéntrico, se desarrolló con el auge de los medios de transporte.

La revolución del transporte –tranvía, primero a caballo y luego eléctrico desde principios del siglo XX– permitió la expansión suburbana y la emergencia de los *barrios* (Scobie, 1977)¹¹⁰. Con la construcción de un sistema de transporte ampliado¹¹¹ –para 1910,

¹⁰⁸ Ver: María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (eds.) (2009). *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*. Colección Universos Americanos. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Morettin, Eduardo (2011). "Universal exhibitions and the cinema: history and culture", en *Revista Brasileira de História*, nº 61, San Pablo.

¹⁰⁹ A los fines de esta tesis, se considera *centro* de la ciudad de Buenos Aires al área comprendida entre las avenidas Alem, de Mayo, Callao y Libertador. El *microcentro*, similar en sentido norte-sur, se limita por las Avenidas Córdoba y de Mayo, 9 de Julio y Alem.

¹¹⁰ Si bien Scobie (1977) determina la construcción de los barrios hacia 1910 teniendo en cuenta el transporte urbano, Gorelik (1999) lo hace entre la década del veinte y la del treinta, definiendo al barrio como una producción social y cultural.

¹¹¹ Hacia 1905, con la reducción del precio del boleto, el tranvía se convirtió en el medio de transporte masivo. En 1913 se incorporó el subte el primero del hemisferio sur. Hacia 1928, el exceso de oferta de taxis indujo el

Buenos Aires ya contaba con más de cuatrocientas mil vías para tranvía– y disponibilidad de terrenos que podían ser adquiridos por una cuota mensual, los nuevos barrios crecieron con rapidez a causa del crecimiento económico y la movilidad social, aumentando el número de porteños que se reubicaban fuera del centro de la ciudad: los barrios de Almagro, Caballito, Flores, Belgrano y Villa Crespo surgieron alrededor de 1910. En 1914, se crearon zonas industriales específicas al sur de la ciudad. Como resultado, muchos residentes de los nuevos barrios del norte y del oeste vivían lejos de los lugares de trabajo, una tendencia que tendió a promover modelos de interacción social.

El *barrio*¹¹² fue un espacio cultural con identidad propia, que se adquirió a través de la relevancia otorgada a un espacio físico caracterizado como distintivo: una esquina, un café, una biblioteca o una parroquia. Los residentes de los barrios fueron el blanco de múltiples apelaciones que buscaban constituir sus identidades de modos diversos: asociaciones e instituciones como partidos políticos, clubes de fútbol –institución fundamental para el proceso identificador de la nueva población con su nuevo territorio– o sociedades de fomento –un instrumento ideológico utilizado por la elite emergente que esperaba imponer su propia visión sobre el barrio. Los residentes de los barrios eran los destinatarios de una variedad de mensajes contradictorios que competían entre sí: desde las promesas de ascenso social a los panegíricos al progreso y la cultura de las asociaciones del fomento barrial, así como los partidos políticos (Karush, 2013). Para Adrián Gorelik:

en Buenos Aires el barrio suburbano no implicó la producción de un lugar antropológico –imposible por definición en la modernidad – sino de un lugar político; no la producción de un espacio comunitario tradicional, sino de un espacio público moderno. Los vecindarios desgajados en el suburbio, perdidos en la doble abstracción de la grilla y la pampa, pudieron transformarse en "barrio" cuando ese territorio fue resignificado radicalmente por un complejo proceso de formación de instituciones vecinales y producción de una moderna cultura popular, que dio lugar a la aparición de un espacio público local (Gorelik, 1999: 39-40).

En este contexto, los consumos culturales –tanto de radio como de cine– adquirieron importancia y contribuyeron junto con el acceso a bienes materiales y la educación formal a la elaboración de una ciudadanía social. La existencia de centros barriales con espacios de

surgimiento de los característicos colectivos, que extendieron la cobertura del sistema de transporte masivo a toda la ciudad (Scobie y Ravina de Luzzi, 1987).

¹¹² Etimológicamente, barrio proviene del árabe *barri*, un término utilizado en oposición a la ciudad, como aquello proveniente del extramuros. Sin embargo, en el español moderno, se le asocia a un área de la ciudad, muchas veces diferenciada por su función (residencial, comercial, industrial), composición social o morfología de la arquitectura que la constituye.

exhibición cinematográfica facilitaba el acceso generalizado a zonas de esparcimiento y cultura. Los cines y los públicos vecinales coexistían entonces con un centro histórico que se erigía como polo de esparcimiento y consumo ciudadano primario (Torterola, 2015). A su vez, la apropiación de la ciudad por todos sus habitantes, del barrio en primer término, aunque también del centro, resaltó la dimensión pública (Gutiérrez y Romero, 2007).

En cuanto a la cantidad de cines, siguiendo el informe sobre la construcción y seguridad contra incendios¹¹³ de salas teatrales realizado por el Jefe de Bomberos de la Ciudad de Buenos Aires, José María Calaza (1910)¹¹⁴, considera que en 1910 existían 91¹¹⁵ establecimientos cinematográficos en la ciudad de Buenos Aires. Según los datos relevados en el censo de 1914, se han encontrado 131 salas de cine en la Ciudad de Buenos Aires (ver anexo 10.2), de 455 salas en el país. Estos establecimientos, en la mayor parte de los casos, no habían sido construidos especialmente para la función.

En Buenos Aires, una gran parte de los cines se hallaban en el centro, y según las estadísticas manejadas por García Falcó y Méndez (2010), un tercio de los cines del 1914 se ubicaban fuera del centro. Las salas tenían en promedio menos de 500 butacas, algunas distribuidas entre palcos y plateas (y tertulias)¹¹⁶.

Según Ernesto Goldar (1980), cada barrio tenía cines a los que asistían casi exclusivamente los habitantes del barrio, si bien existían desplazamientos interbarriales a partir de la oferta predominante —de Caballito a Flores, de Urquiza a Belgrano o de Chacarita a Villa Crespo. Las salas de los barrios —alrededor de cuatro o cinco en cada uno, ubicados principalmente en los lugares centro de cada barrio en importantes avenidas— se dividían en diferentes categorías: de lujo, de segunda categoría y de tercera, conocidos como los ‘tachitos’. Las salas de barrio actuaban como mojones ordenadores de la organización progresiva de la ciudad (Giménez, 2010). Los cines de barrio ejercieron en este período y en

¹¹³ Los incendios —debido al material inflamable en el celuloide, referido en la nota al pie 4—, fue un tema analizado tanto por arquitectos como por distintos entes reguladores. Camila Gatica (2015), realiza un interesante análisis de este tema. Ver también: S/A. "Frecuentes accidentes en las cabinas de los operadores", en *La Película*, 30 de diciembre de 1920, n° 223, p.11; S/A. "Los incendios de películas", en *La Película*, 17 de abril de 1919, n° 134, pp.15-17.

¹¹⁴ Esta publicación fue realizada en el marco de las conmemoraciones del Centenario de la Revolución de Mayo. Obtuvo premios en la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres y en la Exposición Industrial. El autor era Jefe de bomberos.

¹¹⁵ Esta fuente señala todos los establecimientos con un proyector cinematográfico. Según otras investigaciones, los cines del período 1910-1911 serían alrededor de treinta. Ver: AA.VV., 1996: 79; Beatriz Seibel (2002). *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

¹¹⁶ Los datos son extraídos del Tercer Censo Nacional de 1914. Tomo 10- Valores Mobiliarios, donde figuran nombre y dirección de los cines, año de fundación, número de funciones que dio en 1913 y número de concurrentes en ese año, producto bruto en 1913, número de palcos, plateas y tertulias, número de personas que puede contener, valor del edificio, terreno y maquinarias, muebles, valor total y alumbrado que emplea.

la primera mitad del siguiente una importancia sustancial para la sociabilidad, interrelación e identidad barrial.

En 1909 es posible señalar un hito que da cuenta de la importancia de la cinematografía argentina en Buenos Aires: la exhibición de uno de los primeros films argentinos con argumento, *La revolución de Mayo*, dirigido por Mario Gallo, y estrenado el 22 de mayo en 1909¹¹⁷ en el Cine Teatro Ateneo en Maipú y Corrientes –una obra del arquitecto Jacques Dunant. La película fue producida por Julián de Ajuria –distribuidor, exhibidor y fundador más tarde de la Sociedad General Cinematográfica. De Ajuria también produjo otro hito del cine mudo, *Nobleza Gaucha* (1915). La producción cinematográfica argentina del período no es menor: entre 1915 y 1921, se realizaron cien películas nacionales.

En 1910, se inauguró el Gran Biógrafo Lavalle (Lavalle 915, luego Select Lavalle), sobre la calle que se constituyó a lo largo del siglo XX como paradigma de lo cinematográfico en la ciudad¹¹⁸. En 1912, sobre Lavalle se hallaban los cines Radium (Lavalle 869) y Majestic (Lavalle 843, anterior Variedades). Más tarde, se inauguró el cine Electric Palace (Lavalle 836, 1913), con capacidad para 2000 personas.

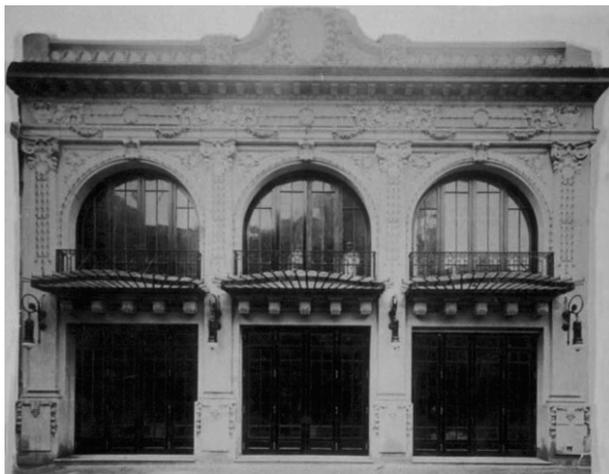


Imagen 1. Electric Palace (CEDODAL).

¹¹⁷ Anteriormente se consideraba como primer film de ficción argentino a *El fusilamiento de Dorrego*, también de Mario Gallo, exhibido el 11 de marzo de 1910 en el Teatro Ateneo y en el Circo Anselmi. Según la investigación realizada por Diana Klug, *La Revolución de Mayo* sería anterior.

¹¹⁸ "La primera sala popular de capacidad (1200 localidades) que se estableció en el centro fue la que D. Guillermo Franchini abrió con el nombre de 'Biógrafo Lavalle', hoy 'Select Lavalle' (...). Esta sala revolucionó la plaza por que [sic] además de presentar un nutrido programa, cobraba un precio mínimo la entrada (\$ 0.10). Sin asegurarlo creemos que esta sala fue la primera que estableciera la función diurna en los días hábiles que empezaba después de las 3 de la tarde, hasta que el 'Radium' de don Juan Lupo, que hoy se llama 'Metropol' hiciera lo propio, pero empezando a las 1.20 de la tarde, contando a tan temprana hora con la concurrencia de un numeroso público de 'canillitas' que concurrían no solo a ver la función sino que también a descansar y hasta a ventilarse", en Cruz, José. *La Película*, 30 de septiembre de 1941, n° 1127, p.23.

Durante las décadas siguientes, se erigieron salas de lujo con lenguajes arquitectónicos tan disímiles como el eclecticismo del Grand Splendid¹¹⁹ (1919, Arqs. Però y Torres Armengol), el prolífico Art déco, en los cines Monumental¹²⁰ (1931), y Broadway (1930), y en el Gran Cine Suipacha, de Andrés Kálnay, remodelado por el arquitecto Alberto Bourdon en 1940; y otros eclécticos, pintoresquistas y exóticos.

En la imaginería popular, el cine significaba adentrarse en lo exótico, lejano y legendario. La cantidad de salas existentes era tal, especialmente en el centro, que se posicionan publicitando sus características físicas distintivas. En 1923, en la Ciudad de Buenos Aires había 123 salas¹²¹; en 1927 el número había ascendido a 198. Hacia 1930 había aproximadamente 1200 salas de cine en todo el país (Di Núbila, 1960).

Otros de los factores a publicitar fueron la refrigeración y ventilación de los espacios, que permitieron no sólo ambientes más higiénicos –y el control de las epidemias de gripe habituales¹²²– sino también el aumento de los espectadores en los meses de verano. En cuanto a la programación, ya en 1919 la revista *La Película*¹²³ se relacionó los precios más altos y la consecuente posibilidad de seleccionar mejores films con el proceso de dignificar el cine como entretenimiento (Gatica, 2015).

¹¹⁹ El Grand Splendid -ubicado en el predio del teatro Nacional Norte- tenía cuatro hileras de palcos con 550 butacas, una platea para 500 personas, refrigeración y calefacción, techo corredizo y una cúpula pintada con alegorías de pacifistas por Nazareno Orlandi. *Juan Sin Ropa*, entre otros films, fue estrenado en este cine, que contaba además con un estudio de grabación. Desde 1924, se organizaron allí concursos anuales de tangos, grabados luego por el sello El Nacional Odeón. Roberto Firpo dedicó su tango "Grand Splendid" (1927). El cine era propiedad de Max Glücksmann, que hacia 1928 tenía además en la ciudad las salas Electric Palace, Etoile, Central, Bonaerense, Gloria, Park, Palace Theater, Rivoli y Select Suipacha. Max Glücksmann logró armar un emporio cinematográfico y discográfico en la Argentina, que paradójicamente, no continuó en el período de cine sonoro. Ver anexo 10.2.

¹²⁰ Se lo denominó "La Catedral del cine argentino", ya que a mediados de la década del treinta todos se disputaban allí su noche de estreno (España, 1992). Las dimensiones del edificio eran, justamente, monumentales: el escenario tenía 14 metros de ancho y 7 de fondo, había 25 camarines, 1200 plateas, 25 palcos con 200 asientos de lujo en el primer piso; pullman y superpullman en los dos pisos superiores con 700 asientos cada uno. La sala contaba con refrigeración General Electric y estaba decorada por Nazareno Orlandi, autor de la decoración de otras salas (Renacimiento, Broadway, Ideal, La comedia, y Grand Splendid) (Conde, 2009).

¹²¹ En 1922, Camila Gatica (2015) señala que existían 135 salas.

¹²² Durante la pandemia de gripe A (2009-2010), varios cines fueron obligados a cerrar. Otros, como la cadena Village y Hoyts, permanecieron abiertos, pero postergaron los estrenos considerados más importantes (los más redituables). S/A. "La gripe contagió al mundo del espectáculo", en *Página/12*, Martes 7 de julio de 2009.

¹²³ "Buenas películas, precios altos y provechosas ganancias", en *La Película* n° 161, 23 de octubre de 1919, p.5.



Imagen 2. Cines Grand Splendid, Hindú y Renacimiento (CEDODAL).

3.3.3. Máximo esplendor de los cines durante el periodo industrial-sonoro (1933-1957)

Hacia 1930 comienzan a sonorizarse¹²⁴ los espacios de exhibición cinematográfica¹²⁵. El 12 de junio de 1929 se realizó la primera exhibición de cine sonoro –con discos sincronizados–, *The divine lady* (Frank Lloyd, 1929), en el Grand Splendid¹²⁶. Las empresas Argentina Sono Film y Lumiton fueron las primeras en producir films nacionales sonoros con sistema movietone¹²⁷. Argentina Sono Film, propiedad de la familia Mentasti, fue responsable

¹²⁴ Domingo Di Núbila señala un periodo de transición (1927-1933) entre el cine mudo y el cine sonoro. En octubre-noviembre de 1930, Carlos Gardel protagonizó diez cortos sonoros sin discos. El 7 de agosto de 1931 se estrenó la primera película argentina sonora sincronizada con discos (sistema Vitaphone), *Muñequitas Porteñas* (José Agustín Ferreyra) en el cine Renacimiento (Lavalle 925). En 1932 se filmó una película sonora sin discos en los estudios de Federico Valle, *Los caballeros de cemento* de Ricardo Hicken, que no se estrenaría hasta el 1° de junio de 1933.

¹²⁵ Camila Gatica (2015) señala la importancia de las modificaciones en la cabina de proyección durante este periodo, lo que también podría haber incidido en la construcción de nuevas edificaciones con diferente lenguaje arquitectónico, más moderno. El reclamo por un mejor diseño y mantenimiento de la cabina de proyección, según rastrea Gatica, está visible desde la década del veinte.

¹²⁶ No es casual que haya sido en el cine Grand Splendid, que contaba con estudio de grabación. En este periodo había un importante ecosistema mediático: cine, radio, teatro y publicaciones especializadas.

Los requerimientos técnicos fueron diferentes en el cine sonoro -incluso en el sistema Vitaphone. Puede pensarse que la arquitectura racionalista y art déco de la década siguiente está relacionada con la necesidad de simplificar la arquitectura para albergar y trabajar con los equipos.

¹²⁷ Si bien las experiencias de imagen y sonido fueron simultáneas al comienzo del cinematógrafo, recién hacia 1927 comenzó a desarrollarse plenamente el cine sonoro. Dos modos de sonorización existían en esa época: el sonido óptico (con la banda sonora impresa sobre la cinta filmica), principio del sistema *Movietone* (Fox), y el sistema de 'sonido-a-disco', es decir, la sincronización del film con el disco fonográfico -sistema *Vitaphone* (de la compañía Warner y desarrollado por la Western Electric). Este último quedaría obsoleto en poco tiempo. En el anexo 10.2 del año 1934, pueden verse los sistemas utilizados en cada uno de los cines de 1933: Aristofone, Movietone, Western Electric y Klangfilm. Ver: Crafton, Donald (1999). *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931*. Vol. 4. Los Ángeles: University of California Press; Gomery, Douglas (1980). "Towards an economic history of the cinema: the coming of sound to Hollywood", en *The Cinematic Apparatus*. Palgrave Macmillan UK, pp. 38-46.

de *Tango!*¹²⁸ (Luis Moglia Barth) estrenado el 27 de abril en el cine Real; Lumiton, fundada por Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza, César José Guerrico y Miguel Mugica, tuvo a cargo la realización de *Los tres berretines* (España, 2000). Este primer período en el que Estados Unidos no supo responder a la demanda de films en castellano, favoreció al desarrollo de una industria argentina cinematográfica. En 1933, Argentina contaba con 11 millones de habitantes y 2.161 salas de cine, la mayor proporción de Latinoamérica (Mazziotti y Terrero, 1983).

En 1933 –el mismo año de los primeros estrenos del cine argentino sonoro– se inauguró un cine que ha modelado el imaginario urbano con una perspectiva de la arquitectura moderna, el cine Ambassador (Lavalle 777), de Adolfo T. Moret. El Ambassador presenta un frente abierto a la calle (un gran paño acristalado), permitiendo observar el movimiento del público y del espectáculo del gran hall. Esta novedad¹²⁹ se constituyó como *leitmotiv* de las salas de cine construidas posteriormente. El recurso se difundió y popularizó en los cines de Buenos Aires y de todo el país. Los ejemplos de esta tipología en la ciudad son innumerables, aunque actualmente, pocas veces se mantiene la estructura y la función original: los cines Normandie (1939), Premier (1944), Los Ángeles (1945), Cuyo (1946), entre otros.



Imagen 3. Ambassador (CEDODAL).

¹²⁸ La Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (S.I.D.E.), fundada el 2 de mayo de 1929, fue la encargada de la sonorización de *Muñequitas porteñas* y *La vía de oro* (Edmo Cominetti), ambas de 1931, con el sistema Vitaphone. La S.I.D.E. sonorizó las películas de Luis Moglia Barth *Dancing* y *Tango!* Ver: Kohen, Héctor (2000). "Estudios Cinematográficos Argentinos SIDE. Sideton, una herramienta eficaz", en España, Claudio (dir.). *Cine Argentino Industria y clasicismo 1933/1956* vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 264-285.

¹²⁹ Las grandes ventanas y ventanales, en tanto perforaciones de los muros -y por lo tanto, innovación en la tecnología de la histórica arquitectura portante-, fue un elemento recurrente de la arquitectura moderna. Ver: Von Meiss, Pierre (1993). *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*. PPUR presses polytechniques.

Otro cine del período que se constituye como un importante hito urbano es el cine Gran Rex (1937, Arq. Alberto Prebisch¹³⁰, y diseño estructural del Ing. Adolfo T. Moret; de la empresa exhibidora Lautaret-Cavallo-Cordero), inaugurado el mismo año que el cine Ópera¹³¹ –este último, continuaba con la decoración Art déco del período anterior y pertenecía al exhibidor Clemente Lococo. Esto sucedió en el marco del ensanchamiento de la calle Corrientes¹³² –sumado a otros proyectos urbanos, el ensanchamiento de la avenida 9 de Julio y el ícono del Obelisco diseñado por Prebisch, y coincidente con el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires. Así como el Ambassador, el Gran Rex presentaba lenguaje racionalista y grandes paños vidriados con pasarelas visibles desde la calle. Tanto sus dimensiones como la magnitud que le permitía el ancho de la avenida Corrientes, logró consolidar el tipo edilicio que propone modernidad en el paisaje urbano, y el público como parte de la escenografía urbana (García Falcó y Méndez, 2010: 27).



Imagen 4. Cine-Teatro Gran Rex.

¹³⁰ Alberto Prebisch, hijo de una tradicional familia de Tucumán y hermano de Raúl Prebisch, fue un importante arquitecto en la ciudad de Buenos Aires. Además de proyectar obras emblemáticas para la ciudad (dentro de las que destaca el Obelisco, 1936), publicó numerosos textos en las revistas *Martín Fierro* y *Sur*, en los que abogaba por la arquitectura moderna y contra el academicismo.

¹³¹ La influencia de la arquitectura de otros países en la Argentina no es despreciable: varios países construyeron sus salas cinematográficas según el modelo de los Estados Unidos o de Francia. El Ópera se corresponde al Capitol Theater (1921) de Chicago en sus interiores y al Grand Rex (1932) de París, y Ocean (1941), al State Theater (1925) de Detroit. Estos palacios del cine, según Julio Cacciatore (1984), se construían a partir de una decoración siguiendo los estilos de moda, que en algunos casos se transformaba en una muestra de exotismo estilístico inspirada en las reconstrucciones arquitectónicas ‘en versión libre’ armadas en estudios cinematográficos para las filmaciones.

¹³² Durante el ensanche, se demolió el cine Palace Theatre, del propietario Max Glücksmann, ubicado en Corrientes 753. Ver: Marechal, Leopoldo (1937). *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires; Gruschetsky, Valeria (2007). *"El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche". La transformación de la calle Corrientes en avenida. Debates y representaciones. Buenos Aires 1927-1936*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Estos cines tenían *foyers* de gran tamaño, conectando lo urbano con la sala –y según algunos arquitectos, cumpliendo la función del atrio de las iglesias– proveyendo un espacio de sociabilidad y encuentro. El paño vidriado conectaba el adentro con el afuera. Durante el día, la luz de la calle invadía el foyer. De noche, el interior del cine se dejaba ver desde la calle como una pantalla.

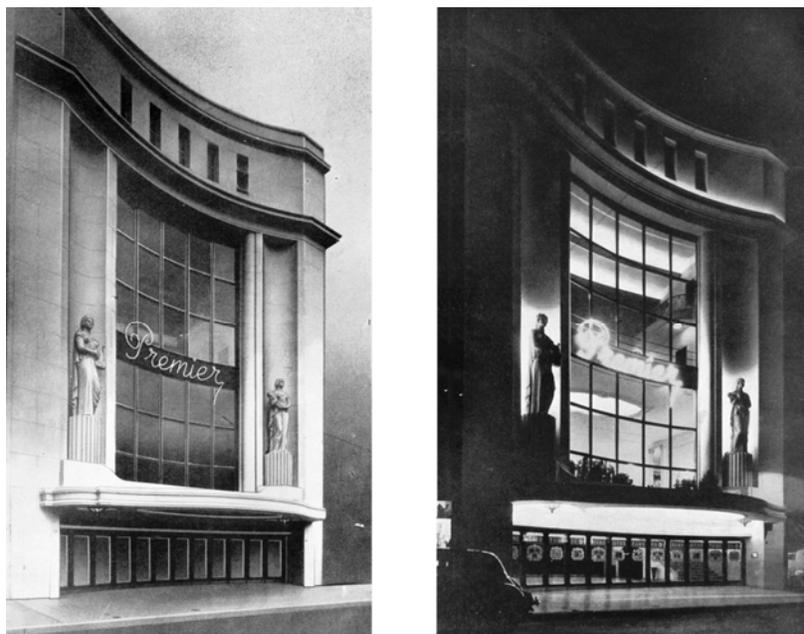


Imagen 5. Día y noche en el cine Premier (*Nuestra Arquitectura* n° 12, 1944).

Muchos otros fueron los rasgos de la modernidad arquitectónica en los cines: planos de fachada recedidos, a veces ciegos, marquesinas como delgados aleros que se curvaban para alcanzar el ancho de la fachada, la apertura de la totalidad del frente en la planta baja para facilitar el acceso - necesario para la mejor circulación de la creciente cantidad de espectadores-, y reminiscencias Art déco de distintas escalas, desde el empleo de luces difusas, gargantas de iluminación fluorescente y los escalonamientos en las aberturas -exteriores e interiores- hasta pilastras acanaladas o remates escalonados, rotulan de alguna manera la época de los ‘palacios del cine’ en el mundo occidental entero. Un verdadero fenómeno global que acompañó al de la producción filmica en sí misma. No sorprende entonces que uno de los ejemplos más elaborados en su ornamentación como el Ópera de Buenos Aires, encuentre un paralelismo casi idéntico tanto en el aspecto exterior como en la sala con el Gran Rex de París, inaugurado en 1932 y diseñado por el arquitecto Auguste Bluysen junto al ingeniero John Ebersson, que mantiene su función de cine como sala única, el más grande de Europa hoy, con capacidad para 2500 personas (García Falcó y Méndez, 2010: 31).

Hacia 1938, existían en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires 227¹³³ salas (Conde, 2009) y 162 salas en los partidos de la Región Metropolitana de Buenos Aires, entre las que se incluía el Cine Teatro General Urquiza¹³⁴ en la Isla Martín García destinada a la pequeña población permanente y al turista transitorio. Las salas, que en los años anteriores tenían de 500 a 1.000 butacas en su generalidad, pasaron a tener 2.000. Las salas con más cantidad de butacas eran el Ocean Cine (Lavalle 739), con 2.586 butacas, el Ópera, con 2.500 butacas, y el General Paz, con 2.185. Quintar y Borello señalan que hacia 1950, existían 212 salas¹³⁵ de cine registradas en Buenos Aires con un total de 181.510 butacas (un promedio de 856 por sala). La mitad de las salas pertenecía a empresas que tenían más de una sala de exhibición, y estas eran más grandes que el promedio. Según los autores, las primeras veinte salas (el 9%) reunían 35.451 butacas (19% del total), lo que indicaría un nivel de concentración relativamente bajo en comparación con la actualidad (Quintar y Borello, 2014: 94-95). Las empresas con mayor cantidad de salas en la ciudad de Buenos Aires durante este período eran la de Clemente Lococo S. A (13 salas), S.A. Cinematográfica (10 salas), Nicolás E. Di Fiore (9 salas), Cía. Exhibidora Argentina (8 salas), Dositeo Fernández¹³⁶ (8 salas), Enrique Popolizio (5 salas) y Coll, Villegas y Ruiz (4 salas en el período). Otras empresas constituían importantes circuitos de exhibición en el país (Cinematográfica Cuyana, Cinematográfica Sanjuanina, Compañía Cinematográfica Cordobesa, Compañía Cinematográfica del Norte, Sociedad Económica y Financiera de R. Ltda S.E.F.) (Zúñiga, 1950).

El sistema de distribución de films nacionales a precio fijo (excesivamente económico) por parte de los estudios provocó que la Argentina tuviera programas de cine largos (continuados): con una entrada, un espectador podía ver cuatro o cinco películas. A su vez, como resultado de esta operatoria, las compañías cinematográficas se descapitalizaban (Karush, 2013). Ya desde comienzos de la década del treinta, publicaciones especializadas como *El Heraldo del Cinematografista*¹³⁷ señalaban que el exceso de inauguraciones de cines y la competencia afectarían negativamente al sector.

¹³³ Los números fluctúan ya que mientras algunas fuentes señalan los cines en funcionamiento, otras indican las salas existentes. Según los datos relevados en esta tesis, el número en la década del treinta supera a las 200 salas (ver Anexo 10.2).

¹³⁴ El decreto n° 1741/2011 del Poder Ejecutivo Nacional declaró bien de interés histórico nacional al cine teatro de la Isla Martín García del partido de La Plata.

¹³⁵ Jorge Ramos señala 265 en 1950.

¹³⁶ Este empresario usualmente no es nombrado en las historias de la exhibición cinematográfica y fue muy relevante. El 10 de septiembre de 1914 adquirió el cine Max Linder (luego Ateneo) en Piedras 646. Asociado con Clemente Lococo, construyó los cines Pueyrredón, San Martín, Flores, Rex y Fénix en el barrio de Flores.

¹³⁷ En sus ediciones: n° 9, 26 de agosto de 1931 y n° 16, 14 de octubre de 1931.

En la ciudad de Buenos Aires, las salas se dividían por reglamentación entre salas de barrio y salas céntricas, y, como se verá en el capítulo 6, éstas poseían tanto cuotas de pantalla para el cine nacional diferenciadas así como precios de entradas distintos. Las salas céntricas se especializaban en estrenos y requerían códigos de vestimenta y normas de conducta específicas¹³⁸, mientras que las de barrio se abocaron a ofrecer programas especiales, de ciertos géneros cinematográficos o destinados a públicos específicos, y ofrecían las películas varias semanas después del estreno en el centro. Asimismo, tanto en el centro como en los barrios, las salas se dispusieron cercanas unas con otras, para facilitar el recorrido, la exploración de las carteleras y la elección de la película (España, 1992). En general, las salas estaban asociadas entre sí, por lo que un mismo film no se exhibía en las salas aledañas.

En el centro, la reunión de más de diecisiete grandes salas de cine en la calle Lavalle, en un tramo de unas pocas cuadras cercanas a la Av. 9 de Julio y al Obelisco, hizo que se la conociera durante varias décadas como "la calle de los cines"¹³⁹.

A su vez, existían en esta época dos modalidades de ir al cine: en continuado o por sesión. En el primer caso, los filmes eran proyectados a partir de las 13 horas en forma continua y el espectador podía entrar y retirarse a su gusto; en el caso de las sesiones, se debía respetar el horario elegido: *vermouth* (18 hrs.), tarde (20 hrs.) y noche (22 hrs.) (Gimenez: 2008). En la mayoría de las salas, se exhibían entre tres y cuatro películas por día, y el programa podía cambiar más de una vez por semana.

¹³⁸ Anteriormente, "la clase media usaba cuello y corbata en una época en que no se permitía caminar por el centro sin saco, sutil disposición municipal que convertía a las principales calles de la ciudad en terreno vedado para el obrero, quien muy difícilmente podía comprarse un traje" (Sebreli, 1964: 85).

¹³⁹ Es posible mencionar los cines Luxor (Lavalle 669); Arizona (luego Cineplex) (Lavalle 727); Ocean (Lavalle 739); Rose Marie (Lavalle 750); París (Lavalle 769); Ambassador (Lavalle 777); Monumental (Lavalle 780); Trocadero (Lavalle 820); Electric (Lavalle 836); Paramount (Lavalle 843); Hindú (luego Alfa) (Lavalle 846); Sarmiento (Lavalle 852); Normandie (Lavalle 855); Metropól (luego Atlas) (Lavalle 869); Renacimiento (luego Concorde) (Lavalle 925); Select Lavalle (Lavalle 926); Iguazú (Lavalle 940).



Imagen 6. Cartelera cinematográfica del diario *La Nación*, noviembre de 1942.

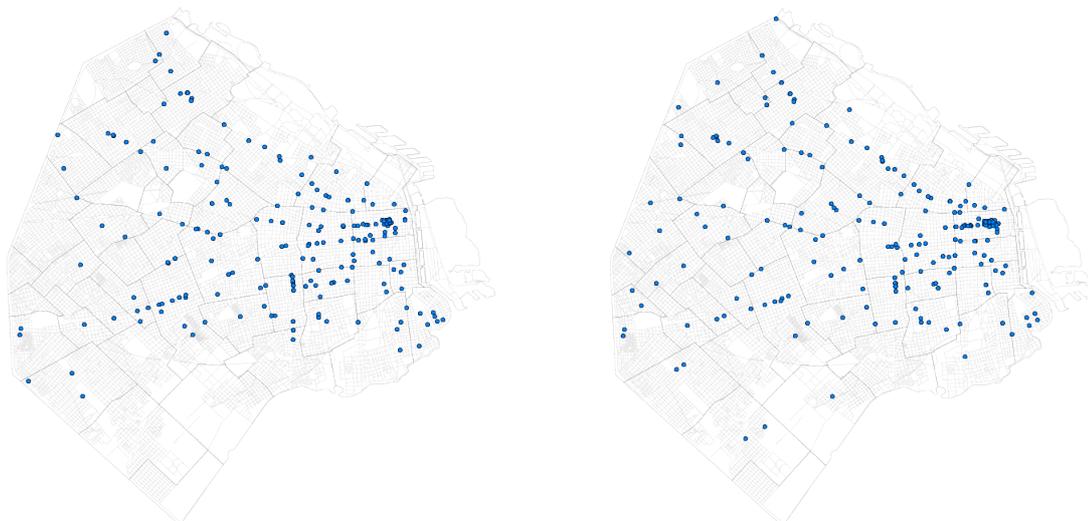
También existía un circuito de cineclubes como Cineclub Buenos Aires, Cine Arte, Cine Estudio, Asociación amigos del cine y Gente de cine (Kriger, 2006).

Durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, los sectores populares que vivían en los barrios porteños obtuvieron subas en el ingreso que estimularon aumentos en sus niveles de consumo, tanto material como cultural, ocasionando una "democratización del bienestar". El consumo cultural de las clases populares comenzó a realizarse en ámbitos previamente establecidos como patrimonio exclusivo de las clases medias y altas. El centro de la ciudad fue visitado habitualmente entonces también por los sectores menos pudientes, que accedían al paseo y consumo de espectáculos, bares y pizzerías de la zona. Estos "nuevos" consumidores culturales afectaron no sólo a la estructura social sino también al espacio urbano (Leonardi, 2010). En este sentido, el centro de la ciudad se convirtió tanto en lugar del entretenimiento como también en espacio de movilización política, y esta visibilidad de las masas en la ciudad implicó la desestructuración de una sociedad estamentaria y excluyente (Martín-Barbero, 1991).

La contracara del proceso de crecimiento urbano durante los años cincuenta fue el hacinamiento poblacional y la emergencia de un conjunto de estructuras habitacionales

precarias¹⁴⁰. Los *suburbios* se crearon espacial y temporalmente desde el centro hacia la periferia. Esta urbanización de la ciudad y de su periferia, a su vez, no puede ser dissociada de la movilidad social ascendente entre los años cuarenta y setenta (Prévôt Schapira, 2008).

Si bien durante estos años la diferencia entre el desarrollo del norte y del sur de la ciudad era notoria, hasta la década del sesenta es posible notar la búsqueda por parte del poder público de una ciudad homogénea, en tanto el sur de la ciudad tenía una función industrial al servicio del desarrollo privado en el norte. El sur entonces, tuvo una importante base de infraestructura, la mayor parte de las iniciativas públicas modernas y la mayor superficie de parques realizados en el siglo XX (Gorelik, 2004). Con respecto a los espacios de ocio y recreación, es posible observar una gran cantidad y variedad de establecimientos cinematográficos en la ciudad, que a su vez, se encontraban distribuidos geográficamente de manera extensa. Exceptuando algunos barrios del sur de Buenos Aires (Villa Riachuelo y Villa Soldati), en este período, los habitantes de la ciudad no debían trasladarse más de un kilómetro para encontrar un cine (Torterola, 2015).



Mapa 1. Cines de Buenos Aires en 1934 y 1957

Entre 1934 y 1957, puede observarse que la diseminación de los cines en la ciudad se mantuvo, aunque con una progresiva importancia de los cines de barrios periféricos. Se destaca la ausencia de cines en los barrios de Parque Avellaneda y Agronomía, y la limitada cantidad en Villa Soldati, Villa Riachuelo y Nueva Pompeya, es decir, en la zona sudoeste de la ciudad.

¹⁴⁰ Villa Desocupación (conocida también Villa Esperanza y aparecida en 1932, es la villa de emergencia actualmente conocida como Villa 31) fue el primer asentamiento en ser representado por la cinematografía local, en la película *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1934).

3.3.4. Decadencia de la exhibición cinematográfica (1957-1994)

En 1957 se promulgó el decreto ley n° 62/51 del gobierno de facto de la autodenominada Revolución Libertadora¹⁴¹. A partir de éste, se creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Según Claudio España, el INC fue resultado de la crisis del sistema cinematográfico industrial que se volvió incontestable hacia 1950 y que, en 1955 era una "triste realidad cultural" (España: 2005). Las regulaciones que maneja esta ley, que se analizarán en el capítulo 6, implicaron la necesidad estatal de regular una industria que ya no estaba en sus mejores épocas. Sin embargo, la ley de cine –que garantizaba una democrática distribución de premios y subsidios– fue burlada, la aplicación de la censura fue en aumento y el cine nacional fue perdiendo pantallas a favor de las *majors* norteamericanas (Kriger, 1999).

En añadidura, el 17 de octubre de 1951 se había realizado la primera transmisión televisiva¹⁴², una tecnología en los años siguientes entraría en auge. La falta de claridad y decisión por parte de los gobiernos nacionales y de los empresarios locales de la cinematografía argentina impidió la utilización de la nueva tecnología televisiva a favor de la industria cinematográfica. Se continuó en parte el modelo de televisión norteamericano (manejo privado y funcionamiento publicitario) y en parte, el europeo (monopolio estatal y servicio público), con resultado altamente negativos para la producción filmica nacional (Getino, 2003).

Además de estos importantísimos factores, Goldar (1980) considera que el cierre de salas que comenzó a suceder en las décadas siguientes se debe también a las crisis económicas –sumadas a un aumento de las entradas–, a la censura y persecución en salas consideradas ‘pecaminosas’, y al hecho de que los nuevos procedimientos (*scope*, panorámica, estereofonía) no estuvieran al alcance de comerciantes menores. En 1957 se estrenaron 712 películas, de las cuales sólo dieciséis eran producciones nacionales. A partir de entonces, el sector de la exhibición disminuyó en la ciudad notoriamente.

¹⁴¹ "En 1957 se crea el Instituto Nacional de Cinematografía, se instituye formalmente la censura y los exhibidores -con la anuencia de la dictadura militar, el gobierno de la autodenominada Revolución Libertadora- dejan de cumplir con la cuota de exhibición obligatoria, casi 700 películas extranjeras (en un 90% norteamericanas) son exhibidas en 1957; por otra parte y como consecuencia de la implementación de un nuevo plan económico, los costos de producción de la industria se elevan en un 160%, el de los químicos en un 300% y el precio de la materia prima en un 100%. Con los años se reimponen las cuotas de exhibición para la producción nacional" (Ameztoy, 1997: 33).

¹⁴² La televisión en la Argentina tuvo sus primeras transmisiones públicas el 17 de octubre de 1951 con la emisión del acto del día de la lealtad peronista. Sobre historia de televisión argentina, ver Ulanovsky, Carlos; Itkin, Silvia y Sirvén, Pablo (2006). *Estamos en el aire. Historia de los medios de comunicación en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé. Sobre la primera época de la televisión en la Argentina: Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires, Edhasa.

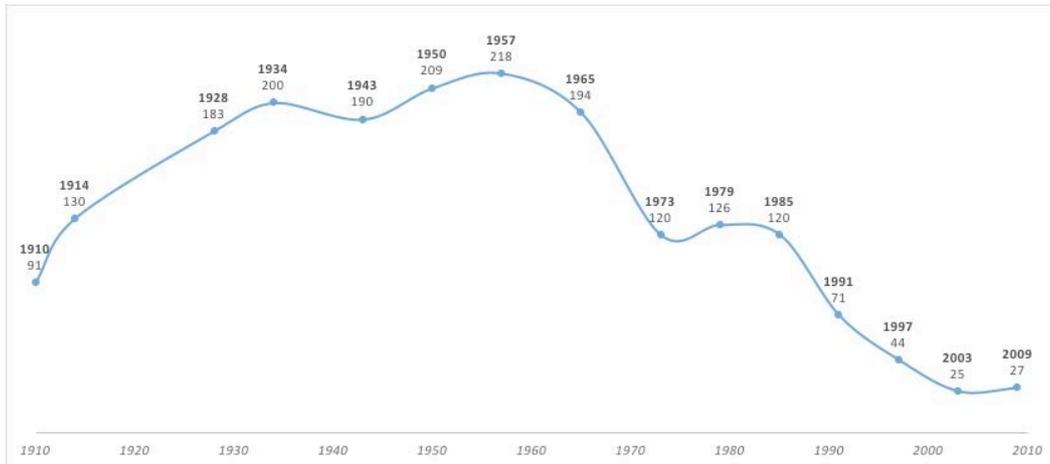
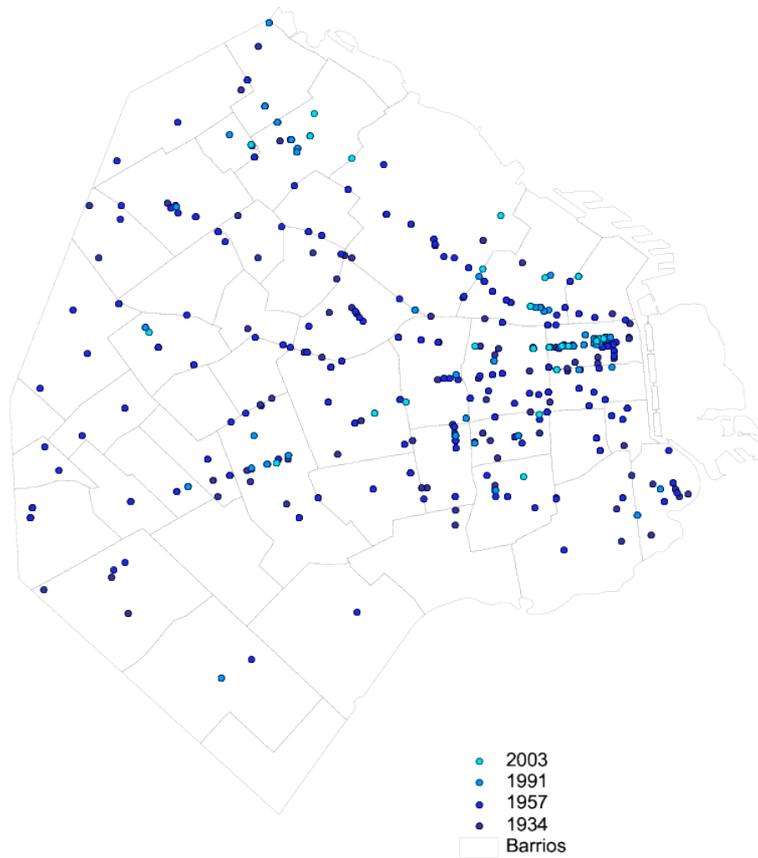


Gráfico 5. Cantidad de salas cinematográficas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1910-2009)

La cantidad de cines en la ciudad de Buenos Aires, que hacia 1957 se encontraba en su cénit, dio lugar al cierre de salas. Existió, sin embargo, un período de relativa estabilidad entre 1973 y 1985.



Mapa 2. Cines de Buenos Aires en 1934, 1957, 1991 y 2003.

3.3.4.1. Pantalla grande vs. Pantalla chica (1957-1975)

A principios de la década, en 1961, la Capital Federal tenía 194 cines mientras los partidos del AMBA tenían aproximadamente 266 (Podalsky, 2004). El número de cines se conservó constante en las provincias entre 1955 y 1961, mientras Ernesto Goldar lista diecinueve cines cerrados en Buenos Aires en ese período (Goldar, 1980), y según las fuentes relevadas para este trabajo, veinticuatro entre 1957 y 1965.

La pérdida de competitividad de las salas alrededor del mundo era evidente a comienzos de la década de los años cincuenta, y en esa época existía ya una cierta urgencia en renovar la experiencia cinematográfica. La oferta se concentró en grandes salas que, buscando diferenciarse de la televisión –lentamente en crecimiento, pero en pantalla pequeña y blanco y negro¹⁴³–, incorporaban nueva tecnología (durante la década del cincuenta, se había desarrollado CinemaScope¹⁴⁴ y cinerama¹⁴⁵ -las pantallas gigantes-; el sonido estereofónico -en dos canales-; y la tecnología 3D). Ya en 1957, 71 cines de la CABA y 141 de los partidos del Conurbano Bonarense contaban con CinemaScope, lo que conllevó a importar películas filmadas en ese formato, como varios éxitos del período –como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) y *Exodus* (Otto Preminger, 1960).

En cuanto a la programación, era muy diversa. Según Ana Wortman:

Diversos estudios suelen afirmar que la aparición de la TV incidió radicalmente en la transformación de la práctica de ir al cine. Sin embargo, esto no es lo que ocurrió en nuestro país. En la Argentina no fue la aparición de la TV lo que impactó en la disminución de la salida al cine en un primer momento. En todo caso hacia fines de los años sesenta se puede advertir una fragmentación del público de cine como consecuencia de la renovación tanto del cine internacional como del cine argentino. En esos años se produce una diversificación de la oferta, proceso que coincide con la fragmentación de las clases medias, según advierte Susana Torrado (fenómeno negado hasta los años '90). Se constituyó un público de cine con gustos universalistas, de fuerte receptividad de cine europeo de posguerra. La masividad de

¹⁴³ El cine era -aunque sólo en algunos casos- a color. Technicolor, una empresa fundada en 1916, hacia 1929 logró un nuevo proceso sustractivo bicromático. *On with the show* (Alan Crosland, 1929) fue la primera película sonora en color. En la década del treinta se realizaron importantes producciones a color, como *Lo que el viento se llevó*, en 1939.

¹⁴⁴ El Cinemascope o cinemascope es un sistema de filmación que produce imágenes más anchas a partir del uso de lentes Hypergonar anamórficos, instalados en las cámaras filmadoras y en las máquinas de proyección. Las pantallas eran, en consecuencia, más grandes que las tradicionales y -en sus primeros momentos- eran cóncavas con el fin de eliminar las distorsiones. El cinemascope fue inventado por Henry Chrétien bajo el nombre Anamorphoscope, fue rebautizado por la productora 20th Century Fox. Una tecnología similar es Panavisión. Ver: Belton, John (1992). *Widescreen Cinema*. Londres: Harvard University Press.

¹⁴⁵ Cinerama nombra al proceso de filmar y proyectar tres imágenes sincronizadas, creando una imagen panorámica. La primera proyección fue *This is Cinerama*, el 30 de septiembre de 1952 en el Broadway Theatre de Nueva York.

la salida al cine en fotos de la calle Lavalle, el crecimiento de cineclub, proceso de diversificación del gusto. Con los años de la dictadura militar se produce un quiebre en las prácticas sociales, coincidente con cambios culturales que se dieron a nivel universal (Wortman, 2012: 119-120).

Hacia los años sesenta y setenta ya había mermado la producción de cine nacional. Sin embargo, la proporción de films de origen americano y europeo era equilibrada (Abba, 2003). En la década del sesenta, hubo un interés por la producción del llamado Nuevo Cine Argentino¹⁴⁶, y el circuito comercial de exhibición proyectaba con éxito autores como Ingmar Bergman, Glauber Rocha o Alain Resnais (Gimenez, 2010).

3.3.4.2. Desaparición de los cines (1970-1994)

Si bien la industria ya había dado muestras de agotamiento en los años anteriores, es en estas dos décadas cuando se produce el cierre masivo de salas en el país. La Argentina pasó de tener 2000 en la década del cincuenta, 1000 en la década del setenta, a 300 hacia finales de la década del ochenta. Sin embargo, en la ciudad de Buenos Aires pueden diferenciarse dos periodos, uno de cierta estabilización, y otro a partir de 1985, de absoluta declinación.

En la década del setenta se dio un fenómeno de estabilización de la producción y exhibición cinematográfica en paralelo a una importante censura llevada a cabo desde 1968, e intensificada entre 1976 y 1983. Durante el gobierno del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, se produjeron, exhibieron y consumieron comedias picarescas así como films que apoyaran al régimen (Ameztoy, 1997), y se persiguió -y desapareció- a cinematografías y a cinematografistas que no acordaban con el gobierno militar. La cantidad de películas argentinas producidas entre 1974 y 1982 no fue menor, teniendo una media de 30 películas por año (en 1979 se estrenaron 31 films y en 1980, 34 películas). En simultáneo, se inició un proceso de concentración de empresas productoras argentinas (Argentina Sono Film fue comprada por la empresa MBC, posteriormente Teleinde y luego Telefe; Aries adquirió Baires) y también de fusión de laboratorios (Alex con Tecnofilm). Las empresas de exhibición y las grandes distribuidoras extranjeras fueron beneficiadas por el alto precio de las entradas en dólares (a causa de la sobrevaluación del peso argentino), que aumentó desde

¹⁴⁶ La relación entre la ciudad y sus representaciones cinematográficas se intensificó en este periodo, por el uso de la ciudad como escenario en lugar de la filmación en estudios. Ver: Pérez Llahí, Marcos Adrián. "El grano de lo urbano: La potencialidad dialógica de la figuración de la ciudad en el cine moderno", el III Congreso AsAECA, 2012.

menos de un dólar en 1976 hasta cinco dólares en 1981, siendo una de las más caras del mundo (Simis, 2015).

En este contexto, en 1978, la calle Lavalle se peatonalizó¹⁴⁷ en el tramo desde Leandro N. Alem hasta Carlos Pellegrini. La cantidad habitual de espectadores en la Argentina, en los primeros años de la década del ochenta, era de 60 millones por año (Unesco, 1982b) con un piso de espectadores cinematográficos de 45 millones en un mal año, como 1982; a su vez, hasta la década del ochenta, el cine argentino convocaba a más de seis millones de espectadores anuales¹⁴⁸ (González, 2015).

Con el retorno de la democracia, hubo un breve período de mejoría en la industria cinematográfica, con una sociedad que festejaba la caída de la censura y reflexionaba en los cines. Así, Ameztoy (1997) señala en los primeros años de la democracia un incremento de la producción de cine nacional y del consumo cinematográfico. En 1984, hubo uno de los registros mayores de asistencias al cine en el país: 63.357.479¹⁴⁹ espectadores, de los cuales 12.201.058 fueron espectadores de cine nacional. Según Claudio España, esto se debió a la reimplantación democrática, la posibilidad de ver películas sin censura, una fe económica apenas ilusoria y la confianza del ciudadano por regresar a la calle (España, 1997). A partir de 1985, la producción, el consumo y los espacios de exhibición precipitaron su caída –si bien algunos autores señalan que la principal razón de esta declinación fue la aparición y difusión de la videocasetera en la Argentina, así como de la televisión por cable¹⁵⁰, no puede obviarse la situación económica del país a partir de las consecuencias de la crisis de la deuda latinoamericana y el cambio de hábito de los espectadores.

¹⁴⁷ Primero se peatonalizó en horarios nocturnos coincidentes con la entrada y la salida de los cines entre Florida y Carlos Pellegrini. Luego, se extendió el área peatonal y se cambiaron los pisos unificando acera y calzada, como se había hecho en la calle Florida en 1970.

¹⁴⁸ Para tener una referencia, en el período trabajado en esta tesis (1997-2008), el mejor año en cuanto a cantidad total de espectadores, 2004, fue de 44 millones; y de espectadores de cine argentino, menos de 6 millones en el mismo año. La población en la Argentina hacia 1980 era menor a 30 millones, y hacia 2008, cercana a los 40 millones.

¹⁴⁹ Este número no ha sido alcanzado aun en la actualidad (en 2013, un muy buen año en términos de consumo cinematográfico, la cantidad de espectadores fue de 48.339.739). Teniendo en cuenta el aumento de población mencionado en la nota anterior, en 1984 había alrededor de 2.12 espectadores por habitante, mientras en 2013 la concurrencia anual *per cápita* era de 1.07.

¹⁵⁰ La televisión por cable o CATV (Community Antenna Television) es un servicio de sistema de televisión por suscripción que se ofrece a través de señales de radiofrecuencia que se transmiten a los televisores, en oposición al método a través del aire que se utiliza en la radiodifusión televisiva tradicional a través de ondas de radio. La existencia de redes de CATV se remonta a la década del cuarenta -algunos autores consideran que fue inventada por John Walson en Astoria, Oregon en 1948, y otros en Reino Unido antes de la Segunda Guerra Mundial. En la Argentina, la televisión por cable aparece en la década del sesenta en ciudades donde no llegaba la señal de la televisión abierta (Villa María y Río Cuarto, Córdoba; Junín, Buenos Aires). A partir de la década del ochenta, la televisión por cable comenzó a desarrollarse en las grandes áreas urbanas como Buenos Aires, con programación segmentada, canales temáticos, y canales extranjeros vía satélite. Según el informe de BB-New Media Book de 2015, la televisión paga tiene una penetración del 85 por ciento en Argentina, pese a que el costo del servicio es el tercero más caro de América Latina, y es el país con mayor cantidad de abonados en Latinoamérica.

Como se verá en el capítulo 5, una de las características más importantes de la primera modernidad es el consumo cultural en el espacio público. Para que esto último se desarrolle, es preciso que se creen espacios colectivos, como los cines, para la recepción de la oferta cultural. Esta práctica es de cierto modo discontinuada en la década del noventa, con una serie de procesos de individualización de lo social y nuevas prácticas de consumo cultural (Wortman, 2012). El cambio de hábitos de los espectadores conllevó al cierre de numerosas salas de cine. En 1985 cerró el Ambassador, uno de los primeros en cerrar sobre la mítica calle Lavalle; en 1992, la Argentina registró su mínima cantidad de salas: 280 en el país. En 1990, eran 109 cine en Buenos Aires, de las cuales, la mitad se ubicaba en el centro. A estas alturas, ya habían comenzado algunos intentos de fragmentación de las salas de cine (según Ramón Gutiérrez, "jibarizadas"), en el que las salas únicas dividían sus pantallas para poder ofertar más películas a un público muy poco numeroso¹⁵¹. También aparecieron salas en shoppings *centers*, como en el Patio Bullrich (1988), Alto Palermo (1990), Paseo Alcorta (1992), Galerías Pacífico (1992), Solar de la Abadía (1995), con una clara predominancia del sector norte de la ciudad (barrios de Recoleta, Palermo y Belgrano), el sector de la ciudad con mayores recursos y proximidad a vías de transporte automotor.

Simultáneamente, los cines de los barrios –que ya habían disminuido en las décadas anteriores–, terminaron de desaparecer, excepto por algunos casos. Otros núcleos que en el pasado habían sostenido una importante actividad, como el barrio de Boedo, se quedaron sin salas. Durante la década del cincuenta, por ejemplo, sobre la avenida Boedo -en cuatro cuadras entre la avenida Independencia y la avenida San Juan-, se ubicaban seis salas cinematográficas de diferentes características, con importante vitalidad para el barrio¹⁵². En 1992, el cine Cuyo, el último en cerrar, pasó a ser un templo evangelista.

Durante la década de los noventa, dos focos barriales muy importantes en la ciudad resistieron: el de Flores (cines Flores, Rivera Indarte y Coliseo) y el de Callao y Santa Fe (con

¹⁵¹ Ya en 1979, el Adán había dividido sus salas. En 1985, la cartelera designaba las salas del Maxi 1 y 2, Metro 1, 2 y 3, Santa Fe 1 y 2, y Belgrano 1, 2 y 3. En la década del noventa, se había convertido en una práctica muy habitual (en 1997, el cine Atlas Lavalle tenía 3 salas; Normandie, 4; Electric, 2; Trocadero, 6; Ocean, 2; Cineplex, 3; Tita Merello, 3; Rivera Indarte, 5; Savoy, 4; General Paz, 3; Lyon, 2). Otra práctica afortunadamente menos frecuente para mantenerse en el negocio era la conversión de la sala en exhibición de películas condicionadas. Esto ocurrió en los cines Ideal, Gran Victoria, Gran San Juan y Apolo, entre otros. Según la información relevada, el ABC (Esmeralda 506) proyectó películas picarescas desde sus inicios.

¹⁵² Cine El Nilo (Av. Boedo 1061- 67), Los Andes (Boedo 777-79), Gran Cine Cuyo (Av. Boedo 858), Alegría, luego Select Boedo (Av. Boedo 875), General Mitre, luego Cine Moderno (Av. Boedo 937), Cine Teatro Boedo (Av. Boedo 949). A estos podría sumarle los otros cines del barrio: Cine Americano (San Juan y la Rioja, 1911); Las Crisantemas (Carlos Calvo 3623); Bristol Palace (Av. Independencia 3618); Gran San Juan (Av. San Juan 3246); Unión (Av. Independencia 2880); National Palace (Av. San Juan 2461-5, 1927); Odeón II (Av. La Plata 1700); Follies Boedo (Av. Boedo 1900); La Armonía (Av. Belgrano 3272); El Cóndor (Av. Plata 754); Las delicias (Independencia 3729). Ver: Rud, Lucía (2012).

los cines América, Atlas, Grand Splendid). En este último, luego de la apertura del Village Recoleta en el período siguiente, cerraron sus salas tradicionales.



Imagen 7. Ex cine Roca (en *La Maga* n° 159, 1994)

El cierre de las salas no fue un fenómeno local. Según Néstor García Canclini (1999), durante los años ochenta, la mitad de las salas cinematográficas en América Latina cerraron.

3.3.5. Renovaciones y transformaciones en la exhibición cinematográfica (1996-actualidad)

A mediados de la década del noventa hubo una parcial recuperación de la concurrencia a los cines debido a la renovación de espacios de exhibición cinematográfica y a cierta saturación en el uso de la videocasetera y de la televisión por cable. Las salas tradicionales, generalmente sin buen mantenimiento, no fueron favorecidas por el público, que se abocó a los complejos multiplex y las pantallas en los shoppings (Puente, 2007).

Los multiplex se publicitaron ofreciendo una mejora en el confort y la calidad de las salas. En cuanto a la programación, mientras en la década del sesenta, el promedio anual de estrenos superaba los 400 títulos (nacionales e internacionales), en 1997 sólo se estrenaron 172 películas. Recién en el 2014 se retornaría a los 400 estrenos, aunque esta oferta alberga una gran cantidad de documentales y películas de cine nacional que no llegan a ser vistas por muchos espectadores.

En este período es destacable el cambio que producen las nuevas tecnologías. Si en las décadas anteriores, la televisión y la videocasetera fueron las alternativas a la visualización de películas en salas de cine, a partir de finales de la década del noventa y comienzos del siglo XXI, se multiplican las ventanas de reproducción de los films. La visualización se torna individual, pero no necesariamente doméstica, ya que múltiples pantallas (tablets, celulares), no requieren del espacio privado y pueden ser trasladadas a cualquier sitio.

3.3.5.1. Multiplex (1997-2008)

Según Octavio Getino, las nuevas cadenas de salas Hoyts, Village, Showcase y Cinemark instalaron relaciones más fluidas con los productores y realizadores nacionales, multiplicaron la cantidad de pantallas –que es mayor en la actualidad que en los últimos treinta años– y posibilitaron una multiplicidad de películas en cartel (Getino, 2008). Las características de los complejos multiplex de este período serán desarrolladas en el capítulo siguiente.

Durante este período, se cerraron numerosas salas de cine en la ciudad de Buenos Aires, especialmente las que habían resistido en la zona céntrica. El núcleo del centro -que se mantuvo durante la década del noventa-, hacia el fin de siglo se deterioró: el Cine Capitol se vendió a Musimundo (Exxel Group) en 1999, el Ambassador se reutilizó como Factory Outlet, el Select Lavalle como farmacia, el Renacimiento como disquería, y el Atlas Lavalle como Templo Evangelista. El único en funcionamiento en la actualidad es el Monumental, que emplea como parte de su complejo al ex cine Electric. Puede observarse (anexo 10.3) que cerraron casi tantas salas en los años inmediatamente posteriores a la llegada de los multiplex a la ciudad, que durante el período más crítico de la industria cinematográfica (primeros años de la década del noventa). A su vez, las salas de cine Atlas (cines Lavalle, Gaumont, Santa Fe, Rivera Indarte, General Paz; de los shoppings Patio Bullrich, Alto Palermo, Solar de la Abadía y Paseo Alcorta, y de Alto Avellaneda y Tren de la Costa), marca histórica de S.A.C., fueron vendidos en el año 2004 a un grupo empresarial. Hacia 2011, los cines Atlas sólo contaban con los complejos de Flores (Rivera Indarte) y Patio Bullrich.

3.3.5.2. Multiplex en su segunda fase (2009-actualidad)

Poco más de una década después de su aparición, también los multiplex dieron cuenta de cierto agotamiento. A partir del año 2009, comenzó a proliferar en el país la tecnología de

proyección 3D¹⁵³, parte un proceso de digitalización de las salas¹⁵⁴ de cine (que pasaron del soporte de celuloide a la tecnología digital DCP). Dos espacios de exhibición cinematográfica pueden mencionarse como ejemplos máximos de esta renovación en el área metropolitana de Buenos Aires: IMAX y Cines Dot Premium.

IMAX (del inglés Image Maximum, Máxima imagen), de la cadena de cine Showcase se ubica en Panamericana y Debenedetti, en el Norcenter Lifestyle mall, en Vicente López. La novedad de esta sala radica en su tecnología. El sistema de proyección de IMAX¹⁵⁵ permite proyectar representaciones de mayor tamaño y definición que los sistemas aleatorios de proyección. La imagen se proyecta más allá de la visión periférica del ser humano (alrededor de 180° a lo ancho y 150° a lo alto; las pantallas tienen 22 m de ancho y 16 m de alto). IMAX fue inaugurado en el año 2006, y durante algunos años fue el único cine con tecnología 3D (en filmico) y pantalla gigante en el país. Sin embargo, a partir de 2009, otras cadenas de cine comenzaron a equiparse con tecnología 3D y a utilizar pantallas más grandes que las convencionales ("XD" según la terminología de Cinemark y Hoyts, presentes en los complejos Cinemark de Mendoza, San Justo, Santa Fe y Malvinas Argentinas y los Hoyts Dot, Temperley y Rosario; las salas "Monster" de Village Pilar y Neuquén; y "Xtremo" en los cines Multiplex).

Las salas "Premium class" (en contraposición a las salas "tradicionales") de Hoyts, en el Dot Baires Shopping ubicado en Vedia 3626 en el barrio de Saavedra fueron inauguradas en julio de 2009. El complejo de cines Hoyts del shopping cuenta con diez salas, dos de ellas equipadas con tecnología para proyectar filmes en 3D y dos de ellas salas premium. Las salas Premium tienen una serie de modificaciones con respecto a la sala tradicional: una boletería, lobby y restó independiente, "exclusivo" o "preferencial"; butacas "tipo sillón", reclinables a 60°, con apoya pies y apoya cabeza, una capacidad entre 96 y 64 butacas (en comparación a las más de 200 butacas de un cine multiplex normal y de las 3500 butacas de los antiguos palacios del cine). Otros cines del país, como Hoyts Unicenter y Cinemacenter Mendoza, las

¹⁵³ El cine 3D -que mediante el uso de lentes da un efecto de tridimensionalidad- es una tecnología que se utilizaba desde la década del treinta. La innovación del siglo XXI fue el cine digital 3D o RealD que, a diferencia del cine 3D que requería proyectores especiales, recurre a un solo proyector digital, que emite más cantidad de imágenes.

El cine en 3D -con valores de entradas más altos-, fue muy exitoso desde su aparición en el país en 2009 hasta 2012, cuando comenzó a estancarse. Puede pensarse que fue un recurso para digitalizar las salas más que un fin en sí mismo.

¹⁵⁴ El INCAA desarrolló un programa de digitalización de las salas según la resolución n° 1879/2012. Hacia 2014, la mitad de las salas del país se encontraban digitalizadas.

¹⁵⁵ El sistema de proyección de IMAX fue analógico de 70mm hasta 2014, cuando se pasó a un sistema digital. Si bien es el más conocido alrededor del mundo, existen otras empresas de exhibición cinematográfica en pantallas gigantes como Iwerks.

salas "Gold Class" del Village Arena Maipú y "Multiplex Platinum" en Palmas del Pilar, siguen este modelo de exclusividad, que continúa el formato de la primera clase de los aviones (butacas cómodas y oferta de alimentos).

Estas características no son únicas de los cines de la Argentina, sino que son una réplica de un modelo internacional de consumo cinematográfico. En este sentido, a partir del año 2009 se desarrolló primero en Corea del Sur, y luego en Estados Unidos, México y Colombia -entre otros países-, la tecnología denominada 4DX, en el que las butacas se mueven de manera acorde al film proyectado y donde se recrean las condiciones que se ven en pantalla (aire, agua, impacto de viento, olores). Recién en el 2016 esta tecnología apareció en la Argentina en el cine Multiplex en Palmas del Pilar, con el estreno de *Kung Fu Panda 3* (Alessandro Carloni, Jennifer Yuh Nelson). Ya desde el año anterior, con el apoyo del INCAA, se había comenzado a desarrollar la tecnología de las butacas con una empresa nacional, Lumma. A principios del 2016, Hoyts Abasto y Cinemark Malvinas Argentinas sumaron butacas d-box (con movimiento).

3.3.5.3. Intentos de recuperación de salas y espacios INCAA

En 1998, el área de Dirección de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad anunció una política de recuperación de cines de barrio como una manera de reactivar la actividad cultural local (Abba, 2003). Se elaboró entonces un plan para recuperar y reciclar tradicionales cines de barrio¹⁵⁶, y se eligió como primer beneficiario al cine El Progreso, de Villa Lugano, en las calles Riestra y Murgiondo. Nuevas perspectivas de defensa de este patrimonio surgieron desde emprendimientos vecinales¹⁵⁷ o gestiones gubernamentales en ejemplos como los cines barriales Urquiza, 25 de Mayo, Aconcagua, El Plata, Cuyo, Parque Xacobeo, Brown, Rialto y Gran Rivadavia.

El cine teatro 25 de Mayo¹⁵⁸ fue uno de los primeros recuperados en su totalidad. La sala se ubica sobre la avenida Triunvirato 4440, en el nudo neurálgico de Villa Urquiza. El cine cerró sus puertas en 1982 y en 2004 fue adquirido por el Gobierno porteño para su

¹⁵⁶ S/D. "El cine de barrio vuelve a vivir", en *La Nación*, martes 27 de enero de 1998.

¹⁵⁷ Ver González Bracco, Mercedes. *La construcción del patrimonio urbano como problema público en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires.

¹⁵⁸ La sala se abrió al público el 24 de mayo de 1927 con poco más 3800 m² y una capacidad para 1500 personas distribuidas entre planta baja y dos niveles de altura.

restauración¹⁵⁹. La puesta en marcha del proyecto fue acelerada con la intención de instalar una sede alternativa del Teatro Colón¹⁶⁰, hecho que finalmente no sucedió. El cine teatro 25 de Mayo fue reinaugurado el 21 de noviembre de 2007.

El cine El Plata¹⁶¹, en Av. Juan B. Alberdi 5751, en el barrio de Mataderos, fue cerrado en 1987 y el edificio fue empleado como depósito de electrodomésticos de la empresa "Fontana Hermanos". En 2005 fue adquirido por la "Cooperación del Sur" del Ministerio de Cultura porteño para destinarlo su uso como centro cultural¹⁶², como resultado de la acción vecinal. El por entonces Jefe de Gobierno Aníbal Ibarra consensuó con los vecinos de Mataderos la construcción de un centro cultural con un teatro para 700 personas y salas de exposiciones para artistas de la zona. Las obras realizadas durante los años 2006 y 2007 fueron cuestionadas, ya que afectaban la estructura interna del viejo cine y se deterioró el inmueble como resultado de la demolición del techo y del escenario¹⁶³. Esto sucedió a pesar de la inhibición de obras y demoliciones aplicado al inmueble según la resolución nº 1.633 de la Secretaría de Infraestructura y Planeamiento hacia fines del año 2005¹⁶⁴. El diputado nacional del PRO Cristian Ritondo presentó el 5 de junio de 2008 un proyecto de ley para bajar el nivel de protección de estructural (según la ley nº 2.665 de mayo de 2008) a cautelar, con la intención de convertir al cine El Plata en sede de un Centro de Gestión y Participación para la Comuna 9, quedando relegadas a un lugar secundario (menos de un 20%) sus funciones culturales. La defensoría del pueblo inhabilitó este accionar con la resolución nº 4.228/08 por movilización de los vecinos del barrio. La justicia también formó parte de la confrontación entre los vecinos y el GCBA, a partir de un Recurso de Amparo por los legisladores Aníbal Ibarra y Teresa de Anchorena a pedido del "Centro Comercial Amigos de la Avda. Juan Bautista Alberdi y Adyacencias". La Jueza Gabriela Seijas se pronunció a favor del reclamo vecinal en septiembre del 2008, pero el GCBA y la Corporación Buenos Aires Sur apelaron el fallo, declarando la nulidad de la Licitación Pública 07/2007. El 6 de abril de

¹⁵⁹ Los arquitectos Darío López, Marcelo López, Laura Leyt y Mariana Yablón hicieron la recuperación de su fachada y la puesta en valor del edificio.

¹⁶⁰ Entre 2006 y 2010, el Teatro Colón cerró en durante su proceso de restauración y modernización, en un controvertido proyecto. Durante el período de la restauración, varias de sus actividades artísticas se desarrollaron en sedes alternativas de la ciudad, como el Luna Park. Fue reinaugurado el 24 de mayo de 2010 como parte de los festejos del Bicentenario. Ver: Sabugo, Mario (dir.). *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica*. Buenos Aires: GCBA-FADU, 2012.

¹⁶¹ El cine había sido inaugurado en 1945. Tiene 1800 m².

¹⁶² El proyecto de recuperación incluyó la puesta en valor de la fachada y reacondicionamiento de normas de seguridad generales, instalando en la planta baja un cine más pequeño, con capacidad con 400 localidades, y en la planta alta disponía diversos equipamientos culturales, además de un espacio destinado a microcine.

¹⁶³ Ver: Kiernan, Sergio. "El misterio del cine demolido", en *Página/12*, sábado 2 de agosto de 2008 y S/A. "El Plata, en versión devaluada", en *La Nación*, miércoles 10 de diciembre de 2008.

¹⁶⁴ Una situación similar fue denunciada en julio de 2016 referente al Cine Teatro Urquiza de Parque Patricios.

2009, la Cámara de Apelaciones en lo Contencioso ratificó el fallo en primera instancia. Se conformó por entonces la "Coordinadora Vecinal por el Cine El Plata", con la intención de participar en la toma de decisiones. En el 2009, el INCAA, mediante la resolución n° 1.220/09, declaró al edificio "de Interés Audiovisual", y más tarde el cine El Plata pasó a ser un centro cultural dependiente de la Dirección de Museos del GCBA. El cine reabrió en 2011, luego de la primera etapa de las refacciones, con un microcine de características muy modestas. La segunda etapa de la restauración incluía la totalidad de la edificación, por lo que en agosto de 2013 cerró nuevamente. Los vecinos organizaron entonces ciclos denominados "El Plata itinerante" en otros espacios de exhibición de la zona. En abril de 2015 reabrieron dos salas renovadas.



Imagen 8. Cine El Plata.

El Gran Rivadavia (Rivadavia 8636), en el barrio de Floresta, fue clausurado en 2004 por denuncias vecinales de ruidos molestos. En el año 2009, la alerta sobre una posible venta del inmueble convocó a la asociación civil "Salvar a Floresta" que, junto con los vecinos, expresó sus temores ante la posible demolición del cine y la necesidad de su recuperación. La lucha concilió varias acciones con un resultado mayor al esperado: la declaración de interés de la sala por parte del INCAA en 2009, la ley n° 3.681/2010 de protección cautelar del Gran Rivadavia y la declaración de interés cultural de la Ciudad de Buenos Aires. A partir de un convenio firmado en octubre de 2015, al año siguiente el Gran Rivadavia se incorporó a los Espacios INCAA.

El cine Aconcagua (avenida Mosconi 3354-60, perteneciente al barrio de Devoto pero en la zona de influencia de Villa Pueyrredón) cerró en 1996, y fue alquilado por una congregación religiosa. En enero de 2010, el vecino Román Bonani encaró la posibilidad de

rehabilitar la sala, para lo cual creó la asociación civil "Aconcagua". Sus actividades fueron intensas hasta que el proyecto de ley n° 4.019/2011 –al que se adscribió la sala y mediante el cual el inmueble se declaró de utilidad pública y sujeto a expropiación–, recibió el aval unánime de la Legislatura Porteña. La ley fue vetada por el decreto n° 726/2011.

El cine Urquiza (Caseros 2826), en el barrio de Parque Patricios, cerró en la década del noventa, y fue reutilizado como supermercado. En el año 2013, la Defensoría General recibió un mail remitido por un vecino del lugar, Octavio Martín quien advirtió a las autoridades sobre la intención de su demolición¹⁶⁵. A partir del pedido vecinal, fue presentado en la legislatura porteña el proyecto de ley n° 2.331/2013, con autoría de legisladores de diversos bloques políticos¹⁶⁶, que declaraban al cine teatro Urquiza¹⁶⁷ de utilidad pública y sujeto a expropiación por su valor histórico y cultural; y luego el proyecto de ley nacional n° 2787-D-2015. Una situación similar sucede con el cine Cuyo¹⁶⁸ (Boedo 858).

Es posible también mencionar otros casos de cines recuperados, en vías de recuperación o recuperados (y luego cerrados), como el ex cine Parque¹⁶⁹, el cine teatro Brown¹⁷⁰ del barrio de La Boca, el Cine-teatro Taricco¹⁷¹ del barrio de La Paternal, el cine teatro San Pedro¹⁷² en Monte Castro, y el cine Cosmos, adquirido por la Universidad de Buenos Aires a fines de 2009. Si bien son varios los cines recuperados e los barrios, las medidas para la protección de los cines de las avenidas Santa Fe o Corrientes, o los de la calle Lavalle, no han prosperado.

¹⁶⁵ Hasta ese entonces, el edificio había sido desestimado por el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales (CAAP) para su preservación.

¹⁶⁶ Los bloques participantes respondieron a los partidos políticos Buenos Aires para Todos, Frente Popular para la Victoria, Nuevo Encuentro, MST en Movimiento, Proyecto Sur, Unión Cívica Radical, Coalición Cívica, Ari y Frente Progresista y Popular.

¹⁶⁷ En julio de 2016, se denunció que el gobierno porteño estaría deteriorando el edificio con propósito de demolerlo. Ver: Amigo, Federico. "Cine Urquiza: la ciudad avanza con la demolición", en *Tiempo Argentino*, sábado 9 de julio de 2016.

¹⁶⁸ En el año 2010, la sala tuvo visos de recuperación cuando el legislador Sergio Abrevaya (del partido político Coalición Cívica para la Afirmación de una República Igualitaria, CC-ARI) gestionó el proyecto de ley 201001235 que catalogó al edificio con nivel de protección cautelar. En junio de 2016, el proyecto de ley 3894-D-2016 declaró al edificio de utilidad pública –debido a su interés cultural e histórico nacional– y sujeto a expropiación.

¹⁶⁹ El ex cine Parque está ubicado en Cuenca 3256, en el barrio de Villa del Parque. Desde el año 2010 y por la subvención especial de la Xunta de Galicia, fue reabierto con el nombre de Cine Parque Xacobeo. El emprendimiento, impulsado por Fabián Pérez contó con el aporte del Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. La renovada sala cinematográfica de 200 butacas estaba destinada a producciones españolas, argentinas y "de arte", fue sede del BAFICI y fue declarada de interés por la Cámara de Diputados. Cerró años más tarde de su apertura.

¹⁷⁰ El cine teatro Brown se encuentra ubicado en la Avenida Almirante Brown 1375 en el barrio de La Boca. Reabrió hacia fines de 2008, cuando el empresario teatral Mariano Franco con apoyo del ente estatal Fondo Metropolitano de las Artes llevaron adelante su recuperación, aunque volvió a cerrarse en julio de 2010. En 2016, continúan los espectáculos y funciona como espacio cultural vecinal.

¹⁷¹ Ver: Obalerría, Gonzalo. "Los Cinema Paradiso porteños", en *Página/12*, domingo 5 de abril de 2015.

¹⁷² El cine San Pedro, un cine parroquial, cerró a mediados de la década del noventa y logró reabrir en octubre de 2003.

La Argentina es uno de los pocos países que tiene algún tipo de políticas públicas referentes a la exhibición cinematográfica. El INCAA ofrece espacios para la exhibición de la producción de cine nacional en diversos enclaves del país. En el 2004, se puso en marcha el programa Espacios INCAA¹⁷³. Ya en la década de los noventa, el INCAA había invertido en algunos cines urbanos, así como cinemóviles para las provincias. El 28 de diciembre de 1995 (a cien años de la presentación pública del cinematógrafo de los Hermanos Lumière en el Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines), durante la gestión de Julio Mahárbiz, se abrió el Complejo Tita Merello (ex Cine Suipacha) con las salas Mirtha Legrand, Amelia Bence y Delia Garcés. Sumado a esta sala, en 1998, el Teatro de la Comedia comenzó a proyectar películas argentinas y en agosto de 2003, se inauguró el Espacio INCAA Km. 0, el cine Gaumont¹⁷⁴. Este último es el único Espacio INCAA que pertenece al Estado nacional desde el año 2012, ya que el resto de los espacios son acuerdos del sector público con el sector privado, en los que el INCAA da en comodato los proyectores, la programación y realiza capacitaciones y seguimientos, pero en donde el gestor de cada espacio cumple un

¹⁷³ Espacios INCAA se estableció oficialmente en marzo de 2004. El año anterior, el INCAA había comenzado a programar 10 pantallas en el interior del país y tres salas con 7 pantallas en la ciudad de Buenos Aires. Posteriormente se fueron incorporando nuevas salas y se dieron de baja las que no cumplían con los objetivos que se habían fijado -según los documentos internos- en lo referido a asistencia de público y calidad de servicio brindado a los espectadores. A partir de 2011, comenzaron a institucionalizarse ciertas cuestiones como, por ejemplo, convocatorias oficiales -ya que hasta ese momento no había un registro formal de solicitudes. En el 2005 eran 22 salas, en 2011 eran 37 salas y 44 pantallas; en 2012, 47. En el 2016, son 59 espacios, distribuidos en todas las provincias excepto Corrientes, Tierra del Fuego y San Luis. Además de los espacios en las provincias, durante los primeros años del programa se establecieron espacios INCAA en otros enclaves. Uno de los más destacables fue el Espacio Incaa latitud 90° - Sala del bicentenario, un espacio de 53 butacas en la Antártida, inaugurado el 11 de abril de 2005. Se trató de un proyecto elaborado entre el INCAA y la Dirección Nacional del Antártico, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores a partir de convenios firmados entre las dos instituciones en septiembre de 2004. El lugar elegido fue la Base Jubany, cercana a las bases Frei (Chile), Great Wall (China), Artigas (Uruguay) Bellinghausen (Rusia) King Sejong (Corea) Arctowski (Polonia) y Ferraz (Brasil). El proyecto se discontinuó en 2007, al romperse el Rompehielos Almirante Irizar. Existió una política de promoción internacional del cine durante la presidencia del INCAA primero de Jorge Coscia y luego de Jorge Álvarez, con la participación activa de Cancillería -bajo la dirección de Rafael Bielsa desde 2003 a 2005. El 30 abril de 2004, un Espacio INCAA fue inaugurado en Madrid (km 10 000); luego otro en Roma en la casa Argentina (km. 11, 100), un tercero en París en la embajada Argentina (km 11000) y uno en el consulado de Nueva York (km. 9300), en Washington (km 9000), en Tel Aviv, el km. 12, 200 y en Moscú, el km. 13.450. Todos fueron cerrados por falta de público.

Durante 2004, más de 465.000 personas asistieron a las salas Espacios INCAA en todo el país, de las cuales dos tercios lo hicieron en las salas de la ciudad de Buenos Aires. En ese año, el total de espectadores de cine fue de alrededor de 40 millones, por lo que los espectadores asistentes a Espacios INCAA representan el 1% de los espectadores del país. Diez años después -y luego de la inauguración de varios espacios-, los indicadores resultan muy similares. En 2014, los Espacios INCAA tuvieron 519.111 espectadores, el 1.14% del total de espectadores del país, del cual el Gaumont -ubicado en la ciudad de Buenos Aires- concentra 435.899 espectadores.

¹⁷⁴ En ambos casos se ocasionaron problemas de índole financiera con respecto a los dueños de las salas. En el 2005 hubo denuncias a la gestión de Julio Mahárbiz por los pagos a los dueños del Complejo Tita Merello (ex Gran cine Suipacha) -la familia Suñé-, que finalmente cerró en el 2010. Ya en una denuncia realizada por cineastas, actores, y otros trabajadores de la industria en 1998, se mencionaban irregularidades en la contratación de las salas del Complejo Tita Merello, realizada "sin licitación y dejando de lado ofertas más ventajosas". En 2008 se realizó un juicio oral al respecto. Por otro lado, en el año 2012, después de pujas con los dueños del cine Gaumont, que pretendían vender el edificio y convertir el cine en un estacionamiento, el Gobierno confirmó la compra del cine, que en julio de 2013 reinauguró.

papel fundamental. Otros espacios INCAA en la ciudad de Buenos Aires son los cines Artecinema¹⁷⁵, en Constitución (Salta 1620), La Máscara (Piedras 736)¹⁷⁶. Estos espacios se caracterizan por la programación de películas de cine nacional, así como de diversos ciclos y festivales, y por el costo de entrada significativamente menor al resto de las salas comerciales (en algunos casos, menor al 10% del costo de la entrada en los multiplex). A partir del programa Espacios INCAA se amplió la oferta en otras ciudades y ya no existen provincias argentinas sin salas de cine (como ocurría en la década del noventa). La provincia de San Luis, con pocas salas de cine, tiene uno de los más altos índices de concurrencia anual *per cápita* al cine en el país¹⁷⁷. Sin embargo, la relativa estabilidad de las salas de cine de la ciudad de Buenos Aires y el GBA en relación con el resto del país obedece a que allí históricamente se ha concentrado la mayor parte del comercio cinematográfico. De todas maneras, en el Conurbano Bonaerense, el acceso al cine a nivel geográfico es muy desigual. Mientras en abril de 2005 se contaba con una sala de cine en la Antártida, no había cines aún en el partido de La Matanza¹⁷⁸, uno de los más poblados del país.

3.4. Observaciones finales

Después de más de un siglo de cine, es posible encontrar similitudes en la exhibición cinematográfica de la ciudad de Buenos Aires entre este siglo y los comienzos del anterior. Las salas que alguna vez llegaron a tener 3.000 plateas, hoy tienen alrededor de 300 butacas - un número semejante al del censo de 1914. A su vez, la desnacionalización de la exhibición cinematográfica acompaña de una mayor concentración en pocas firmas, un proceso que ya emergía tímidamente en 1914, era claramente visible en 1950 y más aún en 1994 (Quintar y Borello, 2014: 83-84)

¹⁷⁵ El cine abrió en abril de 2009 como sala de estrenos, por iniciativa de cinco inversores: los españoles José María y Miguel Morales, junto a los argentinos Daniel Burman, Diego Dubcovsky, Fernando Sokolowicz y Pablo Rovito. La revista *N* del diario Clarín auspició una de las salas, pero el proyecto falló y pasó a ser programado por el INCAA a partir de junio de 2010. Sin embargo, esta segunda etapa fracasó nuevamente, y el Artecinema cerró sus puertas en septiembre de 2010. En agosto de 2011, reabrió como Cineclub Km. 3 Artecinema, y en la actualidad continúa en manos del INCAA.

¹⁷⁶ Se anunció que también el Gran Rivadavia sería en Espacio INCAA a partir de 2016.

¹⁷⁷ Es posible que el interés en el cine por parte de San Luis se explique por su ley provincial de fomento a la producción. Ver: González, Leandro (2014). "Políticas sub-nacionales de fomento a la producción audiovisual. Experiencias en la Argentina", en *Eptic* vol. 16 n° 3, septiembre-diciembre, pp. 150-166.

¹⁷⁸ El Observatorio de Industrias Creativas y de Contenidos de la Provincia de Buenos Aires indica que la cantidad de pantallas por habitante está en relación con el nivel de pobreza estructural (según el indicador de Necesidades Básicas Insatisfechas, NBI). De los 135 partidos de la Provincia de Buenos Aires, sólo 53 cuentan con salas de cine (en González, 2016).

Sin embargo, la cantidad de espectadores bajó en gran medida, debido a que ya no se busca al público masivo que caracterizó al cine durante gran parte de su existencia. Resulta pertinente señalar que los complejos multicines habitualmente se encuentran inmersos en cajas cerradas. La arquitectura del complejo multicine, a diferencia de la arquitectura de la vieja sala cinematográfica, es centrípeta. En las antiguas salas de cine, el acceso vidriado de amplias dimensiones permitía la conexión entre el adentro y el afuera, articulando la sala de cine con la ciudad en un tercer espacio, una suerte de linde, un espacio liminar. En la arquitectura del complejo multicine, el acceso es pequeño, por lo que es posible pensar que se encuentra enmascarado. La función de este enmascaramiento suele atribuirse a la necesidad de seguridad, de protección de los elementos peligrosos y molestos del afuera. Octavio Getino entiende que los multicines protegen a los usuarios del sentimiento de inseguridad social en el hábitat citadino (Getino: 2005), y a la pretensión de cortar relaciones con la realidad exterior. La estructura centrípeta no sólo se encuentra en el enmascaramiento de los accesos, sino también en la ausencia o pequeñez de los vanos en los muros (pocas ventanas, pequeñas, y de vidrios muy poco traslúcidos). De este modo, desde el interior de los complejos cinematográficos, se esfuma la vida urbana. La disyunción es, además, doble: desde el afuera tampoco se percibe la interioridad del recinto. La desaparición de las marquesinas¹⁷⁹ y del trabajo ornamental en las fachadas (la decoración, la publicidad y la iluminación solían ser elementos dominantes en las antiguas salas), convierte a la arquitectura exterior de los multicines en cajas neutras.

En 1984, el arq. Julio Cacciatore se aventuró a afirmar que:

El indispensable despliegue de luces, las gigantescas carteleras de los anuncios de los filmes y el movimiento del público en aceras y foyers, [son] circunstancias sin las cuales no se concibe un edificio cinematográfico (Cacciatore: 1984, 76).

Si antes "las funciones comenzaban en la calle"¹⁸⁰, hoy, pensar la arquitectura de las salas de cine no implica esta aseveración. Por el contrario, predomina la constitución del complejo multicine como un espacio centrípeta, que procura impedir la conexión del espectador con el afuera.

¹⁷⁹ Ver: Pardo, Soledad y Rud, Lucía. "La marquesina en los cines de Buenos Aires del período clásico-industrial", en III Congreso ASAECA, Córdoba, 2012.

¹⁸⁰ En referencia al título de Valentine, Maggie. *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*. Yale University Press, 1996.

Capítulo 4: Los complejos multiplex Cinemark, Hoyts, Showcase y Village en la Argentina

4.1. Introducción

Los multiplex o multicines son complejos de exhibición cinematográfica con múltiples pantallas, alojados usualmente en edificios diseñados especialmente para contenerlos. El término *multiplex* se basa en una analogía con la electrónica, según la cual la multiplexación refiere a un proceso en el que varias señales analógicas o flujos de datos digitales se combinan en una única señal (Naficy: 2009).

La existencia de más de una pantalla cinematográfica en un recinto no es novedad de finales de siglo XX¹⁸¹. Canadá fue uno de los primeros países en tener un cine de dos pantallas (dos programas diferentes en simultáneo), el Teatro Elgin en Ottawa, en 1957. El propietario Nat Taylor¹⁸² es considerado por las fuentes canadienses como el creador del multiplex o cineplex. Una situación similar se repitió en Kansas: en 1963, Stanley H. Durwood abrió lo que sería el primer cine diseñado específicamente con dos pantallas, el Parkway Twin, en un centro comercial de Kansas City (creado por GC, General Cinema). En 1966, era posible encontrar cuatro pantallas de multicine en el Metro Plaza Complex de Kansas City, creado por el competidor de GC, American Multi-Cinema (luego AMC Theatres). En 1969, apareció el *sixplex* (seis pantallas), en Omaha; luego el primer *eightplex* (8 pantallas) en Atlanta en 1974 (Martel, 2011). Sin embargo, no fue hasta la década del ochenta en que empezaron a desarrollarse empresas que construían complejos con varias pantallas alrededor del mundo (uno de los primeros casos fue Showcase en Nottingham, Londres, en 1988). Los multiplex aumentaron aún más hacia finales del siglo XX: los multicines de City-Stars, en Nasser, Egipto; Formulakino Imax en Moscú, Rusia; el complejo cinematográfico Azadi en Teherán, Irán; Prasads IMAX en Hyderabad, India; Event Cinemas Marion en Adelaide, Australia; Nueplex Cinemas en Karachi, Pakistán; Major Cineplex en Aeon Mall de Phnom Pehn, Camboya; el complejo Ster-Kinekor del monstruoso Mall of Africa, Midrand, Sudáfrica¹⁸³.

En regiones como Estados Unidos y Europa occidental se considera *multiplex* a los

¹⁸¹ En 1915, dos teatros adyacentes del mismo dueño en Moncton, New Brunswick, Estados Unidos unificaron su entrada. En 1937, James Edwards anexó al Cine Alhambra de Los Ángeles una pantalla, en la que se exhibía la misma película.

¹⁸² En 1979, Taylor fundó la Cineplex Odeon Corporation, que abrió el Cineplex Toronto Eaton Centre de 18 pantallas en Toronto, y se expandió a 21 pantallas en 1981.

¹⁸³ Ver la obra del estudio arquitectónico Mesbur + Smith, con base en Toronto, que ha desarrollado proyectos en treinta países de Asia, Europa y América. En esta lista, ha desarrollado los complejos de Moscú y Pakistán.

complejos de hasta ocho salas, mientras que los de más pantallas son llamados *megaplexes*. Sin embargo, en América Latina no son tan frecuentes grandes complejos de diez, doce o dieciséis salas —o, inclusive, con más de 24 pantallas— presentes en otros continentes, por lo que en este estudio se considera *multiplex* ó *multicine* (términos utilizados a lo largo de esta tesis de manera indistinta, en tanto la bibliografía en castellano suele traducir como *multicine* el término anglófono *multiplex*) a los complejos con más de seis pantallas, descartando el uso del término *megaplex*. Los complejos con entre dos y cinco pantallas, en cambio, son denominados a fines de claridad expositiva *multisalas*. Habitualmente, los cine multisalas están asociados a reformas de antiguas salas únicas, a partir de la fragmentación del espacio (es el caso de los cines Rivera Indarte -cinco salas-, Gaumont -tres salas-, anteriormente de sala única), a diferencia de los multicines que son construcciones nuevas (González, 2015; DEiSICA, 2011).

El complejo multicine pretende constituirse como un espacio cerrado en una relación de indiferencia con la ciudad que lo rodea. Los complejos multicines están circunscritos a una arquitectura mayor (generalmente megaedificios) que los contienen y se ubican especialmente en las zonas de mayor poder adquisitivo, en el caso de la ciudad de Buenos Aires, la zona norte de CABA y de los partidos del Conurbano Bonarense (Recoleta, Palermo, Belgrano, Vicente López, San Isidro). En un contexto en el que creció el sentimiento de la inseguridad (Kessler, 2009) en el ámbito urbano, los multiplex ofrecen comodidades y servicios como gastronomía, tecnología, estacionamiento y sensación de confort en un contexto de aparente seguridad y control. La estructura de los multicines se caracteriza por tener varios puntos de venta de taquilla y de confitería, última tecnología y el fácil acceso a las unidades comerciales. A partir de esto, es posible pensar que el complejo multicine se constituye en un ambiente que pretende reemplazar la ciudad "peligrosa" por un ámbito de seguridad y facilidades. La intención explícita de los realizadores del complejo multicine es proveer múltiples opciones para que cada integrante de la familia pueda encontrar un servicio de su interés y separarse en un entorno seguro. La mayor parte de los multicines están construidos total o parcialmente a través de la inversión extranjera, lo que lleva a un tipo de normalización.

Según Marc Jancovich y Lucy Faire (2003), los multiplex son percibidos de diversas maneras. Desde un enfoque negativo, se considera, en el mejor de los casos, un mero "no lugar" (Augé, 1995) de tránsito; en el peor, un fast-food donde los grupos de personas son tratados como ganado. En su aspecto positivo, los multicines se perciben como un mágico sitio donde cada uno puede elegir películas de su preferencia, y aún resultar una salida

familia. Según los autores, los espacios de los centros comerciales son espacios abiertos a la deambulación, donde uno se cruza no con personas, sino con configuraciones: "unos", los individuos que se desplazan solos, y "con", los grupos de individuos. Tanto "unos" como "con" consumen de una manera individual, ya que el ambiente está organizado (es decir, racionalizado), para responder a las diferentes necesidades de los clientes. Si la hipótesis de Jancovich y Faire se diera por cierta, sería posible concebir que estos espacios inducen al individualismo y a la pérdida de conexión con el otro. Siguiendo esta especulación, el espacio favorecería la disgregación del grupo y la satisfacción únicamente individual que podría acarrear un eventual desinterés en la realidad social.

Con el auge de la televisión, y luego de la televisión por cable y la videocasetera a partir de la década del setenta y más notoriamente hacia finales de la década del ochenta y principios de los noventa, las salas de cine tradicionales cerraron de manera masiva. Sin embargo, la exhibición en salas comerciales no desapareció, sino que se reconfiguró. A partir del siglo XXI, se desarrollaron alrededor del mundo cadenas de exhibición cinematográfica de multicines de diferente procedencia como Cinemex y Cinépolis¹⁸⁴ (México), AMC, Regal, o Cinemark (Estados Unidos), Landmark (Canadá), Cinemais y Moviecom (Brasil), PVR Cinemas (India), CJ CGV (Corea) y Wanda Cinemas (China). Algunas de estas compañías no sólo operan en su país de origen, sino que son exhibidoras en otros países, como Cinépolis (con presencia en Guatemala, El Salvador, Brasil, Perú, Colombia, Panamá, India, Estados Unidos y Costa Rica) y CJ CGV (China, Vietnam y Estados Unidos). El esquema comercial de las empresas permite la racionalización de los gastos y el aumento de la rentabilidad del negocio para exhibidores y distribuidores, ya que los multicines tienen menos gastos de personal y mejor control de las recaudaciones que las salas tradicionales. Parte central de la facturación de los multiplex es la venta de alimentos, *souvenirs*, *merchandising* y venta de espacios publicitarios (Getino, 2008), que llegan a representar más de la mitad de los ingresos de los multicines. Según Adrian Athique y Douglas Hill:

A lo largo de una década de existencia, el multiplex ha sido en gran medida un signo de la época- tanto un síntoma y un símbolo de los nuevos valores sociales. En particular, el múltiplex ha sido indicativo de un constante, aunque no siempre coherente, empuje para crear una clase media "globalizada" y

¹⁸⁴ Las empresas de exhibición radicadas en América latina que poseen mayor cantidad de salas son las compañías mexicanas Cinépolis —con cerca de 2200 salas en toda la región— y Cinemex —que tras la fusión con la cadena MM Cinemas en 2008, 95 suma alrededor de 1800 pantallas en México. de las más grandes del mundo. Durante la década del 2000 se expandió fuertemente tanto al interior de su país como hacia América Latina: está presente en Colombia, Perú, Centroamérica casi en su totalidad, y en 2008 comenzó sus operaciones en Brasil, apostando fuerte en este mercado, donde inauguró sus primeras salas en 2010. También se lanzó al potente mercado indio y hasta hizo pie en el mercado estadounidense (González, 2015).

consumidora, y un nuevo entorno urbano. Los multicines, como sus predecesores de una pantalla, por lo tanto se han convertido en sitios clave en la lucha de larga data sobre la legitimidad cultural y el derecho al espacio público en las ciudades (Athique y Hill, 2009: 213. N. de la T.).

En América Latina, la industria de la exhibición cinematográfica ha aumentado en la última década como resultado de inversiones promovidas fundamentalmente por las grandes cadenas internacionales. Sin embargo, el mercado latinoamericano es comparativamente pequeño: el 18% de los espectadores provienen del mercado de Estados Unidos y Canadá; el 11% de Europa, el 65% de Asia, el 3% de Medio Oriente y apenas el 3% de Latinoamérica (Rama, 2002). Dentro de América Latina, el 80% de las entradas vendidas corresponden a México, Brasil y Argentina (González, 2015).

En la Argentina, la apertura de las nuevas salas fue iniciada por dos tradicionales grupos empresarios nacionales (Coll-Saragusti y S.A.C.¹⁸⁵) que operaban en la exhibición al menos desde la década del sesenta y fue profundizada a través de la paulatina expansión de corporaciones multinacionales de distribución y exhibición que entraron al negocio durante el gobierno menemista, en los años noventa. Los complejos de capitales transnacionales Hoyts General Cinema, Village y Cinemark conformaron en 1999 la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantalla (CAEM)¹⁸⁶ –Showcase, también de capital extranjero, no pertenece a esta agrupación. Actualmente, con 242 pantallas en 25 complejos, las salas de las empresas de la CAEM convocan a aproximadamente el 47% de los espectadores de la Argentina y facturan más del 50% de las ventas.

Para Tamara Falicov (2007), los multicines han surgido en respuesta a los cambios en los patrones de audiencia, debido a la segmentación del mercado, que ha permitido agrupar en "nichos" adaptados a gustos específicos, en lugar de películas con un "mínimo común denominador" dirigidas a un público heterogéneo. Mediante la creación de pequeños cines y programando una variedad de películas para diferentes grupos (según edad, género, etnia, clase social y religión) el concepto de los multiplex es, según la autora, un medio más democrático de acceso, ya que incluye una diversidad de oferta. Sin embargo, a pesar del aumento de pantallas, la programación no resulta más variada, sino que se exhiben los

¹⁸⁵ En 1995, estas dos empresas -que ya tenían cines en 1950, ver anexo 10.2- ocupaban alrededor del 80% del mercado de la exhibición en CABA y los partidos del Conurbano Bonaerense, y el 50% del total del país. Hacia principios de la década del 2000, habían desaparecido (DEiSICA, 1991-2001).

¹⁸⁶ Gran parte de las exhibidoras nacionales están nucleadas en la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos (FADEC), creada en 1954 a partir del Congreso Argentino de Exhibidores Cinematográficos. La FADEC, a su vez, agrupa a la Asociación Cinematográfica de Exhibidores Independientes y a la Asociación de Empresarios Cinematográficos de la Provincia de Buenos Aires. Estas instituciones representan más de 200 salas chicas y medianas en todo el país.

mismos films en más horarios. Como aspectos positivos, Falicov (2007) señala que la presencia de estas nuevas pantallas ha traído más ingresos para el país en forma de empleo – aunque, como se verá más adelante, un empleo en cierta medida precarizado –, y el Fondo de Fomento del INCAA se ha incrementado a partir de los ingresos de taquilla.

4.2. Historia y descripción de los multiplex en Buenos Aires

En la Argentina, es posible encontrar cines con múltiples pantallas en el mismo establecimiento. En la década del ochenta, ya eran varios los cines con dos o tres pantallas. Por citar algunos ejemplos de Buenos Aires, tenían dos pantallas los cines Adán (Corrientes 959), Atlas Santa Fe (Santa Fe 2015), Los Ángeles (Corrientes 1770), Santa Fe (Santa Fe 1947) y Maxi (Carlos Pellegrini 657). El cine Metro (Cerrito 570) tenía tres, al igual que el cine Belgrano (Obligado y Mendoza), inaugurado en 1987 (ver anexo 10.2).

Hacia fines de la década del ochenta comenzaron a desarrollarse los cines en shoppings. En 1988, inauguró el primer shopping de Buenos Aires, Patio Bullrich, con salas de cine. Simultáneamente, las salas únicas cerraban o se subdividían en pequeñas pantallas. Estas subdivisiones fueron improvisadas con el aprovechamiento de las antiguas secciones pullman y superpullman, o en algunos casos, subsuelos. Debido a la realización improvisada, es común que no haya ascensores, rampas para discapacitados ni salidas de emergencia (España, 1997).

En este apartado se dará cuenta de los cines multiplex de seis pantallas o más, de capitales internacionales del país: Cinemark, Hoyts, Showcase y Village.

4.2.1. Cinemark

Cinemark es una empresa creada en 1984, propiedad de Cinemark Holdings, Inc. que opera en el continente americano y Taiwán, y que tiene su central en Plano, Texas, Estados Unidos. A partir de las adquisiciones y la construcción de complejos, se convirtió en la tercera cadena de cines más grande de los Estados Unidos (luego de Regal y AMC) y la segunda más grande del mundo (siendo la primera en 2016 Dalian Wanda Group¹⁸⁷).

En 1993, Cinemark abrió su primer multiplex de seis pantallas en Santiago de Chile, su primera incursión en Latinoamérica; en 1994, inauguró cuatro complejos en México: Aguascalientes, Monterrey, Hermosillo, Chihuahua, y al año siguiente, en la Ciudad de

¹⁸⁷ Grupo dueño de Wanda Cinemas, AMC Entertainment y Hoyts.

México. En 1996, Cinemark Internacional comenzó el desarrollo y construcción de cines en Argentina, Brasil y Centroamérica. En los años posteriores, se expandió a Perú, Canadá, Taiwán y Bolivia; y en 2016 inauguró un complejo en Asunción, Paraguay. Actualmente tiene 1200 pantallas en América Latina.

En la Argentina, los primeros complejos fueron Cinemark Puerto Madero con ocho pantallas, inaugurado en mayo de 1997, Boulevard Shopping de Adrogué (diez salas) y Shopping Palmares en Mendoza (diez salas) en el mismo año. Para estos proyectos, la empresa se había asociado con los circuitos locales de Coll-Saragusti y SAC. Al año siguiente, inauguraron los cines Cinemark Caballito (seis salas), Cinemark Bahía Blanca (seis salas -cerrado en 2003), Cinemark Santa Fe en la ciudad homónima (nueve salas) y en diciembre del 1998, Cinemark Soleil Factory en el partido de San Isidro (diez salas).

A principios de 2000, Cinemark decidió además asumir el control total de su filial en Argentina al adquirir el paquete accionario de sus socios locales. Luego de la apertura de Cinemark Malvinas Argentinas (diez salas) en junio, en el año 2000 Cinemark poseía en la Argentina 69 pantallas distribuidas en ocho complejos. En ese período, se proyectó la compra del predio del ex teatro Politeama, ubicado en Corrientes y Paraná, con el propósito de construir cines, que finalmente fue desestimado. Otro proyecto inconcluso pensado en el 2005 fue Cinemark Libertador: en la costa de Vicente López, acompañando un shopping e hipermercado, con 15 salas para alrededor de 3700 personas.

En 2001, se inauguró Cinemark Palermo (diez salas). En los años siguientes, luego de la crisis del 2001, la empresa no realizó nuevos proyectos. Recién en el año 2005, Wall-Mart y Cinemark acordaron la construcción de Cinemark San Justo, en el partido de La Matanza. Cinemark Tortugas (ocho salas), en el partido de Malvinas Argentinas, abrió en el 2010. En agosto de 2011, Cinemark adquirió la empresa Hoyts, una compra que debido a la ley antimonopolio¹⁸⁸ recién se efectivizó en el 2015, aunque los cines conservan las dos denominaciones diferentes.

4.2.2. Village

Village Cinemas se inició en el país a finales de la década del noventa como una sociedad conjunta (*joint venture*) entre la australiana Village Roadshow, la neozelandesa

¹⁸⁸ El fondo que era propietario de la cadena Hoyts negoció con tres cadenas de cine durante ese tiempo: Cinépolis (de México), Cine Colombia y Cinemark (de Estados Unidos). Por su proximidad, Cinemark Adrogué y Hoyts Temperley entraban en conflicto, por lo que, en 2013, Cinemark vendió el complejo de Adrogué a una empresa conformada por Atlas Cines y Cinema La Plata, bajo el nombre Cinema Adrogué.

Force Corporation y la estadounidense Southern Screens, que tiene presencia en diecinueve países. Village opera en el exterior de Australia a partir de licencias¹⁸⁹. Village tiene en la Argentina dos negocios, el de la exhibición cinematográfica y el inmobiliario.

El 17 de diciembre de 1996, abrió Mendoza Village con diez pantallas y capacidad para 2346 espectadores, ubicado en el Mendoza Plaza Shopping, un proyecto generado por las compañías Cinema y Auchan. El segundo complejo inaugurado en 1997 fue Village Pilar, donde se desarrolló un proyecto inmobiliario con un centro comercial y sitio de estacionamiento. El complejo cinematográfico en Pilar constaba de ocho salas y 2.165 butacas. En 1998, se inauguró Village Avellaneda con dieciséis pantallas y 3.595 butacas, en el Parque Comercial Avellaneda. En julio de ese mismo año se inauguró Village Rosario (catorce salas con 3.458 butacas); y en 1999, Village Neuquén (seis salas con 1.270 butacas) y Village Recoleta (dieciséis salas con 3.436 butacas). La inversión desde 1997 hasta esa fecha había alcanzado los cien millones de dólares (DEiSICA, 2000). Hacia fines de la década del noventa, Village preveía realizar un proyecto en el predio de la Sociedad Rural con 18 salas y una pantalla IMAX de 30 metros de ancho para 500 espectadores, que finalmente no se realizó por la oposición de entidades del medioambiente (D'Addario, 2000). Otro proyecto que no llegó a iniciarse fue el de un cine sobre la avenida Corrientes, cercano a la avenida 9 de Julio. En el 2001, Village Cines tenía pautadas inversiones por cincuenta millones de dólares para la apertura de sucursales en Luján, Mar del Plata, La Tablada y la Rural, y para la ampliación del complejo instalado en Pilar, que fue cancelado por el entonces presidente de la firma en el país Eduardo Novillo Astrada, debido a la recesión económica y la falta de créditos.

En 2005, a partir de un acuerdo con el grupo Sutton -los dueños de Galerías Pacífico- inauguró Village Caballito (ocho salas de cine y 1800 butacas). La inversión en el siglo XXI de la empresa en el país fue limitada. Village Recoleta fue reinaugurado en 2011, tras 72 semanas de cierre, y con una reducción de dieciséis a diez salas. El último complejo en construirse fue Village Arena Maipú, en Mendoza, en el año 2013.

4.2.3. Hoyts

Hoyts General Cinemas es resultante de la fusión de la australiana Hoyts Group y la estadounidense General Cinema Companies Inc., basada en Islas Cayman, quienes hacia mediados de 1998 decidieron actuar conjuntamente en Argentina, Brasil, Uruguay y Chile en

¹⁸⁹ Village fue vendido a un fondo de inversión en el año 2000.

una estrategia regional común orientada hacia el establecimiento de salas en shoppings. En el 2007, un fondo inversor de capitales creado a fines de 2006 -Linzor Capital Partners- conformado por el chileno Alfredo Irgoin y el norteamericano Tim Purcell compró el 85% de la compañía. Más tarde, la cadena de cines en Argentina fue adquirida por Cinemark. Según Carolina Rocha (2009), Hoyts no sólo publicita el equipamiento de calidad y la tecnología de sus multiplex, sino que es además el mayor exhibidor de películas extranjeras.

En 1998, el grupo Hoyts y el empresario argentino Moisés Khafif se unieron con el fin de construir cines con la empresa IRSA (inversora controlada por el magnate húngaro-norteamericano George Soros) en el Shopping Center que se estaba construyendo en el Abasto. El 23 de septiembre pre-inauguró Hoyts Unicenter en Martínez (catorce salas), y Hoyts Abasto (doce salas) inauguró en diciembre de ese mismo año. Hoyts, sumado a la empresa Ingotar, construyó cines en Córdoba (ocho salas en el shopping Patio Olmos). En el año 1998, se pensaba construir un cine en Mar del Plata y otro en Palermo, y en el año 1999, se tenía un proyecto para la construcción de un importante complejo cinematográfico de 21 salas, llamado Madero Este, en Puerto Madero, en el Dique III, frente a la Casa Rosada con salas VIP, con butacas similares a las de primera clase de los aviones y servicio de camareras, que finalmente no fue realizado.

Hacia el 2000, Hoyts tenía además cines en el NOA Shopping de Salta (ocho salas), Quilmes Factory (doce salas), Plaza Oeste Morón (ocho salas) y en Nuevo Centro, Córdoba (seis salas); en diciembre de ese año, inauguró Temperley (nueve salas) y Lanús (ocho salas), en asociación con el supermercado Coto. En el 2001, abrió Hoyts Nine en un outlet de Moreno. Ese año, se detuvieron los proyectos para San Miguel de Tucumán y otros cuatro preacuerdos para instalarse en Puerto Madero y las ciudades de San Juan, Córdoba y Rosario. Entre otros proyectos inconclusos, se encuentra el de supermercados Tía, en Corrientes (un proyecto de 1998) y cines en Mar del Plata, Tucumán y La Plata. En el 2005, inauguró Hoyts Rosario (nueve salas) y en 2009, Hoyts Dot (2015 butacas y diez salas, dos de ellas Hoyts Premium Class).

4.2.4. Showcase

Showcase Cinemas es propiedad de la corporación estadounidense National Amusement International (NAI)¹⁹⁰. En Argentina cuenta con seis Complejos: Haedo, Córdoba, Norcenter, Belgrano, Quilmes, Rosario y la sala Imax Norcenter LifeStyle Mall.

En 1996, comenzaron la construcción de dos multicines: uno en Haedo y otro en Córdoba. Showcase Haedo abrió en junio de 1997 con catorce salas. Hacia fines de ese mismo año, abrió el complejo de cines en Córdoba con doce salas. El 1 de diciembre de 1999, Showcenter Norte (Vicente López), con dieciséis salas, fue inaugurado. En julio del año 2000, tras la firma de un convenio con Unimarc, abrió Showcase Belgrano, con diez pantallas y Showcase Quilmes, con ocho. Después de cinco años sin proyectos, Showcase inauguró en el 2005, con catorce salas, en el shopping Alto Rosario. En noviembre de 2007, National Amusements reinauguró el ex complejo Showcenter Norte, bautizado desde entonces Norcenter Lifestyle Mall. Luego abrió Showcase Villa Allende (tres salas), en las afueras de la ciudad de Córdoba.

Desde el año 2000, Showcase anunció la construcción de una pantalla gigante para la proyección de películas en tres dimensiones, sobre una pantalla de 20 metros de altura por 25 de ancho. En el 2004 y 2005 se anunciaron acuerdos entre Imax¹⁹¹ y Showcase. Imax se inauguró en junio de 2006, en el Norcenter Lifestyle Mall.

Entre los proyectos truncos de la empresa, puede mencionarse un complejo de doce salas en el Alto Avellaneda planificado para el año 2006 y uno en Mar del Plata, que finalmente fueron cancelados.

La recaudación de los complejos multicines en el país se divide según el siguiente gráfico, siendo Hoyts la cadena con mayor participación, y Village (que tiene mayor costo de entradas), la segunda; Showcase es el que menor participación tiene en la Argentina.

¹⁹⁰ Esta empresa posee también Viacom, el conglomerado mediático estadounidense que a su vez contiene a las empresas productoras Paramount Pictures y DreamWorks, canales de televisión por cable y satélite (MTV Networks, BET, y Nickelodeon) e Internet (Neopets). Viacom también fue dueño de la cadena de videoclubes *Blockbusters*, que llegó a la Argentina en julio de 1995, comprando varios de los locales de la empresa Errol's. La empresa de videoclubes se declaró en bancarrota en 2010.

National Amusements continúa siendo una empresa "familiar", con Sumner Redstone (nacido en 1923) como socio mayoritario y su hija Shari Redstone como sucesora y presidenta de la compañía -su otro hijo, Brent, había estado encargado de Latinoamérica, pero sus acciones fueron compradas en 2007 por diferencias con su padre y su hermana. A su vez, la empresa había sido fundada bajo el nombre de Northeast Theatre Corporation por el padre de Sumner Redstone, Michael Rothstein.

¹⁹¹ En el año 1998, tanto Village Cinema como Cinemark consideraban la apertura de salas IMAX en Argentina. Showcase, hacia finales de siglo XX, proyectaba construir otra tecnología de pantalla gigante, Iwerks.

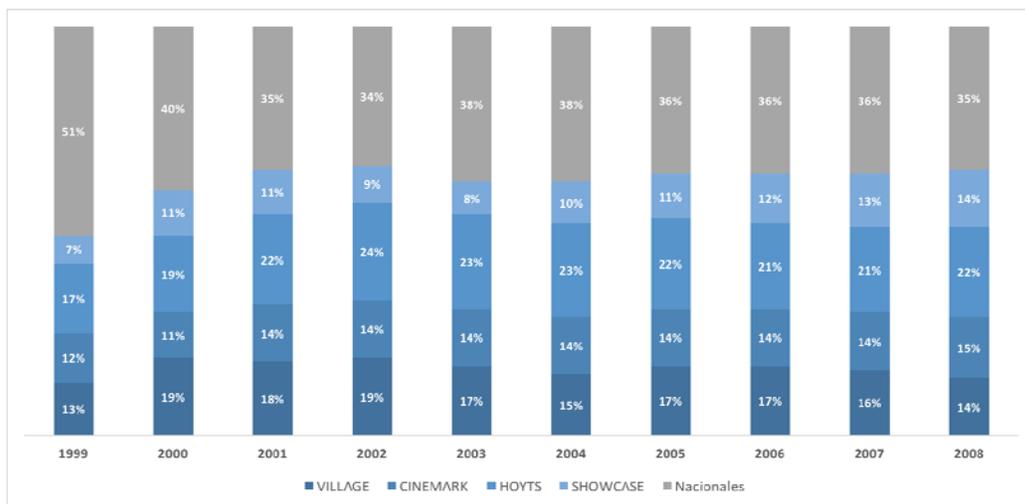


Gráfico 6. Recaudación de las empresas exhibidoras de origen extranjero

Entre las cuatro compañías internacionales, a partir del 2000, concentran la mayor parte de la recaudación del país. Si bien estas cuatro empresas exhibidoras concentran la recaudación y los espectadores, no sucede lo mismo con la cantidad de pantallas. Desde inicios del siglo XXI, estas empresas poseen alrededor de la mitad de las pantallas de la Argentina. Puede deducirse entonces, que los multiplex de capitales extranjeros tienen mayor convocatoria que las salas nacionales (tradicionales y multicines) en el país.

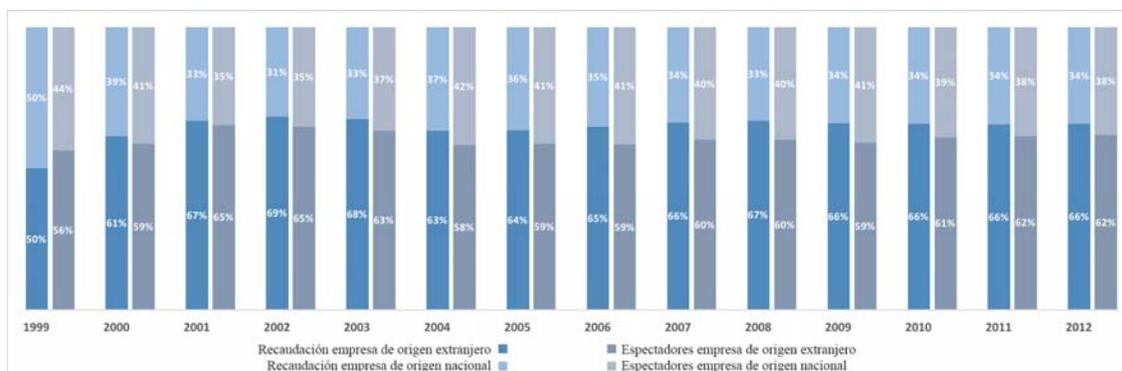


Gráfico 7. Recaudación y espectadores por origen de empresa exhibidora

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, estos complejos acaparan el 60% de los espectadores. Sin embargo, desde la constitución de los complejos internacionales, la cantidad de espectadores en la ciudad de Buenos Aires descendió ligeramente, pasando de más de 12 millones hacia principios de la década del noventa, a un promedio entre 10 y 11 millones desde 1997 en adelante (en la década del ochenta, los guarismos indicaban 20 millones de espectadores anuales en la ciudad):

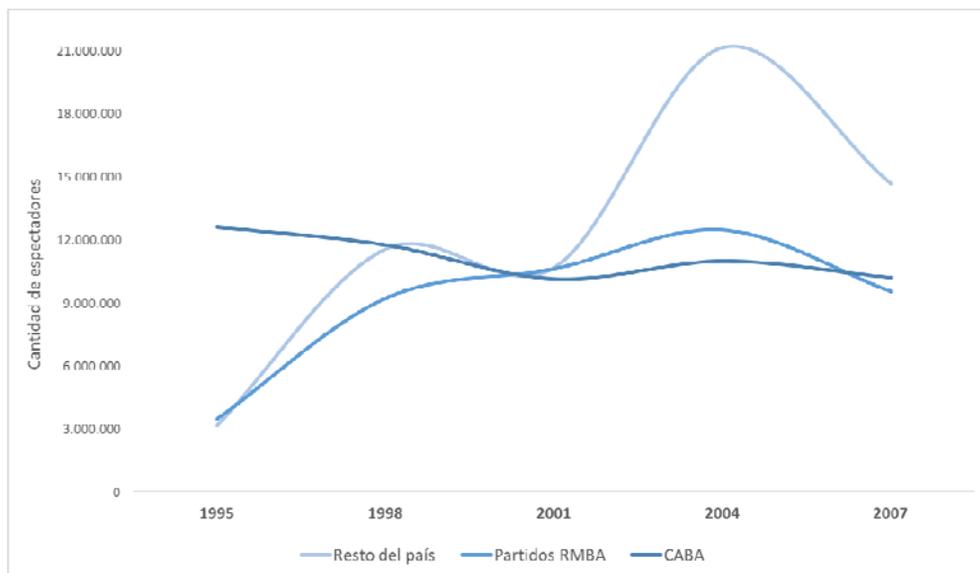


Gráfico 8. Cantidad de espectadores en CABA, partidos del Conurbano Bonaerense y resto del país

Con la llegada de los multiplex, el mayor cambio en el consumo cinematográfico fue el aumento de espectadores en los partidos del Conurbano Bonaerense y en ciertas ciudades capitales de las provincias. Sin embargo, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, no sólo la cantidad de espectadores no aumentó, sino que incluso descendió en el período 1995-2007¹⁹².

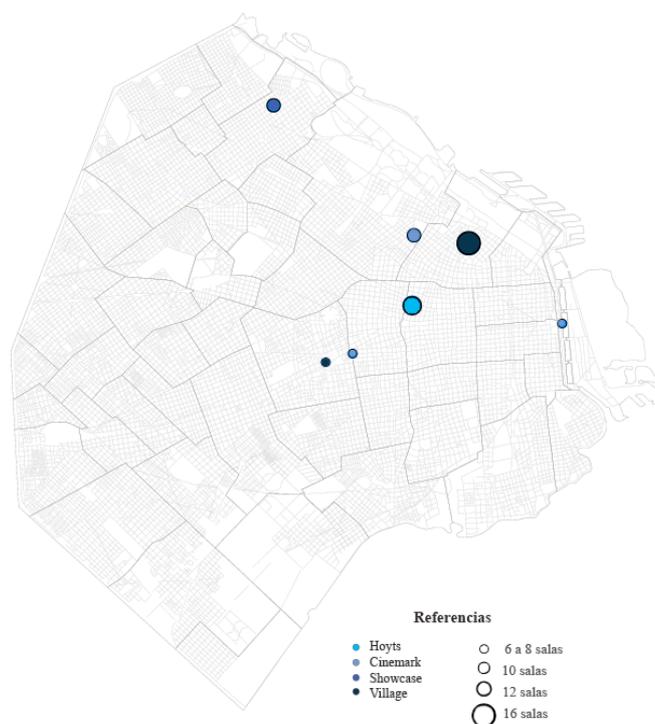
En el período trabajado, Village Recoleta y Hoyts Abasto acapararon la mayor parte de los espectadores de CABA (con un millón y medio de espectadores anuales en promedio cada uno), seguidos por Cinemark Palermo y Showcase Belgrano (con más de medio millón) y Cinemark Caballito y Cinemark Puerto Madero (con menos de medio millón).

4.3. Geografía de los complejos multicine

En el nuevo modelo de negocio transnacionalizado, las empresas multiplex de capitales extranjeros sólo realizaron inversiones en los mercados de gran escala o con un alto poder adquisitivo, es decir, en las localidades o regiones del país económicamente prósperas o que albergan una cantidad importante de habitantes. Los cambios en la distribución territorial de las salas de cine en la Argentina es elocuente: de encontrarse diseminadas de manera

¹⁹² Los datos sobre espectadores aquí consignados fueron relevados en los cuadernos del DEiSICA. Torterola (2015) y el Observatorio de Industrias Creativas (2012) utilizan otras fuentes (no explicitadas de manera específica) que no coinciden con estos datos, e indican en 1999 un descenso abrupto de los espectadores (19.683.512 para la Nación y 5.434.058 para CABA). Este guarismo debe haber contemplado sólo un segmento del año. Ver anexo 10.4.2.

relativamente federal hacia 1950¹⁹³ –si bien debe tenerse en consideración que el cine fue, desde sus inicios, un fenómeno eminentemente urbano–, y acorde a la densidad poblacional de las ciudades, actualmente tienden a concentrarse casi con exclusividad en las grandes y medianas metrópolis de la región centro del país.



Mapa 3. Multicines en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2008)

En la Ciudad de Buenos Aires, Cinemark Puerto Madero, ubicado en Av. Alicia Moreau de Justo 1920 -Dique I de Puerto de Madero- fue el primer multiplex de Buenos Aires, inaugurado en 1997. Puerto Madero¹⁹⁴ es el último barrio de la ciudad, producto de un proceso de gentrificación¹⁹⁵, y es el barrio que actualmente ostenta el mayor precio de vivienda por metro cuadrado.

¹⁹³ Es necesario marcar lo relativo de esta afirmación, ya que si bien existían salas en todo el país, la distribución de los cines en las provincias no era de modo alguno equitativa. Ver mapas de los cines hacia 1949-1950 en el país en: Poplavsky, Cristian (2014).

¹⁹⁴ El puerto de Buenos Aires comprendía hasta 1989 tres sectores: Puerto Nuevo y Puerto Madero dentro de los límites de la Capital Federal, y Dock Sud en territorio de la provincia de Buenos Aires. Los tres sectores conformaban una unidad administrativa y funcional que dependía directamente del gobierno federal, a través de la Administración General de Puertos. En 1989 fue creada la Corporación Antiguo Puerto Madero, una sociedad pública. A partir de entonces, la mayor parte de ese sector fue transferido a dicha corporación y desafectado del uso portuario para su reciclaje y urbanización.

¹⁹⁵ La gentrificación, un término de la socióloga inglesa Ruth Glass acuñado en 1964, se define como un proceso de cambio a nivel barrial resultante, como factor principal, de la sustitución de grupos sociales de bajos ingresos

En el corredor norte de la ciudad, es posible identificar a los cines Showcase Belgrano, Cinemark Palermo y Village Recoleta. Los barrios de Belgrano, Palermo y Recoleta nuclean la población de mayores recursos de la ciudad de Buenos Aires, en tanto las propiedades en estos barrios tienen un alto valor de metro cuadrado¹⁹⁶.

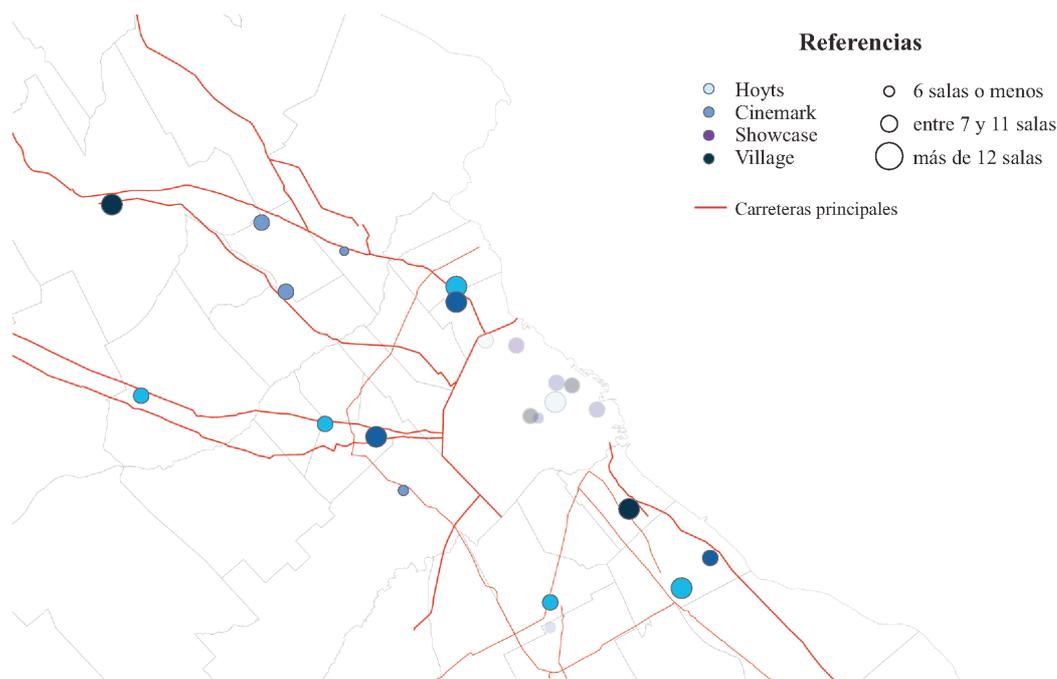
En el centro geográfico de la ciudad, en el barrio de Caballito -una zona de clase media-, se encuentran Cinemark Caballito y Village Caballito. Según Natalia Cosacov (2014), la ausencia de consumos culturales y gastronómicos distingue a Caballito de otros barrios en proceso de reestructuración urbana ligadas a la renovación de ciertas zonas (Palermo, San Telmo, Abasto). El desarrollo inmobiliario de Caballito ha sido acompañado por el establecimiento de equipamientos de consumo y ocio (tiendas, restaurantes, cafeterías), pero no han sido dotados de algún atributo cultural que los haga singulares o que refloten alguna identidad barrial. La única excepción de los consumos culturales de realizados con intensidad dentro de este barrio residencial es la práctica de ir al cine, que convoca a su vez a habitantes de otros barrios.

En el barrio de Balvanera, entre el centro geográfico y el microcentro, y próximo a Recoleta, se encuentra el Shopping Abasto¹⁹⁷, con las doce salas del Hoyts Abasto. Balvanera es un barrio de ingresos más bajos, que había sufrido grandes deterioros luego del cierre del Mercado de Abastos en 1984. Se considera que por estar en "el corazón de la ciudad" y contar con numerosos medios de transporte, Balvanera y Caballito tienen una ubicación geográfica de privilegio (Carman, 2006).

por otros de más altos ingresos. Ver: Herzer, Hilda (2008). *Con el corazón mirando al sur: Transformaciones en el sur de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Espacio Editorial.

¹⁹⁶ Establecer parámetros para considerar la distribución geográfica de las zonas de mayor poder adquisitivo resulta complejo y desborda los alcances de este estudio. Se supone en esta tesis que el precio por metro cuadrado de las propiedades se relaciona con el poder adquisitivo de sus habitantes, y por ende puede asociarse al nivel socioeconómico. Para reafirmar esta suposición con otro indicador, según el Dirección General de Estadística y Censos del GCBA, en el 2015 el ingreso total familiar en la zona norte (\$23.532) de la ciudad, era superior que las zonas centro (\$18.208) y sur (\$16.306). Ver las investigaciones de Gonzalo Martín Rodríguez sobre desigualdades socioeconómicas y segregación residencial.

¹⁹⁷ Cabe aclarar que el Abasto no es *stricto sensu* un barrio reconocido oficialmente como tal. Carman señala que Abasto "se encuentra consolidada en el imaginario urbano, respetando los límites que más se corresponden con dicho imaginario y con las singulares características que asumía el espacio alrededor del Mercado homónimo. La zona escogida está delimitada entonces por las calles: Ecuador, avenida Córdoba, Mario Bravo y Pte. Perón" (Carman, 2006: 83).



Mapa 4. Multicines en los partidos de Región Metropolitana de Buenos Aires (2015)

Mientras hasta 2008 era posible encontrar siete complejos multicines en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, existían quince en los partidos de la Región Metropolitana de Buenos Aires¹⁹⁸. El desarrollo de los multicines alrededor del mundo tiene preponderancia en las regiones suburbanas, en la periferia y próximos a las vías principales de circulación (Pardo, 1997). Es esencial para la constitución de estos espacios las grandes vías de acceso. La zona norte¹⁹⁹ del Conurbano Bonaerense se caracteriza principalmente por sus barrios y urbanizaciones cerradas para sectores de la clase alta, así como importantes centros industriales, si bien también incluye sectores de clase media, clase baja e incluso de villas de emergencia. Para Svampa (2000), las nuevas urbanizaciones privadas se articulan con los nuevos servicios (shoppings, *multicines* y colegios privados bilingües).

En esta zona, siguiendo el recorrido de la autopista Panamericana – acceso norte, la principal vía de comunicación con la ciudad–, es posible encontrar el Showcase Norte (en el Norcenter Lifestyle Mall, Av. Esteban Echeverría 3750), muy próximo al Hoyts Martínez

¹⁹⁸ Resulta pertinente hacer una aclaración entre los términos GBA, AMBA y RMBA. Las definiciones varían según la legislación y los usos de urbanistas y geógrafos, y distan de consensuar completamente. Para más información sobre este tema, ver: AA.VV. (1995). *El Conurbano Bonaerense, relevamiento y análisis*. Buenos Aires: Ministerio del Interior, CONAMBA; Pérez, Pedro (1994). *Buenos Aires Metropolitana. Política y gestión de la ciudad*. Buenos Aires: CEAL; Torres, Horacio y César Vapñarsky, (1999). *La Aglomeración Gran Buenos Aires. Expansión espacial y crecimiento demográfico entre 1869 y 1991*. Buenos Aires: Eudeba; Kessler, Gabriel (ed.) (2015). *El Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

¹⁹⁹ Constituida por los partidos de Vicente López, San Isidro, San Fernando, Tigre, Escobar, Pilar, José C. Paz, Malvinas Argentinas, San Miguel y General San Martín.

(Unicenter Shopping, Paraná 3745). Esta nota de Fernando D'Addario del año 2000, publicada en *Página/12*, pone de manifiesto un espíritu de época:

La vitalidad indiferente de la Avenida Panamericana se deja impresionar, a la altura de la calle Paraná, por dos colosos que se levantan a izquierda y derecha: de un lado está el Unicenter Shopping. Del otro, desafiante, el Showcenter. Ambos son vendidos publicitariamente como representantes orgullosos del barrio de Martínez, en la Zona Norte del Conurbano, pero un empleado de seguridad del Unicenter, que declara vivir en San Justo, asume una curiosa identidad de clase al decir que "esos (por Showcenter) dicen que son de Olivos, pero de Olivos somos nosotros. Ellos son de Munro". Estas divergencias catastrales, como así también las diferencias socio-económicas, de gusto cinematográfico y gastronómico parecerían diluirse poco después, dentro de cada uno de esos colosos que prometen felicidad en familia a cambio de dinero en efectivo y tarjetazos compulsivos (...) De las 15 películas que ofrece la empresa Hoyts Cinemas (Unicenter), 14 se repiten del otro lado de la Panamericana (Showcase). La única que desequilibra es la excelente (y modesta en ese ámbito, salvando las distancias algo así como Almagro jugando en Primera División) Recursos humanos, exclusiva para quienes eligieron el Hoyts. (D'Addario, 2000: 31).

Más alejados de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se encuentran Cinemark Soleil (Bernardo de Irigoyen 2647, en Boulogne, próximo al cruce entre Panamericana y Autopista Camino del Buen Ayre), luego Cinemark Tortuguitas (Ramal Pilar Km 36.5) y Village Pilar (Panamericana Km. 50 esquina Chubut).

Perteneciente a un partido de zona norte pero más próximo a la zona oeste²⁰⁰, se encuentra Cinemark Malvinas Argentinas (Ruta 8 y Ruta 202 s/n, en la localidad de Malvinas Argentinas, frente al partido de San Miguel).

Siguiendo la línea de la autopista de acceso oeste, se ubican Showcase Haedo (Dr. Luis Güemes 303), Hoyts Morón Plaza Oeste Shopping (Av. Brig. Juan Manuel de Rosas 658) y Hoyts Moreno (Av. Victorica 1128). Próximo al Camino de Cintura (ruta provincial n° 4), se encuentra Cinemark San Justo (Brig. General Juan Manuel de Rosas 3990), en el primer anillo del partido de La Matanza, el más poblado del país.

En la zona sur²⁰¹, se encuentran Hoyts Quilmes (Av. Calchaquí 3950) y Hoyts Temperley (Avenida Hipólito Yrigoyen) y -vendido en 2013- Cinemark Adrogué (Av.

²⁰⁰ Constituida por los partidos de: La Matanza, Merlo, Moreno, Morón, Gral. Rodríguez, Marcos Paz, Hurlingham, Ituzaingó y Tres de Febrero.

²⁰¹ Constituida por Avellaneda, Quilmes, Berazategui, Florencio Varela, Lanús, Lomas de Zamora, Almirante Brown, Esteban Echeverría, Ezeiza, Presidente Perón y San Vicente, es el área industrial tradicional del país, donde se instalaron los frigoríficos desde fines del siglo XIX. Separada de la ciudad de Buenos Aires y la zona Oeste por el Riachuelo, es la zona donde se hacen más evidentes las desigualdades sociales y urbanas del Gran Buenos Aires, con importantes zonas comerciales y residenciales y gran cantidad de barrios de nivel socioeconómico bajo y asentamientos irregulares.

Hipólito Yrigoyen 13.200). Próximo a la autopista Buenos Aires-La Plata, están el Village Avellaneda (Autopista Buenos Aires-La Plata Km 8 y ½) y Showcase Quilmes (Olavarría 180). Tanto la zona sur como la zona oeste se caracterizan por una población muy heterogénea en cuanto a recursos: es usual encontrar asentamientos precarios próximos a barrios privados, así como grandes zonas de clases medias y media-baja.

Como se ha mencionado anteriormente, a partir de 1998, se registró un aumento de la asistencia al cine en los partidos del Conurbano Bonaerense provocado principalmente por la constitución de los complejos multicines en diferentes áreas. Desde entonces, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires decreció como centro exclusivo de consumo cinematográfico, respecto al incremento proporcional de otras zonas del país. San Isidro, Quilmes y Morón²⁰² fueron los partidos del Conurbano Bonaerense que en 2008 más afluencia de espectadores tuvieron. Martínez ha sido, a partir de 2003, la localidad que mayores ingresos por boletería obtiene.

Con el cierre de las salas de las provincias (ver anexo 10.3), el acceso al cine para las poblaciones rurales y de ciudades pequeñas se restringió enormemente. Si bien el cine desde sus inicios fue un fenómeno eminentemente urbano basado en una experiencia ciudadana, también muchos pueblos pequeños contaban con un proyector cinematográfico. Durante la década del noventa, el Área Metropolitana de Buenos Aires contuvo a un tercio de la población del país y la mayor parte de las salas de cine. La primera exclusión en el acceso, entonces, está relacionada con la ubicación. En las veintitrés provincias restantes de la Argentina, en el 2015 existían trece complejos multicines de cadenas internacionales en ciudades capitales y ciudades con mayor población y recursos, particularmente en la región central. Este desarrollo de los complejos se corresponde parcialmente a la concentración urbana de la población. Las ciudades más pobladas del país son Buenos Aires, Córdoba (Showcase Córdoba, Showcase Villa Allende, Hoyts Nuevocentro y Hoyts Patio Olmos), Rosario (Village, Showcase y Hoyts Rosario) y Mendoza (Village Arena Maipú, Cinemark Mendoza y Village Mendoza Plaza), y se corresponden con la mayor concentración de cines. En las provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe se concentran las exportaciones, las manufacturas y la banca financiera. En estas ciudades, varios complejos se ubican en la periferia (la gran mayoría), y otros en el centro de las ciudades (Hoyts de Córdoba). Mar del Plata y La Plata, que continúan en cantidad de habitantes, no tienen complejos

²⁰² Por ejemplo, el Plaza Oeste Morón, con 8 salas y 1910 butacas, trabajó durante 1999 a un promedio anual del 37.5% de su capacidad, siendo ese año el complejo de mayor eficacia. Otros complejos trabajaron al 14% (Village Avellaneda), o al 11.6% (Cinemark Soleil) (DEiSICA, 2000).

cinematográficos de capitales internacionales. Las ciudades de Corrientes (con más de 300.000 habitantes), Bahía Blanca, Resistencia, Posadas, Paraná y Santiago del Estero (todas con más de 200.000) tampoco cuentan con estos complejos, mientras Santa Fe (Cinemark), Salta (Hoyts) y Neuquén (Village) -con una población similar- tienen multiplex, ubicados relativamente cerca de sus centros históricos. Por supuesto, esto no significa que las ciudades mencionadas no tengan multicines, ya que además de estos complejos de capitales internacionales, hay que destacar en las provincias la presencia de complejos nacionales como Dinosaurio Mall, Sunstar o Cinemacenter. En relación con el poder adquisitivo de las localidades, provincias como Tierra del Fuego, Santa Cruz y La Pampa, que tienen un Índice de Desarrollo Humano²⁰³ alto en comparación al resto del país, no resultan interesantes para las cadenas de multicine de capitales internacionales en tanto su cantidad de habitantes es relativamente baja.

4.4. Aspectos arquitectónicos: inserción edilicia y lenguaje estético

La modalidad de inversión de los complejos multicine varía ya que Hoyts suele alquilar los edificios a los shoppings en los que se radica, mientras que Cinemark firma contratos de usufructo a largo plazo y Village compra terrenos, como en el caso de sus cines en Recoleta y Pilar, para lo cual ha emitido obligaciones negociables. Showcase también decide adquirir el terreno como compromiso para lograr estabilidad política y financiera.

Sebastián Valenzuela -directivo de Village- en 2005 estimaba que el costo de una sala de cine en un shopping rondaba los 250.000 dólares, por lo que el establecimiento de un multiplex requeriría una inversión de entre tres y cuatro millones de dólares²⁰⁴. Por esta razón, los complejos suelen pertenecer a las compañías exhibidoras en asociación con otras, en una *joint venture*. La instalación de las 70 mil butacas y 283 pantallas por parte de los cuatro grupos se realizó en el marco de diversas asociaciones con otras compañías constructoras y propietarias de hipermercados y shoppings como Auchan, Imax, Soros, Jumbo e Ingotar para desarrollar el negocio en conjunto. Esto implicó, a su vez, diferentes vínculos entre estos cines y el espacio público de la calle. Mientras Hoyts y Village se alojan en shoppings, Showcase se vincula a supermercados Norte y luego Carrefour, y Cinemark es en su mayor parte de locales, un edificio exento. De todos modos, en todos los casos, se puede encontrar la

²⁰³ Ver: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

²⁰⁴ En S/A. "Cuando los cines se multiplican", *La Nación*, Jueves 14 de julio de 2005.

constitución del complejo cinematográfico como un espacio centrípeto, cuyas comodidades, servicios y barroquismos visuales procuran impedir la conexión del espectador con el afuera.

El lenguaje arquitectónico dominante en los multicines es el de la posmodernidad arquitectónica. Fredric Jameson, quien acuña el término arquitectura posmoderna, al analizar el edificio Westin Bonaventure Hotel, en Los Ángeles diseñado por el arquitecto John Portman, considera que esta construcción:

aspira a ser un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura (y querría agregar que a este nuevo espacio total corresponde una nueva práctica colectiva, un nuevo modo de moverse y de congregarse por parte de los individuos, algo así como un ejercicio de una novedosa e históricamente original clase de hipermultitud) (Jameson, 1999: 28).

Dentro de la arquitectura posmoderna mundializada, el ejemplo sublime es, para Beatriz Sarlo, el shopping o centro comercial. La ciudad no existe para el shopping, que ha sido construido para reemplazar a la ciudad. Por eso, el shopping olvida lo que lo rodea: no sólo cierra su recinto a las vistas de afuera, sino que irrumpe, como caído del cielo, en una manzana de la ciudad a la que ignora; o es depositado en medio de un baldío al lado de una autopista, donde no hay pasado urbano (Sarlo, 1996: 17). A diferencia de los antiguos cines que establecían una continuidad con la calle, los multicines son una caja cerrada: no hay ingreso de luz natural, y se pierden los registros del exterior: arriba o abajo dejan de tener como referencia la calle, y se convierte simplemente en un subir y bajar de escaleras mecánicas: los subsuelos y las cuartas plantas son indiferenciables. Los bajos cielorrasos también provocan esta pérdida de dimensiones y direcciones.

No son pocos los autores que recurren al concepto del etnólogo Marc Augé (1995) de "no-lugar" (un término muy recurrente en los textos de finales de la década del noventa y principios del siglo XXI para referirse a los multicines). Para el autor "si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (Augé: 1995, 83). Si bien existe un borramiento casi total del espacio público, los shoppings y los supermercados presentan distinciones entre uno y otro –resulta fácil diferenciar un supermercado Jumbo de un supermercado Plaza Veá, y es posible encontrar múltiples diferencias entre el Shopping Abasto y el Patio Bullrich. Esta distinción será retomada en el capítulo siguiente.

A diferencia del ascetismo de las salas modernas cinematográficas²⁰⁵, de arquitectura interior austera, simple y funcional, la arquitectura interior del complejo multicine es excesivamente colorida y con una abundante textura visual (basta con señalar el estampado saturado de alfombras y paredes, las superficies espejadas y brillantes, la utilización de colores cálidos e intensos, la utilización de curvas). La intención explícita de crear una atmósfera acorde al mundo del espectáculo y lo ficticio del cine, atemporal y mágica, podría pensarse como un mecanismo que incita a la distracción en lo visual y a la inserción del espectador en un mundo diferente de la realidad. Según Carlos Pardo (1997), en los multiplex, lo visual ha reemplazado a la imagen.

La atmósfera mágica se manifiesta en el Hoyts Cinemas Abasto, del estudio Antonini, Schön, Zemborain y asociados, 1998, donde un llamativo mural, diseñado por Leonardo Arias -que fue repintado en 2011-, tiene el propósito explícito de transmitir el espíritu de fantasía que es parte intrínseca del *show business* cinematográfico.

²⁰⁵ Los barroquismos visuales no son una innovación en la arquitectura reciente de las salas de cine. Al pensar en los primeros 'palacios del cine', el lenguaje arquitectónico recargado resalta por su importancia. El Cine Teatro Opera, inaugurado el 7 de agosto de 1936 tenía estampado de dibujo ornamental en pisos y muros, y un cielo estrellado pintado en el cielorraso de la sala por el artista catalán José María Sert. Es posible contemplar la aparente continuidad en el lenguaje arquitectónico de los multicines y de los *movie palaces* (expresión acuñada por el arquitecto John Eberson, pionero de los teatros atmosféricos en Estados Unidos). Eberson definió a sus cines como "espléndidos anfiteatros bajo cielos estrellados", creados con el fin de que el cliente se sintiera parte de una realeza imaginaria. En estas salas de cine primaban las decoraciones temáticas, lujosas y exóticas – pirámides egipcias, palacios franceses-, por lo que se podría pensar una proximidad con la arquitectura de Las Vegas y, por ende, con la arquitectura posmoderna. Una de las mayores diferencias entre los palacios del cine y los multicines, además de su relación con el espacio urbano, es la calidad de los materiales utilizados en la construcción.

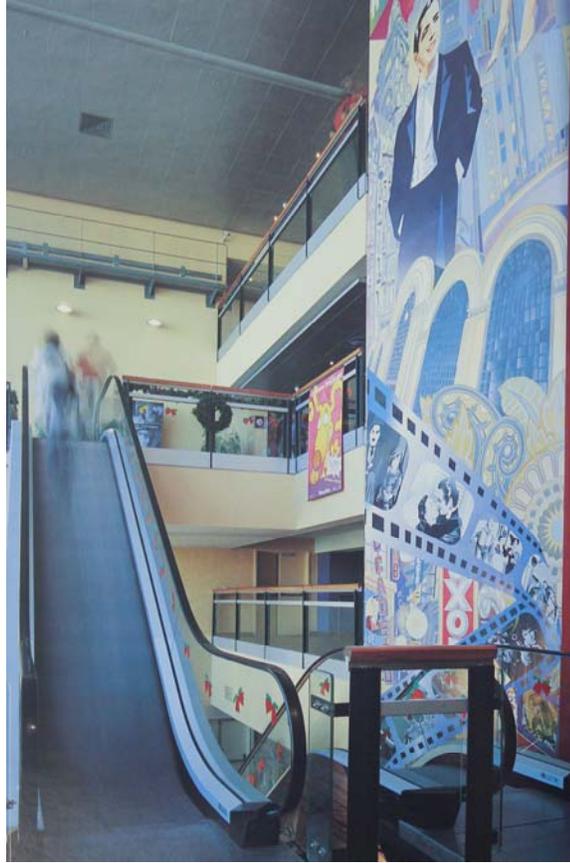
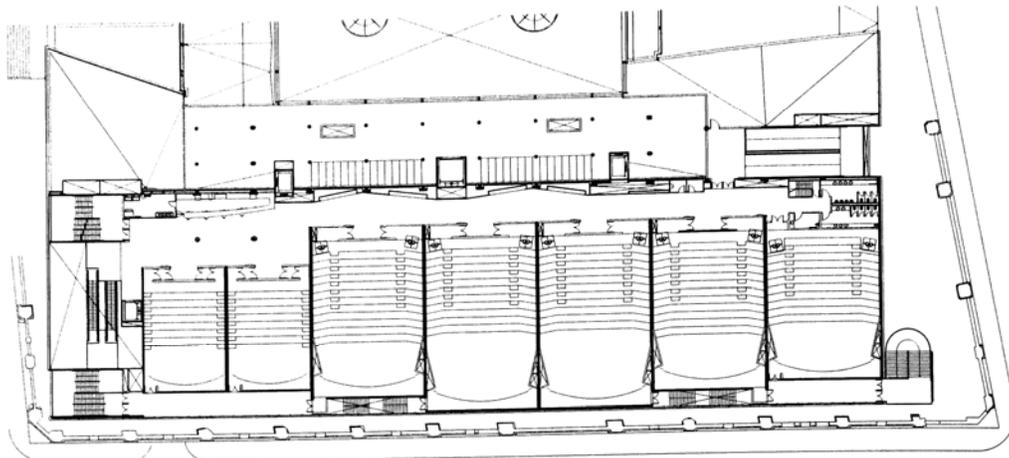
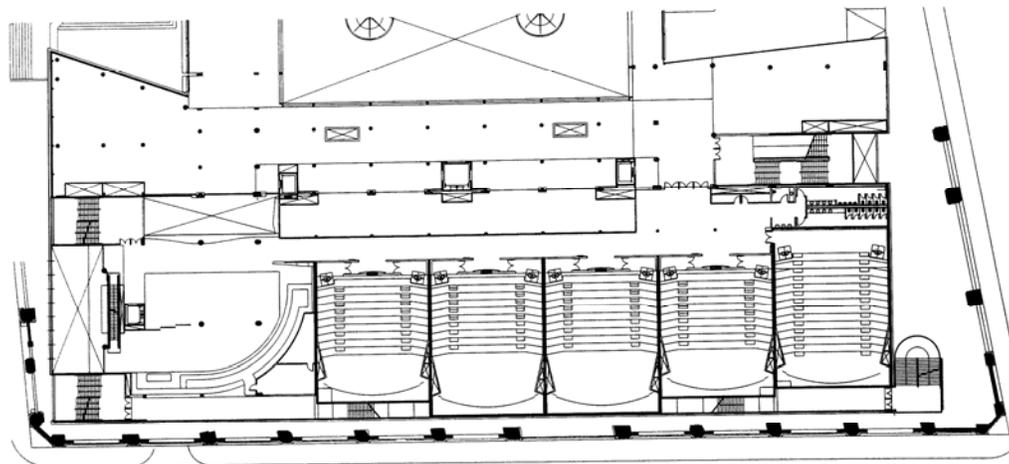


Imagen 9. Hoyts Abasto. Mural de Leonardo Arias (en *Summa+* n° 38)

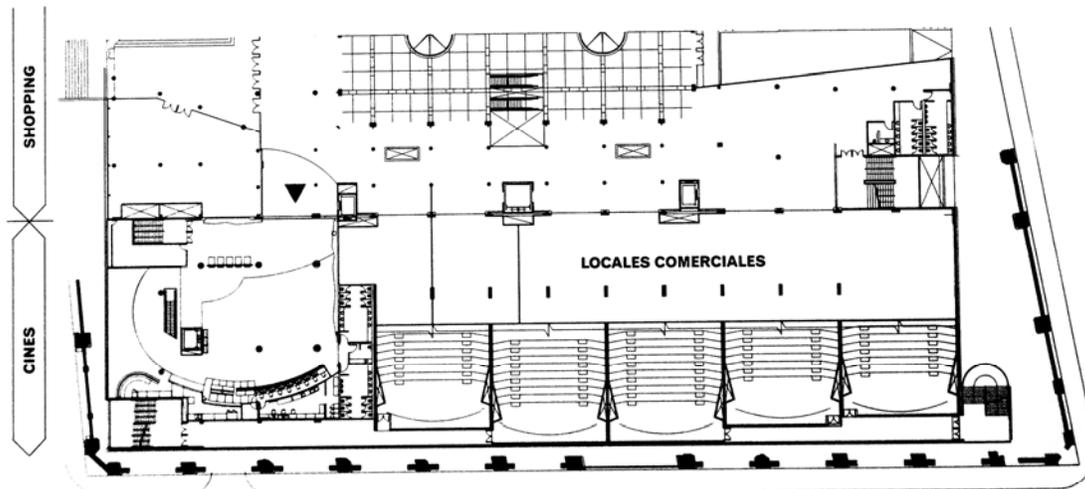
El conjunto contiene doce salas dispuestas alineadas en dos grupos (pisos), uno de cinco y otro de siete. En el nivel inferior, se encuentra el lobby, al que se accede desde la "Plaza del Zorzal", una plaza cubierta inserta en el shopping, que conecta a su vez a la calle Guardia Vieja y al pasaje Carlos Gardel. En un primer momento, el espacio del lobby estaba presentado como un espacio de encuentro, con un café (temático), un área de espera con sillones y un videowall. Sin embargo, este espacio fue refuncionalizado sólo como área de circulación y compra de entradas.



Segundo nivel salas



Primer nivel salas



Nivel acceso y lobby café

Imagen 10. Hoyts Abasto. Plantas (en *Summa*+ n° 38)

El estudio de arquitectura Bodas-Miani-Anger y asociados²⁰⁶ fue el encargado de los cines Village. Según Diez (1999), en el trabajo de este estudio se manifiesta ostentosamente la búsqueda de la atmósfera mágica²⁰⁷. Para los arquitectos, una de las premisas de los cines Village es conservar los elementos de su imagen institucional y, al mismo tiempo, adaptarse a cada entorno. La intención explícita de los arquitectos es la recreación del glamour de los viejos teatros y los viejos cines, aunque esto se realiza con estrategias posmodernas como espacios curvos, texturas y colores brillantes. La ambientación intenta sugerir la sensación de estar ingresando en un espacio de lujo y fantasía, diferente de la existencia cotidiana. Por momentos, sin embargo, el lenguaje estético tiene una vulgaridad semejante a la de un hotel alojamiento temático, quizás insinuado por la falta de nobleza de los materiales:



Imagen 11. Village Recoleta (en *Summa+* n° 38)

Se le otorga suma importancia a los aspectos más funcionales y comerciales, como la facilidad en el acceso a los servicios de compra de entradas y alimentos y se procura un riguroso diseño en la distribución de las salas, la organización de las salas de proyección y otras instalaciones con el fin de asegurar una operación efectiva y estandarizada. En todos estos casos, los accesos (especialmente las salidas) se encuentran planificadas para evitar espacios de reunión de los espectadores. De este modo, los pasillos de los cines se dirigen inevitablemente a las salidas –en escaleras mecánicas o rampas, en el caso de Hoyts Abasto.

²⁰⁶ BMA, dirigido por Martín Bodas, Rodolfo Miani y Alex Anger, se especializa en obras comerciales. Sus principales trabajos fueron la ampliación del Aeroparque Jorge Newbery (2002) y el centro comercial El Solar de la Abadía (1995).

²⁰⁷ Se recuerda que éste es el diseño previo a la remodelación de 2011.

Fernando Diez sostiene que la arquitectura posmoderna del Village Avellaneda, también del estudio Bodas-Miani-Anger (1998) se relaciona con las concepciones de Robert Venturi²⁰⁸ sobre los casinos de Las Vegas:

Cuando entré por primera vez a los cines Avellaneda Village, al instante vino a mi mente la imagen de un casino de La Vegas. Es que, como en ellos, predomina la atmósfera sobre el espacio, la iluminación sobre los límites, el color sobre la forma (mayoritariamente estrellas) sobre las superficies (Diez, 1999).

Diez reivindica la arquitectura de los multicines, ya que considera que no se puede prescindir de la arquitectura posmoderna, con su consabido gusto popular, porque la "estrategia de la ilusión", en palabras de Venturi, es parte de la disciplina arquitectónica.

El estudio de los arquitectos José Saragusti y Adriana Sturm es responsable del proyecto de salas para la empresa internacional de multicines Cinemark. Según la declaración de intención de los autores, la tipología e imagen corporativa que caracterizan a la empresa Cinemark pretende seducir al público con los colores, las texturas y la iluminación²⁰⁹. Andrea Pica, una de las responsables de Cinemark, declaró que la imagen pretende unir lo mejor de las dos décadas más importantes del séptimo arte: los años cuarenta, retomando elementos significativos del Art déco, y los años noventa, en referencia a la calidad del servicio, comodidad y tecnología. A diferencia de las otras cadenas, al ubicarse en edificios cuya principal función es la cinematográfica –en lugar de shoppings o supermercados–, Cinemark tiene una mayor relación entre ciertas áreas (compra de entradas) y el espacio público.

Rencoret & Seggiaro tuvieron a su cargo el proyecto y coordinación de la obra del Showcase. Según los responsables de esta empresa, Showcase ostenta un aire futurista, pero apuesta también a la tradición y al amor por el cine, y esto se manifiesta en el proyecto de Showcase Norte (1999), en las esculturas de neón de cada distribuidora expuestas en el techo, las fotos de escenas de cine y la sala Cine Arte para películas no comerciales (Aguado, 1999).

En cuanto al diseño de marca, cada uno de los cines apela a un color específico para distinguirse de la competencia. Los cines Village destacan la imagen de un cielo estrellado: un azul-violáceo de fondo con la estrella dorada; Hoyts propone colores brillantes y saturados; Cinemark está en la gama de los rojos; Showcase continúa la discreción con los azules.

²⁰⁸ Robert Venturi, arquitecto y teórico de la arquitectura, fue pionero en el análisis y valorización de la arquitectura posmoderna en su ensayo *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (1977), escrito junto con Denise Scott Brown y Steven Izenour.

²⁰⁹ En *La Nación Arquitectura*, miércoles 10 de mayo de 2000.

En las declaraciones de intención y publicidades de los multiplex, hay un énfasis en la tecnología utilizada por los multiplexes, en oposición a las antiguas salas destartaladas. Se señalan las butacas ergonómicas, con apoyabrazos y apoyavasos, el sonido en diferentes tecnologías (dolby digital surround 7.1, Atmos, Auros 11.1), la calidad o el tamaño de la proyección (pantallas gigantes denominadas XD o Monster según el complejo, pantallas silverscreen, piso a techo, pared a pared de 18.5 x 10 m). Las butacas ofrecen variantes: butacas "love seat", cuyos apoyabrazos pueden ser levantados; full stadium, disposición de las butacas con mayor inclinación que permite una mejor visualización de la pantalla desde todas las ubicaciones.

Si bien la tecnología es expuesta como uno de los factores más importantes de los multicines, la calidad de la imagen se ve comprometida por la racionalidad económica que emplean las empresas exhibidoras. Según Edward Epstein (2006), para bajar los costos fijos, en los multicines, un proyectorista atiende hasta ocho pantallas. En proyectores de 35mm, para evitar la posibilidad de quemar la copia, los proyectoristas expandían la distancia entre la lámpara y el filmico, provocando un pequeño desenfoque. A su vez, se maximizaba el uso de las lámparas de proyección, aunque esto producía una disminución en el brillo de la pantalla. Este abaratamiento de los costos de la exhibición confirma que en los multiplex, la película no es el centro del espectáculo.

La salida al cine en los multiplex está conformada por la continua apelación al consumo de otros servicios en el mismo recinto. Según Eduardo Novillo Astrada, presidente de los cines Village, ya no se trata de ir a ver un film en sí mismo, sino de concurrir a un punto donde hay propuestas de consumo para todos los segmentos del mercado²¹⁰. La oferta gastronómica, en este aspecto, es trascendente en términos de recaudación. Como un gran porcentaje de las ganancias de las exhibidoras proviene de la venta de gaseosas y pochoclo (que además, tienen muy bajo costo de producción), se incita particularmente al consumo de estos productos²¹¹. Cinemark Puerto Madero ingresó al mercado ofreciendo la posibilidad de beber y comer en el interior de la sala (rompiendo una tradición que censuraba el consumo). Si bien anteriormente algunas salas contaban con acomodadores que también vendían alimentos (golosinas varias, maní con chocolate), históricamente en los cines del centro no

²¹⁰ S/A. "La revolución de las butacas", *La Nación*, domingo 17 de mayo de 1998.

²¹¹ Las exhibidoras incrementan la recaudación a partir de la *bombonerie* —la venta de bebidas y alimentos en las salas, en particular, pocholo y gaseosas -alimentos que provocan sed y fomentan el consumo continuo. El margen de ganancia es mucho mayor al de la venta de las entradas; la participación de los ingresos por alimentos y bebidas en las utilidades de las exhibidoras alcanza a más de la mitad de las ganancias obtenidas por sala. Ver: González (2015); Martel (2011); Epstein (2006); Britz, Iafa, Rodrigo Saturnino Braga, Luiz Gonzaga Assis de Luca (2010). *Film business. O negócio do cinema*. Río de Janeiro: Elsevier.

estaba permitido consumir alimentos dentro del cine. Esta nueva selección de productos (en especial, el pochoclo) asocia a los multicines con los Estados Unidos y con la abundancia de producción en masa que representa (Jancovich y Faire, 2003)

Un tema significativo que se tiene en cuenta en el diseño de los multiplex, a diferencia de las antiguas salas, es el estacionamiento. La salida al cine requiere un desplazamiento en la urbe que es realizado en automóvil²¹² (o, en su defecto, transporte público²¹³), en una ciudad donde la circulación plantea cada vez más inconvenientes. En estos aspectos –alimentación y automóviles–, los multicines se relacionan con los autocines, que aparecen en Nueva Jersey en 1933 y hacia 1980 ya habían desaparecido en los Estados Unidos. En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, existieron autocines en La Boca y sobre la avenida General Paz (ver anexo 10.2). En los autocines o *drive-in*, situados en los márgenes de la ciudad (junto a autopistas), tenían la particularidad de permitir el consumo en el interior del automóvil, y de romper las reglas de etiqueta de vestuario, por lo tanto, permitían un comportamiento más informal, doméstico y privado que los cines tradicionales. La rentabilidad del negocio de los autocines radicaba en las concesiones del *pop&corn* ("Coca Cola y palomitas de maíz"). Para Fredric Martel (2011), los multicines son una continuación de los autocines, y no de las antiguas salas.

4.5. Relación de las empresas exhibidoras con las compañías distribuidoras

Los programadores de cada cine o complejo²¹⁴ son los responsables de seleccionar los films exhibidos en las pantallas, que renuevan su programación semanalmente los días jueves. El mantenimiento de los films depende, entre otros factores, de la cantidad de espectadores que la película logre convocar el primer fin de semana desde su estreno. En la Argentina, el sistema se define por la decisión de los programadores de los complejos multicine de capitales internacionales y los distribuidores más importantes (que tienen capacidad de presión sobre las salas según la cantidad de títulos) los días lunes, estableciendo la cantidad de estrenos de la semana y los films que deben bajar de cartel. Las operaciones entre empresas distribuidoras y exhibidoras en el país se realiza de manera separada en cada cine. La concentración en la

²¹² El automóvil es un medio de transporte que tiene como consecuencia alejar a los habitantes del espacio público de la calle (la vereda), y las interacciones sociales que allí suceden (Francis, 1991).

²¹³ Ver: Gutiérrez, Andrea (2000). "La producción del transporte público en la metrópolis de Buenos Aires: Cambios recientes y tendencias futuras", en *Eure* n° 26 (77), pp. 109-136.

²¹⁴ En Cinemark, Rabeno Saragusti (de Coll-Saragusti) fue el programador en los primeros años, reemplazado por su hijo David Saragusti. En 2012, Iván Carubin tomó el puesto. Pablo Lundahl fue el encargado de la programación del Village. Rodolfo de Grazia y luego Mariano Gigaglia en la programación de Hoyts.

exhibición resulta funcional a las distribuidoras, ya que es más sencillo planificar un cronograma de exhibición con un número limitado de empresas²¹⁵. En el capítulo 6 se dará cuenta de la relación específica entre las distribuidoras y exhibidoras de capitales internacionales en la programación de los complejos multicine de la ciudad de Buenos Aires.

4.6. Observaciones finales

En lugar de los antiguos cines de la ciudad de Buenos Aires, de dueños únicos o empresarios como Max Glücksmann, Nicolás E. di Fiore o Clemente Lococo, o familias como Cavallo, Cordero o Lautaret²¹⁶, los multiplex actúan a partir de fondos de inversión y aunque conserven su nombre e imagen empresarial, resulta arduo registrar de manera minuciosa los cambios de pertenencia de las empresas exhibidoras y asignar nombres específicos al negocio de la exhibición. Ya no existe un dueño único o pequeña compañía sobre la que descansa la responsabilidad última de la empresa, las decisiones son tomadas por una dirección invisible, aparentemente apátrida y sumamente móvil.

El objetivo de este capítulo fue definir las diferencias entre los complejos de capitales internacionales Hoyts, Showcase, Village y Cinemark. Estas diferencias se manifestaron de maneras sutiles, siendo más habituales las similitudes²¹⁷. Las mayores distinciones no están entre los complejos, sino entre los multiplex de capitales internacionales y los antiguos cines. La ubicación en barrios pudientes de ciudades grandes y medias del país, el lenguaje arquitectónico posmoderno –con abundancia de texturas visuales en las alfombras, curvas, superficies espejadas y brillos–, la arquitectura centrípeta que se separa del espacio de la calle y anula las referencias del exterior –en tanto caja cerrada, arriba y abajo se vuelven direcciones indistintas, estar en una cuarta planta o en un subsuelo es imposible de distinguir – y los servicios ofrecidos –*pop&corn*, estacionamiento–, plantean una renovación respecto de las salas anteriores. En los capítulos siguientes, se verán las características de los multicines respecto de su relación con la ciudad, las políticas culturales de la exhibición cinematográfica y la oferta de películas nacionales en estos cines.

²¹⁵ "La programación de los cines pequeños se ve supeditada a la programación de las cadenas multicine, ya que, de no acoplarse a la política general, sus propuestas pueden no ser elegidas por la demanda influenciada por la prensa. Si bien esta práctica comercial de que los grandes cines determinen la programación de los más chicos no es novedosa, esto toma especial importancia tras la devaluación, pues la insuficiencia de copias en el mercado local determina una competencia aún más difícil con las grandes empresas, dado a su mayor poder de negociación acaparación" (Perelman y Seivach, 2003).

²¹⁶ De todas maneras, es posible observar en el anexo 10.2, que los cines del siglo XX también eran vendidos a diferentes empresarios o grupos empresariales, aunque de manera menos vertiginosa.

²¹⁷ Esto también se observa en la recurrencia de algunas personas en ciertos puestos, como el de Pablo Lundahl (CEO de Hoyts, anteriormente programador de Village).

Capítulo 5: Transformaciones urbano-culturales en la ciudad de Buenos Aires en la década del noventa

En este capítulo se trata el fenómeno de los multicines a nivel urbano y sociocultural, ya que la disposición en la ciudad y la relación con el espacio público de los sitios de exhibición cinematográfica cambiaron notoriamente durante de la década del noventa, y en consecuencia, también la relación entre estos espacios y los espectadores-habitantes.

A partir de la década del ochenta –y aún más en el primer lustro de la década del noventa–, la inestabilidad económica y la aparición y difusión de otros soportes de visión de las películas (videocasetera, televisión por cable, reproductor de dvd, internet) provocaron la crisis de un modelo de consumo cinematográfico público y masivo. Una enorme cantidad de salas de cine cerró en todo el país, y también en Buenos Aires, llegando a su piso en 1992, con sólo 280 salas en el país y alrededor de 55 salas y 80 pantallas en la Capital Federal. Con la inauguración de Cinemark Puerto Madero en mayo de 1997, el sector de la exhibición volvió a crecer, aunque a través de un tipo de empresa exhibidora altamente concentrada – tanto geográfica, social como económicamente. Se reconfiguró el modelo de exhibición cinematográfica, provocando un aumento en la recaudación y la cantidad de pantallas de una manera signada por la desigualdad²¹⁸, tanto respecto a la distribución de los lugares de ocio y consumo en la ciudad como al valor de las entradas. El uso y la apropiación de la ciudad por parte de sus habitantes quedan condicionado al tipo de distribución de las redes de infraestructura y servicios, así como el costo de dichas redes.

5.1. Transformaciones socioterritoriales en Buenos Aires. Del espacio de la sociabilidad a la ciudad neoliberal

Las coyunturas político-económicas de la sociedad están relacionadas a las concepciones sobre la ciudad, y en este sentido, no es posible tener en cuenta lo urbano sin referirse a los procesos históricos que dieron lugar *a* (y que se dieron *en*) la ciudad. Durante la década del noventa, la sociedad argentina –históricamente, una de las más homogéneas y de mayor dinamismo y movilidad social de Latinoamérica–, pasó a tener altos índices de desocupación y desigualdad, en un período coincidente con cierto crecimiento de la economía

²¹⁸ La desigualdad es un concepto de difícil definición (económica, social; de oportunidades, de resultados) y medición (renta, impuestos y consumo de los habitantes). Podría definirse como un tipo específico de diferencia en términos de distribución de ingresos y de activos (tierra, capital, salud, educación y tecnología). La desigualdad conlleva, a su vez, una asignación social o institucional que determina ciertas ventajas o desventajas.

y de un proceso -un poco posterior- de explosión cultural. Las bases sociales y productivas que habían sustentado y definido a la economía argentina a partir del proceso de industrialización (que incluía a las industrias culturales, y entre ellas, a la industria cinematográfica) desde los años treinta –y durante las décadas del cuarenta y cincuenta–, comenzaron a dismantelarse durante la década del setenta, con la destrucción de gran parte del aparato productivo. De este modo, se inició el tránsito desde una economía industrial a otra financiera y de servicios. Esto produjo el incremento de la concentración de los ingresos en un sector de la población en desmedro de otros –este proceso implicó también bajas de salarios y apertura de mercados.

Durante la década del ochenta, los procesos inflacionarios e hiperinflacionarios provocaron mayores índices de pobreza, que aumentaron aún más durante la década siguiente, con los elevados índices de desempleo y la disminución de los ingresos de las labores menos calificadas. Hacia 1980, una persona del decil más rico de la población tenía un ingreso ocho veces mayor al de una persona del decil más pobre; en 1990, esta diferencia era de 15; en 1997, de 23 veces; y en 1999, la diferencia entre ambos grupos era de 25²¹⁹ (Kessler y Di Virgilio, 2008). El fenómeno se profundizó con la crisis de la convertibilidad (2001-2002), cuando la pobreza llegó a afectar a más del 40% de la población del país. En los primeros cuatro años tras la crisis (hasta 2005), la población en asentamientos precarios creció de 110.000 a 150.000 personas (Carman, 2011). La pauperización de los sectores medios en este período marcó el fin de un determinado tipo de sociedad, cambiando también la imagen que la sociedad argentina tenía de sí misma (Prévôt-Schapira, 2001).

Este creciente proceso de pauperización y de tensión entre las clases sociales se expresó con un matiz espacial en la ciudad de Buenos Aires, y la desigualdad afectó tanto al territorio como a las relaciones sociales en el espacio urbano. A partir de la década del noventa, con la privatización, desregulación y apertura económica mencionadas, el modelo urbano centro-periferia (barrios y suburbios) predominante en las décadas anteriores, fue invalidado. La modernización -relativa- del país se dio de manera desigual, por lo que se provocó el distanciamiento social y la desarticulación de la horizontalidad urbana (Ciccolella, 1999). La ciudad se despedazó en espacios del "capitalismo postfordista" por un lado, y sectores urbanos marginados por otro (Prévôt-Schapira, 2001), dando lugar a una ciudad

²¹⁹ Para medir la desigualdad en el ingreso, puede utilizarse el coeficiente de Gini, el índice de Atkinson, índice de Their y el índice de Hoover. En este caso, se usó la comparación interdecil.

fragmentada, cuarteada y segregada²²⁰. Los barrios precarios –surgidos en la década del treinta, extendidos desde la década del setenta– crecieron en extensión y población de manera notoria. Por otra parte, se crearon los barrios cerrados en la periferia de la ciudad, signo y símbolo del proceso de exclusión social en el espacio urbano. En consecuencia, coexisten asentamientos y villas próximas a las zonas más privilegiadas de la ciudad: el barrio Rodrigo Bueno²²¹ próximo a Puerto Madero, la villa 31 bis y el barrio Saldia cercanos a Retiro y Recoleta. De todos modos, es importante marcar las desigualdades entre el norte y sur de la ciudad: de los 56 asentamientos en la ciudad de Buenos Aires, 41 se encuentran hacia el sur de la ciudad -en las comunas 4 y 8. En el Conurbano Bonaerense, las zonas de asentamientos y los barrios privados colindan. Esta cercanía no destruye la fragmentación: si bien se relacionan (el personal de tareas domésticas y la mano de obra no calificada que trabaja en los barrios privados proviene en muchos casos de los asentamientos), también hay separaciones: muros, rejas y ausencia de espacios públicos compartidos. Las fisuras físicas en la trama urbana tienen un correlato con las fracturas sociales entre los habitantes de la ciudad; los espacios, aunque próximos, están separados (Muñoz, 2008).

Estos cambios en la sociedad y en la ciudad de Buenos Aires pueden verse en las imágenes del Nuevo Cine Argentino (NCA)²²², en la obra de Israel Adrián Caetano (*Pizza, birra, faso*, 1998; *Bolivia*, 2002; *Un oso rojo*, 2002) y Pablo Trapero (*Mundo grúa*, 1999; *El Bonaerense*, 2002), entre otras películas (*Buenos Aires Viceversa*, Alejandro Agresti, 1997; *Vagón fumador*, Verónica Chen, 2001; *Bonanza*, Ulises Rosell, 2003; *El polaquito*, Juan Carlos Desanzo, 2003; *Estrellas*, Federico León y Marcos Martínez, 2007), en las que la calle y la pauperización –así como las personas en estas situaciones– toman un papel relevante.

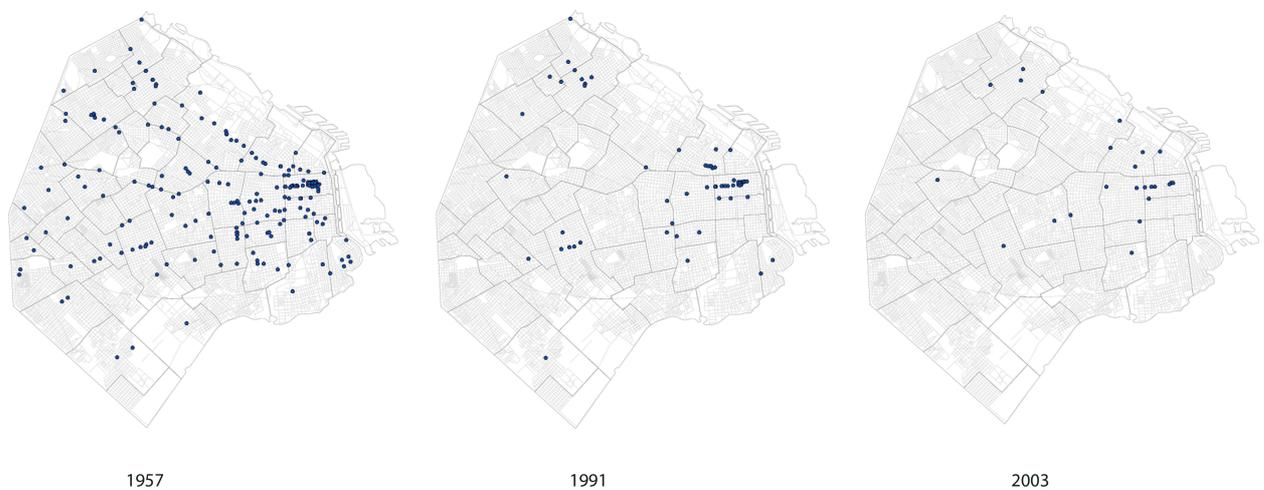
Simultáneamente, la ciudad de Buenos Aires tuvo -de manera sectorizada- importantes procesos de recualificación urbana en la década del noventa, llevada a cabo por entes privados en relación con entes estatales, y siguiendo una estrategia administrativa que favorecía la gestión diferenciada del espacio (Prévôt-Schapira y Cattaneo Pineda, 2008). Debe señalarse

²²⁰ Las diferencias entre los conceptos de segregación y fragmentación -que aquí presentamos como equivalentes- en la bibliografía especializada es notable. Ver: Prévôt-Schapira y Cattaneo Pineda (2008), donde los autores realizan un balance crítico e histórico del vocabulario utilizado para la descripción de la ciudad, desde la temática de la marginalidad hasta la innovación de la fragmentación.

²²¹ Hacia el norte, el barrio Rodrigo Bueno linda con la Reserva Ecológica Costanera Sur; hacia el sur, con la ex ciudad deportiva de Boca Juniors. En este predio, la empresa IRSA planeó edificar el primer barrio privado de la ciudad, originalmente bautizado "Santa María del Buen Ayre". Ver: Carman (2011).

²²² El NCA, a grandes rasgos, se caracteriza por las actuaciones no profesionales, la estética de la desprolijidad, la indeterminación y ambigüedad temática (Aguilar, 2006). El NCA no será analizado en esta tesis, que tiene como fin observar el 'otro' cine argentino de la época (el cine comercial). Sobre Nuevo Cine Argentino, ver también: Wolf (2009); Verardi (2011); Campero, Agustín (2010). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

que las ciudades del urbanismo neoliberal funcionan como empresas orientadas hacia la generación y extracción de plusvalía urbana a partir de acciones políticas y económicas (Marcús, 2015). En este tipo de proyectos –en los que se incluye la constitución y construcción de los multiplex– la localización urbana y el acceso a la infraestructura, bienes y servicios están relacionados a procesos de desigualdad (Rodríguez y Di Virgilio, 2007), ya que el trazado de la ciudad modela espacios excluyentes que son consecuencia y causa de procesos de acentuación de la desigualdad social y el desmembramiento del lazo social (Moguillasky, 2007).



Mapa 5. Cines en 1957, 1991 y 2003.

Según los mapas de los cines de la ciudad de Buenos Aires –y como se ha señalado en el capítulo 3– a lo largo del siglo XX, las salas de exhibición se encontraban en casi la totalidad de los barrios de la ciudad, y especialmente en el centro histórico, que se constituyó como el espacio por excelencia para el consumo cultural de diferentes estratos sociales. Las salas barriales se correspondían con una morfología urbana descentralizada, que podría pensarse en correlación con la distribución plural y democrática del acceso al consumo (Torterola, 2011). De todas maneras, es posible observar la preeminencia cuantitativa de salas en el centro y la desigual distribución en la zona sur de la ciudad. Hacia principios de la década del noventa, sólo el centro histórico conservaba una presencia de salas de cine en cierta medida primordial, y la mayoría de los cines barriales habían desaparecido, exceptuando los núcleos de exhibición de los barrios de Flores, Boedo, Belgrano y Recoleta, que de todos modos se habían reducido.

Desde el arribo de los multiplex en 1997 (sumado al cierre de salas), la principal concentración se volcó hacia el corredor norte de la ciudad (Recoleta-Palermo-Belgrano), con dos núcleos en el centro geográfico (Abasto y Caballito), y uno en el barrio más nuevo de la ciudad -y de mayor poder adquisitivo-, Puerto Madero. Flores conservó en mínima medida su núcleo cinematográfico histórico.

Si bien históricamente la localización de las salas fue mayor en las zonas centro y norte de la ciudad, y coincidente con las vías de acceso (puede notarse en el mapa de 1957 que una gran cantidad de cines se ubicaban a lo largo de las avenidas de la ciudad que se ramifican desde el centro hacia los bordes -San Juan, Rivadavia, Corrientes, Santa Fe), también puede advertirse en 1957 la gran cantidad de cines en los barrios y la posibilidad de acceder a ellos sin necesidad de recurrir al transporte (público o automotor). Abba (2003) señala que hacia 1960 es posible encontrar cines en cualquier lugar de la ciudad en un radio de un kilómetro. Los nuevos multicines, en cambio, se ubican en sitios de privilegio, tanto por el nivel de ingresos de sus residentes (Recoleta, Belgrano, Palermo), como por sus posibilidades de acceso en transporte automotor. En este sentido, la exhibición del cine está focalizada en las zonas residenciales de clase media alta y alta, es decir, en *islas* de consumo (Wortman, 2006), y no en el centro histórico de la ciudad (que ha perdido la gran mayoría de los cines), ni en los barrios de clases medias, media baja y bajas. El espacio urbano debe entenderse entonces como un sistema de distribución desigual. Localizarse en un lugar o en otro modifica inextricablemente las posibilidades de acceso a estos espacios de consumo cultural (Di Virgilio, 2011). A su vez, según Emiliano Torterola, los multicines se encuentran asociados a las prácticas materiales y simbólicas de las clases sociales medias altas y altas, y se constituyen como espacios que -en lugar de favorecer la interacción entre clases, como de algún modo lo hacían los cines barriales o aquellos del centro-, se caracterizan por acrecentar la diferenciación, la fragmentación y la exclusión social (Torterola, 2011).

La desigualdad en la distribución urbana de los espacios de exhibición cinematográfica no es exclusiva de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y se replica de modo aún más agudo en el Conurbano Bonaerense, donde ha acaecido un proceso creciente de exclusión territorial. La expansión de urbanizaciones privadas²²³ se generó a partir de 1996, cuando el requerimiento de restricciones cualitativas se redujo. Anteriormente, se había ampliado la red vial desde y hacia la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, luego de que en 1993, el Gobierno Nacional concesionara la Red de Accesos a Buenos Aires (Acceso

²²³ Ver: Arizaga, Cecilia (2005). *El mito de comunidad en la ciudad mundializada. Estilos de vida y nuevas clases medias en urbanizaciones cerradas*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Norte²²⁴, Acceso Oeste²²⁵, Autopista Ricchieri, Autopista Buenos Aires-La Plata²²⁶). El capital inmobiliario favoreció a los partidos que habían adoptado una visión más flexible de la normativa y de la zonificación urbana. En algunos partidos del AMBA -como es el caso de Pilar-, se modificó el código de urbanismo local para atraer a la inversión inmobiliaria. Los barrios cerrados se concentraron entonces en las comunas más pobres y con menor capacidad o voluntad de fiscalización, favoreciendo a la polarización social de estos territorios y acrecentando los fenómenos de competencia entre distintos espacios periféricos (Prévot-Shapira y Cattaneo, 2008).

Maristella Svampa (2001) señala que el barrio cerrado, sólo para los "ganadores" de la década del noventa, reemplaza al antiguo barrio. Ciertos sectores de las clases medias y altas de la ciudad se trasladaron a la periferia, afincándose en *countries*, barrios cerrados y haras, que toman el modelo de la ciudad-autopista de los países anglosajones, en absoluta desconexión con el espacio circundante, como enclaves o islotes de un mismo circuito sociocultural (Svampa, 2001). Los complejos de cines, shoppings e hipermercados se constituyeron como parte del mismo circuito segregado. Este proceso fue acompañado por una creciente pauperización de los "perdedores" de la década del noventa.

Puede pensarse entonces que existe una diferencia entre los espacios de consumo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y del Conurbano Bonaerense. Mientras los multicines de CABA se sitúan en entornos urbanos consolidados –con relación a corredores comerciales preexistentes como avenidas y carreteras de acceso–, los del Conurbano se encuentran en discontinuidad al tejido urbano existente e implantados en relación con el sistema metropolitano de autopistas y autovías (Vecslir, 2011)

Estas características de la ciudad a partir de la década del noventa produjeron un desplazamiento desde un modelo de "ciudad abierta" y cosmopolita – centrado en el espacio público, en la ciudadanía política y la integración social–, hacia un modelo de "ciudad cerrada", con afirmación de una ciudadanía privada, y el refuerzo de la desigualdad y la fragmentación social (Svampa, 2001).

²²⁴ La Autopista Acceso Norte Ingeniero Pascual Palazzo -que es un tramo de la Ruta Nacional 9- comenzó a construirse en la década del cuarenta, y su primer tramo se inauguró en 1955. En 1993, la concesión de la autopista fue otorgada a la empresa Autopistas del Sol.

²²⁵ Acceso Oeste (desde CABA hasta Luján) es un pequeño tramo de la Ruta Nacional 7; hacia dentro de CABA continúa como Autopista Perito Moreno. Comenzó a construirse en la década del setenta. En 1993, la concesión fue cedida al Grupo Concesionario del Oeste, que debía construir, mejorar, reparar y ampliar el Acceso Oeste - en ese entonces, se extendía de Morón a Luján. En 1998 se habilitó el tramo hacia CABA.

²²⁶ La Autopista Buenos Aires-La Plata (Ruta Nacional 1), enlaza la Autopista 25 de Mayo (dentro de CABA) con la Ruta Provincial 11 (cercana a la ciudad de La Plata). El proyecto inicial de la autopista es de finales de la década del cincuenta, pero comenzó a construirse en 1988, y su primer tramo Buenos Aires-Quilmes fue abierto en 1995. Se terminó de construir en 2002.

En el modelo de ciudad abierta, los cines del centro –quizás aún más que los cines barriales– se constituían como espacios de sociabilización, a partir de los cuales la integración social e individual articulaba relaciones horizontales (al interior de un grupo social) con lazos verticales (con otros grupos de la estructura social). En los cines de barrio, personas de una misma clase social aunque heterogénea, compartían los espacios con en torno a un mismo espectáculo. Los enclaves que aparecen a partir de la década del noventa, y entre ellos los multicines, se proponen garantizar que mundos sociales diferentes se encuentren lo menos posible en el espacio urbano: cerrar el barrio, anular el espacio público, implica también cerrar el azar y la diferencia (Carman, 2011). En los shoppings y en los barrios cerrados, entre otros espacios de la exclusión, existe una unidad planificada en la arquitectura y en la urbanización, que sitúa a cada persona en un lugar determinado. En las calles de Buenos Aires, por el contrario, la falta de planificación y la "esquizofrenia" de su espacio urbano²²⁷ tienen como corolario positivo, ser proclives a generar encuentros.

5.1.1. Extinción del espacio público

La arquitectura y el cine construyen espacios que son recibidos colectivamente:

Walter Benjamin, en su *Pequeña historia de la fotografía*, retoma, en esa explotación de la instantánea fotográfica que es el cine, ese principio y da cuenta del fenómeno cuando escribe: «El cine proporciona *material* para una recepción colectiva simultánea como siempre ha hecho la arquitectura.»

Cuando la sala de cine queda sumida de repente en una oscuridad artificial, su configuración, los cuerpos que se encuentran en ella, se borran. El telón que tapa la pantalla se alza, repitiendo el rito original de Niepce al abrir la ventana de la cámara oscura *a un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos* (Tzara).

El *material* recibido de modo colectivo y simultáneo por los espectadores, es la luz, la velocidad de la luz. En el cine, más que de una imagen pública, puede hablarse de una *iluminación pública*, algo que todavía no había proporcionado ninguna obra de arte, excepto la arquitectura (Virilio: 1998, 33).

Durante la década del noventa, las modificaciones mencionadas en el apartado anterior afectaron también a la conformación y dinámica del espacio público y del espacio privado. Se generó entonces una tendencia al individualismo y la reclusión en la privacidad (motivado,

²²⁷ Parte del encanto de la ciudad de Buenos Aires radica, a mi parecer, en la sucesión incoherente de las fachadas de Buenos Aires: desaparejas en altura y en estilo, quitan la monotonía a la cuadrícula aplanada de la ciudad. No es difícil ver en una misma cuadra un edificio a estrenar de diez pisos, contiguo a una casona de la década del treinta, al lado de departamentos racionalistas. Esta diversidad arquitectónica puede pensarse en correlato con la diversidad de sus habitantes.

entre otros factores, por modificaciones en el entorno doméstico y familiar a causa de la precarización laboral).

Según Zygmunt Bauman, los espacios públicos²²⁸ sirven para formar, rectificar y ratificar opiniones, son espacios que tienden a la horizontalidad. La degradación de los espacios públicos, entonces, tiene efectos no sólo espaciales o estéticos, sino principalmente éticos. Un territorio despojado de espacio público brinda escasas oportunidades para debatir normas, confrontar valores, debatir y negociar. De este modo, las poblaciones son incapaces de generar comunidades (Bauman, 2001). En los últimos años, se incrementó la desintegración de las formas locales de solidaridad y vida comunitaria. Para Steven Flusty:

Los espacios públicos tradicionales son reemplazados cada vez más por espacios construidos y poseídos por entidades privadas (aunque frecuentemente con subsidios públicos), destinados a la congregación administrada del público, es decir, espacios para el consumo. El acceso depende de la capacidad de pagar. Aquí reina la exclusividad, que asegura los altos niveles de control necesarios para impedir que la irregularidad, la imprevisibilidad y la ineficiencia entorpezcan el curso pacífico del comercio (Flusty, 1994; citado en Bauman, 1999)

Los primeros cines tenían grandes vestíbulos y otros espacios públicos que proporcionaban enlaces a la comunidad y alentaban a un entorno comunitario. El cine de las primeras épocas tenía elementos teatrales que crearon el sentido de un evento único e individual en lugar de una experiencia homogénea, y a su vez, la falta de ciertas reglas -como la imposición de silencio- también significó que las diversas voces de miembros de la comunidad se pudieran oír. El cine proveía condiciones formales para un público alternativo, y los exhibidores -generalmente locales-, compartían afinidades con los espectadores (Ina Rae Hark, 2002; Hansen, 1991). La calle²²⁹, entonces, no se entendía como un simple espacio de tránsito y comunicación entre dos puntos sino como un lugar que las personas habitan, y que tiene funciones tanto de circulación como para albergar otro tipo de actividades. En este sentido puede entenderse el uso de la calle Lavalle y la avenida Corrientes, y de los centros barriales sobre las avenidas Santa Fe (Barrio norte), Boedo (en el barrio de Boedo), Cabildo (en el barrio de Belgrano) y Rivadavia (en el barrio de Flores) como espacios de sociabilidad, comunidad y ciudadanía. La sociabilización del ocio y el consumo cinematográfico masivo, a

²²⁸ El espacio público se opone al espacio privado (que puede entenderse como aquel destinado a uso exclusivo de sus habitantes), y es a su vez el medio físico que pone en relación diferentes espacios privados. Dentro de los espacios públicos, el predominante en la ciudad es el espacio peatonal, en tanto es el lugar de encuentro por excelencia.

²²⁹ Ver: Francis, Mark (1991).

su vez, fortalecía una cultura pública urbana sólida, plural, diversa e intensiva (Tortorola, 2015).

La ciudad de Buenos Aires transformó la estructura de sus espacios de sociabilidad y esparcimiento. En el caso de los cines, se pasó desde una configuración apoyada en el espacio público de la calle a una oferta de exhibición cinematográfica concentrada en multiplex que tienen un funcionamiento endógeno (Abba, 2003). A diferencia del espacio de la calle, los nuevos espacios de consumo se dan en recintos cerrados, y los espacios de cine a principios del siglo XXI son más propensos a eliminar los elementos comunitarios y las variaciones en la experiencia del cine.

Los multicines se piensan en general en relación con los shoppings centers, en tanto habitualmente se encuentran insertos en esas megaestructuras o sostienen un lenguaje arquitectónico y una funcionalidad similar. Para Adrián Gorelik (2004), durante la década del setenta en el período de la "plata dulce", los viajes a Miami generaron cambios de hábitos en el consumo de las clases media alta y alta de la sociedad. Esto preparó el ingreso al país del shopping center²³⁰ a mediados de la década del ochenta²³¹, que recién en la década siguiente²³² generalizó su impacto a partir de la generación de elementos culturales y urbanos con los cuales el shopping hace sistema: autopistas y barrios privados.

Los centros comerciales son los lugares más expresivos de la cultura del consumo, "centros urbanos sin urbanidad" (Mayorga, 2012). El 73,3% de los shoppings se inauguró en la década del noventa (Sassano Luiz, 2015). El primer shopping de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires fue Patio Bullrich²³³ (inaugurado el 15 de septiembre de 1988), en el que existían dos salas de cine (luego seis, más tarde cuatro); luego Alto Palermo²³⁴ (17 de octubre

²³⁰ Ver: Ferreira Freitas, Ricardo (1996). *Centres commerciaux: îles urbaines de la post-modernité*. París: L'Harmattan.

²³¹ Los centros comerciales aparecieron en la Argentina con cierto retraso en comparación con otros países de la región como Brasil, que abrió su primer centro comercial Iguatemi en San Pablo en 1966, y México, con Plaza del Sol en 1969. El primer shopping de la Argentina es Shopping Sur, inaugurado en 1986 en Avellaneda; luego Soleil Factory en 1987; en 1988, Unicenter. Estos dos últimos tendrían cadenas multicines hacia finales de la década del noventa (Cinemark en Soleil Factory en 1998 y Hoyts en Unicenter ese mismo año).

²³² En 1990, se formó la Cámara Argentina de Shopping Centers (CASC), entidad sin fines de lucro que agrupa y ordena la actividad del sector. La CASC es miembro del International Council of Shopping Centers (ICSC), asociación mundial sin fines de lucro fundada en 1957.

²³³ Patio Bullrich se ubica en Posadas y Libertador, en los límites entre los barrios de Retiro y Recoleta. El edificio es la antigua Casa de los Bullrich, una construcción de 1867 del arquitecto Waldorp, que funcionaba como casa de remates. En 1988 se inauguró el *shopping* preservando la arquitectura neoclásica. En 1995 se realizó un proyecto de innovación y ampliación a cargo del estudio Pfeifer & Zurdo (el mismo estudio que realiza la remodelación de Norcenter Life Style Mall en 2007, y el shopping Dot en 2009).

²³⁴ La desarrolladora Alto Palermo S.A. inauguró el centro comercial de igual nombre, en un amplio terreno antes ocupado por la Cervecería Palermo. Antiguamente, la zona se hallaba desvalorizada por la presencia cercana de la Penitenciaría Nacional, demolida en 1962 (actual Parque Las Heras). El éxito del Alto Palermo impulsó una intensa actividad inmobiliaria en sus alrededores, con la construcción de una gran cantidad de edificios y torres residenciales de alta categoría, elevando así aún más el valor de las propiedades en la zona.

de 1990), con dos salas; y Galerías Pacífico²³⁵ (18 de mayo de 1992), con cuatro cines –todos proyectos del estudio de arquitectura de Juan Carlos López–; más tarde, Paseo Alcorta (11 de junio de 1992), con cuatro salas de cine; Del Parque Shopping y Solar de la Abadía²³⁶ (septiembre de 1995); Abasto Shopping (1998) y Village Recoleta²³⁷ (1999). Otros shoppings del período, como Spinetto Shopping (10 de noviembre de 1988), no contaban con salas de cine. A su vez, no debe sorprender que la mayor parte de estos shoppings centers perteneciera al mismo grupo empresarial, IRSA²³⁸.

La aparición de los shoppings se dio en un contexto de cambios en la vida cotidiana a escala global y un proceso de modernización de la distribución y el consumo, unidos al deterioro de la calle pública, el aumento de la inseguridad y la intención política de insertar a la Argentina dentro del mundo globalizado. El 58,9% de centros comerciales de la Argentina tiene salas de cine: el 52,6% de los centros comerciales de CABA; el 54% en los partidos de la RMBA; y el 65% de los shoppings del resto del país (Sassano Luiz, 2015). Esto demuestra la importancia del sector de la exhibición cinematográfica en la sociedad de consumo actual. Frédéric Martel observa la relación entre multicines, ciudad y shoppings:

¿Por qué el multicine instalado en el corazón del centro comercial se ha convertido en el símbolo por excelencia de la experiencia cinematográfica en Estados Unidos, y muy pronto en el mundo entero? Los exhibidores y los distribuidores estadounidenses lo han comprendido antes que los demás: porque el centro comercial es en la actualidad el centro urbano de los barrios periféricos estadounidenses. Ha sustituido a la célebre *main street* de las pequeñas ciudades y al *downtown* de las grandes. En 1945, había en Estados Unidos ocho shopping centers, como aún se los denominaba; en 1958, son 3.000; en 1963, más de 7.000; en 1980, 22.000; y actualmente, cerca de 45.000 (Martel: 2011, 46).

²³⁵ El edificio, obra del ingeniero Emilio Agrelo y el arquitecto Roland Le Vacher, fue proyectado en 1888 como sede de la tienda por departamentos Au Bon Marché. Sin embargo, el uso pretendido originalmente jamás llegó a concretarse, y los locales fueron ocupados por comercios menores de rubros diversos, unidos en una sociedad llamada Galería Florida. Entre los diversos usos que tuvo el edificio, fue Museo Nacional de Bellas Artes, oficinas del Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico, y centro de detención y tortura por en la época del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. A principios de la década del noventa, Fernando Solanas y el por entonces Secretario de Cultura Julio Bárbaro, propusieron crear allí un Centro Cultural Latinoamericano. El gobierno nacional decidió en cambio dar la licencia del predio a Mario Falak, dueño de discotecas y del Hotel Alvear, para el uso del establecimiento como *shopping center*.

²³⁶ Fue construido por el estudio de arquitectos Bodas-Miani-Anger (el mismo encargado de los cines Village) reciclando la antigua fábrica de gas carbónico "Gas Carbo".

²³⁷ En julio de 1999, en pleno barrio de Recoleta, apareció Village Recoleta (hoy Recoleta Mall), un centro comercial temático dedicado íntegramente al cine con algunas tiendas comerciales y de restauración como complemento. En 2007, cambió de propietarios y reabrió sus puertas el 14 de junio de 2011 con el nombre de Recoleta Mall. Se mantuvo la estructura general, ampliando la oferta comercial y gastronómica.

²³⁸ Socoloff, Ivana (2015). "Financiamiento global y centros comerciales en Buenos Aires: un estudio del caso IRSA", en *Revista INVI* n° 30 (84), pp. 151-177.

Los shoppings están contruidos con el propósito de mantener a los consumidores en movimiento, atraídos y entretenidos constantemente –pero en ningún caso durante mucho tiempo (Bauman, 2001). No los alientan a detenerse, mirarse, conversar, pensar, ponderar y debatir algo distinto de los objetos en exhibición, al pasar el tiempo en actividades desprovistas del valor comercial (Bauman, 2001). Análogamente, el modo de construcción de los multicines incita a una estandarización de la experiencia y de la práctica social de ir al cine. En este contexto, son varios los teóricos que consideran que los multiplex reducen el cine al estatuto de simple consumidor. Para atraer público a las salas, las empresas exhibidoras han reforzado las cualidades técnicas que el hogar no puede igualar. Douglas Gomery (1993), por ejemplo, considera que el multiplex, que para quien simplemente quiere ver una película es un espacio sobredimensionado, agresivo y coercitivo debido a su organización y a la multitud en la que debe abrirse paso, se convierte en un espacio acogedor para cualquiera que debe contar con aquellos que lo acompañan (marido, esposa, hijos). El espacio del multicine ofrece el medio de individualizar la salida, ver lo que cada uno tiene ganas de ver, y aprovechar placeres tradicionalmente asociados con "salir" (dulces, bebidas, tentempié) (Gomery, 1993). Néstor García Canclini (1995) también sostiene que el paseo familiar, la reunión con los amigos y la salida nocturna es más importante que la visualización de la película: se sale del hogar no sólo para disfrutar la cinta sino también la ritualidad previa y posterior a la exhibición. Para García Canclini, según sus estimaciones a partir de encuestas, los espectadores aprecian aquello que mejora sus condiciones de acceso y disfrute de los bienes culturales más que los contenidos y la oferta cultural. El interés de la mayoría de los espectadores se dirige más bien a la calidad técnica de los medios de comunicación, su espectacularidad audiovisual (que se apoya en esa competencia técnica), la "confortabilidad" del acto de consumo y el placer que una historia bien narrada, con ritmo y acción, proporcione a sus disposiciones estéticas rutinarias (García Canclini, 2000). El consumo se convierte en el motor de la vida cotidiana de las familias y los ciudadanos se transforman en consumidores o, en su defecto, en ciudadanos imperfectos.

El espacio de consumo de las películas necesariamente modifica la interpretación de los contenidos artísticos consumidos. Según Jacques Rancière (2010), la politicidad en la imagen también depende del lugar de recepción. El autor piensa al espectador como aquel que mira y no actúa, un *voyeur pasivo* en lugar de un participante activo. Ciertos espacios de consumo banalizan las imágenes y construyen espectadores en lugar de participantes activos. Más allá de la programación de películas en los multicines (que, como se verá en el capítulo 7, acompaña al espacio urbano de la segregación), aún una programación de películas críticas

sería en cierta medida neutralizada o banalizada por el espacio de consumo, que tanto en sus aspectos edilicios como urbanos anula la realidad global de la ciudad.

Los multicines, espacios de la segregación, son también espacios de lo que Susana Velleggia (1997) llama *desciudadanización*, es decir, la distinción entre incluidos (ciudadanos de la "satisfacción") y excluidos. Fuera de los shoppings y de los barrios cerrados, el espacio de los excluidos –las señas urbanas de vetustez, abandono y deterioro de las condiciones de vida– es asociado por los incluidos a una amenaza de violencia y por ende, a una sensación de inseguridad. El pasaje de los cines de barrio a los multiplex implica el pasaje de una sociedad con reducidos márgenes de vulnerabilidad y exclusión a una sociedad estructuralmente excluyente, que amplía y profundiza la marginalidad social (Tortorola, 2011).

El incremento de la inseguridad urbana –entendiendo a la inseguridad como una sensación o sentimiento, y no como dato concreto de la realidad (Kessler, 2009)– fomenta la asistencia a establecimientos cerrados dentro de los cuales el cine se integra con las demás ofertas de consumo y atenta, además, por las propias características de estos espacios, contra la presencia de sectores sociales de menores recursos (Getino y Schargorodsky, 2008). Ya desde la década del noventa, la inseguridad comenzó a percibirse en la ciudad. En Buenos Aires, el año 2004²³⁹, un nuevo código de convivencia, de carácter más represivo, inspirado por las políticas de "tolerancia cero", fue votado en un contexto de demanda creciente de seguridad por parte de algunos habitantes de la ciudad, incomodados frente a "los Otros", los "no incluidos", la multiplicación de las manifestaciones de piqueteros y a la "invasión" de la ciudad, una vez caída la noche, por los cartoneros de la periferia (Prévot-Schapira, 2008).

Frente a esta inseguridad, la esfera cinematográfica, al parecer, ofrece la oportunidad de vislumbrar la naturaleza ordenada y servil de una población. La vigilancia de los acomodadores, la presencia de las cámaras de seguridad, el regimiento de la programación y las apelaciones abiertas al decoro en los anuncios antes de la exhibición de la película (pies fuera del asiento de delante, no hablar, teléfonos) son índices del intenso interés en el fomento de lo cívico y de reducir las perspectivas de improvisada (y económicamente improductivas) intervenciones (Acland: 2003). Sin embargo, más allá de las intenciones –declaradas, implícitas o inconscientes– de los arquitectos, políticos y diferentes actores de la ciudad que proponen estos espacios, la realidad en muchos casos logra irrumpir. Ciertos shoppings tienen

²³⁹ A partir del secuestro y asesinato de Axel Blumberg, y de la atención mediática que recibió el caso, la sociedad argentina comenzó a tener más miedo a la inseguridad que al desempleo. Hacia 2007, el delito era para el 59% de la población la primera demanda ante el Estado (Kessler, 2009). Si bien no existe una identidad entre delito e inseguridad, la tasa de delito aumentó dos veces y media entre la década del ochenta y la primera década del siglo XXI. Kessler (2009) se pregunta si el sentimiento de inseguridad es la causa de una creciente demanda de discursos y servicios o es en parte un efecto de tal despliegue.

usos por parte de los ciudadanos que no son los pensados por estos espacios. Particularmente en el shopping del Abasto, puede notarse una apropiación por parte de ciertos habitantes del barrio, que aún sin consumir en términos monetarios, viven el lugar y dan prácticas (espacio de encuentro y paseo) no consensuadas por otros agentes. También los usos del espacio del público del BAFICI puede pensar en este sentido:

En la Plaza del Zorzal del Abasto era común ver a los asistentes (jóvenes en su mayoría) sentados en los bancos o acostados con almohadones en los pisos eligiendo sus películas. Las amplias escaleras laterales también eran ocupadas por grupos, práctica que se continúa a lo largo del año, otorgándoles otra función (el acceso al festival es además más directo desde ambas escaleras). El shopping adquiere un carácter afectivo y aunque es relativamente cierto que se trata de una elite, esas elites cumplen un papel fundamental en la creación de recursos que puede llevar a cabo una gestión gubernamental (Aguilar, 2016: 420).

A su vez, la inseguridad implica una aporía con respecto a la capacidad del Estado para garantizar un umbral aceptable de riesgos que se perciben ligados al delito (Kessler, 2009). Por esto resulta entonces significativo que la Justicia ordenara la indemnización de una mujer a la que le robaron la cartera en el shopping en 2010, ya que el prestador de servicios (el shopping) tiene el deber de indemnidad de los consumidores vinculados con la actividad de aquel, según el artículo 42 de la Constitución Nacional²⁴⁰.

5.1.2. La ciudad como espacio de consumo (cultural)

En paralelo a un cierre de los espacios de consumo en relación con el espacio público, la ciudad misma se presenta como un espacio y producto de consumo (Ciccolella, 1998), ya que atrae inversiones y capital, y los ciudadanos muestran "imágenes diferenciadas" para identificarse y "no ser excluidos del mundo social al que se pertenece o para adquirir las señas de identidad que permitan acceder al que se quiere pertenecer" (García Ballesteros, 1998: 52). De esta forma, el marketing urbano gana adeptos como única alternativa de política urbana en tiempos de globalización (Gorelik, 2004).

Pablo Ciccolella (1998) señala que a partir de la declinación de las funciones productivas de la ciudad, aparece un reacondicionamiento en función de las lógicas del consumo y los servicios avanzados. Las inversiones en la ciudad de Buenos Aires aumentan a

²⁴⁰ Ver: S/A. "Un shopping deberá pagar de 130.000 pesos a una clienta asaltada en el estacionamiento", en *La Nación*, viernes 10 de abril de 2015.

partir de 1989, con el clima favorable para este tipo de emprendimientos. Las nuevas inversiones fueron extranjeras directas: treinta mil millones de dólares entre 1990 y 1996, que se concentraron principalmente en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Simultáneamente, el Estado disminuyó sus acciones directas sobre el territorio y comenzó a actuar como acondicionador y promotor. Durante la década del noventa se completaron 150 kilómetros de nuevas autopistas, se realizaron inversiones de alrededor de cuatro mil millones de dólares en nuevas urbanizaciones privadas en la Región Metropolitana de Buenos Aires (con 30.000 hectáreas y cuatro millones de metros cuadrados construidos), se invirtió en hotelería internacional (900 millones de dólares). Estas inversiones generaron imágenes emblemáticas del poder económico, y fueron útiles para sectores muy limitados de la población. Existió en la década del noventa además el redescubrimiento del interés por ciertos barrios históricos. Se produjo entonces el "renacimiento" de Palermo Viejo –y de sus extensiones de Palermo Soho y de Palermo Hollywood– y de San Telmo, de la mano de una *creative class* que hace del consumo cultural uno de los principales ejes de su urbanidad (Prévot-Shapira y Cattaneo, 2008).

Desde 1997 en adelante, la gestión cultural de la ciudad buscó instaurar a Buenos Aires como una marca registrada, capital de cultura e incluso como capital cultural de América Latina, con una imagen distintiva de la ciudad en el país y en el resto del mundo. El Gobierno de la Ciudad apoyó iniciativas culturales tan disímiles como las visitas abiertas a *ateliers*, experiencias de muralismo emprendidas por los sin techo, y carnavales con participación de las murgas de los "cien barrios porteños" (Carman, 2006). Se generaron además emprendimientos mixtos que buscaron instalar a Buenos Aires en el mapa internacional, promoviendo su participación en eventos culturales globales (Cow Parade, Creamfields, el paso de la Antorcha Olímpica); y también la celebración de eventos locales de convocatoria mundial: Buenos Aires no duerme²⁴¹, La Noche de los Museos, Feria Internacional del Libro, los festivales oficiales organizados por el gobierno de la ciudad –el Festival Internacional de Teatro, el Festival Internacional de Jazz y uno que ha hecho eco en la ciudad desde 1999: el BAFICI (González Bracco, 2009). Los festivales, en particular, destacan en tanto articulan cultura, política, turismo, reformas urbanas y producción artística, definiendo el perfil diferencial de la ciudad (Aguilar, 2016). Sin embargo, existe una tensión

²⁴¹ "En términos coyunturales, la idea fue una respuesta a la medida impulsada por el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, que obligaba a los locales nocturnos a cerrar sus puertas a las 3 de la mañana. En términos más trascendentes, Buenos Aires no duerme implicó un nuevo tipo de producción cultural (diseño cultural del evento por parte del Estado con un fuerte apoyo de sponsors privados) y una práctica que se tornaría frecuente de articular políticas culturales, producción nacional y exhibición" (Aguilar, 2016: 408)

entre esta riqueza cultural y el deterioro social. El valor distintivo del marketing urbano rechaza la aparición de lo "verdaderamente" diverso, aquello asociado a formas de desigualdad y exclusión. La cultura entonces es utilizada como un recurso económico y también como un medio de control urbano.

5.2. Tesis de elitización del cine

Con la flexibilización laboral de la década del noventa, que se tradujo en el deterioro de los salarios, la asimetría en el nivel de los ingresos, la inestabilidad en los ingresos de los hogares como consecuencia de la precariedad de la relación laboral, la exclusión de la seguridad social, y el bajo nivel en el que se establecieron los haberes jubilatorios (Grassi, 2003), el consumo cinematográfico, caracterizado anteriormente por su popularidad, se tornó un fenómeno exclusivo de las clases medias altas y clases altas. A partir del establecimiento de las salas multicines, que apuntaron sus estrategias comerciales fundamentalmente a los sectores urbanos de mayores ingresos, es posible notar en las estadísticas que en un contexto en el que existen menor cantidad de salas y menor cantidad de espectadores, la recaudación no disminuyó. El aumento de los precios de las entradas fue paralelo en el mismo periodo a la disminución de la cantidad de salas y de la cantidad de espectadores. Esto sugiere que se ha producido un cambio en el tipo de consumo propuesto por las exhibidoras. El aumento de los costos de las entradas no es un fenómeno exclusivamente argentino:

Un nuevo fenómeno [que] está surgiendo en los últimos años: la taquilla anual estadounidense se mantiene o aumenta, como se destaca anualmente en los informes de la MPAA (Motion Picture Association of America), pero si uno mira de cerca, (...) muestra que el número de espectadores ya no aumenta y las taquillas de aumento se debe en realidad a un aumento de los precios de venta de entradas (a menudo superior a la inflación y destinado a mejorar el parque salas existentes) (Dupont, 2007).

Estos nuevos emprendimientos apuntaron sus estrategias comerciales fundamentalmente a los sectores urbanos de mayores ingresos. Los grandes circuitos y las mayores distribuidoras internacionales redefinieron su negocio aplicando una estrategia comercial sumamente efectiva, midiendo la rentabilidad de un producto filmico, no tanto por las entradas vendidas, sino por el volumen neto de sus recaudaciones.

Como se ha mencionado en el capítulo 2, el aumento de las entradas también se produjo en México y Brasil (Simis, 2015), aunque en la Argentina la particularidad se generó a raíz de la variable cambiaria entre el peso argentino y el dólar:

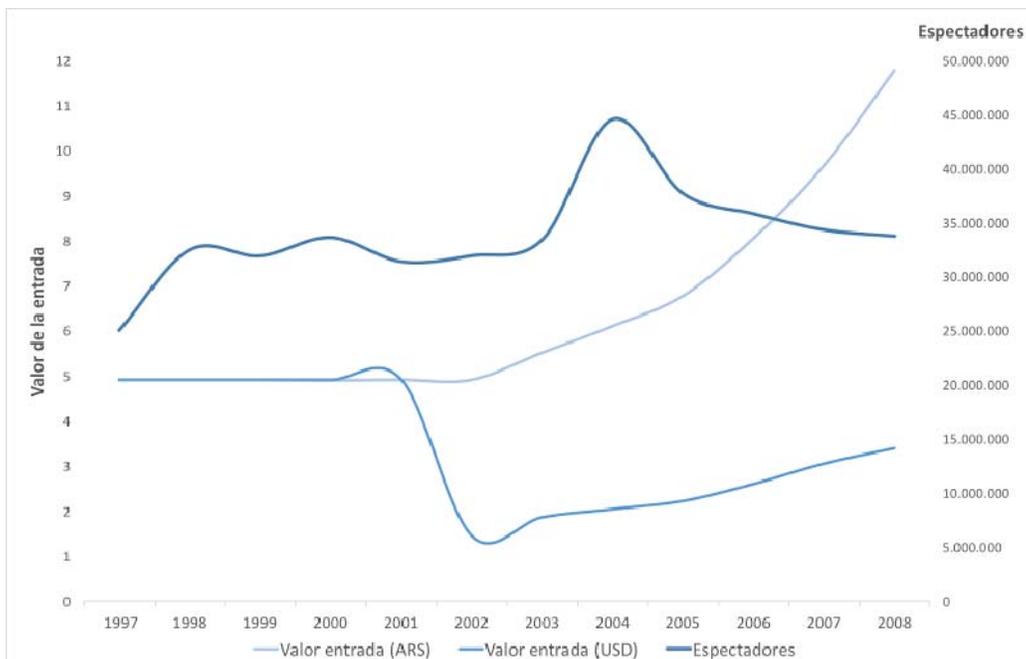


Gráfico 9. Espectadores y costo de entradas promedio (1997-2014)²⁴²

En la Argentina, existe en el período 1985-1996 (Getino, 2005; ver anexo 10.4) un incremento del costo de la entrada al cine, que aumentó más de veinte veces (entre 3,5 y 7 dólares en los noventa, frente a 1,4 dólares en 1985 y 0,30 centavos en 1975). Este precio entre 4,91 dólares en promedio se sostuvo hasta la crisis del 2001, cuando el costo en dólares de las entradas en un principio descendió notablemente. A su vez, y especialmente a partir de 2002²⁴³, se utilizó la estrategia de reducir el costo de las entradas de los días lunes y martes (además del tradicional miércoles de descuento²⁴⁴). Los multicines de capitales internacionales propusieron entonces promociones para abaratar los costos de la entrada, en la mayoría de los casos, en forma de descuentos, dos entradas al precio de una, pochoclo gratis, o entradas al cine por medio de la compra de otros productos. Esto ha llevado a las grandes cadenas de cine a formar las más diversas alianzas, tanto con empresas de consumo masivo (el supermercado Coto, Telecom, Metrovías, McDonalds, los diarios *Clarín* y *La Nación*,

²⁴² La cantidad de espectadores de 2004 se debió a un aumento exorbitante en la cantidad de espectadores de las provincias, especialmente de la provincia de Buenos Aires (sin contar la RMBA). Ver DEISICA (2004).

²⁴³ Anteriormente también existían promociones. Por ejemplo, en 1999, Village Avellaneda recurrió a ofertas de combos en entradas y gaseosas y a la devolución del costo del peaje para acceder al complejo.

²⁴⁴ Como se ha mencionado en el capítulo 4, el tema de las variaciones de los costos de las entradas para un mismo cine o cadena durante la semana es variable. Durante la década del noventa, era habitual un descuento del 50% para los días miércoles y las primeras funciones de cada día. Si bien los complejos cinematográficos que se estudian en esta tesis adscribieron en una primera época a esta práctica (con la diferencia de que las primeras funciones eran a las 11 de la mañana), luego de la crisis del 2001 se implementaron nuevas formas de descuentos. Los días lunes, martes y miércoles tienen una reducción en el costo de las entradas, que ya no es del 50%, y comenzaron a utilizarse diferentes promociones con bancos y empresas de telefonías, entre otros agentes.

diversos bancos y tarjetas de crédito) como con distribuidores locales e internacionales. Según Sebastián Valenzuela, gerente comercial de la cadena Village, disminuir directamente los precios no garantizaba el aumento de concurrencia. Sin embargo, una promoción con fecha de vencimiento generaba más asistencia al cine (en García, 2002). Estas promociones no deben pensarse como una ampliación del acceso a los bienes culturales, sino que son una estrategia de marketing para que los mismos compradores consuman más. Showcase tuvo una política empresarial diferente, intentando mantener un precio constante (como intentó el supermercado Walmart, con su política de "precios bajos todos los días"). Sin embargo, finalmente decidió continuar con la estrategia de sus competidores, porque la política de promociones se considera más rentable que un precio menor habitual.

Las estrategias de reducción del costo de las entradas realizadas por los exhibidores provocó la disminución de la rentabilidad del negocio de los otros eslabones de la cadena. El INCAA, los productores y distribuidores cobran un proporcional del precio de la entrada, por lo tanto, al reducirse el valor del ticket, disminuye el ingreso a todos los sectores (Perelman y Seivach, 2003). Como los exhibidores siguen ganando dinero a partir de otros productos comercializados (alimentos, *merchandising* o publicidad cinematográfica), los complejos continúan percibiendo altos ingresos con la venta global. En el período (2004 - 2009), se dio un proceso de reducción del crecimiento en la cantidad de espectadores, pero con incremento de la recaudación debido, a pesar de las promociones, al aumento general del costo de las entradas.

Debe tenerse en cuenta, además, que el valor de las entradas de los multicines es mayor que el costo del ticket del resto de los cines (siendo Village la empresa con el valor de ticket más alto). El costo de las entradas varía a su vez dentro de la misma cadena de cines según la localización del complejo. Esto provoca, por ejemplo, que a igual cantidad de espectadores, los complejos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense recauden más dinero que los del resto del país. A su vez, los complejos de capital extranjero concentran más del 60% de la recaudación del país, mientras sólo tienen la mitad de la cantidad de pantallas, por lo que es posible concluir que el rendimiento de los complejos es mayor:

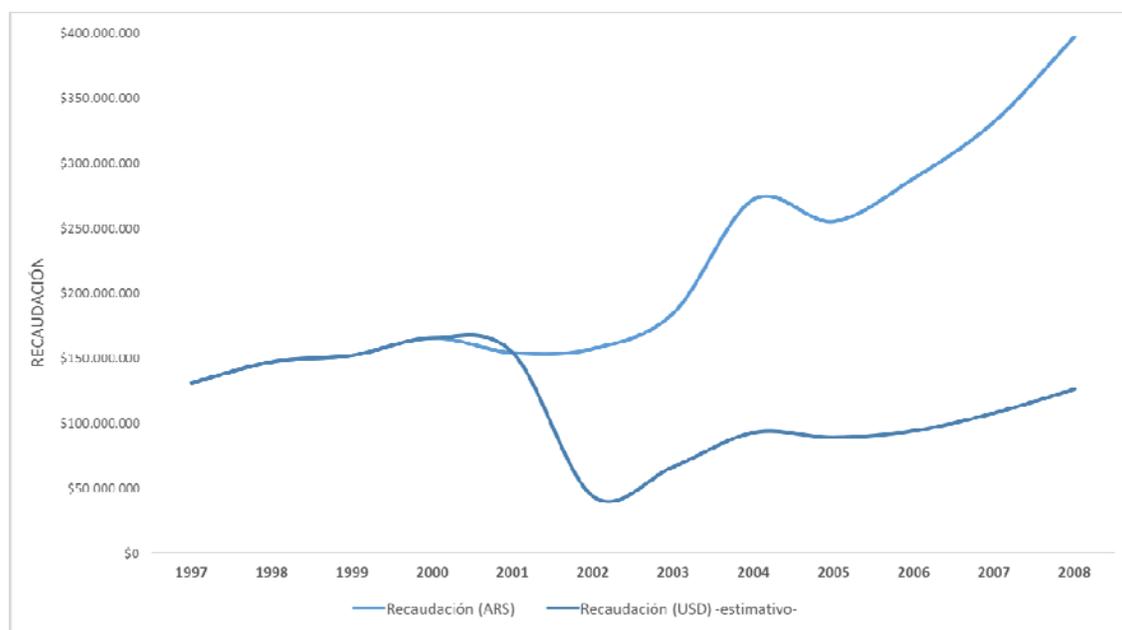


Gráfico 10. Recaudación total en USD y ARS (1997-2008)

Además de tener más espectadores y entradas más costosas, los complejos multicines de capitales internacionales tienen gastos menores en personal y servicios respecto de las salas tradicionales, y un mejor control de las recaudaciones. Las relaciones con los trabajadores es dispar entre las salas tradicionales y los multicines: mientras los trabajadores de las salas tradicionales se regían por las normas de los convenios colectivos de trabajo de cada actividad (de operadores, de acomodadores, de personal de maestranza, etc.), el personal de los complejos multicine extranjeros estaba sujeto al convenio de los gastronómicos y pasteleros²⁴⁵. En 2003, por ejemplo, mientras en el primer caso la ley exigía, que un operador tuviera un ingreso no inferior a \$1000, en algunos de los grandes complejos, la hora del mismo rubro se pagaba menos de \$2 (Seivach y Perelman, 2003: 88-89), lo que conformaría un sueldo de menos de 500\$ por 48 horas semanales. Los trabajadores de los multicines no se especializan en una tarea específica. Esta multifuncionalidad de los empleados puede pensarse como un rasgo de toyotismo, y la manipulación de los convenios de trabajo, como una precarización del empleo. Además de las manipulaciones con respecto a los ingresos de los trabajadores, las compañías exhibidoras que realizaron sus inversiones a finales de la década

²⁴⁵ En 2014, se creó la Convención Colectiva de Trabajo de Actividad para los Complejos Cinematográficos con Pantallas Múltiples y Actividades Complementarias y Afines (CCT 704/2014) entre el Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público y Afines de la República Argentina (SUTEP) y los miembros del CAEM y NAI (Showcase). SUTEP tiene un convenio diferente para los exhibidores cinematográficos (el 493/07, que reemplaza al 393/75).

del noventa podrían haber exagerado la inversión para obtener prebendas tributarias del Estado²⁴⁶.

El aumento de los precios de las entradas y también las barreras territoriales y simbólicas asociadas a un nuevo modelo de negocio, pueden pensarse como causa, y a la vez expresión, de la elitización del consumo cultural, es decir, que la salida al cine es una práctica social y cultural cada vez más restringida a los sectores medios altos y altos de la población. Para Marina Moguillansky (2007), estas características del consumo de cine se presentan como un sesgo elitista. Como se ha visto en el capítulo 3, este es un rasgo relativamente reciente, ya que el cine en un principio fue un consumo ligado más bien a los sectores populares, y luego pasó a ser un consumo policlasista, de carácter democrático por sus precios y accesibilidad.

Emiliano Torterola (2011) ha planteado algunas objeciones relevantes a la tesis de la elitización del cine, al señalar que el análisis de Moguillansky conduce a un esquema básicamente dual (asistencia-no asistencia), centrado en una matriz unicausal (variable socio-económica) de la problemática. La asistencia a salas, según Torterola, no depende exclusivamente del poder adquisitivo de la población. El autor coteja la tesis de la elitización del cine con los resultados de las encuestas del SNCC (2004 y 2006) según las cuales las clases media, media-baja y baja, continúan asistiendo al cine, al menos esporádicamente, siendo según los datos por el autor relevados el circuito del corredor céntrico de la ciudad (Caballito, Villa Crespo y Flores en el año 2008) los de mayor concurrencia. A partir de la relación clase social del espectador-lugar geográfico, el autor concluye que el cine no es (aún) un consumo cultural exclusivo de las clases acomodadas. Si bien la crítica de Torterola puede ser pertinente para circuitos de exhibición como el Cine Gaumont, en el que el costo de la entrada tiene un valor más de diez veces menor que el de los multicines, sobre al que a su vez se puede aplicar descuentos por jubilado o estudiante, en el caso de los multicines de capitales extranjeros, el precio de la entrada -así como su ubicación en la ciudad- es un indicador notable para el sector social al que está dirigido el espectáculo (independientemente del espectador que efectivamente asiste).

Otro factor importante en este aspecto es la consideración de la programación, que se verá en profundidad en el capítulo siguiente. Históricamente, el cine nacional fue más

²⁴⁶ Ciertos agentes de la industria cinematográfica sugieren que el consumo bajo de algunos multicines y las altas inversiones de los complejos podrían indicar posibles mecanismos de lavado de dinero. Excede a esta tesis la comprobación de la validez de esta hipótesis, si bien ciertas cuestiones como el consumo cinematográfico en Quilmes (que con 8 y 10 pantallas tenía 18 espectadores por función en 2001) o la sala de lujo en Village Arena Maipú, podrían llegar a despertar sospechas. Ver DEISICA, 2000 y Marcelo, Zapata. "Entrevista con Rabeno Saragustí", en *Ámbito Financiero*, 28 de enero de 2001.

consumido en las salas del interior del país y en las urbanas barriales (Getino, 2009; Rosas Mantecón, 2002). La metamorfosis en la distribución territorial de los cines se enlaza con la afinidad cultural "americanizante" de la exhibición y del consumo de contenidos. Lejos de ser una afirmación provocadora o controversial, los complejos multicines de capitales internacionales se vinculan directamente con productoras y distribuidoras de cine *mainstream* hollywoodense, por lo que no resulta sorprendente que este fuera el cine privilegiado en la programación.

5.3. Una relación particular: Hoyts Abasto

El panorama explicado aquí de manera general tiene de todos modos sus matices. Si bien el término "no lugar", de Marc Augé (1995), ha sido muy productivo para arquitectos y sociólogos como designación de sitios sin particularidades, redes y espacios provisionales de tránsito y consumo masivo, es posible encontrar diversas y sustanciales diferencias entre los complejos: como se ha mencionado anteriormente, no podría de ningún modo afirmarse una completa identidad entre Hoyts Temperley y Village Pilar, ni entre Patio Bullrich y Abasto Shopping. El público hacia el que están orientados, el lugar en la ciudad y el diseño arquitectónico presentan grandes diferencias. En este sentido, es posible señalar a Hoyts Abasto como un caso particular en tanto su ubicación en la ciudad y su programación plantea una divergencia con respecto a las afirmaciones hasta aquí presentadas.

Para Silvana Sassano Luiz (2015), el consumo de los sectores medios bajos también es contemplado por los inversores, mediante la apertura de shoppings específicos que, según la autora, pueden interpretarse como el intento de:

por un lado, cubrir un mercado insatisfecho en zonas vírgenes de centros comerciales (racionalidad mercantil) y, por otro, generar espacios destinados a esos sectores, con precios adaptados a su poder adquisitivo, lo que «impide» implícitamente que consuman o visiten los centros comerciales orientados a sectores sociales más exclusivos. Por tanto, se estarían construyendo o generando espacios de consumo capaces de atraer a personas que se identifican entre sí, sin dejar fuera a casi nadie del placer de consumir en un centro comercial (Sassano Luiz, 2015: 409).

El Abasto comprende 88 cuadras en un área de 132 hectáreas y tiene una población de más de 40000 habitantes, siendo de las áreas de mayor densidad poblacional en la ciudad (Kozak, 2008), predominantemente de ingresos medios y medio-bajos. El shopping del Abasto se emplazó en el que fuera el Mercado Central de frutas y verduras. El predio incluía

dos edificaciones: el mercado viejo, sobre la calle Lavalle, que había sido inaugurado en 1893, y el mercado nuevo, sobre la avenida Corrientes, con una imponente fachada diseñado en 1929 por José Luis Delpini, Viktor Sulčič y Raúl Bes. El barrio, que en el imaginario urbano tenía una importante trascendencia pero que siempre había sido malevo y reo, decayó luego del cierre del mercado, en 1984. Desde la década del setenta, antes del cierre del mercado del Abasto y del traslado del Mercado Central de Buenos Aires hacia Los Tapiales (La Matanza), se habían realizado proyectos para el predio de Balvanera. Hacia finales de la década del noventa, el grupo IRSA financió el proyecto de shopping, diseñado por el estudio norteamericano BTA y el estudio local MSGSSS (Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona, Carlos Sallaberry). Conservando la fachada histórica, se realizó un centro comercial que poco tiene que ver con el barrio que lo circunda. El mercado nuevo se convirtió en un espacio de tiendas de ropa, y un museo público "De los niños"; el mercado viejo, en las salas de cine. Entre ambos, la elevada Plaza del Zorzal²⁴⁷ –cerrada y semiprivada, a 4,5 metros del nivel de la vereda– conecta a los dos espacios, y a su vez tiene accesos a la calle Guardia Vieja y al pasaje Carlos Gardel, desde lo alto. Adrián Gorelik (2004) señala que un rasgo del posmodernismo es la mezcla vertiginosa de tiempos, influencias teóricas, propuestas ideológicas que se encuentran en Buenas Aires, donde lo más nuevo se imbrica con lo más viejo en el escenario montado por la modernización conservadora. De esta manera, el autor piensa el posmodernismo como la lógica cultural del neoconservadurismo en el capitalismo periférico. El shopping del Abasto puede enmarcarse dentro de dicha lógica.

Desde la inversión que supuso el shopping, comenzó a gestarse la imagen estratégica del barrio del Abasto, como una invención de un "barrio noble" en una operatoria de recualificación cultural (Carman, 2006). El proceso de ennoblecimiento urbano (equivalente a la gentrificación), supone un recentramiento de áreas anteriormente consideradas marginales, a partir de una inversión del movimiento centrífugo para afuera desde el centro de la ciudad por parte de las clases acomodadas. El barrio modificó su imagen a partir de la renovación urbana que se planteó con la apertura del Shopping Abasto en 1998, sumado al complejo

²⁴⁷ Según la declaración del arquitecto Hans Haff: "Para la decisión de cubrir la plaza fue muy conversada. Nos preguntamos: ¿cómo unir las distintas necesidades comerciales? La idea fue darle un uso urbano. Desde el punto de vista del tejido, la plaza es la unión de las dos grillas (...). Para el diseño de las escaleras de acceso a la plaza, situada en coincidencia con las calles Carlos Gardel y Guardia Vieja, nos inspiramos en la Plaza España de Roma, donde se concentran flores, café y encuentros informales. Nos propusimos incentivar los encuentros espontáneos. Las visuales están pensadas para enfatizar el acceso sobre la calle Carlos Gardel. Quisimos armar una coreografía urbana". En la práctica, los accesos laterales son más incómodos y menos utilizados que el acceso desde la avenida Corrientes, el estacionamiento y el directo desde el subterráneo de la línea B. Ver: S/A. "El nuevo corazón de la ciudad", en *La Nación*, miércoles 25 de noviembre de 1998.

Torres del Abasto, Holiday Inn Select Abasto (luego Abasto Plaza Hotel, y más tarde Abasto Hotel), el hipermercado COTO, la peatonal Carlos Gardel y la Casa Museo Carlos Gardel, la Ciudad Cultural Konex²⁴⁸ y Cultura Abasto²⁴⁹, la presencia de numerosas salas teatrales del circuito *off* (El Extranjero, El Cubo), la existencia del ahora enaltecido corredor peruano²⁵⁰, los coloridos murales del pasaje Zelaya²⁵¹ y la calle Humahuaca. Estas últimas (así como los bares, restaurants y centros culturales que pululan en el barrio) son inversiones menos costosas, que se generaron una vez que la iniciativa original no obtuvo los resultados de gentrificación esperados. En el barrio conviven, entonces, la decadencia urbana de conventillos y casas tomadas (que sobrevivieron a los desplazamientos que hubo en la década del noventa), con algunas intervenciones de punta y múltiples actividades artísticas. El barrio del Abasto es en este sentido un ejemplo paradigmático de una forma de pensar y hacer la ciudad, no sólo por el uso de la cultura para lograr réditos económicos, sino también por el fracaso del proyecto (Aguilar, 2016), y la generación de una realidad que excede las intenciones originales de los gestores, tanto públicos como privados.

El shopping del Abasto se propuso como un *shopping cultural*, en el que se promocionaban una serie de eventos artísticos -varios de ellos organizados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, entre ellos, el BAFICI. Si bien este festival posee numerosas sedes en la ciudad como un intento de descentralización –aunque la mayor parte de estas sedes se encuentra en el centro y el corredor norte de la ciudad–, la sede central por antonomasia fue Hoyts Abasto. Esto continuó hasta el 2013, con la 15 edición del festival con sede central en los cines Village Recoleta.

²⁴⁸ El edificio de Sarmiento 3131 fue construido en la década del veinte y utilizado como fábrica y depósito de aceites hasta 1992; fue intervenido por Clorindo Testa, que lo refuncionalizó como centro cultural.

²⁴⁹ Cultura Abasto es un emprendimiento convocado originalmente por la Ciudad Cultural Konex en el año 2003, y que incluía a los empresarios culturales IRSA, Esquina Gardel y Abasto Plaza Hotel, a algunos teatros independientes y a diversas Secretarías del Gobierno de la Ciudad.

²⁵⁰ Sería interesante pensar el "descubrimiento" y visibilización de la comunidad peruana de Buenos Aires por parte del GCBA a partir del reconocimiento internacional de su gastronomía. El barrio del Abasto es, en este aspecto, un lugar trascendente para esta visibilización: "Así como una estetización de la diversidad (Zukin, 1996) venía operando desde unos años antes en el Abasto, sus migrantes también se fueron tornando progresivamente atractivos. En efecto, la difusión de Estudio Abierto coincide con la revalorización de la comunidad peruana y boliviana del barrio como portadores de una cultura enriquecedora, que por primera vez comienza a autonomizarse del estigma de ser ocupantes ilegales de casas (...). La demagógica inclusión *express* de los hasta "ayer" excluidos no deja de resultar una paradoja. Es el propio poder local quien exalta ahora "el valor de la diversidad" y "la riqueza de la mezcla" mientras que, no hace tanto tiempo atrás, esos mismos bolivianos y peruanos formaban parte del más oscuro circuito del Abasto concebido como Bronx porteño" (Carman, 2006: 216-217).

²⁵¹ Marino Santa María (que había realizado los murales del pasaje Lanín en el barrio de Barracas en 1999) fue convocado por Daniel Scioli (durante varios años vecino del barrio) para pintar las calles del pasaje Zelaya en el Abasto entre los años 2002 y 2005. En estos murales se incorporan retratos de gran tamaño de Carlos Gardel, partituras y letras de tangos.

A pesar de ser un barrio de moderados recursos económicos y con el desprestigio la inseguridad²⁵², el Abasto se exhibió, desde la aparición del shopping, como un barrio cultural para todos los habitantes de la urbe. A partir de la inauguración del shopping, se incrementó la afluencia de habitantes de otros barrios hacia el Abasto (tanto para llevar a cabo actividades laborales, como de consumo, estudio, ocio y recreación). Sin embargo, la cultura, bajo cierta perspectiva hegemónica, no es universal, sino que resulta un bien casi exclusivo de los sectores medios, expulsando del consumo cultural a los sectores bajos que habitan el barrio. Quienes disfrutaban las actividades culturales ofrecidas parecen ser, no azarosamente (y en complicidad con los intereses empresariales) aquellos quienes "merecen" vivir o, más bien, transitar por el Abasto (Carman, 2006). Más allá de los aspectos culturales, de todos modos, el consumo y el paseo que implica el shopping modula la relación con el espacio urbano, creando una topografía que produce modos diversos de apropiarse y usar la ciudad: espectadores del BAFICI, *floggers* y *emos*²⁵³, habitantes de conventillos del barrio o de las torres, consumidores de diversos productos, paseantes, empleados. En el caso del Abasto, los usos del shopping (y también de sus salas cinematográficas), en cierta medida superan y transgreden los de otros centros comerciales de la ciudad.

5.4. A modo de conclusión

La ciudad de Buenos Aires conservó cierto nivel de monocentrismo con respecto a los espacios laborales y políticos (condensados en la *city* porteña). Sin embargo, el centro histórico de la ciudad, luego de un vaciamiento de contenido que comenzó a finales de la década del setenta, perdió hacia finales de siglo su lugar como espacio privilegiado del consumo cinematográfico. Anteriormente, las actividades orientadas hacia el ocio y el entretenimiento en el centro, así como la participación multitudinaria en las mismas, establecían cierta continuidad con las actividades burocráticas y laborales, públicas o privadas. El centro de esparcimiento y ocio colectivo (formado por cines, teatros, librerías, restaurantes, confiterías, bares y demás) se yuxtaponía espacialmente al centro económico (constituido por palacios gubernamentales nacionales y locales; entidades bancarias y

²⁵² La inseguridad es un sentimiento (Kessler, 2009), que no tiene una correspondencia total con el delito. Sin embargo, en este caso, según la Dirección de Análisis Criminal y Planificación, el barrio de Balvanera fue en 2015 el barrio con más robos a personas en la vía pública, aunque con bajos indicadores de robos a viviendas (Palermo estuvo en primer término en esa categoría).

²⁵³ "Tribus urbanas" de mediados de la primera década del siglo XXI que se encontraban los domingos en el shopping Abasto, donde ocurrieron varios altercados entre grupos. Ver: S/A. "Otra de floggers, emos y cumbios", en Página/12, Martes 9 de septiembre de 2008.

financieras en expansión, edificios, galerías comerciales y demás) (Tortorola, 2015). Si durante el siglo XX, la calle Lavalle fue conocida como "la calle de los cines" y la avenida Corrientes era "la calle que nunca duerme" debido a la intensidad de su vitalidad nocturna, en el siglo XXI, la "centralidad" del centro como espacio de ocio y consumo se ve muy limitada.

A pesar de haber perdido la centralidad que tuvo el cine a lo largo del siglo XX, los espacios de exhibición cinematográfica comercial adquirieron una nueva función –con una nueva territorialidad– en la ciudad fragmentada. La distribución reconfigurada en el espacio - geográfico, social y simbólico- destaca sitios de la ciudad privilegiados, tanto por el contexto social (Belgrano, Palermo, Recoleta) como por sus conexiones de medios de transporte (Caballito, Abasto). Estas diferencias técnicas, sociológicas y espaciales implicaron modificaciones en la estructura de los cines como espacios de sociabilidad y esparcimiento. Los nuevos cines no tienen contacto con el espacio urbano de la calle, rompiendo de este modo las posibilidades de encuentro entre los diversos. Esto se debe principalmente a la inserción de las salas en el espacio de shoppings –así como de otros macroedificios que los contienen, como supermercados. Estos espacios tienen características específicas de ruptura con el espacio público y de uniformidad. Sin embargo, no pueden pensarse como meros "no lugares", ya que los espacios tienen diferenciaciones intrínsecas y los ciudadanos-consumidores también inscriben sus prácticas específicas en estos lugares.

Como señala irónicamente Mónica Lacarrieu (2002), el "merecer la ciudad" se construye, en tiempos de democracia, desde el acceso a la estetización de la ciudad. Las prácticas culturales son disfrutadas por quienes pueden vivir y permanecer en una Buenos Aires "de integración declamada y exclusión acallada" (Carman, 2006). Los nuevos proyectos turísticos y urbanísticos del Abasto y de Puerto Madero, y los asentados de Belgrano y Recoleta, atractivos por el consumo cultural y la inversión económica, son interpelados por la diferencia cultural, que construyen su visibilidad politizando el espacio y el paisaje.

La distribución desigual en la ciudad de las áreas de ocio, esparcimiento y cultura – espacios verdes²⁵⁴, teatros, cines–, limitan los usos recreativos para parte de la población. La ubicación geográfica de los cines en la ciudad debe leerse, a su vez, en el contexto de las crecientes problemáticas en las redes urbanas de transporte, tanto vehicular como público. La distancia a los cines –que también implica un costo adicional, en tanto los espectadores que viven lejos deben destinar un tiempo y un dinero extra al traslado–, es un factor determinante de desigualdad en el acceso a los espacios culturales.

²⁵⁴ Ver: Gorelik, Adrián (1998). *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Capítulo 6: Programaciones cinematográficas a partir de la ley de cine

6.1. Legislación de la exhibición cinematográfica

La exhibición cinematográfica resulta un área de estudios sustancial para analizar las políticas culturales. A partir del cine, que es simultáneamente un producto artístico-industrial y un medio masivo de comunicación, se configuran regulaciones y normativas de características específicas. La industria cinematográfica -así como otras industrias nacionales- padeció las contingencias económicas, políticas y sociales que afectaron a la Argentina a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad. Sin embargo, desde la sanción de la primera reglamentación proteccionista en 1944, este sector contó con un reconocimiento dentro de la legislación nacional que le ha permitido ser sujeto de asistencia pública (Puente, 2007). En la Argentina -como en casi todos los países con una industria cinematográfica sostenida en el tiempo- las políticas de fomento cinematográfico fueron imprescindibles para la existencia (o subsistencia) del cine nacional.

6.1.1. Legislaciones precedentes sobre exhibición cinematográfica

Una de las primeras normas sobre exhibición de cintas y vistas en la ciudad de Buenos Aires se registra en 1910²⁵⁵, con la reglamentación de la Ley Orgánica Municipal 1260 de espectáculos públicos, dictada en 1882. Durante el periodo del cine mudo, se realizaron ciertos controles de exhibición²⁵⁶ y se reglamentó el acceso a las salas de menores de edad. Sin embargo, uno de los primeros antecedentes concretos sobre la industria cinematográfica es la ley 11.723 del 26 de Septiembre de 1933 (Ley de Propiedad Intelectual). Esta ley establecía en su artículo 69, inciso d²⁵⁷, que un porcentaje (20%) de lo recaudado por el Fondo Nacional de las Artes se destinaría a la creación del Instituto Cinematográfico Argentino - ligado a la Comisión de Cultura del Senado-, denominado más tarde Instituto Cinematográfico del Estado (decreto n° 98.432/41), y convertido en diciembre de 1943 (ratificado en febrero de 1944) en la Dirección General de Espectáculos Públicos (DGPE) (decretos n° 18.406/43 y 2.516/44), dependiente de la Subsecretaría de Informaciones de la

²⁵⁵ Ver: *Ordenanza General de Teatros y demás Espectáculos Públicos*. Buenos Aires: Imprenta y Encuadernación G. Kraft, 1911.

²⁵⁶ El film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), estrenado en Buenos Aires el 23 de junio de 1922, se había prohibido porque contravenía una ordenanza municipal que no permitía la exhibición de temáticas que tuvieran lugar dentro de manicomios (Kriger, 2006).

²⁵⁷ Este artículo fue derogado por el artículo 26 del decreto-ley n° 1.224, promulgado el 14 de febrero de 1958.

Presidencia de la Nación²⁵⁸. El Instituto comenzó a funcionar desde 1936, con Juan Alberto Bracamonte como director técnico y Matías G. Sánchez Sorondo²⁵⁹ -senador conservador, y ex ministro del Interior del gobierno de José Félix Uriburu- como presidente. El 27 de septiembre de 1938, Sánchez Sorondo presentó en el Senado un proyecto de ley proteccionista de la industria cinematográfica nacional. La propuesta no fue aprobada²⁶⁰.

Las primeras legislaciones específicas sobre exhibición comenzaron a establecerse cuando la industria cinematográfica empezó a presentar problemas. El cine argentino, que tuvo en el año 1942 su pico de producción con 57 estrenos, empezó a decaer ante la falta de renovación de las propuestas temáticas de los estudios y las limitaciones de importación de celuloide. A partir de 1942, Estados Unidos limitó la importación de película virgen – imprescindible para la producción cinematográfica local– a la Argentina²⁶¹, lo que indirecta pero estratégicamente benefició a México. Paralelamente, la asociación entre los sectores de la distribución y la exhibición contra el sector de la producción cinematográfica nacional²⁶² determinó la eliminación de los programas largos de tres films –sobre los que se basaba el predominio del cine nacional en las salas del interior del país–, e implementó la exhibición de únicamente un título principal y otro "de relleno" (Posadas, Landro, Speroni y Campodónico, 2006; Kriger, 2006).

A raíz de estas situaciones, la producción de cine nacional descendió, por lo que comenzaron a tomarse medidas de protección de la industria cinematográfica nacional. El 5

²⁵⁸ La Subsecretaría de Informaciones tenía como función centralizar las informaciones del Estado y la publicidad. A su vez, se subdividía en Direcciones Generales, como la de Espectáculos Públicos, que contenía la Dirección de Cinematografía, y dentro de esta última, las divisiones de abastecimiento, de fomento y de producción (Harvey, 2005).

²⁵⁹ Sánchez Sorondo fue ministro del Interior de José Félix Uriburu, y estuvo a cargo de la "Sección Especial de Represión de actividades comunistas", encargada de perseguir militantes de izquierda, de clausurar establecimientos y de requisar libros y distintos materiales de inspiración comunista (González, 2015).

²⁶⁰ Ver Campodónico, Raúl H. *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor, 2005.

²⁶¹ Karush (2013: 227-231) esgrime ciertas hipótesis para el accionar de los Estados Unidos con respecto a la cinematografía argentina. Ante el cierre de los mercados europeos durante la Segunda Guerra Mundial, los estudios norteamericanos se dirigieron sobre Latinoamérica, donde el cine argentino sostenía una gran fortaleza. Además de las razones de mercado, Estados Unidos favoreció a México por sobre Argentina por cuestiones políticas ligadas a la neutralidad argentina respecto a la guerra durante el gobierno de Ramón S. Castillo. El Departamento de Estado de los Estados Unidos creó la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCIAA) para controlar la propaganda del Eje en Latinoamérica y favorecer sentimientos a favor de los aliados (la "política de buena vecindad" proclamada por Franklin D. Roosevelt) a partir del cine (según Falicov, 2013b, Argentina Sono Films producía películas pro-fascistas, pero el resto de los estudios apoyaban a los aliados). Las consideraciones políticas y comerciales por parte de Estados Unidos para eliminar a la Argentina como uno de los productores de películas habladas en español se reforzaban mutuamente.

²⁶² La Asociación de Empresarios de Cinematógrafos (AEC) se enfrentó a la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA). Ver: Kriger (2006).

de agosto de 1944 se sancionó el decreto n° 21.344²⁶³, la primera medida legal que ordenó desde el punto de vista jurídico al cine nacional. El decreto establecía la especificación de un mínimo de películas nacionales de exhibición obligatoria (cuotas de pantalla). Se estipulaban tres tipos de salas: las de primera línea o estreno en la Capital Federal, con más de 2500 localidades, debían proyectar una película nacional cada dos meses (6 películas al año) a lo largo de siete días; las de estreno en la zona céntrica –delimitada por las calles Leandro N. Alem, Rivadavia, Libertad y Santa Fe–, debían exhibir una película nacional durante una semana por cada mes (12 semanas al año); y las restantes de la Capital Federal y del interior del país, presentarían películas nacionales, como mínimo, dos de cada cinco semanas (21 semanas al año). La explotación comercial se haría en todos los casos por el sistema de porcentaje, pagando el 40 % de la entrada bruta en los cines de primera línea. Además, el decreto creó la Junta Arbitral Cinematográfica con el fin de mediar y controlar las reglamentaciones. Sin embargo, el cumplimiento de las medidas no resultaba sencillo en tanto se requerían mayor cantidad de estrenos de los producidos en los primeros años, sumado a la falta de control por parte de las autoridades competentes. Hacia abril de 1947 –un mes "exitoso" en la regulación–, daban cumplimiento total de la legislación 98 salas, cumplimiento parcial 77 y 7 salas no habían dado cumplimiento alguno (Kriger, 2006). También era obligatoria la exhibición de noticiarios²⁶⁴ (decreto n° 18.405/43) en todas las salas y funciones, con una duración mínima de 8 minutos. Hasta 1945, dos empresas monopolizaron el negocio: Noticiario Panamericano (de ASF) y Sucesos Argentinos (Ángel Díaz) (Kriger, 2006; Kriger, 2009). Durante ese período, algunos exhibidores se asociaron a empresas productoras²⁶⁵, si bien la relación entre productores y exhibidores era particularmente tensa.

El periodista Raúl Alejandro Apold -anteriormente jefe de publicidad de Argentina Sono Film, más tarde Director General del "Noticiario Panamericano"- en febrero de 1947 (durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón) fue designado Director General de

²⁶³ Según la revista *Cine-Productor*, el decreto tiene como base el arreglo entre el exhibidor Joaquín Lautaret y el productor Miguel Machinandiarena. En: *CineProductor* n° 7, 12 de agosto de 1944, p.3 (citado en Kriger, 2006).

²⁶⁴ Ver: Luchetti, Florencia (2011). *¿Qué sucedió en la semana, eh? El noticiario cinematográfico en Argentina. Aportes para la construcción de un objeto*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; y Luchetti, Florencia (2014). *Imágenes del enemigo interno. Configuraciones de sentido en el noticiario cinematográfico argentino durante la proscripción del peronismo (1955-1973)*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

²⁶⁵ Ya desde 1944, los exhibidores habían formado cooperativas de producción dedicadas a comprar empresas productoras en dificultad financiera. La Cooperativa Argentina de Exhibidores Cinematográficos (CADEC), dirigida por Joaquín Lautaret, tenía la intención de producir y exhibir sus propias películas. Conformó la empresa Sur Cinematográfica Argentina, absorbiendo Pampa Film, Artistas Argentinos Asociados y EFA (Kriger, 2006). Ver también: Satanowsky, Isidro. *La obra cinematográfica frente al derecho*. Buenos Aires, 1948-55.

Difusión de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación. El 23 de agosto de 1947 se firmó la ley n° 12.999, la primera ley de cine promulgada en el país, reglamentada por el decreto n° 37.846. El fin de esta ley era protección de la producción cinematográfica a partir de un sistema crediticio, que fue operado a partir de 1950 (España, 1992). Se realizó una diferente clasificación para las salas de cine respecto de lo dispuesto por el decreto n° 21.344: las salas céntricas y las de mayor capacidad debían exhibir una película argentina por mes, como mínimo, durante una semana, con un sábado y domingo incluidos. El resto de las salas debían presentar películas argentinas de largometraje durante dos de cada cinco semanas, con dos sábados y domingos incluidos. Esto implicaba que las películas nacionales constituirían el 25% de los estrenos en las salas céntricas y el 40% de los estrenos en el resto de las salas. Asimismo, se establecían los porcentajes que los exhibidores debían pagar a los productores y distribuidores y las sanciones correspondientes, en caso de incumplimiento, que serían aplicadas por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. Esta reglamentación obligatoria correspondía a las películas argentinas estrenadas dentro de los dos años anteriores. Los controles de cumplimiento de la ley fueron más severos que los del decreto n° 21.344, cerrando las salas que no acataran las reglamentaciones en uso (Kriger, 2006). El 18 de junio de 1947, el decreto n° 16.454 establecía tres días a la semana con funciones a mitad de precio (Mateu, 2008).

A partir de 1948, los productores cinematográficos fueron beneficiados por otra serie de medidas. El Banco de Crédito Industrial ofreció financiamiento para los productores nacionales, que también recibieron un subsidio generado por una tarifa agregada al precio de la entrada cinematográfica (decreto n° 26.012/1948) (Karush, 2013: 231). El primer Festival de Cine Argentino realizado en marzo de 1948 en Mar del Plata fue solventado a partir de la creación de un impuesto a las entradas del cine (Kriger, 2006). Según Claudio España, durante 1949 se otorgó la suma de 8.223.290 en préstamos en 45 operaciones²⁶⁶ (en Mateu, 2008).

En 1949 se promulgó la ley n° 13.651 (modificatoria de la ley n° 12.999 en sus artículos primero y cuarto; reglamentada por el decreto n° 16.688/1950), que aumentó el tiempo de exhibición de las películas argentinas –26 semanas por año en las salas de la tercera

²⁶⁶ Karush (2013) señala que el otorgamiento de créditos estatales tuvo un efecto significativo sobre la naturaleza de los films que se producían: "Los bajos niveles de capitalización combinados con las peculiaridades del aparato proteccionista argentino fomentaron la producción de películas de bajo costo que recibían la mayor parte de su financiamiento de los subsidios y que tenían asegurado un tiempo en cartel, independientemente de su calidad (...). Las películas consideradas 'de interés nacional' disfrutaban de acceso preferencial a los créditos gubernamentales: pero, además, el gobierno centralizaba la distribución de película virgen, emulando a la OCIAA al repartir el material entre los productores a los que favorecía" (Karush: 2013, 231).

categoría-, disminuyó la recaudación requerida para su continuación en cartel, y aumentó el costo del alquiler de las películas (España, 1992). Hacia 1950, ciertos altercados entre la MPA y el Ministerio de Hacienda concluyeron en la autorización de ingresos sin restricciones de películas estadounidenses al país -aunque con la exigencia de un tope en la remisión de divisas. El 8 de marzo de 1954 se inauguró una muestra llamada Festival Cinematográfico Internacional en Mar del Plata²⁶⁷ donde se presentaron el CinemaScope y la Tercera Dimensión (3D) con los films norteamericanos *The robe* (Henry Koster, 1953) y *House of Wax* (André de Toth, 1953) respectivamente, y se exhibió el corto en 3D *Buenos Aires en relieve* de Don Napy.

Entre 1944 y 1955 es posible entonces encontrar legislaciones y reglamentaciones referentes a la protección de las producciones cinematográficas nacionales a partir de una política crediticia de fomento, y otras relacionadas con el comercio exterior (tanto con importaciones como -en menor medida- con intentos de abarcar mercados extranjeros). Estas medidas afectaron al sector de la exhibición, que en su mayor parte intentó oponerse, ya que se beneficiaban del libre mercado y de la exhibición de películas procedentes de Estados Unidos. Más allá de los avances en la legislación, Octavio Getino sostiene que las políticas peronistas no avanzaron sobre un desarrollo integral de la industria cinematográfica:

el primer gobierno de Perón no se destacó precisamente por lo que hubiera sido más deseable en cuanto a una visión integral del problema cinematográfico. Dejaron hacer al libre empresismo industrial, cuya incapacidad era manifiesta, negándose a asumir gestiones que hubieran resultado indispensables, como ser la consolidación de infraestructuras actualizadas, estimulando la inversión de capital fijo y estable; la elevación de los niveles culturales, ideológicos y estéticos de la producción, favoreciendo la renovación de los planteles técnicos y realizativos; el establecimiento de circuitos permanentes de producción-distribución-comercialización a nivel nacional y latinoamericano, sólo factibles en un país dependiente cuando media una directa y resuelta gestión estatal (Getino, 1998: 18).

El 16 de septiembre de 1955 se produjo un golpe militar que derrocó al gobierno de Perón. El nuevo gobierno derogó la cuota de pantalla y los apoyos a la producción, por lo que el número de filmes producidos cayó ostensiblemente -12 films estrenados en 1956, a diferencia de los 44 en 1954, 43 en 1955, y 58 en 1950 (Getino, 2005a).

²⁶⁷ El Primer Festival Internacional de Cine de Mar del Plata organizado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina y reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF) fue en 1959. Se organizaron anualmente hasta 1966. En 1968 y 1970 el INC organizó el Festival, que se interrumpió desde 1971 hasta 1996.

En enero de 1957, la dictadura militar dispuso una normativa: el decreto-ley n° 62/57, luego convalidado por el gobierno constitucional en 1958. Según Claudio España, el decreto establecido por el gobierno de facto aún rige en sus líneas generales (España, 2005). Esta norma sancionó para el cine una libertad de expresión similar a la de la prensa, creó un régimen de subsidios y recuperación industrial, estableció las condiciones necesarias para que una película fuese considerada "nacional" y creó el Instituto Nacional de Cine²⁶⁸ (INC). Además, creó un fondo de fomento a la industria cinematográfica que se estableció a partir de un impuesto del 10% del costo de la entrada –por lo que, los recursos no provienen del presupuesto público sino del propio mercado. Los distribuidores y exhibidores, por su parte, rechazaron ese decreto-ley por considerarlo inconstitucional y atentar contra la libre empresa. El resultado inmediato fue que durante el primer semestre de 1957 no se estrenara ninguna película argentina (Schmoller, 2009).

En la década siguiente, los gobiernos militares de José María Guido (1962-1963) y de Juan Carlos Onganía (1966-1970) mantuvieron una legislación en cierta medida favorable para la industria cinematográfica. En 1963, se estableció el decreto n° 2979 que imponía el estreno de una película nacional por cada seis extranjeras, y que despertó el rechazo de distribuidores y exhibidores. Como contracara de medidas en cierto grado proteccionistas, tanto esta década como la siguiente estuvieron signadas por la censura²⁶⁹. El decreto ley n° 8.205/63 implantó y oficializó la censura a nivel nacional, con la constitución del Concejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfico; en 1968 se creó el Ente de Calificación Cinematográfica -dependiente del Poder Ejecutivo- a partir de la ley n° 18.019, "en resguardo de la salud moral del pueblo"²⁷⁰. El 1 de septiembre de 1974, asumió Miguel Paulino Tato como interventor, luego titularizado en 1976. Durante su gestión, la entidad censora sostuvo un importante poder dentro del sector. Durante el corto gobierno de Héctor Cámpora, en 1973, la censura se relajó con Octavio Getino como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica: bajo su gestión, se aprobó la proyección de decenas de películas que estaban censuradas desde hacía varios años, incluyendo varias nacionales (González, 2015). En 1984, con la promulgación de la ley n° 23.052, se prohibió toda forma de censura y constituyó la Comisión Asesora de Exhibiciones.

²⁶⁸ El INC era un ente autárquico del Estado, cuya dirección estaba a cargo de un directorio compuesto por un presidente y cuatro vocales designados por el Poder Ejecutivo Nacional. A partir de 1968, empezó a depender de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación, manteniendo una limitada autarquía. El INC existió hasta 1994, cuando fue reemplazado por el INCAA.

²⁶⁹ En las décadas anteriores, también habían existido entidades censoras como la Comisión Nacional Calificadora creada por Apold en 1951. Ver: Invernizzi, Hernán (2014). *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

²⁷⁰ Ver el documental *Un importante preestreno* (Santiago Calori, 2015).

La ley n° 17.741²⁷¹ de 1968 estipulaba la obligatoriedad de la cuota de pantalla para los filmes nacionales (largometrajes, noticiarios y cortometrajes²⁷²). Según esta ley, el Instituto Nacional de Cinematografía continuaría encargándose del fomento y la regulación del sector cinematográfico tanto en la Argentina como en la difusión internacional del cine argentino, y sería también responsable de regular la exhibición de películas emitidas por televisión. A su vez, se limitaba su autarquía, en tanto pasaba a depender de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación (González, 2015). En 1973 se sancionó el decreto-ley n° 20.071 de Fomento y Regulación Cinematográfica, en reemplazo y modificación del decreto-ley n° 17.741, que entre otras regulaciones, excluía de la exhibición y subsidios a las películas que atentaran contra el "estilo nacional de vida".

Otras reglamentaciones incluyeron el decreto n° 1405 del 21 de febrero de 1973, que reglamentaba la cuota de pantalla según la clasificación: las salas de estreno y cruce, una película argentina por trimestre (4 películas al año); salas de turnos restantes, el 33% de las estrenadas, con 4 como máximo; en las salas no clasificadas y populares, cuatro películas por trimestre (16 al año), y la media de continuidad en una semana, incluyendo sábados y domingos. A su vez, se reglamenta que todas las salas debían exhibir en su programa un cortometraje nacional, y los porcentajes que el exhibidor debía rendir al distribuidor según clasificación de la sala.

En varias de estas legislaciones figuraba la entidad encargada de regular las cuotas de ingreso y distribución de películas extranjeras en la Argentina, acción que no fue propiamente reglamentada en ningún período histórico en el país.

Otra legislación cinematográfica relevante es la inclusión en la reforma de la Constitución de la Nación Argentina de 1994 del artículo 75 inciso 19, que estableció como función del Congreso Nacional: "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."²⁷³

²⁷¹ En 1973 se promulgó el decreto-ley n° 20.170 de Fomento y Regulación Cinematográfica, que modifica la ley n° 17.741. En 1977, volvió a modificarse a partir de la ley n° 21.505. En esta ley, entre otras reglamentaciones, se establecía que las copias de películas extranjeras debían procesarse, doblarse y subtitularse en el país. Los laboratorios más importantes de la Argentina fueron Alex, Cinecolor, Metrovisión y R+T.

²⁷² La ley n° 17.741 promovía la realización y exhibición de cortometrajes en salas comerciales (art. 9, y art. 42-45). Sin embargo, la ambigüedad del texto resultó en que los empresarios exhibidores presenten en las salas publicidad (prensa filmada) como se se tratara de cortometrajes.

²⁷³ Según la edición comentada de la Ley de Cine de Julio Raffó, el inciso fue propuesto por el entonces diputado constituyente Fernando Solanas. Ver también: España, Claudio. "El abogado del cine", en *La Nación*, domingo 27 de septiembre de 1998.

6.1.2. La ley de cine n° 24.377

La ley n° 24.377/ 1994 ordenada según decreto n° 1.248/2001 y puesta en vigencia en 1995 implicó una modificación en las políticas de producción²⁷⁴, distribución y exhibición cinematográfica –y al mismo tiempo una continuidad, en tanto sostiene la estructura de la ley n° 17.741 de 1968 e incluso del decreto-ley n° 62 de 1957. Esta ley vincula al cine, la televisión y el video para incrementar los fondos del fomento cinematográfico y audiovisual.

En el año 1994, y en el marco de un programa de gobierno de orientación neoliberal²⁷⁵ del entonces presidente Carlos Menem, se promovió una ley de cine que representa en cierto aspecto una contradicción con las medidas tomadas a lo largo del gobierno de la década del noventa y que, según algunos autores, no respondió en ningún aspecto al modelo de Estado imperante en ese momento (Marino, 2011). A partir de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, y contrariamente a la mayoría de las industrias nacionales en este período, la industria cinematográfica recuperó notoriamente su nivel de producción.

La ley estableció que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales funcionara como ente autárquico dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Además, fijó que el INCAA tendría a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República y en el exterior. Además, determinó que el Fondo de Fomento a la Actividad Cinematográfica se recaudara a partir del 10% del valor de las entradas de cine, un gravamen del 10% al alquiler de videos, y el 25 % del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER)²⁷⁶. A su vez, se promovía la producción cinematográfica en sociedad con empresas televisivas –que podían recuperar de cierto modo el dinero retenido por el INCAA:

²⁷⁴ Entre otros asuntos, la ley ofreció oportunidades para las óperas primas. Esto, entre otros factores, favoreció el establecimiento del Nuevo Cine Argentino. De todos modos, algunos cineastas prefirieron no solicitar subsidios del INCAA (por ejemplo, la producción de *Mundo grúa*, de Pablo Trapero y la de *¿Sabés nadar?* de Diego Kaplan).

²⁷⁵ El decreto n° 2284/91 de desregulación económica había resquebrajado la ley de radiodifusión que regulaba la publicidad (también en los cines).

²⁷⁶ El COMFER tiene como antecedente la Comisión Nacional de Radio y Televisión (CONART) creada a partir de la Ley Nacional de Telecomunicaciones n° 19.798/72. EL COMFER fue creado a partir de la ley Nacional de Radiodifusión n° 22.285/80 como órgano de control de los servicios de radiodifusión y de supervisión de la programación y el contenido de las emisiones. Se disolvió en 2009 con la promulgación de la LSCA, y fue reemplazado por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA). A partir del decreto de necesidad y urgencia n° 267/2015 de la presidencia de Mauricio Macri, se ordenó la disolución del organismo creado a partir de una ley nacional y la fusión con la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (AFTIC) en un nuevo organismo denominado Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM).

Varios directores y productores de películas de bajo presupuesto sintieron que la nueva legislación de cine aprobada en 1994 para mejorar la financiación de la producción cinematográfica comprometía una nueva alianza entre el Instituto Nacional de Cinematografía y los productores cinematográficos. Esta alianza entre el gobierno y grandes empresarios era característica de la política económica liberal adoptada por el presidente Menem, que favorecía a los intereses de los grandes empresarios por sobre la cultura y la educación del interés público (Falicov, 2007: 244).

Más allá de estas consideraciones, es innegable que la legislación en torno al cine en la Argentina tuvo en cuenta en mayor medida la instancia de producción que la de exhibición cinematográfica. La ley de cine de 1994, a diferencia de la mayor parte de la política del periodo, fue una ley con ciertas características -aunque matizadas- intervencionistas y proteccionistas. Sin embargo, la implementación de la ley hizo énfasis en la protección de la producción cinematográfica nacional, y aunque el texto consideraba el sector de la exhibición, esto no se vio reflejado en la protección de los espacios de exhibición.

El texto de la ley n° 24.377 de 1994 reflexionó sobre la importancia de las salas de cine en tanto garantizarían la exhibición de la producción nacional:

Art. 10) Las salas y demás lugares de exhibición del país deberán cumplir las cuotas de pantalla de películas nacionales de largometraje y cortometraje que fije el PODER EJECUTIVO en la reglamentación de la presente ley y las normas que para su exhibición dicte el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Este artículo no tendría una resolución acorde hasta diez años después de la promulgación de la ley de cine. La ley también sostuvo la defensa de los espacios de exhibición, aunque de un modo lábil, que no condujo a medidas específicas que garantizaran la continuidad de los espacios:

Art. 3. BIS b) Proteger y fomentar los espacios culturales dedicados a la exhibición audiovisual y en especial a la preservación de las salas de cine;

Gran cantidad de cines, en gran medida empresas familiares –algunas salas de dueños únicos, otras empresas de mayor envergadura–, cerraron, mientras los multiplex se desarrollaron con variado éxito. En cuanto a aspectos referentes a la oferta cinematográfica, en la formulación inicial de la Ley de Cine, en su artículo 3, se establecía en el inciso "k" la facultad del INCAA para regular las cuotas de ingreso y la distribución de películas del extranjero. El inciso fue finalmente vetado por el presidente Carlos Menem (decreto n°

1.832/94), cuando en verdad estaba contemplado en la ley anterior, por lo que según algunas interpretaciones el por entonces presidente se extralimitó en sus funciones, respondiendo a los intereses y el *lobby* de las empresas norteamericanas.

No debe olvidarse que el proyecto de la Ley de Cine se dio de una manera conflictiva. Durante la dirección del INC de Guido Parisier –que no tenía en los inicios de su mandato intenciones de realizar una nueva ley de cine– se había establecido por decreto (n° 2736/91 y n° 949/92) el impuesto del 10% al video y a la televisión, por lo que en el año 1992 incrementaron las recaudaciones del INC. La debilidad legal de estos decretos fue cuestionada por algunas cámaras empresariales de editores de video (la Cámara Argentina de Videoclubes y Afines -CAVA- y la Asociación de Telerradiodifusoras Argentinas -ATA) e inclusive invalidada por la Corte Suprema de Justicia, por lo que finalmente las entidades vinculadas a la industria cinematográfica como Directores Argentinos de Cine (DAC), el Sindicato de la Industria Cinematográfica de Argentina (SICA) y otros que reclamaban la implementación de las medidas proteccionistas se abocaron a consensuar en el Congreso de la Nación la modificación de la ley de cine. El proyecto de ley fue presentado por la por entonces diputada justicialista (y actriz) Irma Roy con la asistencia multipartidaria de Patricia Bullrich (por entonces, la vicepresidenta del bloque del Partido Justicialista), Martha Mercader (Unión Cívica Radical), Enrique Llopis (Partido Socialista) y Fernando Solanas (Frente Grande). Este proceso tuvo amplias postergaciones por parte de diputados y senadores, que quedaron registrados en los artículos de la revista *La Maga*. Para Fernando Solanas:

Había acuerdos entre los bloques mayoritarios y la ley estaba lista para ser tratada en noviembre o diciembre, pero las urgencias de los legisladores fueron la reelección del Presidente y la reforma constitucional. Después, todos se fueron de vacaciones de Punta del Este o a Pinamar y nadie va a interrumpirlas para tratar una 'mísera' ley de cine (citado en *La Maga*, 2 de febrero de 1994).

La principal razón de esta demora fue la resistencia de los *holdings* televisivos, que por entonces además realizaban acuerdos con el Ministerio de Economía para pagar únicamente el IVA en el sistema impositivo. Los canales de televisión, como se verá en el capítulo 7, tendrían una importante vinculación con la industria cinematográfica a partir de la ley de cine.

Paradójicamente, la ley finalmente sancionada tuvo matices de carácter intervencionista y proteccionista implementada en el marco de un gobierno de orientación neoliberal, lo que acarrearía una serie de conflictos y contradicciones durante el período de

gestión de las autoridades del INCAA durante el período inmediato posterior a su sanción y promulgación. Sin embargo, al contar con consenso político, una legislación constitucional, y el acuerdo de diversos organismos de la actividad cinematográfica, la ley dio algunos frutos. Se contó desde entonces con un aumento de los fondos del INCAA, que se utilizaron -entre otros fines- para financiar una gran cantidad de películas, entre ellas, óperas primas. Esto significó que no únicamente los directores consagrados pudieran realizar sus proyectos, sino también nuevos realizadores que renovarían los modos de representación del cine argentino, así como también la profesionalización de técnicos y actores, y de las empresas prestadoras de servicios a la producción cinematográfica (Sorrentino, 2012).

6.1.3. Otras legislaciones sobre espacios de exhibición en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Además de las legislaciones referentes a la industria cinematográfica, resulta necesario destacar las medidas tomadas para la protección del patrimonio arquitectónico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La regulación de la protección del patrimonio arquitectónico dista de ser efectiva. Actualmente, el organismo encargado de velar por el patrimonio de la ciudad es el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales (CAAP).

La ley n° 1.227 sancionada el 4 de diciembre 2003 estableció el marco legal para la investigación y preservación del patrimonio de la ciudad. En la actualidad, el patrimonio arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires se encuentra en una posición compleja. La Ley 2.548²⁷⁷, sancionada el 29 de noviembre de 2007, protegía a las edificaciones anteriores a 1941 (en 1940 se realizó un relevamiento aéreo completo de la ciudad) según un régimen de Promoción Especial de Protección Patrimonial (PEPP) que establecía que las demoliciones de edificaciones previas al 31 de diciembre de 1941 debían ser aprobadas por el Consejo Asesor en Asuntos Patrimoniales (CAAP). En la práctica, esto no se respetaba en absoluto y el CAAP

²⁷⁷ La ley declaró como edificios representativos al Cine Teatro Astral (Av. Corrientes 1639), Cine Teatro Premier (Av. Corrientes 1565), al Cine Teatro Broadway (Av. Corrientes 1155), al Cine Teatro Ópera (Av. Corrientes 860), al Cine - Teatro Gran Rex (Av. Corrientes 857), al Cine Monumental (Lavalle 780), al Cine Los Ángeles 1 y 2 (Av. Corrientes 1770), al Cine El Progreso (Av. Riestra 5651), al Edificio "Puerto Santo" y Cinemark 8, en Alicia Moreau de Justo 1900, al Cine Hall (Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1156), al ex Cine Cataluña y vivienda colectiva (Av. Corrientes 2046), al Cine Ocean (Lavalle 739), al Cine Electric (Lavalle 836), al Cine Normandie (Lavalle 855), al Cine Atlas Lavalle (Lavalle 869), al Cine Oliden (Oliden 1440), al ex - Cine El Plata (Av. Juan Bautista Alberdi 5751), al Cine Libertador (Av. Corrientes 1350), al Cine y Teatro Empire (Hipólito Yrigoyen 1928) y al Cine Suipacha (Suipacha y Av. Corrientes).

sólo podía recomendarle a la Legislatura que catalogara la edificación. La ley caducó el 31 de diciembre de 2011²⁷⁸.

El 1 de diciembre de 2011, la Legislatura de la Ciudad sancionó la ley n° 4.104 que establece que en los casos de demolición total o parcial de teatros o cines-teatros el propietario del predio tendrá obligación de construir en el nuevo edificio una sala teatral o cine-teatral de características semejantes a la sala demolida, entendiéndose como semejante respetar hasta un 10% menos el número total de butacas, igual superficie del escenario y camarines, otorgándole al propietario la posibilidad de dividir esa totalidad en distintas salas de menor tamaño a construirse en ese mismo predio. Esta es una continuación de la ley nacional n° 14.800, sancionada el 14 de enero de 1959 (que había sido invalidada con la resolución n° 1.221/97²⁷⁹ del por entonces ministro de Economía Roque Fernández, esta última derogada por el decreto n° 1.180/2003 y luego actualizada en la Ley ACU-0507/2013) referente a las salas teatrales. Desde 1959, no son pocas las salas teatrales demolidas –algunas de importantísimo valor patrimonial–, convertidas en estacionamientos o edificios. La ley n° 1.029 del 29 de mayo de 2003 declaró de interés a las salas de cine históricas –aquellas que se encuentran habilitadas exclusivamente como salas cinematográficas hasta el año 1980 y continúan desarrollando la actividad y en tanto la exhibición de películas no se encuentre calificada como de exhibición condicionada. Esta ley, a su vez, las exime del pago Alumbrado, Barrido y Limpieza (ABL), que por las dimensiones de los lotes y del ancho del frente es exorbitante. Los cines beneficiados fueron América, Atlas Lavalle, Atlas Recoleta, Atlas Santa Fe, Belgrano, Cosmos, Electric, Gaumont, General Paz, Gran Rivadavia, Lorca, Los Ángeles, Metro, Monumental, Normandie, Ocean, Premier, Rivera Indarte, Savoy y Trocadero.

La propuesta más relevante con respecto a los espacios de exhibición cinematográfica fue el proyecto de ley 01161 del 20 de mayo de 2010 para la creación de una comisión para el relevamiento de salas cinematográficas y teatrales históricas barriales y un Fondo de ayuda económica para Salas de Cine-Teatro Barriales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (FOCITBA). La propuesta es una iniciativa del legislador de Raúl Puy (Diálogo por Buenos Aires) y Gabriela Alegre (Encuentro Popular para la Victoria), que no ha tenido continuidad.

²⁷⁸ En febrero de 2016, juez Aurelio Ammirato de la Justicia en lo Contencioso Administrativo y Tributario de la Ciudad concedió un amparo que frenó todo trámite que afecte a edificios anteriores al último día de 1941. Ver: Kiernan, Sergio. "La justicia frenó la piqueta", en *m2, Página/12*, sábado 20 de febrero de 2016.

²⁷⁹ Esto ocurrió en torno al predio del Teatro Odeón.

6.2. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

En 1994 se creó por ley del Congreso Nacional el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales. El INCAA²⁸⁰ es un ente público no estatal²⁸¹ con autarquía financiera y recursos específicos²⁸² a cargo de fomentar y regular la actividad cinematográfica²⁸³ con una finalidad de interés público. Esto lo realiza, entre otros procedimientos, dando créditos y subsidios para producción cinematográfica. Es función del INCAA, además, fijar las normas por las que debe regirse la exhibición cinematográfica.

En 1994, Antonio Ottone fue nombrado director del INC, cargo que ejerció hasta 1995 y durante el cual se confeccionó el proyecto de la ley de cine. En 1995, Ottone renunció y la autoridad cambió tres veces en el mismo año. La Dirección del INCAA²⁸⁴ estuvo a cargo de Julio Mahárbiz²⁸⁵ como Director Nacional desde el 22 de junio de 1995 al 10 de diciembre de 1999, durante el gobierno del Presidente Carlos Menem. Mahárbiz remodeló la sede del INCAA, inauguró una sede para la escuela de cine (ENERC), creó el complejo Tita Merello en el ex cine Suipacha y reanudó la realización del Festival de Cine de Mar del Plata.

En estos años, las cadenas productivas y de comercialización se concentraron en manos de agentes transnacionales. La "modernización tecnológica" llevada a cabo por

²⁸⁰ Para ver el funcionamiento de la gestión del INC desde Manuel Antín hasta Guido Parisier, ver: Lusnich, Ana Laura. "El Instituto Nacional de Cinematografía", en España, Claudio (dir). *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp. 303-306.

²⁸¹ Como tal, no está dentro del régimen de la administración pública. Su presupuesto no proviene del presupuesto nacional, aunque el dinero que el Estado le permite recaudar queda -supuestamente- controlado, en tanto debe entregar informes a Jefatura de Gabinete y al Ministerio (ex Secretaría) de Cultura.

²⁸² La ley n° 24.377 modificó el modo en que se financiaba el INCAA. Desde 1970 hasta 1994 el cine se financiaba mediante el 10% de ganancia de boletería. A partir de la sanción de la nueva ley, la recaudación se extendió en un impuesto al video y las licencias para pasar películas por televisión, amortización e intereses devengados por los créditos, multas, donaciones, etc.. Sin embargo, la rígida disciplina fiscal y la política de recorte del gasto público propiciadas por el gobierno de Menem afectaron al Instituto en los siguientes años. El decreto n° 290 del 1 de marzo de 1995, estableció una drástica reducción del gasto de la Administración Nacional, por la que el INCAA debió transferir al Tesoro Nacional cerca de 500 mil pesos. En 1996, una nueva Ley de Emergencia Económica impulsada por el entonces ministro de Economía Domingo Cavallo suspendió la autarquía financiera del INCAA y parte de la recaudación del fondo de fomento fue dirigida al Tesoro Nacional. El INCAA recuperó su autarquía en 2002.

²⁸³ Entre sus tareas, el INCAA debe clasificar las salas de exhibición del territorio nacional conforme a lo establecido en el artículo 3 del decreto 1.405/73.

²⁸⁴ Según el artículo 3 de la Ley de cine, el INCAA debe estar gobernado y administrado por un director y subdirector designados por el Poder Ejecutivo nacional; una Asamblea Federal presidida por el Director del instituto e integrada por los señores secretarios o subsecretarios de Cultura de los poderes ejecutivos provinciales y los de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; y un Consejo Asesor integrado por once miembros designados por el Poder Ejecutivo: cinco propuestos por la Asamblea Federal, nombrados por cada región cultural, y los restantes seis propuestos por las entidades que, con personería jurídica o gremial, representen a los sectores del quehacer cinematográfico enumerado: dos directores cinematográficos; dos productores, un técnico de la industria cinematográfica y un actor.

²⁸⁵ Tras su administración, el organismo quedó con una deuda de 20 millones de dólares. En 2007 fue procesado por presuntas irregularidades en el contrato de alquiler del edificio de Suipacha y Corrientes, donde funcionaba el complejo Tita Merello.

empresas de capitales extranjeros generó una balanza comercial negativa. A su vez, el énfasis que se realizó mediante la implementación de la ley en la protección de la producción cinematográfica nacional no se vio reflejado en la protección de los espacios de exhibición. Durante la década del noventa se profundizó la crisis tanto de los negocios de tradición familiar como de las grandes empresas nacionales, que fueron reemplazados por imperativos de grupos transnacionales escudados bajo "sociedades anónimas", bajo el argumento de que la producción y comercialización se simplifican si se encuentran a cargo de un único actor (Puente, 2007: 45). En este período fue habitual la alianza entre política, cultura y *business*, el contubernio entre políticos y megacorporaciones mediáticas, que definió ciertas políticas públicas y de gestión cultural (Amatriain, 2009).

La Dirección del INCAA estuvo a cargo de José Miguel Onaindia como Director Nacional y Roberto Miller como Vicedirector desde el 3 de febrero del 2000 hasta el 26 de diciembre de 2001, durante el gobierno del Presidente Fernando de la Rúa. Onaindia presentó su renuncia²⁸⁶ en diciembre del 2001, quedando el INCAA acéfalo. La retención a los depósitos en dólares, la inflación y el aumento de precios de los insumos generó un ambiente hostil para la producción cinematográfica. En añadidura, la falta de nombramientos en el INCAA impedía la entrega de subsidios y créditos para la producción (Lapenna y Cortona, 2013).

Desde el 1 de febrero del 2002²⁸⁷ hasta el 10 de diciembre de 2005, la dirección del INCAA estuvo a cargo de Jorge Coscia como Presidente -nombrado por el secretario de cultura Rubén Stella- y Jorge Álvarez como vicepresidente. En el primer año tras la crisis y la devaluación del peso argentino, los estrenos en salas comerciales de las películas nacionales fueron escasos, y varios films tuvieron salida directamente en video. En los años siguientes, el aumento de espectadores fue notable. Durante la gestión de Coscia, se implantó la cuota de pantalla, se inauguraron salas (Espacios INCAA) en el país y en el exterior y se firmaron convenios de coproducción y distribución con España, Francia e Italia como parte del Programa Raíces –de moderado alcance.

A partir de diciembre de 2005 -tras la elección de Jorge Coscia como diputado nacional-, asumió la presidencia del INCAA Jorge Álvarez, acompañado en la vicepresidencia

²⁸⁶ Las denuncias por las gestiones de los diferentes directores del INCAA resultan sorprendentes. Onaindia, luego de su renuncia, solicitó que se investigue su propia gestión. Ver: Reinoso, Susana. "Onaindia se presentó ante la justicia", en *La Nación*, domingo 2 de junio de 2002.

²⁸⁷ En 2002 no sólo se recuperó la autarquía financiera del INCAA, mediante el decreto n° 1.536/02 sino que además, el entonces presidente de la Nación, Eduardo Duhalde, firmó un segundo decreto: el n° 2.278/02, para la recuperación de los fondos del COMFER provenientes de las publicidades televisivas.

por María Lenz. En marzo de 2008, Álvarez presentó su renuncia²⁸⁸, y fue reemplazado por Liliana Mazure²⁸⁹ (7 de abril de 2008-2014), durante el mandato de Cristina Fernández de Kirchner, y con Jorge Coscia como Secretario de Cultura de la Nación Argentina (2009).

6.2.1. Resoluciones del INCAA con respecto a la exhibición cinematográfica: cuota de pantalla y media de continuidad

Es posible encontrar ciertas resoluciones aisladas tomadas por el INCAA durante la década de los noventa relacionadas con la exhibición cinematográfica, como la resolución n° 1.529 de 1997, que estableció 24 unidades rodantes móviles de cine argentino. Sin embargo, la temática más relevante es la relacionada a cuotas de pantalla y media de continuidad.

En 2004 se desató una polémica a partir de dos películas exitosas: *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella) y *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman), que habían tenido una buena repercusión y taquilla. Las empresas exhibidoras, sin embargo, las retiraron de cartel para programar *blockbusters* estadounidenses. A partir de los altercados que esto provocó, el INCAA aprobó el 28 de junio de 2004 la resolución n° 2.016 -que había comenzado a definirse en 2003. Varios debates y reclamos giraron en torno a esta resolución. Mientras que el sector de la producción fue quien con mayor énfasis reclamaba su aplicación, los exhibidores y distribuidores (mayormente de capital extranjero) se manifestaron en contra.

La resolución tenía como objetivo que las películas de cine argentino financiadas en parte por el INCAA tuvieran acceso y continuidad al circuito de exhibición comercial. Para esto, se establecía la cantidad mínima de películas argentinas que debían exhibirse obligatoriamente en cada una de las salas cinematográficas del país (*cuota de pantalla*). El número de películas variaba según el tipo y capacidad de la sala. A su vez, establecía la *media de continuidad*, es decir, el porcentaje mínimo de público necesario (entre el 25 y el 6%, dependiendo de la capacidad de la sala, la cantidad de copias del film y de la temporada alta o baja) para que una película nacional que fuese exhibida gracias a la cuota de pantalla y que haya obtenido un número mínimo de espectadores (media de continuidad), no pudiera ser

²⁸⁸ Varias fueron las causas que motivaron la renuncia: entre las que pueden verificarse se encuentran los duros cuestionamientos a su gestión por parte de algunos sectores de peso dentro de la industria, entre los que se cuentan el Sindicato de la Industria Cinematográfica de la Argentina (SICA), Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) y el Sindicato Unido de Trabajadores del Espectáculo Público (Sutep). Estas denuncias habían comenzado en 2007, pero se terminaron de definir en 2008.

²⁸⁹ La Auditoría General de la Nación -presidida por Ricardo Echegaray- publicó un informe denunciando irregularidades en la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico durante esta gestión. Ver: Crettaz, José. "Subsidios al cine: detectan graves irregularidades en la gestión del Incaa entre 2008 y 2012", en *La Nación*, domingo 14 de febrero de 2016. El informe puede consultarse en: http://www.agn.gov.ar/files/informes/2016_004info.pdf

retirada de cartelera. En definitiva, la cuota de pantalla permitía el acceso a estrenar un film, mientras que la media de continuidad admitía que permaneciera en cartel.

	A (más de 20 copias)	B (de 11 a 19 copias)	C (10 copias o menos)
<i>Temporada alta (1/4 al 30/9; 25/12 al 1/1)</i>			
menos de 250 butacas	25%	22%	20%
entre 250 y 500 butacas	20%	18%	16%
más de 500	10%	9%	8%
<i>Temporada baja (1/10 al 31/5)</i>			
menos de 250 butacas	20%	17%	15%
entre 250 y 500 butacas	15%	14%	12%
más de 500	8%	7%	6%

Cuadro 1. Media de continuidad por categoría del film y capacidad de la sala (Res. 2.016/2004)

En el artículo 17 de la resolución, se enuncia que la película debe exhibirse en la misma sala, en la totalidad de las funciones previstas. En el artículo 21, se establecen las sanciones ante incumplimiento de la ley -multas e incluso clausura de la sala por hasta 30 días-, que hasta el momento, no han sido implementadas, a pesar de las denuncias hechas por parte de algunos realizadores. Para Pablo Rovito:

No se trataría de una medida muy extrema, la mayoría de las salas del país tienen una pantalla y deben estrenar solo cuatro películas argentinas al año. Y cuando no haya estrenos y/o copias disponibles en el trimestre correspondiente, la obligatoriedad se cancela automáticamente. Con respecto a las medias de continuidad, se trata del sistema más benévolo para el exhibidor como forma de regulación. En otros países se los obliga a ocupar una cantidad de días al año con cine nacional funcione este o no. Aquí, en el caso de no alcanzar la película la media de la sala, la misma baja de cartel. Históricamente las medias de continuidad se tomaban de acuerdo a la cantidad de espectadores que la sala había tenido en el mismo trimestre el año anterior. En la actualidad, la práctica de mezclar varias películas en distintos horarios en la misma sala y la costumbre del exhibidor de informar los espectadores por película y por complejo pero no por sala, hizo imposible aplicar ese tipo de sistema. Por ello se recurrió al sistema de instalar medias en función del volumen de ocupación de la sala y el promedio de ocupación global del complejo, tomando en cuenta que las salas más pequeñas tienen un promedio de ocupación más alta. Estas medidas ayudan a mejorar las condiciones de competencia de las películas nacionales que aspiran a llegar a un público masivo (Rovito, 2004: s/d).

En el art. 19 de la resolución, se señala que en los complejos multipantallas "la cuota de pantalla y media de continuidad deberá cumplirse en cada una de dichas salas en forma independiente. A tal fin las empresas exhibidoras deberán indicar al productor, con tres días de anticipación al comienzo de la semana cinematográfica, en qué sala se programará la

película y los horarios de exhibición". Incluso con las consideraciones de la resolución, esto resulta fácil de evadir en complejos que, como menciona Rovito, no programan una película por sala, sino que realizan una serie de estrategias para programar una misma película exitosa en varias pantallas, o pocas funciones de un film. Las exhibidoras comenzaron a aplicar varios mecanismos para evitar cumplir con la cuota de pantalla y la media de continuidad²⁹⁰. La Gerencia de Fiscalización del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales constató que el complejo Village Recoleta no cumplió con la media de continuidad con la película *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004). Los productores siguieron denunciando la falta de regulación y control por parte del INCAA de ambas medidas.

Por otra parte, continuaron las demandas, exigencias y denuncias por parte de los grandes exhibidores por haberse reglamentado la cuota de pantalla y la media de continuidad. La CAEM denunciaba que la cuota de pantalla homogeneizaba el tipo de material que se proyectaba en Argentina²⁹¹. En el 2006, el INCAA despidió a empleados de la Gerencia de Asuntos Jurídicos, encargados de controlar que se cumplieran la cuota de pantalla y la media de continuidad, tras descubrir que no controlaban correctamente la aplicación de ambas normas (Cortona y Lapenna, 2013).

Por otro lado, la resolución n° 1.582 del 2006 creó el circuito de exhibición alternativo y el calendario tentativo de estrenos y estableció una modificación de la resolución n° 2.016/2004, en relación con la aplicación del régimen de cuota de pantalla. Según los funcionarios, el espíritu detrás de las resoluciones era proteger a las películas de producción argentina de menor costo, y a las que les resultaba históricamente más difícil estrenar y mantenerse en cartel (categoría "C", que bajó de 10 copias a 6 o menos).

²⁹⁰ Por ejemplo, se asignaban funciones en horarios en los que frecuentemente hay menos público, se asignaban las salas de mayor capacidad para inducir a que el porcentaje de butacas ocupadas no alcanzara al de la media de continuidad, se agregaban funciones a las cinco convencionales para operar contra la media de continuidad y se desinformaba al público —no se anunciaban las películas argentinas en cartel y no se pasaban los *trailers* de las películas argentinas. Rodrigo Moreno (director de *El Custodio*) sostenía que las multipantallas no vendían las dos primeras filas de las salas, por decisión de los propios complejos (los exhibidores aseguraban que las dos primeras filas nunca eran elegidas por los espectadores). Sin embargo, Moreno denunciaba que cuando se medía la Media de Continuidad, se incluía a las dos primeras filas. También se quejó por la falta de presentación del banner.

²⁹¹ Leonardo Racauchi, integrante de la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas, quien aseguraba que para esas películas "deberían existir otros circuitos no específicamente destinados al gran consumo". La CAEM proponía la creación de un circuito alternativo de exhibición, donde se proyectasen películas con un público definido, ya que "Poner ese tipo de películas en un complejo perjudica principalmente a la película, que termina siendo vista por menos de mil personas en todo el país (...) No por exhibirse en más salas una película va a tener más repercusión. Ese es un espejismo". También Sebastián Valenzuela, gerente de Villages Cinemas, daba su opinión al respecto: "la cuota de pantalla atenta bastante contra la diversidad: es cine argentino o es cine de Hollywood. Tal vez al que más limitó es al cine europeo o alternativo (...) lo que yo creo que hay que hacer es lograr que el mismo logre un atractivo importante para convocar público. Hay películas argentinas que lo tienen y otras que pasan desapercibidas, porque la gente ni siquiera llega a saber del estreno" (citado en Cortona y Lapenna, 2013, pp. 118-199).

Siguiendo la resolución, se generarían dos circuitos de exhibición para garantizar la permanencia mínima durante dos semanas de films nacionales. El primer "circuito comercial de exhibición" sería integrado por una de las salas de los cines Gaumont, Hoyts Abasto, Cinemark Palermo, Atlas Rivera Indarte y Shopping Villa del Parque. El segundo, "circuito alternativo de exhibición", estaría compuesto por otra de las pantallas de los cines Gaumont, Village Recoleta, Arteplex Belgrano y Monumental. En este último circuito, se garantizaría la permanencia en pantalla, por limitada que sea su convocatoria. Además, los films con menor presupuesto recibirían un subsidio de 25.000 pesos para gastos de lanzamiento y promoción, y entre 10.000 y 70.000 pesos por derechos de exhibición en la televisión. Por último, el INCAA estableció que los exhibidores tenían que informar al Instituto los estrenos nacionales previstos, al igual que los distribuidores, que debían establecer con cuántas copias estrenarían y en qué zonas lo tenían previsto. Una vez que los exhibidores y los distribuidores establecieran la fecha, se la debían comunicar al INCAA y esa fecha pasaría a ser inamovible. Estas medidas comenzaron a regir desde el 1 de septiembre de 2006. Se categorizaron todas las salas como de estreno, teniendo la obligatoriedad de estrenar una película nacional por sala por trimestre, es decir, cuatro películas nacionales por año.

Sin embargo, continuaron las denuncias de incumplimiento. Según los miembros de la Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales (APIMA)²⁹², los complejos multipantalla nucleados en la CAEM (Hoyts, Cinemark y Village) interpretaban a su favor los cambios en las normativas de la cuota de pantalla y la media de continuidad. La reglamentación volvió a modificarse en el 2009 (Resolución 26/2009)²⁹³ y en el 2012 (Resolución 1.076/2012)²⁹⁴.

²⁹² Según APIMA, un representante del complejo Village Cinema S.A. pidió a la distribuidora Primer Plano renunciar al cumplimiento de la media de continuidad, como condición para que la película *El amor y la ciudad* (Teresa Costantini, 2006) fuera exhibida en Village Recoleta, Avellaneda y Rosario.

²⁹³ En esta resolución, se modificó la categoría A (35 copias o más) y la B (entre 7 y 34 copias). Con respecto a los multicines, se asignaba el 70% a películas categoría A y 30% a B, y no obligación a exhibir C. Se incrementaban las multas y los días de clausura del cine en caso de incumplimiento. Se modificaban los porcentajes de sala: Temporada alta: hasta 250 butacas, 18%; entre 250 y 500, 16%; más de 500, 10%. Temporada baja: hasta 250 butacas, 15%; entre 250 y 500, 12%; más de 500, 8%.

²⁹⁴ Se modificaban los porcentajes de sala: Temporada alta: hasta 250 butacas, 20%; entre 250 y 500, 18%; más de 500, 16%. Temporada baja: hasta 250 butacas, 16%; entre 250 y 500, 14%; más de 500, 12%.

6.3. La oferta cinematográfica en los multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1997-2008)

Según Octavio Getino, la demanda de productos culturales no está determinada por la elección voluntaria de los consumidores, sino que está condicionada por las ofertas disponibles, la mayor o menor diversidad y el campo de experiencias socioculturales y económicas del individuo para acceder a unas u otras (Getino, 2010: 109). Deborah Allison (2006) considera que la competencia entre cines conlleva a que la mayoría de los multiplex priorice los mismos títulos, mientras ignora otros. Para los espectadores, el efecto más notorio de estas presiones económicas resulta en que la cantidad de pantallas no implica más opciones de películas, lo que conduce a una experiencia homogénea de ir al cine. La rotación de las películas en la pantalla no aumenta la cantidad de films ofrecidos, sino que tiene el objeto de permitir que el mismo título pueda iniciar cada quince minutos.

En la Argentina, el *market share* de las películas provenientes de Estados Unidos, durante la década del noventa y primera década del siglo XXI, rondó el cincuenta por ciento de los films estrenados (ver anexo 10.4.2.), y su consumo superó el 80%. Las películas de Estados Unidos fueron estrenadas con mayor cantidad de copias y ocuparon mayor cantidad de pantallas. En los multicines de capital internacional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la proporción de películas estadounidenses es mayor, ocupando un promedio del 73% de la programación, mientras los films argentinos, ocupan el 12% en promedio:

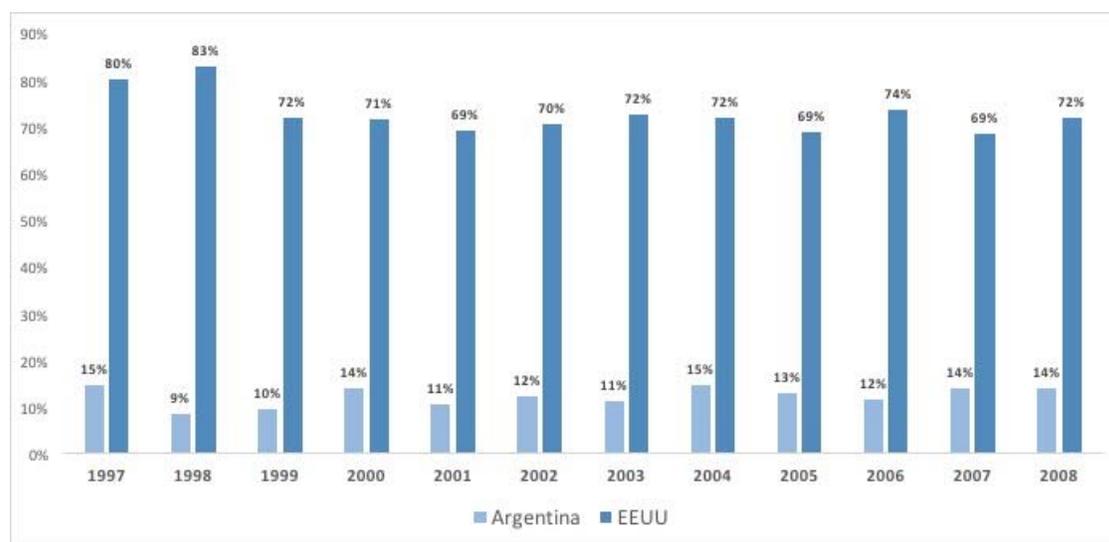


Gráfico 11. Origen de las películas (Argentina - Estados Unidos) ofertadas por los multicines de CABA (1997-2008)

También es posible confirmar a partir del gráfico que la resolución de cuota de pantalla del 2004 (y su modificatoria en 2006) no ejerció ninguna influencia en la programación de películas nacionales de los multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Este resultado demuestra de manera categórica que, pese a las políticas implementadas –y las buenas intenciones de varios trabajadores–, no se ha podido avanzar en mejorar el circuito de la exhibición de cine argentino, al menos en salas comerciales de capitales extranjeros.

En cuanto a las diferencias por complejo, puede encontrarse que Hoyts y aún más Cinemark presentan más películas de origen extranjero (no estadounidense) que Showcase y Village, aunque estas cadenas exhiben aún menor cantidad de cine argentino:

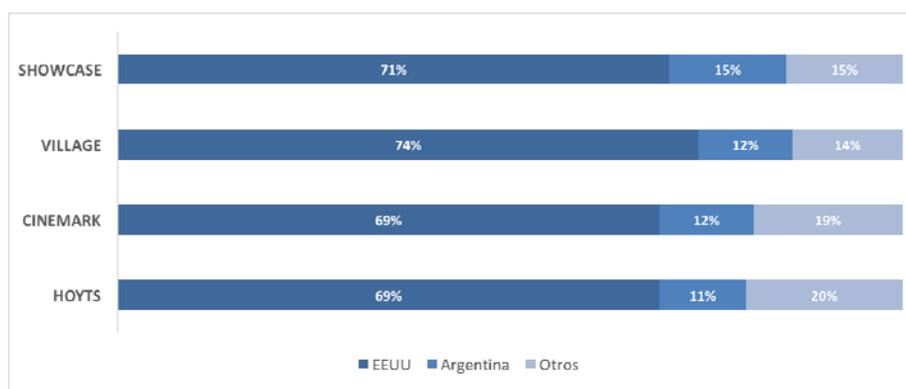


Gráfico 12. Origen de las películas ofertadas por complejo (promedio 1997-2008)

Al inaugurar Cinemark Puerto Madero, las ocho salas presentaban cinco o seis funciones por película. A medida que pasó el tiempo, los multicines complejizaron la grilla de programación, pasando más de una película por sala. Esto provocó a su vez, que las películas tuvieran horarios preferenciales (o no), o que se exhibiera una película exitosa en más de una sala. De este modo, mientras algunos films tenían 10 o 12 funciones por día (con una ocupación de dos o más salas) desde las 11 hasta las 2 de la mañana, otros tenían 2 funciones a la 13.00 y a las 23.30 horas²⁹⁵. La programación de los multicines además puede inducir a que en un complejo de 9 salas, durante una semana se proyecten 6 películas (con una ocupando dos o más salas²⁹⁶), o 12 (con más de una película en una sala).

²⁹⁵ Por ejemplo, *Una noche con Sabrina Love* se exhibió en el Village Recoleta (durante la semana del 7 de julio del 2000) en dos funciones: 12.45 pm y 1.30 am.

²⁹⁶ Durante las épocas de exhibición en filmico, era frecuente el procedimiento de *interlocking* mediante el cual una película se pasaba en dos proyectores (o más) de manera simultánea. De esta forma, a partir de una sola copia se podía proyectar un film en dos o más salas.

En los primeros años de los multicines, se propuso un horario matutino (11 am), que tenía precios promocionales y estaba pensado para jubilados y amas de casa, pero por falta de convocatoria de espectadores, luego de unos años este horario fue abandonado. A su vez, existían numerosas funciones de traspase²⁹⁷ los días miércoles, viernes y sábados; o viernes, sábado y domingo –cuando por el nuevo convenio colectivo de trabajo, se elevó el sueldo de los trabajadores en las funciones de traspase, se redujeron únicamente a los días sábados.

<p>CINEMARK 8 A. Moreau de Justo 1960. 315-3008. Puerto Madero.</p> <p>El santo AM/13. Pelic.: 13.15, 15.40, 18.05, 20.20 y 22.55 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.20 hs. Miérc. 50 %. Sala 1.</p> <p>El mundo perdido: Jurassic park S/R. Pelic.: 13, 15.30, 18, 20.30 y 23 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.35 hs. miérc. 50 %. Sala 2.</p> <p>Fabricante de estrellas AM/16. Pelic.: 12.50, 15.15, 17.40, 20.15 y 22.30 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1 hs. Miérc. 50 %. Sala 3.</p> <p>Poder absoluto AM/13. Pelic.: 12.05, 14.35, 17.05, 19.35 y 22.05 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 0.40 hs. Miérc. 50 %. Sala 4.</p> <p>Todos dicen te quiero AM/13. Pelic.: 13.55, 16.05, 18.15, 20.25 y 22.35 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 0.50 hs. Miérc. 50 %. Sala 5.</p> <p>La furia AM/16. Pelic.: 14.05, 16.15, 18.25, 20.35 y 22.45 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.10 hs. Miérc. 50 %. Sala 6.</p> <p>El mundo perdido: Jurassic park S/R. Pelic.: 12, 14.35, 17.15, 19.50 y 22.20 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.05 hs. Miérc. 50 %. Sala 7.</p> <p>Comedines AM/13. Pelic.: 13.35, 15.45, 17.55, 20.05 y 22.15 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 0.30 hs. Miérc. 50 %. Sala 8.</p>	<p>■ CINEMARK 8 MADERO 4315-3008 Alicia Moreau de Justo y San Juan Traspase: Viernes y Sábado</p> <p>Batman inicia -P/M/13- 13.45, 22.55. Trasn. 1.40</p> <p>El hijo de la Máscara -ATP- 13.25, 17.50 en castellano</p> <p>Guerra de los Mundos -P/M/13- 11.20, 12.25, 14.55, 16.30, 17.30, 19.05, 20.05, 21.40, 22.35. Trasn. 0.10, 1.10</p> <p>Herbie a toda marcha -ATP- 11.10, 15.35, 19.55 en castellano</p> <p>Las aventuras del Niño Tiburón y la Niña de Fuego 3-D -ATP- 11.40, 13.45, 15.50, 17.55 en castellano</p> <p>Los 4 fantásticos -P/M/13- 12, 14.35, 17.05, 19.40, 22 en castellano. 12.35, 16.20, 18.30, 20.45, 23. Trasn. 0.30 en castellano. 1.20 subtitulada</p> <p>Madagascar -ATP- 11.05, 11.55, 13, 13.55, 15, 15.55, 17, 18, 19, 20, 21, 22.05 en castellano. Trasn. 0.05</p> <p>Sr. y Sra. Smith -P/M/13- 22.20. Trasn. 0.50</p> <p>Un buda -ATP c/Res.- 20.10, 22.40. Trasn. 1.00</p> <p>Winnie Pooh y el pequeño Efelante -ATP- 11, 14.45 en castellano</p>
--	---

Imagen 12. Funciones de Cinemark Puerto Madero (8 salas) en julio de 1997 y de 2005.

En la primera, cada una de las ocho películas tiene entre 5 y 6 funciones; en la segunda, de las 10 películas proyectadas, algunas tienen 2 funciones y otras 12.

Si bien la oferta de películas estadounidenses es predominante en los complejos multicine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es notable también la oferta de películas procedentes de diversas partes del mundo (aunque en total representa alrededor del 15% de la programación). Entre las más exhibidas, priman las películas de Francia y Gran Bretaña, y en segundo lugar de España²⁹⁸ e Italia²⁹⁹. En el período analizado, también se estrenaron films de

²⁹⁷ Las funciones programadas resultan un tema interesante de analizar. El 19 de julio de 2001, por ejemplo, Hoyts Abasto programó 12 funciones de la película *Chiquititas*, con la última función a la 1.15 am; Cinemark Puerto Madero, por su parte, programó funciones de *Star Wars* a las 9 am.

²⁹⁸ *Krampack* (Cesc Gay, 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *El Nüremberg argentino* (Miguel Rodríguez Arias, 2002), *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lazar, 2002), *Volverás* (Antonio Chavarrias, 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2002), *El misterio Galíndez* (Gerardo Herrero, 2003), *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), *Incautos* (Miguel Bardem, 2004), *El crimen ferpecto* (Álex de la Iglesia, 2004), *Tapas* (José Corbacho, Juan Cruz, 2005), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005), *Remake* (Roger Gual, 2006), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *La educación de las Hadas* (José

diversas nacionalidades, especialmente de habla inglesa, de Irlanda³⁰⁰, así como Australia³⁰¹ y Canadá³⁰², entre otros varios países³⁰³. De Asia, se han exhibido principalmente películas de Japón³⁰⁴, Corea del Sur³⁰⁵ y China³⁰⁶, aunque también de otros países del sudeste asiático³⁰⁷,

Luis Cuerda, 2006), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *Ficción* (Cesc Gay, 2007), *El orfanato* (J.A. Bayona, 2007).

²⁹⁹ *Sacco y Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971), *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994), *El ciclone* (Leonardo Pieraccioni, 1996), *Celuloide* (Carlo Lizzani, 1996), *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997), *La leyenda de 1900* (Giuseppe Tornatore, 1998), *El árbol de las peras* (Francesca Archibugi, 1998), *Polvo de Nápoles* (Antonio Capuano, 1998), *Cautivos del amor* (Bernardo Bertolucci, 1998), *Teatro de guerra* (Mario Martone, 1998), *Tú ríes* (Hermanos Taviani, 1998), *La cena* (Ettore Scola, 1998), *Fuera del mundo* (Giuseppe Piccioni, 1999), *La nodriza* (Marco Bellocchio, 1999), *El dulce rumor de la vida* (Giuseppe Bertolucci, 1999), *Ahora o nunca* (Gabriele Muccino, 1999), *Lo hecho, hecho está* (Enzo Monteleone, 1999), *Cuando el cielo cae* (Andrea Frazzi y Antonio Frazzi, 2000), *Yo amo a Andrea* (Francesco Nuti, 2000), *Malena* (Giuseppe Tornatore, 2000), *Pan y Tulipanes* (Silvio Soldini, 2000), *Los cien pasos* (Marco Tullio Giordana, 2000), *Pregúntame si soy feliz* (Giacomo Aldo, 2000), *La habitación del hijo* (Nanni Moretti, 2001), *El último beso* (Gabriele Muccino, 2001), *El hada ignorante* (Ferzan Ozpetek, 2001), *Un casamiento inolvidable* (Alessandro D'Alatri, 2002), *Respiro* (Emanuele Crialesi, 2002), *El día más bello de nuestras vidas* (Cristina Comencini, 2002), *El secreto* (Gabriele Salvatore, 2003), *Acuérdate de mí* (Gabriele Muccino, 2003), *Retrato de familia* (Carlo Vanzina, 2003), *Caterina en Roma* (Paolo Virzi, 2003), *La ventana de enfrente* (Ferzan Ozpetek, 2003), *Domicilio privado* (Saverio Costanzo, 2004), *La vida que sueño* (Giuseppe Piccioni, 2004), *Un loco amor* (Sergio Castellitto, 2004), *Manual de amor* (Giovanni Veronesi, 2005), *El tigre y la nieve* (Roberto Benigni, 2005), *Libero* (Kim Rossi Stuart, 2006), *La desconocida* (Giuseppe Tornatore, 2006), *Mi hermano es hijo único* (Daniele Luchetti, 2007).

³⁰⁰ *La jugada* (Mike Hodges, 1998); *El divino Ned* (Kirk Jones, 1999); *Agnes Browne* (Anjelica Huston, 1999); *Enemigo al acecho* (Jean Jacques Annaud, 2000); *El sastre de Panamá* (John Boorman, 2001); *Madgalene sisters: en el nombre de Dios* (Peter Mullan, 2002); *Veronica Guerin* (Joel Schumacher, 2003); *Desayuno en Pluton* (Neil Jordan, 2005); *The Matador* (Richard Shepard, 2005); *El viento que acaricia el prado* (Ken Loach, 2006).

³⁰¹ Australia: *Claroscuro* (Scott Hicks, 1996), *Humo sagrado* (Jane Campion, 1999), *Inocencia* (Paul Cox, 2000), *Chopper: retrato de un asesino* (Andrew Dominik, 2000), *The bank: el juego de la banca* (Robert Connolly, 2001), *El rastro* (Rolf De Heer, 2002), *Cerca de la libertad* (Phillip Noyce, 2002); Nueva Zelanda: *Jinete de ballenas* (Niki Caro, 2002), *Muerte en la granja* (Jonathan King, 2006).

³⁰² *Las invasiones bárbaras* (Denys Arcand, 2003); *El enviado* (Nick Hamm, 2003); *Padres e hijos* (Michel Boujenah, 2003), *Mambo italiano* (Émile Gaudreault, 2003).

³⁰³ Dinamarca: *Corazones abiertos* (Susanne Bier, 2002), *Reconstrucción de un amor* (Christoffer Boe, 2003), *Después del casamiento* (Susanne Bier, 2006), *El patito feo y yo* (Juan Antonio Bayona, Karsten Kiilerich, 2006), *Italiano para principiantes* (Lone Scherfig, 2000); Noruega: *Elling, mi amigo y yo* (Petter Naess, 2001), *El cartero enamorado* (Pal Sletaune, 1999), *El mundo de Sofía* (Erik Gustavson, 1999); Suecia: *La comedia de la vida* (Roy Andersson, 2007), *Bajo el sol* (Colin Nutley, 1999), *Infidelidades* (Liv Ullmann, 2000), *El último contrato* (Kjell Sundvall, 1997), *Descubriendo el amor* (Lukas Moodysson, 2001), *Nada es imposible* (Daniel Lind Lagerlof, 1999), *Todos juntos* (Lukas Moodysson, 2000); Finlandia: *El hombre sin pasado* (Aki Kaurismaki, 2002), *Luces al atardecer* (Aki Kaurismaki, 2006); Rusia: *El regreso* (Andrey Zvyagintsev, 2003), *El arca rusa* (Alexander Sokurov, 2002), *Camino a Koktebel* (Florent Emilio Siri, Aleksey Popogrebskiy, 2003); República Checa: *Lo mejor de nosotros* (Jan Hřebejk, 2000), *Kolya* (Jam Sverak, 1996), *El idiota* (Sasa Gedeon, 1999); Alemania: *Goodbye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003); *Contra la pared* (Fatih Akin, 2004), *En un lugar de África* (Caroline Link, 2001), *La caída* (Oliver Hirschbiegel, 2004), entre otras; Holanda: *El libro negro* (Paul Verhoeven, 2006); *Reencuentro* (Ben Sombogaart, 2002); Bélgica: *Una relación particular* (Frederic Fonteyne, 2000), *El niño* (Ron Howard, Jean Pierre Dardenne, 2005); Sudáfrica: *Yesterday* (Darrell Roodt, 2004), *Rayas* (Frederik Du Chau, 2005), *Mi nombre es Tsotsi* (Gavin Hood, 2005); Libia: *Caramel* (Nadine Labaki, 2008); Tajikistán (producida por otros países): *Brillo de Luna* (Bakhtiar Khudo Jnazarov, 1999); Turquía: *Herida* (Yilmaz Arslan, 1998); Grecia: *La eternidad y un día* (Theo Angelopoulos, 1998), *La sal de la vida* (Tassos Boulmetis, 2003); Serbia: *Como barril de pólvora* (Goran Paskaljevic, 1998), *Gato negro, gato blanco* (Emir Kusturica, 1998); Rumania: *Bucharest 12:08* (Corneliu Porumboiu, 2006), *Como celebré el fin del mundo* (Catalin Mitulescu, 2007), *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007); Portugal: *Fados* (Carlos Saura, 2007).

³⁰⁴ *Flores de fuego* (Takeshi Kitano, 1998), *Dragon Ball Z* (Daisuke Nishio, 1996), *Pokemon* (Kunihiko Yuyama), *El verano de Kikujiro* (Takeshi Kitano, 1999), *Final Fantasy* (Hironobu Sakaguchi, Motonori

así como de medio Oriente³⁰⁸. Las películas latinoamericanas exhibidas son particularmente de Brasil³⁰⁹ y México³¹⁰, y algunas pocas del resto de los países latinoamericanos³¹¹.

Sakakibara, 2001), *Batalla real* (Kinji Fukasaku, 2000), *The ring* (Hideo Nakata, 1998), *Yu-gi-oh!* (Kazuki Takahashi, 1998), *La llamada 2* (Hideo Nakata, 2005), *Shara* (Naomi Kawase, 2008), *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001).

³⁰⁵ *El tiempo* (Kim Ki Duk, 2006), *The host* (Joon Ho bong, 2006), *Camino a casa* (Lee Jeong Hyand, 2002), *Primavera, verano, otoño, invierno... y de nuevo primavera* (Kim Ki Duk, 2003),; *La esposa de un buen abogado* (Sang Soo Im, 2003), *Old boy* (Chang Woo Park, 2003), *Hierro 3* (Kim Ki Duk, 2004).

³⁰⁶ *Luna seductora* (Chen Kaige, 1996), *Ni uno menos* (Zhang Yimou, 2000), *El camino a casa* (Yimou Zhang, 1999), *Yendo al colegio con mi papá sobre la espalda* (Zhou Youchao, 1998), *Xiu Xiu* (Joan Chen, 2000), *El héroe* (Zhang Yimou, 2002), *Soñando juntos* (Chen Kaige, 2002), *La ducha* (Yang Zhang, 1999), *Balzac y la joven costurera china* (Dai Sijie, 2002), *Kung-fusión* (Stephen Chow, 2004), *La casa de las dagas voladoras* (Yimou Zhang, 2004), *2046* (Wong Kar-Wai, 2004), *El duelo* (Ronny Yu, 2006), *Crimen y lujuria* (Ang Lee, 2007).

³⁰⁷ India: *La boda del monzón* (Mira Nair, 2001); Tailandia: *Shutter* (Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom, 2004); Hong Kong y Singapur: *El ojo* (Hermanos Pang, 2002); Taiwan: *El río* (Ming-liang Tsai, 1997); Bután: *La copa* (Khyentse Norbu, 1999).

³⁰⁸ Palestina (producidas por otros países): *Intervención divina* (Elia Suleiman, 2002), *El paraíso ahora* (Assad Hany Abu); Israel: *La mujer de mi vida* (Dover Kosashvili, 2001), *Ser digno de ser* (Radu Mihaileanu, 2005); *Caminando sobre el agua* (Eytan Fox, 2005); Irán: *Las tortugas también vuelan* (Bahman Ghobadi, 2004); *Niños del cielo* (Majid Majidi, 1997), *Dónde queda la casa de mi amigo* (Abbas Kiarostami, 1987), *Y la vida continua* (Abbas Kiarostami, 1992), *Primer plano* (Abbas Kiarostami, 1990), *El color del paraíso* (Majid Majidi, 1999), *El círculo* (Jafar Panahi, 2000), *El viento nos llevará* (Abbas Kiarostami, 1999), *Kandahar* (Mohsen Makhmalbaf, 2000).

³⁰⁹ *Estación central* (Walter Salles, 1998), *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 1999), *Yo, tú y ellos* (Andrucha Waddington, 2000), *Detrás del sol* (Walter Salles, 2001), *A la izquierda del padre* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002), *Separaciones* (Domingo De Oliveira, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *El camino de las nubes* (Vicente Amorim, 2003), *La dueña de la historia* (Daniel Filho, 2004), *Casi hermanos* (Lucia Murat, 2004), *El casamiento de Romeo y Julieta* (Bruno Barreto, 2005), *Tropa de elite* (Jose Padilha, 2007).

³¹⁰ *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2000), *Amores perros* (Alejandro Gonzalez Iñarritu, 2000), *Japón* (Carlos Reygadas, 2002), *Ladies night* (Gabriela Tagliavini, 2003), *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003), *La hija del caníbal* (Antonio Serrano, 2003), *Voces inocentes* (Luis Mandoki, 2004), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *La mujer de mi hermano* (Ricardo De Montreuil, 2005), *Bella* (Alejandro Gomez Monteverde, 2006), *Arráncame la vida* (Roberto Sneider, 2008).

³¹¹ Colombia: *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), *Rosario Tijeras* (Emilio Maille, 2005), *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006); Perú: *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco Lombardi, 2000), *Piratas en el Callao* (Eduardo Schuldt, 2005), *Chicha tu madre* (Gianfranco Quattrini, 2006), *Dragones, destino de fuego* (Eduardo Schuldt, 2006); Chile: *Coronación* (Silvio Caiozzi, 2000), *Sexo con amor* (Boris Quercia, 2003), *Machuca* (Andres Wood, 2004), *Cachimba* (Silvio Caiozzi, 2004), *Mi mejor enemigo* (Alex Bowen, 2005), *Pretendiendo* (Claudio Dabed, 2006), *Fuga* (Pablo Larrain, 2006); Uruguay: *El viñedo* (Esteban Schoeder, 1999), *Matar a todos* (Esteban Schoeder, 2007), *Paisito* (Ana Diez, 2008), *Maldita cocaína* (Pablo Rodríguez, 2000), *25 Watts* (Alfonso Cuarón y Pablo Stoll, 2001), *Estrella del sur* (Luis Nieto, 2002), *Whisky* (Alfonso Cuarón y Pablo Stoll, 2004), *Gol* (German Tejeira, 2004), *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003), *La cáscara* (Carlos Ameglio, 2007), *La perrera* (Manuel Nieto, 2004), *Ruido* (Marcelo Bertalmio, 2005); Bolivia: *Cocalero* (Alejandro Landes, 2007); Paraguay: *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006); Cuba: *Cuba feliz* (Karim Dridi, 2000), *Mafia en La Habana* (Ana Diez, 1999), *Van van: comenzó la fiesta* (Liliana Mazure y Aarón Vega, 2000), *Miel para Oshun* (Humberto Solas, 2001), *Al fin, el mar* (Jorge Dyszel, 2004), *Habana blues* (Benito Zambrano, 2005).

	Cinemark			Hoyts	Village		Showcase
	Palermo	Puerto Madero	Caballito	Abasto	Recoleta	Caballito	Belgrano
Programación de películas:							
Argentinas; Argentinas en coproducción	13,67%	10,72%	11,96%	14,38%	12,43%	9,77%	11,20%
Argentinas	9,91%	8,89%	9,84%	11,56%	9,67%	7,93%	8,32%
USA; USA en coproducción EU ³¹²	60,74%	73,91%	73,51%	66,18%	62,10%	70,20%	63,08%
Canadá; Canadá en coproducción	2,54%	1,85%	1,84%	2,07%	2,42%	2,56%	2,72%
LATAM; LATAM en coproducción	1,35%	1,07%	0,93%	1,40%	1,70%	1,19%	1,66%
Películas europeas	13,27%	7,33%	7,26%	9,04%	13,57%	8,16%	13,49%
Italia	0,86%	0,65%	0,49%	0,55%	0,98%	0,18%	0,87%
España	2,32%	0,78%	0,88%	1,38%	2,22%	0,12%	1,85%
Francia	3,78%	2,73%	1,27%	2,45%	4,53%	2,21%	4,12%
Reino Unido	2,04%	2,23%	1,63%	1,72%	1,94%	2,26%	2,13%
Alemania, Dinamarca, Suecia, Noruega	0,84%	0,27%	0,34%	0,51%	0,83%	0,83%	1,01%
República Checa, Rusia, Finlandia	0,24%	0,14%	0,10%	0,12%	0,31%	0,00%	0,20%
ASIA; ASIA en coproducción USA y EU	3,42%	2,14%	2,22%	3,49%	3,26%	3,10%	3,29%
Japón, Corea, China	0,84%	0,62%	0,98%	1,55%	1,06%	0,89%	0,85%
Oceanía; Oceanía en coproducción	1,96%	1,85%	2,17%	1,78%	1,78%	2,26%	1,87%
África; África en coproducción	0,15%	0,04%	0,08%	0,01%	0,14%	0,00%	0,18%
Programación total:	4.651	5.523	3.870	7.309	9.059	1.678	5.070
Fecha inauguración	11/1/01	8/5/97	4/6/98	19/11/98	01/7/99	1/12/05	13/7/00
Semanas (desde inauguración al 31/12/2008)	416	608	552	528	496	161	442
Pantallas	10	8	6	12	16	8	10
Cantidad de películas por sala por semana	1,12	1,14	1,17	1,15	1,14	1,30	1,15

Cuadro 2. Programación en complejos cinematográficos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por origen del film (1997-2008)

En el cuadro se expresa el porcentaje de programación por origen del film. Puede verse la abrumadora mayoría de películas estadounidenses, secundadas por las argentinas, y luego las europeas, entre las que las francesas destacan notablemente. Sorprende la cantidad de films provenientes de Asia, en comparación con la escasez de films latinoamericanos. A su vez, pueden notarse diferencias entre complejos, siendo Cinemark Puerto Madero, Cinemark Caballito y Village Caballito más proclives a las películas norteamericanas, mientras Cinemark Palermo, Showcase, Hoyts y Village Recoleta tienen programaciones más diversas en tanto el origen de los films. Este cuadro no tiene en cuenta la cantidad de funciones por día, que modificaría aún más la tendencia a privilegiar el cine de Estados Unidos.

³¹² Este cuadro puede diferir mínimamente de los gráficos confeccionados, ya que en los gráficos se ha tenido en cuenta la totalidad de films en los que participó Estados Unidos, mientras que el cuadro considera únicamente los films estadounidenses, y estadounidenses en coproducción con países europeos.

Según las relaciones empresariales mencionadas en el capítulo 4, Village tendría vínculos con la empresa productora Warner y NAI/Showcase, indirectamente -a través de Viacom- con la empresa Paramount. Al analizar la programación de los multicines, no es posible distinguir estas filiaciones, quizás debido a que la MPA actúa en el sector de la distribución³¹³ en conjunto.

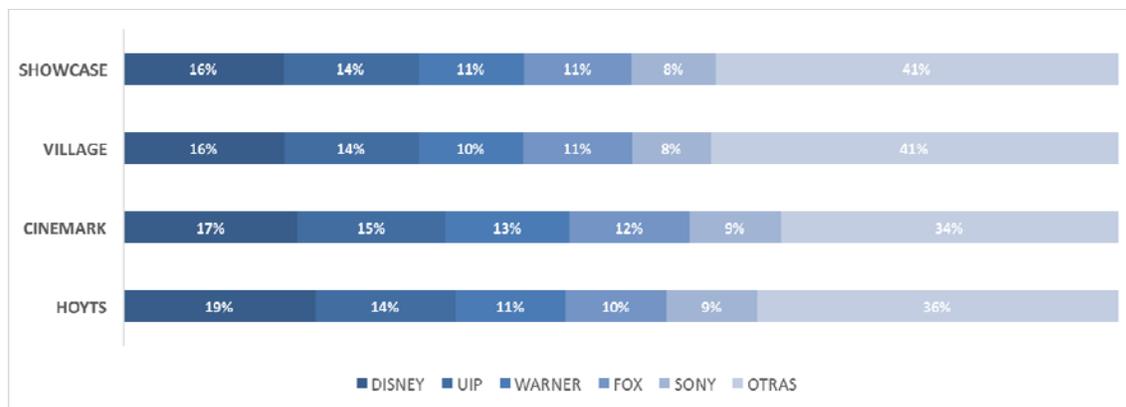


Gráfico 13. Distribuidoras internacionales por complejo internacional (CABA) (promedio 1997-2008).

Según el análisis de la programación, la distribuidora Buena Vista International (Disney) tiene mayor exhibición de sus films. En el gráfico, se ve la preferencia de Cinemark y de Hoyts por las distribuidoras internacionales (siendo un 7% y un 9% mayor la participación que en Showcase y Village). La programación entre los complejos multicine en el país suele ser muy similar, aunque es posible encontrar algunas diferencias incluso entre los mismos complejos: mientras Hoyts Temperley dobla la mayoría de sus títulos, Hoyts Unicenter los subtítula; las películas de estética alternativa suelen estrenarse en el Village Recoleta y no en el Village Avellaneda.

Las empresas orientan sus políticas en el sentido de una producción *customized*, según el gusto del cliente (Ortiz, 2004). En la actualidad, todas las teorías del marketing apuntan a la segmentación del público, tendiendo siempre a la ultrasegmentación y, en el extremo último, la individualización. Se supone que en la segmentación de la oferta y, por consiguiente, en la segmentación de público, se reduce la cantidad de competidores. La desmasificación del consumo se ve como la realización de la libertad individual y como sinónimo de democracia.

³¹³ La relación entre empresas distribuidoras y exhibidoras es muy intensa. A su vez, Hoyts ha llegado a actuar como distribuidora —de *Malos pensamientos* (Peter Berg, 1998) en el año 2000—, y Village Roadshow como productora —de *Analízame* (Harold Ramis, 1999).

Según Getino (2008), el público exige diversidad cinematográfica y valoración del cine como medio de expresión artístico cultural. Esta puede ser una razón para la variada oferta en términos de nacionalidad de los films. Los complejos cinematográficos de múltiples pantallas, teóricamente, tienen la posibilidad de exhibir mayor diversidad de programación ya que no necesitan amortizar la venta con un gran número de público en comparación a las antiguas salas con una sola pantalla y 2000 butacas (la cantidad de pantallas de las salas ronda las 200 butacas. Ver anexo 10.3). Sin embargo, no debe dejar de notarse que la abrumadora mayoría de películas proceden de los Estados Unidos, son cofinanciadas por los Estados Unidos, tienen una estética hollywoodense o están habladas en inglés a pesar de proceder de países no anglófonos, o fueron distribuidas o coproducidas por empresas norteamericanas.

Con respecto al género de los films programados, García Canclini (2006) sostiene que el cine a partir de la década del noventa privilegia las películas con características espectaculares, con gran calidad técnica, de género de acción, terror o suspenso (la "emoción tecnológica", en términos de Darley, 2002). Siguiendo el género de los films estrenados en los complejos multicines de la ciudad de Buenos Aires, esto no se demuestra. Son, en su mayoría, comedias y dramas. También se exhiben una gran cantidad de películas infantiles, particularmente en el mes de julio, coincidente con las vacaciones de invierno.

Género	CABA	RMBA	INTERIOR
Acción-Aventuras	19.8	35.6	44.6%
Animación	37.1	30.1%	32.8%
Comedias	37.1	30.1%	32.8%
Dramas	45.1	25.5%	29.4%
Suspenso-Terror	30.9	35.0%	34.1%
Thriller	30.2	33.3%	36.4%
Documental	80.2	8.6%	11.2%

Cuadro 3. Consumo cinematográfico según género en el trienio 1997-1999 (Fuente: DEiSICA)

Sin embargo, como se ha mencionado en el capítulo 2, estos datos contienen la dificultad de quién cataloga genéricamente las películas. Según los datos consignadas por Ultracine, películas como *The exorcist* (William Friedkin, 1974) son catalogadas como "Drama-Terror", o *The notebook* (Nick Cassavetes, 2004) como "Drama-Romántica", dándole mayor visibilidad al género "Drama". De todas maneras, la afirmación de García Canclini resulta compleja de sostener (ver anexo 10.4.2.).

Las películas programadas cambian continuamente, siguiendo la lógica de la novedad. Sin embargo, también se ha recurrido a la programación de reestrenos, generalmente debido a

una recuperación o remasterización de las copias. En 2002, Cinemark Puerto Madero programó films como *The exorcist* y *Esperando la Carroza* (Alejandro Doria, 1985). A partir de la digitalización de las salas, esto se volvió una práctica sólo un poco más habitual. Santiago Torre Walsh (editor y responsable del website CinesArgentinos) realizó la distribución de *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), dando inicio a una serie de reestrenos en las salas comerciales, generalmente en funciones únicas.

Varios de los multicines intentan tener propuestas "de calidad". Hoyts Abasto fue inaugurado con el Primer Festival de Cortometrajes Nacionales, organizado junto al canal Volver, y Showcase tuvo una "sala de cine de arte" en sus complejos de Vicente López y de Belgrano.

Además de los estrenos, en los complejos multicines son habituales los festivales y ciclos. La importancia de la investigación de los festivales de cine es un aspecto relegado de los estudios del cine³¹⁴. A partir del año 2000 y hasta el 2012, el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) se realizó en Hoyts del Abasto como sede central. VentanaSur exhibió algunas de sus películas en Cinemark Puerto Madero. Varios ciclos de cine se han realizado en complejos: el Festival Internacional de Cine Judío en la Argentina, (FICJA) (Cinemark), el Festival de Cine Francés (Cinemark Palermo), el GreenFilmFest³¹⁵ (Cinemark Palermo), Han Cine, el Festival de Cine Coreano (Cinemark), el Ciclo El Independiente (Hoyts Abasto), el ciclo Marcello Mastroianni de cine italiano (Hoyts Abasto) y el Festival de cine Brasileño (Village Recoleta), entre otros. También programas educativos, como "La escuela al cine"³¹⁶, organizado por la Secretaría de Educación del GCBA y el INCAA. Como se ha visto, Village y Cinemark fueron tenidos en cuenta en la resolución del 2006 como sedes del circuito alternativo de exhibición, aunque prontamente este circuito fue alojado únicamente en los Espacios Incaa. Showcase es el único complejo que no suele realizar ciclos, y está orientado específicamente a las películas de estreno comercial. Más allá

³¹⁴ Ver: Nichols, Bill (1994). "Discovering form, inferring meaning: New cinemas and the film festival circuit." en *Film Quarterly* 47.3, pp. 16-30; Stringer, Julian (2001). "Global cities and the international film festival economy", en Shiel, Mark; Tony Fitzmaurice (eds.): *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Hoboken: John Wiley & Sons, pp.134-144; Valck, Marijke de (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press; Aguilar (2016).

³¹⁵ Ver: Fernández Bouzo, Soledad (2014). "Poéticas (políticas) del ambiente en el cine documental. Acerca de los documentales en festivales de cine ambiental en Buenos Aires", en *Revista Cine Documental* n° 10, Buenos Aires, pp. 71-96.

³¹⁶ Este programa fue una iniciativa que surgió en el 2000, como consecuencia de una encuesta que reveló que el 75% de los alumnos de la zona sur de Capital Federal nunca había asistido al cine. La propuesta de llevar al cine a alumnos de escuelas públicas de bajos recursos de la ciudad se llevó adelante en las seis pantallas de los cines Hoyts del Abasto. En el año 2004, el programa fue realizado a escala nacional en 16 provincias argentinas por el INCAA en conjunto con el Ministerio de Educación, Aeropuertos Argentinas 2000 y el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación. El programa "La escuela al cine" tiene una suerte de correlato con el reciente programa privado -de características empresariales- "Village School Program".

de la importancia de los festivales y ciclos, la relevancia de las películas en estos circuitos no fomenta necesariamente la circulación comercial de las mismas: *Parapalos* (Ana Poliak, 2004), por ejemplo, ganadora de la sexta edición del Bafici, no logró estrenarse comercialmente.

6.4. Algunas reflexiones

Si las medidas adoptadas durante el primer gobierno peronista con respecto al sector cinematográfico tenían su correlato en la política industrial desarrollada por el peronismo (y por lo tanto, el aumento de la producción industrial así como el régimen de sustitución de importaciones eran objetivos primordiales) (Kriger, 2006), la ley de cine de 1994 y el aumento de productividad del cine de la década del noventa no están motivados por un interés general en la industria nacional. Por el contrario, la ley de cine se generó de manera conflictiva y no existió un pensamiento global de la industria cinematográfica considerando los tres sectores (producción, distribución y exhibición). Las medidas referentes a la exhibición (resolución de cuota de pantalla y media de continuidad) que fueron tomadas una década más tarde no tuvieron ningún impacto en la programación de los multicines.

Las políticas públicas de las últimas décadas contemplaron a la industria cinematográfica no sólo por la importancia simbólica de los contenidos en pantalla sino también por lo que está detrás: una cadena de valor que genera empleo e innovación (González, 2014). Estas medidas son, en palabras de Roque González (2015) *neofomentistas*, es decir, no son una continuación del fomentismo —políticas cinematográficas de un Estado activo en la industria en todos los eslabones de la cadena de valores del sector; este tipo de políticas, según el autor, nunca sucedieron en la Argentina— sino políticas públicas defensivas —medidas que tienden a apoyar especialmente la producción, sin alterar las relaciones de poder en el sector.

El apoyo a la producción por parte del Estado proporciona la posibilidad de producir películas con estéticas alternativas. Según Pablo Rovito (2004), un cine que no cuente con regulación estatal corre el riesgo de producir únicamente films *mainstream*, establecidos para un público masivo, y no dejar lugar para otro tipo de expresión. De todas maneras, aunque es innegable que el apoyo estatal fue trascendente para la producción del Nuevo Cine Argentino (NCA), la política de créditos y subsidios del INCAA se orientó al crecimiento en volumen de la industria y apoyó, como se verá en el capítulo siguiente, a la producción de un cine industrial y comercial. Como la exhibición en la Argentina es de carácter oligopólico, además,

el productor de películas no *mainstream* tiene dificultades para poder colocar su producto en el mercado. Esta dificultad de acceso al mercado implica pérdidas económicas, en tanto el film no logra acceder a ser consumido, así como pérdidas culturales y simbólicas, ya que la película no alcanza a su público potencial.

En este contexto, la distribución y exhibición son sectores que las políticas públicas aún no han logrado regular. Los grandes complejos de exhibición son beneficiados por el mercado cinematográfico local. Simultáneamente, han sido sitios donde se exhibieron distintos programas culturales y educativos, buscando cierto nivel de consenso social -además de exenciones impositivas. Aún más, han logrado establecerse como la opción preferida de consumo cinematográfico en salas, como una experiencia e independientemente del film en sí mismo. Las empresas exhibidoras multinacionales han mantenido una relación estructural en asociación con las empresas distribuidoras extranjeras, por lo que logran tomar sus decisiones con un alto grado de autonomía respecto del Estado argentino. Con un sistema verticalista y transnacional, consiguen instalar sus demandas.

Los complejos multicines Village, Hoyts y Cinemark han intentado escabullirse de cumplir la media de continuidad y la cuota de pantallas de películas argentinas, tanto por incumplimiento de las regulaciones del INCAA como por la búsqueda vericuetos legales (Perelman y Seivach, 2003). El Estado no ha logrado responder con un control riguroso ni con sanciones cuando se comprobaron faltas. A su vez, las medidas tomadas, incluso con mayor regulación, no tienen el alcance de otras medidas potenciales (como establecer una cantidad máxima de copias de películas extranjeras). En este sentido, a pesar de la buena voluntad de muchos de los trabajadores del INCAA y de los programas que desde allí se llevan a cabo, no se ha discutido realmente la supremacía de los grandes grupos de medios. Por el contrario, el Estado -en el mejor de los casos, de manera involuntaria-, se convirtió en socio auspiciante del proceso de concentración empresarial.

Incluso en su aspecto más positivo, la protección y promoción estatal de un cine no comercial y la consolidación de un mercado restringido:

pueden ser motivos de un entusiasmo pero no deben ocultar los peligros de avanzar hacia un cine plenamente administrado. Un destino de este tipo, similar al que ya tienen las artes plásticas, podría llegar a crear una división entre cine comercial y cine de arte que traicionaría el carácter transversal y ubicuo del cine (Aguilar, 2006: 207).

Es cierto que los créditos y las subvenciones del Estado facilitaron la actividad productiva, logrando el crecimiento de la producción audiovisual. Sin embargo, no se reparó en la importancia del mercado. Las cuotas de pantalla, que reglamentan la obligatoriedad de exhibición de títulos nacionales, aún si fueran respetadas por las empresas exhibidoras, no resultan suficientes. Las relaciones de poder en el mercado siguen siendo desde todos los agentes (incluso los entes nacionales) favorables a las grandes compañías exhibidoras de capitales extranjeros.

Capítulo 7: la oferta cinematográfica nacional en los complejos multicine de la ciudad de Buenos Aires (1997-2008)

Cualquier conversación sobre cine fuera de Hollywood

comienza por Hollywood

Glauber Rocha

En este capítulo se analizarán las películas argentinas más proyectadas en los complejos multicines en el período 1997-2008, con un mínimo de cinco semanas en cartel (ver anexo 10.5.1). Se pretende dar cuenta de una correlación entre modo de producción y modo de representación, en tanto se considera que las películas más exhibidas, de carácter industrial y producidas indirectamente por conglomerados mediáticos multinacionales, sostienen un modo de representación conservador –tanto en sus aspectos estéticos y estilísticos como en el imaginario que presentan.

7.1. El cine argentino en relación con el modelo de Hollywood

A partir de la Ley de cine 24.377, la producción de cine nacional y la cantidad de títulos nacionales exhibidos anualmente comenzó a aumentar, luego de haber llegado a su piso en 1994, con sólo seis films producidos. Ese año, sólo cinco de los once films estrenados lograron superar los tres mil espectadores (Casciero, 1995). En 1995 y 1996 fueron producidos más films que en los años anteriores; sin embargo, el notorio incremento en la exhibición de cine argentino se debió al estreno de realizaciones de años anteriores. Recién en el año 1997 se manifestaron plenamente ciertos cambios en la industria procedentes de la ley de cine. De los 28 films estrenados en ese año, siete fueron óperas primas y cuatro películas lograron posicionarse como grandes éxitos (*Dibu*, *Comodines*, *La furia* y *Cenizas del paraíso*). El empleo en el sector subió un 82% con respecto al año anterior, y el primer complejo multicine de la ciudad de Buenos Aires, Cinemark Puerto Madero, fue inaugurado. Sin embargo, en los años sucesivos, el incremento de la producción nacional motivado por las políticas públicas de fomento no se vio acompañado de una mejora en la distribución, la exhibición y el consumo de cine argentino.

Dentro del cine nacional más exhibido en las salas en el período mencionado, se destacan las películas dirigidas por Juan José Jusid, Fabián Bielinsky, Rodolfo Ledo y Juan José Campanella, y las protagonizadas por Adrián Suar, Ricardo Darín y Guillermo Francella. Estas películas de corte comercial fueron producidas por grandes empresas vinculadas a la

televisión. Las empresas productoras Patagonik, ASF y Pol ka están asociadas - empresarialmente o en determinados proyectos- a los grandes conglomerados de medios locales e internacionales (Clarín, Telefe, Telefónica, Walt Disney). Estas productoras, según Getino y Schargorodsky (2008), tienen una finalidad principal de carácter industrialista, están resueltas a producir dos o más largometrajes por año junto con otros productos audiovisuales (publicidad, institucionales, telefilmes) y servicios a la producción. La principal intención de sus realizaciones es lograr el éxito (recuperación económica) en el mercado, por lo que el diseño, el tratamiento conceptual y formal se inscribe en modelos estandarizados (de género). La adopción de convenciones de género es considerada por estas empresas como una estrategia potencial decisiva para lograr el equilibrio financiero. En cuanto a los roles protagónicos, se privilegia a los actores y actrices promovidos por la televisión. El rol de productor en estos films tiene tanta injerencia como el director de cada proyecto, o aún más. Las productoras aquí mencionadas, debido a sus presupuestos superiores y a la cantidad de espectadores que convocan, son las que mayores créditos y subsidios reciben por parte del INCAA.

Es necesario remarcar la importancia de ciertos canales de televisión³¹⁷ en la producción de películas. Según disposiciones y acuerdos a partir de la ley de cine de 1994, la televisión se involucró en la coproducción de películas (*Caballos salvajes* fue el primer film en el que participó Canal 13). Podría pensarse que la motivación ulterior de esta participación sería recuperar el dinero desviado al INCAA del COMFER (Falicov, 2007).

El cine nacional que más se proyecta y se consume a nivel global está hecho a semejanza del modelo hollywoodense³¹⁸. Para Matthew Karush (2013), la cultura de masas producida en el país ya desde la década del treinta se creó en diálogo con estilos y prácticas extranjeras, emulando estándares técnicos y estilísticos fijados por los productos norteamericanos, pero conciliando esta imagen cosmopolita con tradiciones locales para distinguirse:

Competir eficazmente requería que los cineastas emularan a Hollywood y a la vez que distinguieran sus productos tomando las particularidades argentinas que las audiencias no podían ver en las películas de Hollywood. El cine resultante, construido a partir de la combinación de elementos tomados de

³¹⁷ Si bien la circulación de actores entre la televisión, el cine y el teatro de corte comercial fue habitual desde la década del setenta, la novedad de la década del noventa radica en la directa participación de los canales de televisión en la producción cinematográfica.

³¹⁸ Ver la investigación en curso de Iván Morales, "La productividad de Hollywood en el cine clásico argentino (1933-1945). Tensiones, modelos genéricos, imaginarios y viajes".

Hollywood y de la cultura popular argentina, ofrecía un modernismo alternativo que reconciliaba la tradición argentina con la modernidad cosmopolita (Karush: 2013, 118-119).

Por Hollywood se entiende la institucionalización internacional de ciertos estándares y valores de cine, tanto en términos de las expectativas del público, ideologías y prácticas profesionales como el establecimiento de infraestructuras de producción, distribución, exhibición y comercialización, para dar cabida, regular y reproducir estas normas y valores (Higson, 2002). El éxito de público que encuentran el modelo de cine hollywoodense (sea proveniente de los Estados Unidos o no) lleva a interrogarse sobre "si los norteamericanos han sabido captar una búsqueda inconsciente del sujeto contemporáneo por la acción" (Wortman, 2009). También puede pensarse que el cine de Hollywood desarrolla una serie de estrategias – identificación, emoción, adrenalina– que convocan a un ‘disfrute’ *pasivo* de las películas. En este sentido, la "búsqueda inconsciente del sujeto por la acción" que menciona Wortman quedaría satisfecha por la visión de la película, inhabilitando al espectador la búsqueda de cualquier acción propia (Rancière: 2010), y por lo tanto, de una manera conservadora, sin alterar el *statu quo*.

Hacia la década del noventa, si bien algunas películas explícitamente intentan emular los recursos técnicos y estilísticos (aunque no tecnológicos, ya que coincide con el período en el que los recursos digitales comienzan a descollar) del cine de Hollywood (*Comodines*), otras directamente aplican las estrategias técnicas, tecnológicas y estilísticas de la televisión (*Esa maldita costilla*).

7.2. Programación de cine nacional en los complejos multicine

A partir de 1997, se señala la aparición del Nuevo Cine Argentino. El NCA fue reconocido internacionalmente en numerosos festivales y fue estudiado ampliamente por los investigadores del cine, ya que sobre él que se concentra la reflexión sobre el cine argentino del período. Sin embargo, puede pensarse la emergencia del NCA como parte de una renovación general del campo cinematográfico en la Argentina, que incluye al cine de modo de producción industrial y modo de representación convencional. Para Gonzalo Aguilar, si bien existen dos tipos de producción, ambas aspiran a insertarse en el mismo circuito (Aguilar, 2006). Las películas argentinas más proyectadas proceden del cine de género, industrial y comercial: cine de animación e infantiles, comedias románticas, comedias burdas y cine de aventuras.

Dentro de las películas más exhibidas en los multicines de la ciudad de Buenos Aires en el período 1997-2008, es posible encontrar dramas dirigidos por grandes nombres de la década del ochenta, como *Las Manos* (Alejandro Doria, 2006), *Una noche con Sabrina Love* (2000) y *Valentín* (2002), de Alejandro Agresti; *Lugares comunes* (2002) y *Roma* (2004), de Adolfo Aristarain. Estos directores se dieron como tarea responder "a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos)" (Aguilar 2006, 23). También surgen otros directores, como Eduardo Mignogna con *Cleopatra* (2003) y *El faro del sur* (1998); Marcelo Piñeyro, con sus figuras de héroes rebeldes (*Kamchatka*, 2002; *Plata quemada*, 1997); o Fabián Bielinsky (*Nueve reinas*, 2000; *El aura*, 2005), con la renovación de la forma policial (Aprea, 2008).

Sorpresivamente, algunos documentales fueron exhibidos en los multicines de CABA por más de cinco semanas: *Fuerza aérea SA*, 2006 y *Whisky, Romeo, Zulu*, 2004 de Enrique Piñeyro, y *Sol de noche* (Pablo Milstein y Norberto Ludin, 2002), así como algunas películas del NCA. Si bien los autores del NCA fueron estrenados en estos cines, proporcionalmente tuvieron muy pocas funciones. La ópera prima de Pablo Trapero, *Mundo grúa*, fue exhibida en el Village Recoleta (con una función por día, la semana del 8 de julio) y en Cinemark Palermo (con seis funciones por día, por una semana).

Si bien hasta julio de 2004 no se exigía cumplir con una cuota de pantalla, Village Recoleta programó películas que no fueron exitosas (*Rosarigasinos*, 2001; *Una noche con Sabrina Love*, 2000) pero que tenían el respaldo de reconocidos directores o actores y eran distribuidas por empresas reconocidas.

A su vez, el consumo de películas nacionales en el periodo se encuentra concentrado. Si en el período analizado las películas nacionales convocan entre tres y cinco millones de espectadores anuales, que una o dos películas obtengan más de un millón de espectadores implica que otra numerosa serie de films tiene menos de cincuenta mil espectadores (y ocasionalmente, mucho menos que eso). Los espectadores y las proyecciones de films argentinos están altamente concentrados —esto a su vez, está relacionado con la cantidad de copias con las que sale cada film: mientras la mayor parte lo hace con menos de seis, y un promedio total de entre nueve y catorce, otras lo hacen con más de cien. Esta concentración se hace aún más evidente en las producciones que quedan al margen temporal de este trabajo: *El*

secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009), *Metegol* (Juan José Campanella, 2013), *Relatos salvajes*³¹⁹ (Damián Szifron, 2014) y *El clan* (Pablo Trapero, 2015).

Mientras *Comodines*, *La furia* y *Dibu* -las tres películas más vistas de 1997- se llevaron 3.5 millones de espectadores, y en 1999, *Alma mía*, *Esa maldita costilla* y *La venganza* capturaron más de dos millones de espectadores; las 13 películas más vistas del NCA en el período 1997-2007 reunieron 1.5 millones todas juntas (Rocha, 2009). Para el ex Presidente del INCAA Jorge Coscia:

Si hay una política de Estado que pone dinero de los fondos públicos para el fomento del cine, a fin de año, cuando hacemos el balance, si sacáramos a *Patoruzito* y a *Francelli*, nuestra posición en el mercado sería del 5% (Coscia, 2009: 150).

Según Joanna Page (2009), el NCA se realizó para convocar tanto a un público nacional como a un público extranjero. Más allá de las intenciones de su producción –que son discutibles, en tanto la mayor parte de películas del NCA están dirigidas a un público potencial, tanto nacional como extranjero, muy limitado–, a partir de la escueta programación en salas comerciales y de los pocos espectadores que convocan en la Argentina, resulta muy difícil sostener que la producción, distribución y exhibición del NCA están en función de convocar a un público nacional masivo. Tanto en la oferta cinematográfica como en el consumo interno cinematográfico de cine argentino, predominan los films de carácter industrial, tanto de calidad (*quality comercial*) como aquellos meramente industriales.

7.2.1. Cine de animación y películas infantiles

En el período, son numerosas las películas animadas e infantiles estrenadas y que permanecieron en cartel varias semanas, siendo una importante parte de la programación del mes de julio, coincidente con las vacaciones de invierno. Dentro de las producciones nacionales, las películas más ofertadas³²⁰ fueron *Manuelita* (Manuel García Ferré, 1999),

³¹⁹ *Relatos salvajes* convocó a 3.454.410 espectadores en el 2014, es decir, el 7,57% del total de espectadores y el 42,41% de los espectadores de cine nacional de ese año. Actualmente es el film con mayor cantidad de espectadores del cine argentino reciente.

³²⁰ El cine de animación fue muy prolífico en estos años. Otras películas con menor exhibición estrenadas en el período son: *Los Pin tin al rescate* (Franco Bittolo, 2000), *Cóndor Crux* (Juan Pablo Buscarini, Swan Glecer, Pablo Holcer, 2000), *Mercano el marciano* (Juan Antin, 2002), *Dibu 3, la gran aventura* (Raúl Rodríguez Peila, 2002), *Martín Fierro* (Liliana Romero y Norman Ruiz, 2007), *Isidoro: la película* (José Luis Massa, 2007), *Valentina* (Eduardo Gondell, 2008), *El ratón Pérez 2* (Andrés Schaer, 2008). A partir de 2009: *Boogie, el aceitoso* (Gustavo Cova, 2009), *Metegol* (Juan José Campanella, 2013), *Gaturro* (Gustavo Cova, 2009), *El Sol* (Ayar Blasco, 2012), *Cuentos de la selva* (Norman Ruiz y Liliana Romero, 2010), *Plumíferos* (Daniel De

*Dibu*³²¹ (Alejandro Stoessel y Carlos Olivieri, 1997), *Dibu 2, la venganza de Nasty* (Carlos Galettini, 1998), *Corazón, las alegrías de Pantriste* (García Ferré 2000); *El ratón Pérez* (Juan Pablo Buscarini, 2006); *Patoruzito* (José Luis Massa, 2004), *Patoruzito 2; la gran aventura* (José Luis Massa, 2006), *Micaela, una película mágica* (Rosanna Manfredi, 2001) y *El arca* (Juan Pablo Buscarini, 2007). A su vez, para analizar la oferta del período, se pueden tener en cuenta las películas infantiles o adolescentes procedentes de programas televisivos³²² como *Chiquititas: Rincón de luz* (José Luis Massa, 2001)³²³, *High School Musical: El Desafío*³²⁴ (Jorge Nisco, 2008); *Vivir intentando*³²⁵ (Tomás Yankelevich, 2003) y *Erreway: cuatro caminos*³²⁶ (Ezequiel Crupnicoff, 2004). Todas estas películas tienen características musicales³²⁷, así como *La edad del sol* (Ariel Piluso, 1999), curioso título alusivo al nombre de su protagonista, la cantante de folklore Soledad Pastorutti.

El cine de animación en la Argentina tiene larga data, siendo el país que produjo el primer largometraje de animación *El Apóstol* (Quirino Cristiani, 1917), producido por Federico Valle, estrenado en el Cine Select Lavalle el 9 de noviembre de 1917 y animado usando miles de figuras recortadas en cartón. *Peludópolis* (Quirino Cristiani, 1931) fue el primer largometraje sonoro animado; ambos films se articulaban como sátiras políticas en la tradición de revistas de caricaturas de la época³²⁸, como *Caras y Caretas*. En 1942, se produjo

Felippo, Gustavo Giannini, 2010), *Las aventuras de Nahuel* (Alejandro Malowicki, 2009), *La máquina que hace estrellas* (Esteban Echeverría, 2011), *Anima Buenos Aires* (María Verónica Ramírez, 2011), *Soledad y Larguirucho* (Manuel García Ferré, 2012), *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe* (Walter Tournier, 2012).

³²¹ Procedente de programa televisivo del canal Telefe.

³²² Otra película dirigida a público infantil y juvenil que surge de un programa televisivo es *100% Lucha, la película* (Juan Iribas, 2008).

³²³ *Chiquititas* fue un programa emitido por Telefe y producido por Cris Morena desde 1995 y por siete temporadas. La película fue el final de la serie televisiva. Entre 1996 y 2001, *Chiquititas* presentó también en versión teatral musical.

³²⁴ *High School Musical: El Desafío* es un spin-off de la película estadounidense *High School Musical* (Kenny Ortega, 2006). La producción del casting se realizó a partir de un programa emitido por Canal 13 y Disney Channel, *High School Musical, La Selección*.

³²⁵ Bandana es un grupo argentino de música pop surgido del concurso televisivo *Popstars: Tu show está por empezar* en el año 2001, transmitido por Canal 9 y posteriormente re-emitido por Telefe.

³²⁶ *Erreway: cuatro caminos* es una secuela de la serie televisiva *Rebelde Way*, de Cris Morena, televisado por Azul TV (2002- 2003) y América TV (2003), y retransmitido por Fox Kids. Del programa televisivo surgió un grupo musical que se presentó en el Teatro Gran Rex, editó tres álbumes de estudio y realizó giras por América latina, Europa y Medio Oriente.

³²⁷ "Así como el cine de la generación del '60 tiene su reflejo en las películas de la década del '90 hasta hoy, también el cine comercial de aquellos años ha dejado sus claras repercusiones en la actualidad. Dentro del ámbito cinematográfico, películas como *La edad del sol* (Ariel Piluso, 1999), que tiene como protagonista a Soledad Pastorutti -cantante contemporánea de música folclórica-, remiten a las películas de Palito Ortega o Sandro. Otro ejemplo es la película protagonizada por el grupo Bandana, para promocionar su nuevo *disco Vivir intentando* (Tomás Yankelevich, 2003), ya que tiene una clara remembranza con *El Club del Clan*. Igualmente esta relación entre una promoción audiovisual y la música se percibe especialmente en la televisión (*Rebelde Way, Rincón de Luz, Resistiré, entre otras*)" (Franzán, Guerstein e Izko: 2004, 34).

³²⁸ Ver: Gandolfo, Amadeo (2012). "El laboratorio de los dibujantes: sociabilidad y política entre los caricaturistas argentinos (1930-1960)", en *Cadernos de Comunicação* n° 1, vol. 16, Enero-Junio.

el primer film argentino animado en technicolor, el cortometraje *Upa en apuros*³²⁹ (Dante Quintero), estrenado el 14 de noviembre en el cine Ambassador. En 1952, con la inauguración del Canal 7 estatal, los dibujos animados comenzaron a emitirse por televisión. En 1972, se estrenó el primer largo cinematográfico animado a color *Mil intentos y un invento* (Manuel García Ferré), con los personajes televisivos de Antejito y Antifaz (esta película fue reestrenada en salas comerciales en el 2001, luego del éxito de *Manuelita*). La producción cinematográfica de este último director continuó en el cine de los años siguientes: *Trapito* (1975) e *Ico, el caballito valiente* (1981). A estos largometrajes se suman las series televisivas concentradas durante la década del setenta (*Las aventuras de Hijitus* entre 1967-1973; *Calculín*, 1977 y *El libro gordo de Petete*, 1980). De esta tradición nacen los dos films de animación más exhibidos en el período: *Manuelita* y *Patoruzito*.

Manuelita –realizada con el apoyo del INCAA y Telefe, y producida por Carlos Mentasti– se estrenó el 8 de julio de 1999 y estuvo en cartel de los complejos multicines durante veinte semanas³³⁰. *Manuelita* fue la película más vista en Argentina en ese año, con 2.223.447 de entradas frente a los 1.499.553 espectadores de *Sexto Sentido* (Night Shyamalan, 1999), y fue la primera película nacional en superar los dos millones de espectadores desde *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), acumulando además el 42% de los espectadores de cine nacional de ese año.

La idea del film surgió a partir de la canción infantil "La tortuga Manuelita", de María Elena Walsh, compuesta en 1976, que narra la historia de una tortuga que (no se sabe bien por qué) se fue a París; la autora había escrito el libro *Manuelita, ¿dónde vas?* en 1998. María Elena Walsh colaboró tanto en la elaboración del guión como en la composición de nuevas canciones creadas especialmente para la película.

La trama recurre al recurso del relato enmarcado. El Patriarca de los Pájaros -un ave anciana- cuenta la historia de Manuelita la tortuga a los pequeños animalitos, desde que la tortuga era un huevo hasta su casamiento con Bartolito. La historia focaliza en Manuelita adolescente, que durante una feria, se sube a un globo aerostático que se escapa en una tormenta. Un pájaro rompe el globo y Manuelita cae hacia el océano, y es recogida por un

³²⁹ "Cuando se empezó la tarea, en 1939, se pensaba filmarla en 35 mm con el sistema de technicolor, pero como esta empresa norteamericana sólo aceptaba trabajos que supusieran un tiraje de 25 copias como mínimo (cifra que excedía en mucho las posibilidades de nuestro mercado) se optó por contratar el suministro de material especial de la compañía Gaspar Films de Alemania. El estallido de la Segunda Guerra Mundial complicó todo, ya que mucho antes de finalizar la película el material cesó de llegar" (González: 2006, 37).

³³⁰ En cuanto a premios internacionales, la película fue seleccionada por la gestión de Mahárbiz para competir por los Premios Óscar de la academia de Hollywood como el mejor film extranjero (no estuvo entre los films nominados por la Academia). Fue candidata en la 16 edición de los premios Goya a la mejor película de animación.

barco de cerdos piratas. En el calabozo del barco se hace amiga de unos ratones hambrientos. El barco se hunde, una tortuga marina los salva y los lleva a París. Manuelita, ya sola, triunfa como modelo de la diseñadora gallina Coco Liche. Simultáneamente -enterados del éxito parisino de la tortuga adolescente-, Larguirucho, Bartolito, Dopie y el abuelo de la tortuga adolescente construyen un globo para buscar a Manuelita. Al llegar a París, Larguirucho y Dopie (y no el pretendiente Bartolito, que espera en Pehuajó), se alojan en la habitación de Van Gogh, cantan "El cuartito azul", se encuentran con Toulouse Lautrec, con el pensador de Rodin y con Carlos Gardel, que desea "Volver". Larguirucho hace dos referencias a su situación de anclado en París³³¹. Mientras tanto, Manuelita es estafada por el roedor Fransuá -quien se queda con el dinero de la carrera de Manuelita que ella pretendía hacer llegar a sus padres. Al darse cuenta, Manuelita enfrenta a Fransuá. El roedor, por venganza, la avergüenza desarmando la prenda que Manuelita exhibe y dejándola en ropa interior (decimonónica) frente al público. Más tarde, Manuelita, alertada por la canción de "Manuelita" cantada por Dopie a la manera de Edith Piaf, localiza a sus amigos y con el dinero que pudo rescatar, regresan a Pehuajó en avión. Allí, se reencuentra con Bartolito, que es una persona muy importante en el pueblo: el maestro. Finalmente, se casa de punta en blanco con Bartolito en una iglesia con vitrales y órgano más parecida a Notre Dame que a la iglesia de Pehuajó. A la boda asisten varios de los dibujitos más importantes creados por García Ferré, como Antejito, Oaky, Hijitus y Trapito. Manuelita y Bartolito viajan en un globo aerostático a su luna de miel.

Según Mónica Kirchheimer (2014), la película recupera la tradición nacional, que se entronca con el estilo de autor García Ferré y parece obedecer a la lógica previa a la expansión de las imágenes generadas por computadora. En un momento en el que el film *Toy Story* (John Lasseter, 1995) inaugura la animación 3D y la concepción de las películas infantiles como *kidults*, Manuelita parece resistir y situarse en un estadio previo. Son varias las referencias para los adultos, manifiestas y condensadas en la secuencia de Larguirucho y Dopie en París. Sin embargo, estas referencias no parecen estar dirigidas a los padres de los niños de los noventa, sino a los abuelos. Los personajes de la tercera edad en el film, a su vez, son más relevantes que los padres: el Patriarca de los Pájaros dirige amablemente el relato, y el abuelo de Manuelita –más osado y activo que los padres de la tortuga–, tiene más relevancia en el relato que los progenitores.

³³¹ *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938) -originalmente, *Tres argentinos en París*- debió cambiar su nombre debido a que el Instituto Cinematográfico del Estado consideró que desprestigiaba a la nacionalidad argentina, ya que los medios para retornar al país eran el póquer y la estafa. La policía realizó un despliegue de efectivos frente al cine Monumental para evitar al público ingresar a las salas (Kriger, 2006).

Patoruzú es un personaje inventado por Dante Quintero, que salió por primera vez en la tira "Aventuras de Don Gil Contento" el 19 de octubre de 1928, en el diario *Crítica*. En 1945, la versión más ingenua e infantil "Patoruzito" hizo su aparición. El personaje, un generoso estanciero tehuelche, fue el ícono de la última dictadura militar así como, paradójicamente, mascota del Quinto Centenario del Descubrimiento de América en 1992. En 1996 se realizaron los cortometrajes "El templo" (sobre Patoruzú) y "Cazador" (sobre Patoruzito), con el propósito de ser presentadas en festivales internacionales. Los cortometrajes fueron producidos en Estados Unidos y la Argentina, y circularon tanto en castellano como en inglés.

Presentada por Patagonik Film Group -que había producido *Cóndor Crux-*, Telefe y Red Lojo, *Paturuzito*³³² fue estrenado el 8 de julio de 2004 y fue un éxito de taquilla, con más de 2.500.000 espectadores y doce semanas en cartel en los multicines de la CABA (en el país se estrenó en más de 130 salas, con 140 copias). Su director, José Luis Massa, había realizado previamente *Chiquititas: Rincón de luz* (2001) y *Un hijo genial* (2003), y con posterioridad *Patoruzito 2* (2006) e *Isidoro, la película* (2007). Red Lojo, a su vez, estuvo a cargo de la coproducción *Don gato y su pandilla* (Alberto Mar, 2011) y de *Boogie el aceitoso* (Gustavo Cova, 2009).

La trama de *Patoruzito*, desde los estudios de diversidad cultural, resulta llanamente incoherente³³³. En el prólogo, el faraón Patoruzek I pelea contra Arotep en Egipto. Patoruzek escapa hacia la Patagonia, donde es nombrado cacique de los tehuelches y la civilización florece en el Valle Perdido. En el siglo XXI, para convertirse en cacique de la tribu y ser "dueño de toda la Patagonia" (según palabras de la Chacha, el ama de crianza), Patoruzito debe cumplir tres pruebas: recuperar la Piedra Azul dentro del Gran Volcán, dar con la mitad que falta del amuleto de la Cueva Escondida de los antiguos (la población tehuelche invisibilizada en Patagonia), custodiada por un viejo sabio, y una pluma de cóndor, símbolo de la libertad. El antagonista es Ferguson, un europeo que pretende adueñarse de la región, con la ayuda de Cachicó, un tehuelche que desea desafiar a Patoruzito. Hacia el final, Ferguson se revela como Arotep, intentando destruir a Patoruzito y ser faraón de los

³³² Anteriormente, el personaje animado había aparecido en el corto "Vamos a la cama" (Dante Quintero, 1988), emitido por Canal 2 diariamente con la función de marcar la finalización del horario de protección al menor. Cartoon Network, por su parte, transmitió en noviembre de 2005 diez cortos animados de "Isidoro Cañones", producidos por Red Lojo.

³³³ La representación de los tehuelches en el siglo XXI en la Argentina, más allá de la ficción del dibujito animado, dista mucho de la imagen conciliadora del film. Ver: Rodríguez, Mariela Eva. De la 'extinction' a la autoafirmación: procesos de visibilización de la comunidad tehuelche Camusu Aike (provincia de Santa Cruz, Argentina). Tesis de doctorado, Universidad de Georgetown, 2010.

tehuelches. Finalmente, Patoruzito sale victorioso y es invitado a vivir como cacique de los tehuelches antiguos en el Valle Perdido, pero decide volver con su familia.

En el film, hay continuas apelaciones a lo nacional: música folklórica, pastelitos, empanadas, ballenas francas australes, tehuelches, boleadoras, pumas, la utilización excesiva de la palabra che (un término en mapudungun), condensando múltiples imágenes de manera incoherente, en un momento histórico en el que el consumo interno y la "marca país", así como diferentes variables de lo nacional, tenían un papel protagónico.

La música es muy ilustrativa en la película: León Gieco musicaliza con el tema "Coraje" la función del cacique (cuidar el ecosistema, la función que la cinematografía le da a los indígenas -desde *Pocahontas* hasta *Avatar*), mientras que la imagen de dinero y mujeres que imagina Isidorito como su ideal de ser cacique es musicalizada por La Mosca. La música de Los Nocheros aparece en distintas ocasiones. Según Luciano Zito (2007), esto se debe al interés de asimilar todos los segmentos posibles de público, en tanto los tres referentes de música popular ocupaban por entonces un importante lugar en los medios masivos y están identificados con la identidad nacional. Por esto, la decisión de esta música correspondería más al mercado que a un criterio estético.

En cuanto a la técnica, resulta compleja la relación entre la tecnología 3D de ciertos fondos (agua, lava, fuego) y algunas secuencias –por ejemplo, en la que Patoruzito se enfrenta a Arotep en la pirámide– y el dibujo 2D de los personajes. Esta resolución técnica se ve forzada.



Imagen 13. *Patoruzito*.

Utilización de efectos de animación digital con animación 2D en los personajes.

Resulta interesante señalar que mientras *Manuelita* tuvo una importante cantidad de espectadores en España, y *El ratón Pérez* tuvo un excelente desempeño en el mundo hispanoparlante (y en otros países, como Polonia), *Paturuzito* no fue estrenada en el marco de la Unión Europea.

7.2.2. Poné a Francella: entre la comedia familiar y el humor de inodoro

Un actor particularmente prolífico -y central en el sistema de estrellas argentino- es Guillermo Francella. Desde fines de la década del ochenta, ha formado parte de importantes hitos cinematográficos, desde *Bañeros II, la playa loca* (Carlos Galettini, 1989), hasta *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y *El clan* (Pablo Trapero, 2015), y también de exitosos programas televisivos como *Los Benvenuto*³³⁴, *Naranja y media*³³⁵, *Brigada cola*³³⁶ y *Casado con hijos*³³⁷.

Un argentino en Nueva York (Juan José Jusid, 1998) surgió a partir de una idea del actor Guillermo Francella, que deseaba tratar las dificultades de una persona en el extranjero por las diferencias de cultura y del idioma, teniendo como modelos los films *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951) y *Un siciliano en Dinamarca* (Steno, 1971). El film fue realizado con producción de Carlos Mentasti y Luis Alberto Scaella (que ya habían producido *La furia*, en 1997), dirección de Juan José Jusid, con guión de la escritora Cristina Civale y Graciela Maglie (coguiónista de *Un muro de silencio* y *La fuga*), y fue distribuida por Líder Films (una distribuidora que mayoritariamente ofrecía películas comerciales nacionales). La película fue protagonizada por Guillermo Francella -que en el año 1997 estaba a la cabeza del elenco de la serie televisiva *Naranja y media*- y Natalia Oreiro -protagonista de la telenovela *Muñeca brava*-, ambas emitidas por el canal Telefe. Natalia Oreiro, a su vez, aprovechó esta película para su lanzamiento como cantante (el sencillo "De tu amor" fue lanzado en el verano de 1998, y el disco completo, "Natalia Oreiro", oficialmente el 14 de julio del mismo año). La película fue estrenada el 21 de mayo –coincidente con el fin de

³³⁴ *Los Benvenuto* fue una comedia costumbrista que se transmitió entre 1991 y 1995 los domingos al mediodía. El programa estaba compuesto por sketches que duraban pocos minutos en los que se contaban las situaciones cómicas que vivían los integrantes de una familia y sus vecinos. La figura central era el comediante Guillermo Francella.

³³⁵ *Naranja y media* fue una serie televisiva dirigida por Rodolfo Ledo en 1997, emitida por Telefe. En los años 2012-2013, se realizó una remake llamada *Mi amor, mi amor*, coproducida por El Árbol y Endemol para Telefe.

³³⁶ *Brigada cola* fue una comedia televisiva transmitida en Argentina por Telefe. Consistía en un grupo policial de elite que combatía a delincuentes. Se emitieron tres temporadas entre los años 1992 y 1994.

³³⁷ *Casados con hijos*, una *sitcom* argentina -versión local de la estadounidense *Married with Children*-, fue transmitida originalmente durante el 2005 y 2006 por el canal Telefe.

semana largo del 25 de Mayo–, y logró en su primer semana en cartel una cantidad de espectadores similar a uno de los mayores éxitos en salas cinematográficas del período: *Titanic* (James Cameron, 1997). Estuvo en cartel en los multicines a lo largo de seis semanas y obtuvo más de un millón y medio de espectadores, siendo la película argentina más vista de ese año, y la segunda luego de *Titanic* (que había sido la película más vista en la historia reciente del cine argentino, con más de tres millones de espectadores; desde el año 2015, el nuevo récord lo ostenta *Minions*, con más de cuatro millones).

Franco De Ricci es un abnegado padre, músico, amigo, ex esposo. Pese a sus mejores intentos, no logra llegar al aeropuerto de Ezeiza a despedir a su hija Verónica, de diecisiete años, que parte junto con una amiga hacia Nueva York para una estancia de verano. Franco la espera en el aeropuerto a su regreso, pero Verónica no vuelve en la fecha programada, ya que ha decidido quedarse a vivir en Nueva York. El padre, entonces, decide ir a buscarla. La sorpresa del padre es grande: su pequeña hija cambió el color castaño de su pelo por un rojo encendido y se lo ha enrollado. En la aleta de la nariz lleva clavado un arito y su vestimenta es llamativa. Verónica se resiste a verlo y le reclama su desatención parental y lo acusa de "fracasado", ya que él toca la pandereta en la Orquesta Sinfónica de Avellaneda, mientras ella ha logrado armar una banda, "The Veronikos", en la que es vocalista de su tema "Que sí que sí". Tras varios desencuentros entre padre e hija, finalmente la música los une, cuando el padre toca la batería en el primer concierto de la banda de su hija. Él regresa a la Argentina, y ella lo despide en el aeropuerto, contando los dos los segundos que faltan para volver a verse, cuando Verónica retorne al país para festejar su decimoctavo cumpleaños. A lo largo de la película, Franco tiene varios altercados con su extranjería, debidos particularmente a su imposibilidad de hablar inglés en la gran manzana.

Juan José Jusid dirigió en el período otras películas exitosas protagonizadas por Francella (*Mi papá es un ídolo*, 2003) y por Susana Giménez (*Esa maldita costilla*, 1999), también estrella de Telefe. Todas estas películas se apoyan en una gran producción, publicidad y mercadeo, un claro sistema de estrellas y parecen buscar entretener a su audiencia, a la vez que se exponen ciertas cuestiones actitudinales típicas de la idiosincrasia argentina en el exterior con fines cómicos. Paradójicamente, Jusid había formado parte del circuito alternativo de producción durante la década del setenta (Franzán, Guerstein, Izko: 2004). En una medida más ligera, *Un argentino en Nueva York* remite a cierta relación

paterno-filial del film *No toquen a la nena*³³⁸ (Juan José Jusid, 1976). Si ya desde la radio y la televisión de finales de la década del cincuenta, la imagen del hogar feliz de la clase media porteña comienza a ser la imagen dominante de la identidad nacional y la quintaesencia de la familia argentina (Karush, 2013), en el cine de finales de siglo esa imagen persiste a pesar de las rupturas familiares del período. Sin embargo, más allá de la importancia de la familia que se presentan en los films de la época, también es necesario remarcar que existe una sobrerrepresentación del divorcio parental³³⁹.

Otro tipo de producción que tiene a Francella como emblema son las comedias burdas. Como contracara del padre de *Un argentino en Nueva York* y *Papá es un ídolo*, la figura paterna de *Papá se volvió loco* (Rodolfo Ledo, 2005), también con producción de ASF y Telefe, a cargo de Luis A. Scallella y Carlos Luis Mentasti, se asemeja a las películas de los ochenta y setenta, y los personajes del programa televisivo *Poné a Francella*³⁴⁰. La película fue estrenada con 67 copias el 2 de junio de 2005, se mantuvo diez semanas en cartel en los multicines de CABA; nuevamente superó el millón y medio de espectadores, siendo la película argentina más vista de ese año.

La idea del film se inició durante el Festival de Cine de La Habana de 2004, cuando Guillermo Francella se reunió con Fidel Castro y propuso realizar una coproducción con Cuba, que finalmente no prosperó (y que ocasionó que el canal 22 de Miami deje de emitir los programas televisivos que lo tenían como protagonista). Luis Alberto Scallella relató que durante su estancia en el Hotel Nacional de La Habana junto con Guillermo Francella, Adrián Suar y Jorge Álvarez, una mujer morena en traje de baño despertó la admiración de los argentinos, y dio origen a la idea de la película (Minghetti, 2005).

El film narra la historia de un padre de familia que en un *resort* de República Dominicana pierde la cabeza por una joven mujer³⁴¹. Esta vez, Juan Gentile -que está casado con Ana y tiene dos hijos adolescentes-; lejos de la abnegación de Franco, se enamora de

³³⁸ Con una temática más "arriesgada" -embarazo adolescente de padre no declarado-, esto se reprodujo en los films *Te amo* (Eduardo Calcagno, 1986) y *100 veces no debo* (Alejandro Doria, 1989), así como *Igualita a mí* (Diego Kaplan, 2010).

³³⁹ Sería interesante un análisis filmico de películas que tematizan el divorcio, como *Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero, 1939), *Las sorpresas del divorcio* (Roberto Ratti, 1943) y *El divorcio está de moda* (Fernando Siro, 1978). Por otro lado, en las películas de la década del noventa y principios del siglo XXI, son recurrentes los divorcios en los padres de los niños: *El hijo de la novia*, *Valentín*, *Papá es un ídolo*, *Un argentino en Nueva York*. Mención aparte merece el controversial documental *Borrando a papá* (Ginger Gentile y Sandra Fernández Ferreira, 2014).

³⁴⁰ Programa de sketches humorísticos emitido por Telefe entre 2001 y 2002. Tiene ciertas estrategias similares a los programas de televisión de Alberto Olmedo de la década del ochenta, como la complicidad con el espectador y la ruptura de la cuarta pared.

³⁴¹ Resulta sorprendente encontrar algunas similitudes en la historia con la película estadounidense *The heartbreak kid* (Bobby y Peter Farrelly, 2007), especialmente en la escena final, en la que el protagonista, en la playa, reincide en el conflicto, volviendo a enamorarse cuando ya está casado con otra mujer.

Dolores, una joven caribeña. Decide luego de cortejarla y enamorarla, llevarla a Buenos Aires, y en el avión Ana se entera de la existencia de Dolores. Luego de intentar engañar a ambas mujeres (su esposa y su amante), finalmente Ana decide solicitar el divorcio -se tiñe el cabello de rojo y tiene citas con otros hombres- y la relación de Juan con sus hijos se deteriora -lo que es presentado en tono melodramático. Juan se arrepiente del nuevo amor, motivado entre otras razones por la pérdida de los bienes materiales que acarrea el divorcio (incluso su trabajo, ya que trabaja en la empresa del suegro). Finalmente regresa a la isla del Caribe, donde tiene dos hijos con Dolores, que ha engordado luego del parto. Hacia el final, en la playa se cruza con una bella mujer, despertando nuevamente sus deseos de escape de la función marital y parental.

A lo largo de la película, los recursos cómicos se estructuran a partir de enredos con respecto al posible descubrimiento por parte de Ana de la infidelidad de Juan, y de la alabanza de los atributos físicos del personaje de Dolores, así como de otros personajes secundarios. Los personajes masculinos apoyan la conquista de Juan, mientras los femeninos lo critican. Ambos géneros coinciden en que el error de Juan no es la infidelidad, sino el enamoramiento. La madre de Juan lo censura, porque el deber marital indica que: "la picadita afuera, el asado en casa".

Bañeros III, Todopoderosos (Rodolfo Ledo, 2006) se propone como secuela de *Los bañeros más locos del mundo* (Carlos Galettini, 1987) y *Bañeros II, la playa loca* (Carlos Galettini, 1989)³⁴².

La trama narra la historia de un trío de buscavidas (Pablo Granados, José María "Pachu" Peña, Federico "Freddy" Villarreal, surgidos del programa *VideoMatch*³⁴³ y protagonistas del programa televisivo *No hay 2 sin 3*³⁴⁴) que reciben superpoderes (la vista, el oído y la fuerza). Son empleados como bañeros en un balneario dominado por un grupo de delincuentes bajo el mando del chino (Christian Sancho) y la china Wong (Pamela David) y un ejército de ninjas provenientes de Hong Kong. Estos malhechores ocultan cerca de la playa

³⁴² Según Octavio Getino (2012), el principal interés de la producción de Argentina Sono Film durante la década del ochenta era lograr éxitos comerciales. Por esto, se retomaron normas como trabajos por encargo, bajo presupuesto y poco tiempo de rodaje. Se combinó el humor burdo y el seudoerotismo *El manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987), *Las colegialas* (Fernando Siro, 1986) y *Los gatos* (Carlos Borcosque, 1985) con filmes de acción y de aventuras: *Los bañeros más locos del mundo* (1986), *Las locuras del extraterrestre* (1988), *Los matamonstruos en la mansión del terror* (1987), de Carlos Galettini; *Brigada explosiva contra los ninjas* (M. A. Fernández, 1986); *Brigada explosiva* (Enrique Dawi, 1986). La única excepción en este período fue *Las puertitas del Sr. López* (Alberto Fischerman, 1988).

³⁴³ *Videomatch* (desde 1995, *El Show de Videomatch*) fue un programa de sketches humorísticos presentado por Marcelo Tinelli, emitido por Telefe desde 1990 hasta 2004.

³⁴⁴ Emitido por Canal 9 entre 2004 y 2006, el programa logró convertirse en el ciclo diario más visto de Canal 9, promediando los 13 puntos de rating.

un barco repleto de perros, de los cuales extraen una serie de hormonas para crear una vacuna para el dominio de la voluntad, con la que dominarán el mundo. El film inicia con la partida de un crucero en Brasil, con el trío de Gino, Emilio y Alberto (quienes, reunidos, proclaman "aguante Bañeros" y "aguante Brigada" para señalar la saga de la que este film forma parte). En la última escena, para no olvidar quién es la figura emblemática de este género, aparece en lancha Guillermo Francella³⁴⁵.

Las estrategias cómicas de la película recurren al humor más burdo: bromas a partir de problemáticas de género en el travestismo, humor físico (caídas y golpes), chistes sobre obesidad, apelaciones a la sexualidad femenina, flatulencias, etc. El film propone referir y explotar³⁴⁶ el argumento y las alusiones a exitosas películas del período, como *Bruce Almighty* (Tom Shadyac, 2003) –los personajes reciben superpoderes por parte de un emisario de Dios–, en una subtrama a *Shallow Hal* (Peter Farrelly Robert Farrelly, 2001) –el personaje de la "gorda lechona" (proveniente de las anteriores películas de la saga *Bañeros*) se convierte en la mujer más linda del mundo–, y una historia de amor entre perros de diferentes clases sociales que alude al clásico animado de Disney *La dama y el vagabundo* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1955), protagonizado por un perro de raza *Jack Russel Terrier* (similar al de *The mask*, Chuck Russell, 1994) y una altiva *poodle*.

El film presenta escenas de acción y explosiones, así como efectos creados digitalmente. A su vez, existen errores en las tomas (manchas en la lente, presencia de objetos desenfocados en primer plano), que pese a ser evidentes, no fueron corregidos.

En esta misma línea se encuentran también dirigidas por Rodolfo Ledo *Brigada explosiva: misión pirata*³⁴⁷ (2008) y *Los bañeros 4* (2014), producidas por Argentina Sono Films y Telefe. Estos films no deben ser descuidados por la historia del cine. *Los bañeros más locos del mundo* (Carlos Galettini, 1987) se digitalizó y reestrenó en enero de 2014. La importancia de estas películas no sólo radica en su éxito, sino también en los posibles análisis filmicos. Si existe en la tradición argentina un potencial subversivo del humor (desde el

³⁴⁵ Es notable la aparición de Francella en numerosos cameos: como empleado en una inmobiliaria, en *Un novio para mi mujer* y como taxista, en *Esa maldita costilla*.

³⁴⁶ Es recurrente la explotación de films hollywoodenses en cinematografías comerciales periféricas. Ver los documentales *Not quite Hollywood: the wild, untold story of Ozploitation!* (Mark Hartley, 2008) –sobre el cine de clase B en Australia–; *Machete maidens unleashed!* (Mark Hartley, 2010), sobre el cine de Filipinas; y sobre el cine de explotación en Turquía, *Remake, remix, rip-off: about copy culture & Turkish pop cinema* (Cem Kaya, 2014).

³⁴⁷ Este film continúa la saga de *Brigada explosiva* (Enrique Dawi, 1986) y *Brigada explosiva contra los ninjas* (Miguel Fernández, 1986). El nombre proviene de la serie americana *Brigada A* aunque toma una inspiración directa de la saga de películas *Police Academy*.

personaje de Catita de Niní Marshall hasta Micky Vainilla, de Diego Capusotto), también persiste un humor conservador, que tiene en estas películas sus mayores exponentes.

7.2.3. El cine que explota: películas de acción y aventuras

No son muchas las películas de acción y aventuras nacionales que descollaron en el período trabajado. Sin embargo, unos pocos títulos obtuvieron un importante desempeño. Dentro de este género, es posible considerar los films *Comodines* (Jorge Nisco, 1997), *Tiempo de valientes* (Damián Szifron, 2005), *Cohen vs. Rosi* (Daniel Barone, 1998) e *Incorregibles* (Rodolfo Ledo, 2007).

Tiempo de valientes es una *buddy cop movie*³⁴⁸, estrenada el 29 de septiembre de 2005, es la segunda película de Damián Szifron luego de su ópera prima *El fondo del mar* (2004), y de su exitosa uniserie *Los simuladores* (2003-2004, emitida por Telefe). Fue producida por 20th. Century Fox y por la productora Shok Films, en la que se asociaron Oscar Kramer y Hugo Sigman (luego K&S films). Obtuvo los premios a la mejor película, mejor director y mejor actor en el Festival Internacional de Peñíscola, y el premio del público en el Festival de Biarritz. La compañía Vantage Films adquirió los derechos para la remake norteamericana, que no fue realizada.

A partir del recurso de la *probation*³⁴⁹ (el título en inglés del film es *On probation*), el licenciado Mariano Silberstein debe acompañar al policía Alfredo Díaz, angustiado luego de descubrir la infidelidad de su esposa. En el auto de Díaz se desarrollan las entrevistas terapéuticas, reconociendo y descubriendo la historia de los personajes (la infancia de Díaz, la pareja de Silberstein), y el tráfico de armas llevado a cabo por militares de alto rango.

Silberstein es un psicoanalista judío de clase media alta, hipocondríaco y temeroso (según el realizador, con matices de Woody Allen). El film tiene una estructura de género muy definida, sobre la que se aplican cuestiones localistas: la ciudad de Buenos Aires está presente tanto en la imagen como en el discurso (Constitución, Alem al 900, Belgrano y Balcarce, Pasaje Giuffra -donde se encuentra la Fundación Universidad del Cine), así como las múltiples escenas en el auto desde donde se adivinan las avenidas Santa Fe, Libertador,

³⁴⁸ Este subgénero de películas se estructura a partir de una dupla de personajes (*buddy movie*) con personalidades distintas y conflictivas que deben resolver un crimen o enfrentarse a criminales. Varios films proponen una dupla entre un policía y un no-policía, como *48 hrs.* (Walter Hill, 1982), *Murphy's law* (J. Lee Thompson, 1986), *Armed and dangerous* (Mark L. Lester, 1986), *Renegades* (Jack Sholder, 1989), *Kiss kiss bang bang* (Shane Black, 2005) o incluso la película de animación *Zootopia* (Byron Howard, Rich Moore, Jared Bush, 2016).

³⁴⁹ La premisa del film es similar a la de *Taxi* (Gérard Pirès, 1998) y su remake estadounidense *Taxi* (Tim Story, 2004).

Rivadavia, la torre Prourban, Aeroparque, y tomas aéreas nocturnas de la ciudad³⁵⁰. A nivel identitario, también hay un refuerzo con lo que implica no sólo la identidad heroica, sino múltiples identidades: el licenciado Silberstein denota su condición judía³⁵¹ en múltiples ocasiones (festejando Pésaj, comiendo *gefilte fish* con *jrein* del catering de Villa Crespo, "El ciervo de oro"; bajo el vocativo de "el ruso" impuesto por el comisario); la identidad villera de los ladrones de autos. La Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) juega un papel en la historia, exhibiéndose –al menos en parte– como corrupta frente a los heroicos policías. El oficial Alfredo Díaz tiene una particular visión de la ley (fuma marihuana, pasa semáforos en rojo, deja libre a ciertos ladrones porque son colaboradores, abusa de su poder), pero demuestra una gran capacidad y ética en su comportamiento. La Argentina –y la argentinidad– es presentada en diversos aspectos superficiales como tomar mate y mirar un partido de fútbol (Racing contra Argentinos Juniors, "el bicho") por televisión. El conflicto sobre el que se sostiene el film es el robo de uranio de una central nuclear cercana a la localidad de Campana (Complejo Nuclear Atucha), que evidencia el rol de la Argentina en la energía nuclear, en connivencia con unos empleados de Fabricaciones Militares, en sus bases de Río Tercero³⁵² y de Villa María.

También del subgénero de *buddy cop*, *Comodines*, estrenada el 19 de junio de 1997 en diecinueve pantallas, y proyectada durante ocho semanas en Cinemark Puerto Madero, fue producida por Pol ka y Flehner Films -productoras de televisión y publicidad- y en conjunción con Artear (que le permitió obtener publicidad a mínimo costo), y protagonizada por Carlín Calvo, Adrián Suar y Nancy Dupláa, quienes venían del éxito televisivo de *Poliladron*³⁵³. *Comodines* fue presentado como "el primer blockbuster hollywoodense hablado en español". Utilizó efectos especiales³⁵⁴ (ya desde los títulos se señala la importancia de las explosiones, a cargo de FX Stunt Team SA), persecuciones de autos, así como tecnología en cámaras y

³⁵⁰ Si bien no específicamente sobre este film, ver: Pérez Llahí, Marcos Adrián. "La inscripción del lugar urbano en el discurso audiovisual: El caso de Buenos Aires en el cine argentino reciente", en *Discurso Audiovisual I*, Universidad de Palermo, 2013.

³⁵¹ Es interesante el tema de las condiciones étnicas en esta clase de películas. Ver: Locke, Brian (ed.). *Racial stigma on the Hollywood screen from World War II to the present: The orientalist buddy film*. Macmillan, 2009.

³⁵² La fábrica militar de Río Tercero había estado involucrada, durante la década del noventa, en el contrabando de armas a Ecuador y a Croacia.

³⁵³ *Poliladron: una historia de amor* fue una serie policial argentina emitida por Canal 13 desde enero de 1995 hasta julio de 1997, y producida por Pol ka.

³⁵⁴ No es el primer film en utilizar explosiones. Anteriormente, *Exterminators III: La gran pelea final* (Carlos Galettini, 1991) tuvo efectos especiales a cargo de Tom Cundom y Juan Martela.

sonido, y *product placement* (escenas donde aparecen explícitamente las marcas Ford Argentina, Arcor -Topline-, Esso, Movicom, Jumbo, entre muchos otros)³⁵⁵.

En la trama del film, nuevamente se expresa la corrupción de las autoridades. Basada en una idea original del propio Suar, el guión estuvo a cargo de Gustavo Belatti, Mario Segade y el escritor Ricardo Piglia. Los agentes de policía Norberto Lorenzi y Guillermo Parodi, deben encontrar al llamado "comodín", un agente de policía que se encuentra involucrado con una banda de narcotraficantes, amparado por la ley. El film se estructura en "pistas", algunas falsas y otras que, como intuición intelectual (el rompecabezas de la imagen de Utamaro), revelan al culpable, el jefe Julio Lizarraga. Hacia el final, se induce que uno de los jefes de la policía federal, Osvaldo Deambrosi, también se encuentra implicado, abriendo la posibilidad a una secuela de la película.

Los aspectos locales tienen que ver con el humor, el uso de lenguaje coloquial rioplatense, y la banda de música que consiste en bandas de rock (Sumo, Illya Kuryaki and the Valderramas, Divididos), que según Tamara Falicov (2013a), apelan al público juvenil. El film se presenta como comparable a un film de Hollywood, pero lo suficientemente diferente como para que las audiencias nacionales puedan identificarse y considerarlo propio. A diferencia de *Tiempo de Valientes*, si bien el film está localizado en Buenos Aires, los espacios urbanos (supermercados, fábricas abandonadas, oficinas) son indiferenciables respecto a los de cualquier otra metrópolis. Otros espacios sí marcan su localidad: la secuencia inicial en Puerto Madero, la persecución en la línea A de subte -con sus característicos asientos de madera-, y la corrida sobre la calle peatonal Florida, aunque todas estas escenas son nocturnas. El éxito de estos films de acción, pese a ser un género con el que no se asocia al cine argentino, expanden la definición de cine nacional (Falicov, 2013a). De todas maneras, el género tiene una tradición local en películas como *Brigada en acción* (Palito Ortega, 1976) y la saga *Los exterminators* durante finales de la década del ochenta y principios del noventa, en la que se funden los géneros de acción y comedia.

7.2.4. El amor en los tiempos de Suar

Los films sobre historias románticas (comedias, comedias dramáticas y dramas con una historia de amor), a diferencia de los films de acción y aventuras, fueron prominentes en

³⁵⁵ Películas como *Goldeneye* (Martin Campbell, 1995), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 2007) han servido para promocionar coches (BMW, Lexus y Mercedes Benz). La sinergia entre compañías discográficas y cinematográficas, por su parte, utiliza la producción filmica como vehículo de promoción musical.

el período mencionado. Dentro de los films más exhibidos por los multicines pueden nombrarse: *Apariencias* (Alberto Lecchi, 2000), *Apasionados* (Juan José Jusid, 2002), *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000), *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2004), *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008), *Motivos para no enamorarse* (Mariano Mucci, 2008), *Alma mía* (Daniel Barone, 1998), *No sos vos, soy yo* (Juan Taratuto, 2004)³⁵⁶, *¿Quién dice que es fácil?* (Juan Taratuto, 2006), y *Samy y yo* (Eduardo Milewicz)³⁵⁷. Dentro de este vasto corpus, es posible notar la presencia de la producción Adrián Suar, y de dos directores con un marcado sesgo autoral: Juan Taratuto y Juan José Campanella.

Un novio para mi mujer fue estrenada el 14 de agosto de 2008, producida por Patagonik, dirigida por Juan Taratuto (*Me casé con un boludo*, 2016; *No sos vos, soy yo*, 2003; *¿Quién dice que es fácil?*, 2006) y con guión de Pablo Solarz (director de *Juntos para siempre*, 2010 y guionista de *Historias mínimas*). Estuvo en cartel de los multicines once semanas, fue estrenada con 71 copias y logró convocar a 1,4 millones de espectadores (el 37% de la recaudación del cine nacional para ese año). Para la promoción de la película, se realizó un *crossover* ficcional con la aparición de los personajes del film en el universo diegético de la serie televisiva *Socias*³⁵⁸ (producida por Pol ka).

La trama narra la historia del matrimonio de Andrea "la Tana" Ferro y Diego "El Tenso" Polski. El Tenso, como no se atreve a separarse, solicita la ayuda del Cuervo Flores para seducir a su mujer y evitar el conflicto. La narración inicia en una sesión de terapia de pareja, con un encuadre muy similar al de *Mr. & Mrs. Smith* (Doug Liman, 2005), y se construye como un *flashback* a seis meses antes focalizado en el personaje de El Tenso. Se plantea entonces la problemática de una mujer frustrada, cuyo mal humor resulta insostenible, hasta que florece por los cuidados de otros hombres (el Cuervo Flores, el joven Damián). Aunque por momentos desopilante y simpática (la confesión de amor del Cuervo Flores en un traje de peluche, los discursos de la Tana en la radio), la musicalización³⁵⁹ de momentos emotivos como el divorcio o el planteo de maternidad y paternidad buscan conmovir.

³⁵⁶ *No sos vos, soy yo* es una coproducción argentina-catalana producida con el Fondo Raíces del Cine, al igual que *Cama Adentro* (Jorge Gaggaro, 2004).

³⁵⁷ Sobre comedias románticas contemporáneas, ver: Rodríguez Riva, Lucía (2013). "Amor y panzas: configuraciones de la pareja en tres comedias románticas argentinas contemporáneas", en *Imagofagia* n° 7.

³⁵⁸ En otros casos, canales "de la competencia" realizan parodias apoyados en el éxito de las películas, que a su vez terminan publicitando el film. Es el caso del sketch "Como giles" de Videomatch (Telefe), que parodia la película *Comodines*.

³⁵⁹ La música del film es de Iván Wyszogrod, que realizó también la música de *Crónica de una fuga*, *Comodines*, *Aniceto* (Leonardo Favio, 2008), y junto con Ángel Illaramendi, la de *El hijo de la novia*.

El film no fue exitoso en el exterior. *Un novio para mi mujer*, en España³⁶⁰ convocó a poco más de 60000 espectadores, aproximadamente la misma cantidad de espectadores que obtuvo *Tan de repente* (Diego Lerman, 2003), una película que en la Argentina tuvo sólo 17500 espectadores. Sin embargo, los productos de Adrián Suar tienen la intención de exportar como venta de formato. El film vendió su formato y se han hecho *remakes* en Corea del Sur, *All about my wife* (Min Kyu-dong, 2012); Italia, *Un fidanzato per mia moglie* (Davide Marengo, 2014) y en México, *Busco novio para mi mujer* (Enrique Begne, 2016). Además, India, Brasil y Estados Unidos cuentan con los derechos para reversionarla.

Elsa y Fred -coproducción argentino-española- se estrenó en Argentina el 28 de julio de 2005 y estuvo en cartel en los multicines durante 16 semanas. En España, se estrenó el 11 de noviembre de ese mismo año. Estuvo en salas comerciales en Estados Unidos por catorce semanas y -según las notas periodísticas- durante más de un año en el cine Fine Arts Café de San Juan de Puerto Rico. La película fue estrenada en Bélgica, Venezuela, México, Taiwán y Nueva Zelanda³⁶¹. Fue además, una de las películas más vistas en Uruguay³⁶² en el 2005 (China Zorrilla, actriz uruguaya, protagonizó el film). El film fue dirigido por Marcos Carnevale, con guión del director junto con Marcela Guerty y Lily Ann Martin, producida por Shazam, MC Millecento y Tesela, y distribuida en la Argentina por Columbia TriStar.

La trama narra la relación amorosa entre Elsa, una octogenaria rebelde y pícara, y el recientemente viudo Alfredo. Los enamorados viven en Madrid. Elsa tiene la ilusión de ir a la Fontana de Trevi en Roma, motivada por la película *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), ya que -según Elsa- de joven se parecía a la actriz Anita Ekberg³⁶³. El título *Elsa y Fred* refiere a otro título de Fellini, *Ginger e Fred* –que también refiere a temas de la vejez. La pareja prospera aún con la falta de anuencia de los hijos de ambos, y Alfredo –un personaje estructurado, serio, fiel a su esposa y a su trabajo– aprende a vivir con las locuras y mentiras de Elsa. Alfredo, enterado de todas las mentiras y engaños de la mujer –que incluyen ocultar la enfermedad de Elsa–, decide invitarla a Roma, a recrear la escena en la Fontana de Trevi. En la escena final, Alfredo visita junto a su nieto la tumba de Elsa, y descubre un engaño más.

³⁶⁰ Para ver consumo cinematográfico de films argentinos (y de otros orígenes) en la Unión Europea, consultar el excelente website del observatorio Lumiere: <http://lumiere.obs.coe.int/>

³⁶¹ Datos de: <http://www.boxofficemojo.com/>. Sobre Puerto Rico, ver: Pérez Sánchez, Laura. "Elsa y Fred": un fenómeno en Puerto Rico", en *La Voz*, 4 de julio de 2008.

³⁶² Sería interesante investigar sobre el *market share* del cine argentino en el circuito comercial de exhibición cinematográfica de Uruguay. La dominación cultural, según Arjun Appadurai (2001), no es una dinámica exclusiva de *americanización*, sino que también puede darse en diferentes direcciones, también desde metrópolis menores.

³⁶³ La *retake* de esta secuencia canónica de la historia del cine ha sido parte también de los films *Nos habíamos amado tanto* (Ettore Scola, 1974) y *Bajo el sol de Toscana* (Audrey Wells, 2003).

Cariñosamente la llama entonces, embustera. La lección de vida -como en otras películas de Carnevale- implica aprender a aceptar y abrazar la locura y el arrebató del amor en manos de personajes (como en el caso Elsa), dominantes, abusivos y caprichosos, que en el mundo extradiegético tendrían rasgos de psicopatía, pero que en el universo fílmico se presentan como entrañables y queribles, y son los que 'enseñan a vivir' a sus enamorados. La película se sostiene en la actuación de los viejitos (China Zorrilla -en su faceta cómica, con técnicas del actor popular- y Manuel Alexandre -de un registro actoral más serio), apelando a emocionar a los espectadores a través del amor, la mujer y la muerte, con juegos en los diálogos y frases sentimentales ("Eres una niña en el cuerpo de una mujer mayor. Eres una mujer adorable", le dice a su enamorada; "Tú no tienes miedo de morir. Lo que tienes es miedo de vivir", le responde a su amado), y continúa música empática y conmovedora -en los pianos de Lito Vitale- y literal en su mensaje ("Hoy puede ser un gran día", de Joan Manuel Serrat).

Como otras películas de Carnevale (*Almejas y mejillones*, 2000; *Corazón de León*³⁶⁴, 2013), la narrativa se presenta de un modo convencional, como una comedia romántica clásica, pero rompiendo alguna característica de los personajes (personajes mayores, con alguna característica física peculiar -en el caso del enano de *Corazón de León*, o descoordinación en la orientación sexual de la pareja -en el caso de *Almejas y mejillones*). El film tuvo una *remake* homónima en los Estados Unidos (en coproducción con Canadá, México y Puerto Rico) con actuaciones de Shirley MacLaine y Christopher Plummer, dirigida por Michael Radford en el 2014. La *remake* norteamericana solo tuvo 10000 espectadores en la Argentina.

En el film además se presenta una escena con respecto a la función del arte. Alejo, uno de los hijos de Elsa, es un artista plástico incomprendido que no logra autosustentarse. La madre lo ayuda económicamente dándole dinero de su otro hijo. Con la colaboración (indirecta) de Alfredo, Elsa paga una exhibición de arte para Alejo. Al revelarse la pintura del hijo -una serie de cuadros abstractos, que son presentados por los encuadres y la musicalización como grotescos-, Elsa ante todo se sorprende, y logra verbalizar su impresión gestual y excusar a su hijo con las palabras: "El arte, si te llega, te llega. Y si no te llega, no te llega", de alguna manera invalidando el arte no figurativo y las formas no convencionales de representación, ya que la película se sostiene en el polo opuesto: la más absoluta convencionalidad.

³⁶⁴ Este film tuvo también remakes en Colombia (*Corazón de León*, Emiliano T. Caballero, 2015) y Francia (*Un homme à la hauteur*, Laurent Tirard, 2016).

El director Juan José Campanella³⁶⁵ caracteriza sus obras cinematográficas con un fuerte componente genérico y una marcada idiosincrasia argentina, como en *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) y *Luna de Avellaneda* (2004). *El hijo de la novia* fue producida por Polka, junto con Patagonik Film Group, Jempsa y Tornasol Films. Esta fue la quinta producción cinematográfica de Polka, pero mientras los anteriores films (*Comodines*; *Alma mía*, *Cohen vs. Rosi*, estas últimas dirigidas por Daniel Barone) se habían realizado a partir de las ideas originales de Adrián Suar, en este caso el guión fue de Juan José Campanella y Fernando Castets (coguiónista de las tres películas anteriores del director).

El hijo de la novia se estrenó el 16 de agosto de 2001 y estuvo catorce semanas en cartel en los multicines de CABA. En la Argentina obtuvo 1.385.169 de espectadores, y en el extranjero, 1.776.920 (en España, 1.563.582; el resto en diversos países europeos como Alemania, Suiza, Francia). En 2002, la compañía Sony Pictures compró los derechos del film para la realización de un *remake* y circuló en los medios que Adam Sandler sería el protagonista. Finalmente, el proyecto se abandonó.

Los relatos de Campanella respetan un modelo clásico y unipersonal: la vida de un personaje (el protagonista) entra en conflicto por un hecho puntual. El film da cuenta entonces de las transformaciones que sufre el sujeto a partir del conflicto. Hacia el fin de la película, la vida y el pensamiento del héroe ya no son iguales, y el protagonista "crece". Los personajes actúan como un coro y las situaciones como un contexto (Piedras, 2001). En esta clase de relatos, priman la narración convencional y el efectismo sentimental (la música dirige los sentimientos melodramáticos; los insultos y las malas palabras, la comicidad). Rafael Balvedere no es feliz. Es dueño de un restaurant que heredó de sus padres, que le demanda incansablemente esfuerzos que no son tenidos en cuenta, y agotan sus recursos para atender sus asuntos amorosos y parentales. Su madre, Norma, está en un geriátrico y sufre de Alzheimer. Su padre, Nino, enamorado de su esposa pese a la enfermedad, decide concretar el casamiento por iglesia, al que se había resistido en su juventud. Juan Carlos, un amigo de la infancia de Rafael, aparece luego de haber perdido a su esposa e hija. Rafael, agotado por el restaurant, tiene un infarto. A partir de estos eventos, Rafael se replantea su relación amorosa y sus prioridades laborales, familiares y sus valores. Decide vender el restaurant familiar "Belvedere" para comprar el derruido bar de la esquina, "Buenos Aires", y quedarse en el país con su joven novia Natalia, renunciando a sus fantasías adolescentes y escapistas de vivir en

³⁶⁵ Campanella fue también guionista del programa televisivo *Culpables*. Es el director de la productora 100bares, junto con la que produjo, asociado a Polka, el programa televisivo *Vientos de agua* en Canal 13; *El hombre de tu vida* (2011-2012) y *Entre canibales* (2015), en Telefe.

México y criar caballos. Según Luciano Zito (2007), lo que podría ser una obra costumbrista que exprese una suerte de parábola de la Argentina –en tanto la situación socioeconómica es parte del trasfondo de los conflictos del personaje–, sólo persigue la identificación del espectador con los personajes y los conflictos que estos atraviesan basados en estereotipos. De este modo, según Zito, se empobrece y clausura la visión de la crisis, que no tiene razones sociales y políticas concretas, por lo que el mensaje final es conservador, reaccionario y simplista.

La película presenta ciertas referencias al cine argentino del período. En una de las escenas, Juan Carlos y Rafael se encuentran en un set de filmación, como extras. El film dentro del film es dirigido por un personaje interpretado por Adrián Suar, que porta una boina similar a la que usa recurrentemente Juan José Campanella. Juan Carlos es actor, ha trabajado en *Esa maldita costilla*, pero Rafael no se encuentra interesado en el cine argentino. El mérito argentino, para Rafael, es la trampa: ante billetes falsos, enuncia: "qué bien los hacen (...), para esto sí que somos buenos".

En estas dos películas es posible notar la representación de personajes de la tercera edad:

En todas partes asistimos a la desagregación histórica de ciertas estructuras que celebran de algún modo, bajo el signo del consumo, su desaparición real y, a la vez, su resurrección caricaturesca. ¿La familia se disuelve? Entonces se la exalta (...). ¿Los viejos están solos y fuera del circuito? Todos se enternecen colectivamente ante la vejez (Baudrillard: 2009, 114).

En un contexto en que la tercera edad deja de asistir a los cines, las películas muestran la suspicacia y ternura de los viejitos.

7.2.5. Cine industrial de autor

Tres directores del período se caracterizan por presentar films de autor con características industriales, y que fueron programadas por los circuitos multicines: Eduardo Mignogna (*El faro*, 1998; *La fuga*, 2001), Marcelo Piñeyro (*Cenizas del paraíso*, 1997; *Plata Quemada*, 2000; *Kamchatka*, 2002; *El método*, 2005), y Fabián Bielinsky (*Nueve Reinas*, 2000 y *El aura*, 2005).

Nueve reinas fue estrenada el 31 de agosto del 2000 y estuvo en cartel durante veinte semanas. El film fue producido por Patagonik en asociación con Naya Films -y Cinecolor, Kodak, FX Sound, JZ & Asociados-, y distribuido por Buena Vista International. Fabián

Bielinsky -guionista de *La sonámbula*- había ganado el concurso de guiones "Nuevos Talentos Cinematográficos" organizado por Patagonik y con José Martínez Suárez, Cipe Lincovsky, Alejandro Doria y Pablo Bossi como jurados. El guión de *Nueve reinas* había sido escrito en 1997 y en cierta medida fue profético, en tanto unos años más tarde acaeció una crisis económica que terminó en una corrida bancaria.

La película de Bielinsky se constituyó como hito en la historia del cine argentino reciente, en tanto tuvo importante reconocimiento por parte de la crítica, así como de los espectadores tanto nacionales como internacionales. El film ganó siete premios Condor, y dos premios en el Festival de Mar del Plata. Ganó 21 de las 28 nominaciones nacionales que recibió, entre numerosos premios internacionales (Biarritz, Trieste, Lleida y Noruega, se exhibió en el Festival de Toronto). Se estrenó en salas comerciales de Brasil, Estados Unidos, Chile y España. Tuvo una *remake* estadounidense, *Criminal* (Jacobs, 2004), y dos en India (*Bluffmaster*, Rohan Sippy, 2005; *Gulumaal*, V.K. Prakash, 2009). *Criminal* recaudó cerca de 930.000 dólares en Estados Unidos, mientras que la película argentina –que costó alrededor de un millón de dólares, internacionalmente un film de bajo presupuesto–, recaudó sólo en salas cinco millones en la Argentina y cerca de 12,5 millones a nivel mundial.

Si bien se encuentran ciertas similitudes con el cine de género de Hollywood –*House of games* (1987) y *The spanish prisoner* (1997), de David Mamet; *The game* (David Fincher, 1997), *The parallax view* (Alan Pakula, 1974)–, como ejemplo de *scam movie*, también se han comentado maneras en las cuales se enmarca en una tradición argentina, como en los thrillers de Adolfo Aristarain (*Tiempo de revancha*, 1981; *Últimos días de la víctima*, 1982), o los personajes de ladrones de Roberto Arlt o los artificios de Jorge Luis Borges³⁶⁶.

La trama narra la historia de dos estafadores de poca monta, Juan/Sebastián y Marcos, que se unen para trabajar en las calles de Buenos Aires por un día, ya que ambos necesitan reunir dinero con urgencia. A través de un antiguo 'socio' de Marcos, Sandler, se cruzan con la posibilidad de un trabajo mayor, la venta de una serie de estampillas falsificadas, las "Nueve reinas". Después de una serie de complicaciones, se revela que todo es un plan de venganza contra Marcos, que había traicionado a todos sus socios anteriores, así como a sus hermanos. Buenos Aires es un escenario vacío del film, y aunque todo sucede en el microcentro de la city porteña, los planos son tan cerrados que no puede identificarse bien la ciudad. Según Deborah Shaw (2007), hay una ausencia de imágenes argentinas identificables, en tanto los

³⁶⁶ Ver: Navitski, Rielle (2012). "The last heist revisited: reimagining Hollywood genre in contemporary Argentine crime film", en *Screen* n° 53.4, pp. 359-380; Copertari, Gabriela (2009). "Nueve reinas: Ese oscuro día de simulación y justicia", en: *Desintegración y justicia en el cine Argentino contemporáneo*. New York: Tamesis. pp.76-94.

escenarios son la estación de servicio Esso y en gran medida el Hotel Hilton de Puerto Madero –que por entonces aún no completaba su fisonomía barrial–, y que la autora conecta con el concepto de no lugar, espacios de lo anónimo y de disociación del espacio circundante.

El engaño recorre la narrativa de la película en diferentes escalas. Marcos engaña a sus víctimas, Sebastián engaña a Marcos, el banco -en connivencia con el Estado- engaña a los ciudadanos, y el narrador engaña al espectador. Hasta la llegada del supuesto empresario multimillonario español, las víctimas de las estafas de Marcos son empleados, pequeños comerciantes, viejitas confiadas. Los dos personajes parecen oponerse: mientras Marcos, tímido, desconfiado, que traiciona a sus socios y amigos, Juan/Sebastián es una suerte de justiciero, "un tipo honesto", aunque hacia el final engaña también a su novia, con una mentira aparentemente menor (inventa una historia sobre el anillo que le regala), pero que revela su naturaleza. La alianza entre los tímidos para engañar a Marcos, finalmente, no resulta tranquilizadora, ya que no se genera un pacto transparente.

La fuga está basada en la novela de Eduardo Mignogna -ganadora de un premio Emecé 98/99-, adaptada por Graciela Maglie y Jorge Goldenberg, con producción de Carlos A. Mentasti, bajo Telefe y Tesela. La película es una coproducción argentino-española, con apoyo tanto de canales de televisión (Televisión Española, Canal de España, y Telefe) como de instituciones de ambos países (INCAA e ICAA y el apoyo de la Secretaría de Cultura y Comunicaciones del Gobierno de la Nación Argentina). Fue estrenada el 24 de mayo de 2001, distribuida por Líder Films. Estuvo en cartel en los multicines de CABA por once semanas consecutivas (además de ser exhibida por Showcase Belgrano y Village Recoleta la semana del 27 de septiembre, 19 semanas después de su estreno). Ganó premios en el Festival de Mar del Plata 2002 (mejor dirección artística), donde tuvo varias candidaturas en otras categorías y el premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana del año 2001 (lo que resulta sorprendente, en tanto es una coproducción con España)

La trama relata la historia de siete presos fugados del penal de Las Heras (dos anarquistas -uno con ideales y otro falsamente acusado-, dos homicidas-secuestradores, un asesino, un estafador y un falsificador), de donde escapan cavando un túnel que conecta con una carbonería vecina. El film se estructura de manera anacrónica, focalizando en cada uno de los personajes de manera alternada, y sostenido con el relato en *voz over* de uno de los presos. Aquello que parece tener en el inicio un trasfondo político –en el anarquismo de los personajes y el abuso de poder de la oligarquía– lejos de profundizar sobre los motivos

sociales y políticos³⁶⁷, se estructura a través de sentimientos como el amor y la venganza. El relato se sostiene sobre los siete personajes de manera desigual: donde que menos se profundiza es sobre la historia del preso español anarquista Camilo Vallejo -que intenta un atentado contra Herbert Hoover³⁶⁸, y prefiere autoinmolarse a herir a la población que estaba en la ciudad-, aunque nunca se explica la serie de motivaciones personales o políticas que lo llevan a hacerlo. En cambio, es pormenorizado el relato sobre Tomás Opitti, falsamente acusado de cómplice de un atentado anarquista del Cuartel de Policía de Rosario, que sufre injustamente el ajuste de cuentas de la policía. Opitti homologa el accionar de los anarquistas y de la policía, en tanto operan bajo acciones violentas motivadas por la venganza y el ajuste de cuentas, que él también replica, aunque con la legitimación moral de que su hijo y su esposa fueron asesinados sin motivo alguno, colocándose en el lugar de "víctimas inocentes". La historia de los personajes más humildes (la pareja homosexual de "El Pampa" y "El turco", junto con la mujer del primero, la Varela) tampoco está delineada en profundidad. Las contradicciones e incoherencias propias de los seres humanos se relatan a partir de oxímoron: la homosexualidad del asesino sentimental, o el anarquismo emocional. Finalmente, los delincuentes sobre los que realmente transcurre la historia son los hombres heterosexuales argentinos de clase media, trabajadores y de familia (Tomás Opitti) o con 'viveza criolla' (Domingo Santaló, Laureano Irala). Las historias de amor y traición que termina en muerte (Tabita engaña a Pedro Escofet con Domingo "el pibe" Santaló, y este último con los mellizos Gans; Rita Baldini engaña a su marido Julio Bordiola "el Profesor" con Cedeyra; la Varela es engañada por la relación homosexual entre su pareja Belisario "el Pampa" Zacarías y Omar "el turco" Zajur) y las de venganza (en el caso de Tomás Opitti) o redención (en el caso de Laureano Irala) son más relevantes que las razones políticas.

El film se caracteriza por ser una película de prisión³⁶⁹ de época. Los films de prisión suelen presentar a los presos como los personajes con quienes identificarse, y a las autoridades policíacas como injustas, crueles e ineficientes o directamente corruptas (como en

³⁶⁷ Otras películas narran con mayor solidez cuestiones ligadas al anarquismo, como *Corazón de Fábrica* (Ernesto Ardito y Vilna Molina, 2008); *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974); *Quebracho* (Ricardo Willicher, 1974); *¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1990), y el documental uruguayo *Ácratas* (Virginia Martínez, 2000).

³⁶⁸ Ver: Jara Fernández, Mauricio. "La visita de Herbert Hoover a Chile y Argentina en 1928", en *Estudios Hemisféricos y Polares*, vol. 1 n 1, 2010, pp. 20-28.

³⁶⁹ Unos años antes, *La furia* había logrado una gran convocatoria. *Sueños de libertad* (Frank Darabont, 1994), además, había tenido un importante reconocimiento de la crítica y el público.

La producción académica sobre la representación de la prisión en el cine es más habitual en los estudios de criminología y en los de sociología que en los estudios del cine. Ver: O'Sullivan, Sean (2001). "Representations of prison in nineties Hollywood cinema: from Con Air to The Shawshank Redemption", en *The Howard Journal of Criminal Justice* 40.4, pp. 317-334; Mason, Paul (2005). "Relocating Hollywood's prison film discourse", en *Captured by the Media*, pp. 191-209.

el caso de Eusebio Duval). La imagen alegórica que se repite en el film es la de la paloma blanca, símbolo de libertad, del otro lado de las rejas. Esta paloma se posa en la ventana todos los días cuando el guardia se aleja, y como advertencia de su regreso, la paloma se comunica con su cloaca como instrumento, en escatológico auspicio. A su vez, en pos de la identificación con los presos, la música instrumental es excesivamente melodramática. Otro recurso repetido es la canción "Porque eres un hombre bueno", con letra de Eduardo Mignona y música de Gustavo Ginni, que reza: "Porque eres un hombre bueno/ la estrellita te alumbrará/ Pídele lo que más quieras/ pide a la estrella la Libertad". La libertad y la bondad del hombre son conceptos que se dan por sentado en la película.

El film termina con la inauguración del obelisco el 23 de mayo de 1936, en la que una pintada consigna "Monumento dedicado a los presos que se olivaron de la cárcel, 17 de abril de 1928" ante la sorpresa de Agustín P. Justo, un acto en el que los personajes -de manera real o imaginaria- se hacen presentes en una reinstauración del orden. Se clausura el relato en voz de Laureano Irala, abriendo el interrogante de la veracidad de los hechos del film.

Kamchatka fue dirigida por Marcelo Piñeyro, y es una coproducción con España, apoyada por el INCAA, el ICAA y el programa Ibermedia, producida por las empresas Patagonik Film Group, Oscar Kramer, Alquimia, Vía digital y la colaboración de TVE. Se estrenó el 17 de octubre de 2002, y estuvo ocho semanas en cartel en los multicines. En España tuvo 609.809 espectadores, y en la Argentina, 372.006. El guión fue escrito por Marcelo Figueras a partir de la idea que, en paralelo, él mismo convirtió en novela homónima -y que fue traducida al ruso, polaco, alemán, francés, holandés e inglés. Marcelo Figueras colaboró también en el guión de otras películas de Piñeyro, como *Plata quemada* (2000) y *Las viudas de los jueves* (2009), y el film de acción *Peligrosa obsesión* (Raúl Rodríguez Peila, 2004).

La película relata la historia de un niño, Matías, que junto con su pequeño hermano y sus padres se refugia en una escena campestre de la provincia de Buenos Aires. La familia, entonces, está en la clandestinidad durante los primeros tiempos de la dictadura militar. El film -como otros de las décadas anteriores³⁷⁰- está repleto de alegorías. Desde el título ("Kamchatka" es, como frase de despedida del padre de Matías, inicio y fin de la historia, y condensa tanto "el lugar desde donde resistir" como la transmisión de valores entre padre e

³⁷⁰ Ver: Lusnich, Ana Laura "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983" y Rud, Lucía "Sentidos desplazados. Metáforas, metonimias y alegorías en el cine de la post-dictadura" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Volumen II. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

hijo); la aparición de la serie televisiva *Los invasores* que quieren adueñarse de la tierra; el escapismo de Harry Houdini, que sabe salir de las situaciones más difíciles; los gritos de "zafarrancho" ante potenciales ataques; los ahogados y ahorcados (sapos, Houdini arrojado encadenado al mar). La música, a su vez, provee espacios de encuentro entre los personajes, "Just the way you look tonight", de Frank Sinatra entre la pareja, "O Calhambeque" interpretada por Caetano Veloso y "Son tus perjumenes mujer", una canción del folklore nicaragüense grabada en España por Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, un éxito de 1977, que reúne a la familia.

No son pocos los films que trabajan sobre la figura de los hijos de los desaparecidos – documentales como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007), o incluso films como *Un buda* (Diego Rafecas, 2005) o *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007)– ya en su vida de adultos. En *Kamchatka*, la focalización está puesta en la mirada infantil -que por ser infantil no es necesariamente ingenua-, como en *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) o *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011). Otro desplazamiento de *Kamchatka* es focalizar en la vida del hijo de desaparecidos antes de la desaparición del padre. En definitiva, la vida de hijo y padre, una historia que termina donde la mayoría de las otras historias empiezan (en la desaparición). En este sentido, se conecta con otros films como el brasileño *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) y la coproducción franco-mexicano-alemana *El premio* (Paula Markovitch, 2011), así como con *Voces inocentes* (Luis Mandoki, México, 2004), sobre la guerra civil en El Salvador y *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2004).

7.2.6. Fuera de género (o dentro de los confines)

Pocas fueron las películas del NCA que sostuvieron la exhibición en los complejos multicines. Con cinco semanas de exhibición en pocos (e incómodos) horarios por día, se encuentran los films *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002), *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) y *El perro* (Carlos Sorín, 2004).

Los casos *Crónica de una fuga* y de *Historias mínimas* son particulares, ya que tienen una mayor cantidad de semanas de proyección. *Crónica de una fuga*, además, es resultado de un modo de producción industrial. El film se estrenó en salas comerciales de Bélgica, Francia,

Italia, Chile, México, Serbia y Montenegro, Corea del Sur y Suecia³⁷¹, y participó del festival de Cannes. En la Argentina, fue estrenada el 27 de abril de 2006, estuvo en cartel en los multicines durante siete semanas y convocó al público: fue la quinta película argentina más vista de ese año, detrás de *Bañeros III*, *El Ratón Pérez*, *Patoruzito 2* y *Las manos*.

Crónica de una fuga está basada en la novela autobiográfica *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburrini³⁷². La productora K&S (Kramer y Sigman, que produjo también *Tiempo de valientes*) había comprado los derechos de la novela testimonial de Tamburrini y eligió a Israel Adrián Caetano³⁷³ para dirigir la adaptación (un director por encargo). El film fue producido por K&S y 20th Century Fox de Argentina, y distribuido por Fox.

El cine de representación de la última dictadura militar -tanto documental como ficción- fue muy prolífico en el siglo XXI. El cine de ficción tiene desde 1983 dos vertientes diferenciadas: las narraciones que no tienen una base documentada concreta (*La historia oficial*, *Un muro de silencio*, *Ni vivo, ni muerto*, *Kamchatka*, *Ciudad del sol*, *Un mundo menos peor*, *Hermanas*), y las narraciones basadas en documentos o testimonios (*Los dueños del silencio*, *Garage Olimpo*, *Crónica de una fuga*). Dentro de esta última vertiente, el film de Caetano presenta las vivencias³⁷⁴ de Tamburrini desde una perspectiva ligada al cine de género³⁷⁵ (de suspenso y terror). Paradójicamente, el suspenso está inhabilitado desde el título, que ya determina el final de la historia (de la misma manera que *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956, adaptación del relato autobiográfico de André Devigny). Según Israel Adrián Caetano:

Si tengo que definir a *Crónica...* creo que es más un thriller psicológico que tras la fuga se transforma en cine de aventuras. Yo consumo cine de género y mis referentes en cine son tipos que han hecho género. Esa es una de las impunidades que tuve, entre comillas: poder hacer género cuando nadie lo había hecho a partir de este tema (...) Siempre tengo como el angelito y el diablo a Carpenter, a Torre

³⁷¹ Datos de <http://www.boxofficemojo.com/>

³⁷² Se puede consultar el testimonio de Tamburrini en el website de Desaparecidos.org.

³⁷³ La relación de los directores de *Pizza, birra y faso*, obra inaugural del NCA, con la televisión no es mínima: Bruno Stagnaro filmó *Okupas* y Adrián Caetano, *Tumberos* y *Disputas*.

³⁷⁴ *Operación masacre*, sobre la obra de Rodolfo Walsh; *La noche de los lápices* (Héctor Olivera) sobre el relato de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez.

³⁷⁵ Según algunos artículos, el género de *Crónica de una fuga* es "película de fuga", con citas del western y de terror gótico por las referencias al cine de John Carpenter, sus películas de terror (*Halloween*, 1978; *In the Mouth of Madness*, 1995) y de ciencia ficción (*Escape from New York*, 1981; *Escape from L.A.*, 1996). Aquí se considera que las características del film de Caetano se encuadran en cine de suspenso. Ver: Bernades, Horacio. "Pormenores de una huida increíble", en *Página/12*, jueves 27 de abril de 2006; García, Santiago. "Para la libertad", en *Leer Cine* n° 7.

Nilsson, a Favio, a Buñuel. Para mí son los principales referentes. Pero a la hora de jugar al fútbol te olvidás, hacés lo que te parece (en Kairuz, 2006).

El relato comienza 23 de noviembre de 1997, el día de la detención de Claudio Tamburrini, arquero de Almagro y estudiante de filosofía, y finaliza con el escape junto con sus compañeros Guillermo Fernández, Carlos García ("el gallego") y Daniel Russomano ("el vasco"), el 24 de marzo de 1978, del centro clandestino de detención Mansión Seré (también conocido como Atila), en Morón.

En la película, el punto de vista no es el de Claudio, sino el de la instancia de enunciación. Por esta razón, induce Silvia Schwarzböck, no se incluye la información sobre cuáles de los prisioneros fueron combatientes y cuáles no (que sí aparece en la novela):

Si las incluyera, el espectador sabría cuáles de los prisioneros fueron combatientes y cuáles no, pero, en ese caso, la suerte corrida por cada uno podría justificarse como mejor o peor en función de lo que ha hecho en el pasa. Y eso es lo que Caetano decide no hacer. Su película no moraliza la suerte de los personajes, como lo haría si diera información sobre su pasado. El espectador sólo puede conocer a cada personaje por lo que hace dentro del campo (...) (...) En la película, la suspensión de la moralidad requiere valerse de códigos que pertenezcan a un género cinematográfico donde esa operación sea un estándar. El único género que requiere ser mirado fuera de los límites de la moralidad es el de terror (de ahí el placer particular y el fanatismo que provoca en los adolescentes) (Schwarzböck: 2007, 25).

Según el relato, Claudio pareciera no estar implicado de ningún modo con la militancia política (aunque en casa de su madre encontraron una bandera con una consigna de "El pueblo, unido..."). El grado de pertenencia política a determinados partidos puede inferirse: Guillermo tuvo algún tipo de militancia y conoce el sistema, "el tano" denunció a personas para proteger a sus compañeros de militancia, "el vasco" intenta cuidar a su hermano y Jorge desprecia a los "ultras".

Una primeras líneas que enuncia Claudio en el film, refiriéndose a un partido futbol, es: "Lo que no hay es sentido de equipo, profe. Ese es el problema". A lo largo del relato, se muestra el continuamente desequilibrado sentido de equipo, que finalmente logra constituirse de modo muy breve y efímero para permitir el escape de los cuatro compañeros. Los detenidos de la Mansión Seré están enemistados entre ellos: Claudio fue detenido por una acusación de "el tano", que dijo que a Claudio le correspondía un mimeógrafo con el fin último de hacer un atentado terrorista. "El tano" también delató a Jorge. Guillermo también fue acusado por "el vasco", que intentaba proteger a su hermano y que es el más ingenuo y

"perejil". Jorge desprecia a Guillermo. También los represores disienten: mientras Huguito emplea mano dura para conseguir delaciones, Lucas prefiere ser el buen trato como método. Cuando Lucas tortura y humilla a Guillermo³⁷⁶ –que además había sido amenazado por "el juez"–, decide escapar junto a Claudio.

A diferencia de otras películas sobre desaparecidos, se evita saturar la pantalla de representaciones explícitas de la violencia. El modo de representación de la violencia es elíptico, mostrando la inminencia de la posibilidad de violencia en lugar de los actos en cuestión, y la angustia que provocaban los momentos de espera. La picana eléctrica es sugerida, no exhibida; el "submarino" (la introducción de la cabeza en agua salada, orina u otro líquido para provocar ahogo) se expone de manera plástica. La música abstracta (a cargo de Iván Wyszogrod) y la paleta de colores remite a películas de suspenso y terror. Los planos del film muestran una cualidad e intención estética notable, con objetos desenfocados en primeros planos, movimientos de cámara, inclinaciones, cámaras bajas, contrapicados y picados. Abundan los planos subjetivos y de estilo indirecto libre para lograr una identificación con los detenidos –no debe sorprender que en los títulos finales, figura como rol "encuadre y dirección: Israel Adrián Caetano". La mansión Seré es también protagonista del film: se presenta siniestra a partir de planos inclinados, del sonido de las bisagras de las puertas y ventanas, las sombras proyectadas en sus paredes y pisos, y las tramas de los empapelados mustios. Hacia el final de la película, cuando se relata el destino de los protagonistas luego de la fuga, también se explica qué le sucedió a Atila: gracias a la fuga, los detenidos que quedaban fueron trasladados a unidades penales y luego puestos en libertad. La casa fue incendiada (y luego dinamitada), para borrar las evidencias.

Historias mínimas (Carlos Sorín, 2002) fue producido por Guacamole films, la productora de Carlos Sorín (*Días de pesca en Patagonia*, 2013; *El gato desaparece*, 2011; *La ventana*, 2009) y la productora española Wanda films, sin subsidio del INCAA. Fue estrenado en Argentina el 24 de octubre de 2002 y estuvo en cartel en los multicines durante siete semanas. Este film muestra la importancia de los festivales de cine: fue presentado el 26 de diciembre de 2002 en el festival de Donostia-San Sebastián y se exhibió en los festivales de Rotterdam, Karlovy Vary, Copenhagen, Bergen, Habana, Cartagena, entre otros. Ganó numerosos premios como el León de Plata del Festival de Venecia, el premio Goya a la película extranjera, y ocho premios Cóndor en el Festival de Mar del Plata. Carlos Sorín,

³⁷⁶ Según los testimonios, Guillermo fue en esa ocasión torturado por el guardia llamado "Tino". Guillermo, al escapar, dejó inscripto en las paredes de la casa: "Gracias Lucas".

hasta entonces, era reconocido principalmente por su labor en publicidad, pese a haber dirigido *La película del rey* (1986) y *Eternas sonrisas de New Jersey* (1989).

Historias mínimas se asemeja en ciertas características al modo de producción del NCA: no cuenta con actores profesionales -excepto por el caso de Javier Lombardo (Roberto) y Enrique Otranto (Carlos), y las historias, que tratan sobre personajes humildes, no tienen grandes énfasis ni grandilocuentes parlamentos. Sin embargo, se distancia del NCA en tanto no recurre a una estética de la desprolijidad (por el contrario, su manufactura técnica es muy precisa), y si bien sus historias son mínimas, la estructura narrativa no es errática ni está indeterminada. El film se presenta como una *roadmovie*, pese a la pequeña escala del viaje. Otras películas argentinas siguen una estética y narrativa similar, como *El perro* (Carlos Sorín, 2004) y *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004), *El camino de San Diego* (Carlos Sorín, 2006), *Las Acacias* (Pablo Giorgelli, 2011) y *Camino a La Paz* (Francisco Varone, 2014).

No existen dos *road movies* que sean iguales. En términos de gramática cinematográfica, la *road movie* se ve limitada por una sola obligación: acompañar las transformaciones vividas por sus personajes principales al enfrentarse con la realidad. La *road movie* no es ámbito de grandes grúas a cámaras fijas. Al contrario, la cámara debe mantenerse al unísono con los personajes que están en continuo movimiento -un movimiento que no debe ser controlado. La *road movie* tiende, por lo tanto, a ser impulsada por una idea de inmediatez que no difiere mucho de la película documental (Walter Salles, 2008)

La trama está formada por tres pequeñas historias: un viaje de 300 kilómetros desde Fitz Roy hasta San Julián, en la provincia de Santa Cruz, de tres personajes. Don Justo, un viejito que busca a su perro Malacara, que se ha escapado ofendido; María, una joven mujer que quiere ganar una multiprocesadora en un concurso de juegos de la televisión local; y Roberto, un viajante de comercio que pretende conquistar a una mujer llevándole una torta para el cumpleaños de René.

Además de la representación de los pasajes desoladores de la costa patagónica, este film -como otros aquí analizados-, presenta varias *puestas en abismo* de imágenes de la televisión: a lo largo de la película se retransmiten los carnavales, una teletienda, una telenovela, una emisión sobre operaciones quirúrgicas y el concurso local al que asiste María. Los planos de personajes mirando la televisión, así como del televisor en sí mismo, son recurrentes en el cine de los noventa: desde el cortometraje *Rey muerto* (Lucrecia Martel, 1995), a las múltiples referencias de noticieros de Telefe en las películas producidas por ASF o de Canal 13 en las producidas por Pol ka, así como en varias producciones del NCA (*Silvia*

Prieto, Martín Rejtman, 1999; *Ciudad de María*, Enrique Bellande, 2001). En la puesta en abismo de la imagen del televisor, o de miradas a la televisión, no sólo en ámbitos privados sino también en lugares públicos, se confrontan dos modos de producción de lo real con frecuencia antagónica. La música del film acompaña estas pequeñas historias, con el chamamé, "Lullaby", de Alana Davis, y la composición de Nicolás Sorín, minimalista y conmovedora. El uso de la música y del paisaje inducen emociones específicas - particularmente melancólicas-, separándose de una de las características fundamentales del NCA, su relación distante con el espectador (Aguilar, 2006).

Justamente por ser una *roadmovie*, sucede fuera de Buenos Aires (aunque otras películas como *El cielito* o *Las acacias* tienen como punto de partida o llegada la Capital Federal). En este sentido, va contra la percepción habitual de pensar a Buenos Aires como sinécdoque de la Nación, pensamiento que conlleva que no sólo los porteños atribuyan significado nacional a lo que pasa en su ciudad natal, sino que también que los investigadores extrapolen al país los datos empíricos relevados en la ciudad de Buenos Aires (Grimson y Kessler, 2005). A su vez, se diferencia del resto de las películas aquí analizadas en tanto los personajes retratados son humildes.

7.3. Reflexiones finales

Las películas mencionadas en este inciso son las que tienen más de cinco semanas en cartel en los multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; en comparación a los estrenos nacionales en el país entre 1997 y 2008 -un total de 615-, es muy pobre. En el período mencionado, es posible reconocer tres modos de producción y de exhibición en relación con las características formales y estéticas de los films.

Por un lado, el NCA, que tuvo una importante circulación internacional; sin embargo, no es ampliamente exhibido ni consumido en el mercado local, y logra la mayor parte de su recuperación económica -aunque en muchos casos insuficiente- en el mercado externo. Algunas notas mencionan, por ejemplo, el éxito de *La fuga* frente a la falta de anuencia del público con la crítica cinematográfica de *La libertad* (Lisandro Alonso, 2002), exhibida durante el mismo período, que sólo logró diez mil espectadores (Monteagudo, 2001). Las películas del NCA rompieron con el costumbrismo, el cine de tesis, la alegoría y con el estereotipo del "argentino promedio" y la inscripción de los personajes en el marco de instituciones reconocibles (en particular, la familia), principios del cine industrial que acompañan a los éxitos comerciales. Varios de los films del NCA, además, introdujeron

elementos de lo documental, narrativas erráticas y opacidades en el lenguaje (González, 2013), por lo que tienen una lectura más exigente en tanto su relación con el espectador se plantea de un modo diferente y se abren a diferentes interpretaciones (Aguilar, 2006). Estos films despertaron el interés de la crítica especializada y de los investigadores cinematográficos (Wolf, 2009; Verardi, 2011); simultáneamente, tuvieron un lugar marginal en la programación de los multiplex.

En cambio, los films de características industriales y modos de representación convencionales, son ampliamente exhibidos en las salas de cine y son consumidos en mercado interno. Dentro de estos films, es posible diferenciar aquellos *de calidad*, de aquellos meramente industriales (Getino y Schargorodsky, 2008).

Los films de características industriales *de calidad*, en general cuentan con una coproducción con otro país –principalmente España, a partir del fondo Ibermedia y el apoyo del ICAA, o indirectamente el involucramiento de compañías de los Estados Unidos (participación de Disney- Buena Vista en Patagonik; Fox) en la producción y distribución de films, a partir del acceso a los mercados y financiación a través de colaboraciones con compañías miembro de la MPAA.

Los films *de calidad*, además de ser exhibidos en mercado interno, circulan también en el extranjero, tanto a partir de la distribución directa como con la producción de *remakes*³⁷⁷, nuevas versiones o adaptaciones de películas ya exhibidas en períodos anteriores o en otras cinematografías nacionales. El tema de los *remakes* se repite en la relación entre el cine de Hollywood y otras cinematografías nacionales. Los remakes de películas provenientes de otros países son muy económicos en tanto los derechos son relativamente poco costosos, el desarrollo ya se encuentra hecho y se tiene la relativa garantía de haber resultado exitoso en al menos un mercado, y si bien el derecho de formato generalmente no es muy bien pagado, la filmación de un *remake* prestigia a sus realizadores (Perelman y Seivach, 2003). A lo largo del siglo XX, Hollywood realizó remakes de películas provenientes particularmente de Francia –*Starbucks* (Ken Scott, 2012), *The birdcage* (Mike Nichols, 1996), *Nine months* (Chris Columbus, 1995), *Breathless* (Jim McBride, 1983)– e Italia (*Scent of a woman*, Martin Brest, 1992). A partir del siglo XXI, los remakes por parte de Hollywood de films de otras nacionalidades aumentaron: *Insomnia* (Christopher Nolan, 2002), sobre una película noruega; *Brother* (Jim Sheridan, 2009) sobre una película danesa; *The lake house* (Alejandro Agresti,

³⁷⁷ Ver: Durham, C. (1998). *Double takes: Culture and gender in french films and their american remakes*. Hanover, Estados Unidos: University Press of New England; Forrest, J. y Koos, L. (eds.) (2002). *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany, Estados Unidos: State University of New York Press.

2006), sobre el film coreano *Siwora* (Hyun-seung Lee, 2000), y particularmente Japón fue fuente de nuevas versiones: *Dark water* (Walter Salles, 2005), *The ring* (Gore Verbinski, 2002). Algunas películas argentinas tuvieron *remakes* en los Estados Unidos ya desde la década del cuarenta –*Los martes, orquídeas* (Francisco Múgica, 1941) fue reversionada en el film *You were never lovelier* (William A. Seiter, 1942) y más tarde en su versión mexicana *Una joven de 16 años* (Gilberto Martínez Solares, 1963). En el siglo XXI, en Estados Unidos se filmaron *The secret in their eyes*, *Elsa & Fred* y *Criminal*, y se realizaron además *remakes* de películas argentinas en el cine mexicano (*La suerte está echada*; *No eres tú, soy yo*), colombiano (*Corazón de León*), y francés (*Un homme á la hauteur*).

Así como los festivales internacionales (especialmente los europeos), capturan y exprimen los films del NCA, la MPA captura y explota algunos films argentinos "de calidad", como *Nueve reinas*, *El hijo de la novia*, *El secreto de sus ojos* o *Relatos Salvajes*. La MPA ha formado parte de la producción y distribución de películas provenientes de otras cinematografías: las relaciones de Time Warner con el documental *La marche de l'Empereur* (Luc Jacquet, 2005); Sony Columbia con el film indio *Mission Kashmir* (Vidhu Vinod Chopra, 2000) (Dupont, 2007), y Disney/Buena Vista International con *Relatos Salvajes* fueron centrales para su distribución internacional. Por supuesto, estos estudios están interesados en las posibles ganancias más que en principios de diversidad cultural, aunque esto no invalida su función en pos de la distribución de un cine no-estadounidense. Buena Vista International/Disney³⁷⁸ coprodujo y distribuyó films con potencial comercial, como *Kamchatka* y *Cohen vs. Rosi*; los dos films infantiles analizados en este capítulo fueron distribuidos por una *major* de Hollywood (*Patoruzito*, por Buena Vista International y *Manuelita*, por Columbia); los éxitos de *Nueve Reinas* y *El hijo de la novia* fueron distribuidos por Sony Pictures Classic. A diferencia de las películas que apelan a estrellas de televisión locales y se dirigen a problemáticas regionales, los films "de calidad" apelan a historias que tienen un atractivo universal y son fáciles de entender³⁷⁹.

Desde un enfoque populista, productos industriales sin pretensiones de calidad, como *Papá se volvió loco* o *Bañeros III*, producidos por empresas nacionales, con estrellas locales y consumidos exclusivamente por el mercado interno, podrían ser considerados los

³⁷⁸ Mientras en la Argentina, Disney/Buena Vista es la empresa *major* que más se involucra en la producción y distribución de cine argentino (en principio, por su acuerdo con Patagonik), según el análisis matemático de la relación entre las *majors* y las productoras-distribuidoras independientes en Estados Unidos que realiza Scott (2004), Disney/Buena Vista es la *major* que menor participación tiene en la producción y distribución de films estadounidenses independientes.

³⁷⁹ Ver: O'Brien, M.; Ibars, M. (2004). "Fame, glamour, cash", en *Latin Finance* n° 156, 28 de abril, 2004, pp. 42-44.

verdaderamente nacionales. Este último discurso sugiere que un cine sólo puede ser nacional, y ordenar a una audiencia nacional-popular si se trata de un cine de género de producción en masa, capaz de construir, reproducir, y reciclar mitos populares a gran escala, con un sistema de explotación de mercado con buenos recursos. Una vez más, el papel de la televisión debe ser tenido en cuenta, ya que su participación directa genera, sostiene y regula discursos cinematográficos accesibles (Higson, 2002). Paradójicamente, en el universo diegético que sostienen estos films, es recurrente la presencia de escenas filmadas en el extranjero. Aquí se sostiene que la exposición de sitios del extranjero (el Caribe, Brasil, Nueva York, España) es parte de cierta condición idiosincrática argentina, que promueve una visión "del exterior". Más allá de las limitaciones teóricas y de alcance del enfoque populista, debe tenerse en cuenta que si bien estos últimos films están dirigidos exclusivamente al mercado interno y producidos por empresas argentinas con subsidios nacionales, son realizados con recursos técnicos y tecnológicos provenientes del extranjero, las empresas televisoras que los producen están relacionadas con conglomerados de capitales extranjeros, y son exhibidos por cadenas internacionales, por lo que también están imbricados en una lógica más compleja que lo meramente nacional.

Para finalizar, si la cultura de masas argentina durante la década del veinte y del treinta alentó a los consumidores a identificar la nación con los humildes y el cine celebró la solidaridad, la generosidad y la honestidad de los pobres mientras atacaban el egoísmo, la frivolidad y falta de sinceridad de los ricos (Karush, 2013), sucede lo contrario en el cine de los noventa más exhibido y consumido en el país. Siguiendo una lógica de ascenso social – que ya había ocurrido hacia la década del cincuenta–, el cine argentino exhibido por los multiplex en el período 1997-2008 busca una identificación con los conflictos de la clase media³⁸⁰ –la misma clase media que asiste al cine según la tesis de elitización del consumo explicada en el capítulo 6, o de las clases media-baja y baja que consumen el producto en otras plataformas, pero que sostienen aspiraciones de clase media. Durante la década del noventa, en un momento en que la clase media entraba en una profunda crisis, en estas películas se exhibía el último bastión fantasmagórico de la clase media argentina.

³⁸⁰ Como parte de la representación hegemónica, estos films están centrados en personajes masculinos (la excepción es *Manuelita*, que a pesar de ser protagonizada por un personaje femenino relativamente autónomo, encuentra su realización a partir del trabajo en el mundo del modelaje y el casamiento). Resultaría relevante analizar este corpus desde una perspectiva de género.

Capítulo 8: Reflexiones finales

En este apartado, se articulan los resultados obtenidos en el curso de la investigación y se contrastan con las hipótesis iniciales planteadas en la tesis. Se ha partido de un corpus de análisis relativamente condensado: la exhibición cinematográfica en los complejos multicines de capitales extranjeros (Cinemark, Hoyts, Showcase y Village) de la ciudad de Buenos Aires en el período 1997-2008, a partir de su llegada a la ciudad y anterior al 2009, año en el que comenzaron a digitalizarse las salas. A partir del análisis de este núcleo, se pretendió dar cuenta de las tensiones entre la globalización y la defensa de lo nacional analizando las políticas culturales referentes al cine nacional y al patrimonio cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de los diversos cambios operados a nivel urbano con respecto a los lugares de exhibición cinematográfica en la ciudad en su aspecto sociocultural, y de la oferta cultural de películas nacionales en este circuito.

La tesis a sostener es que el establecimiento de los complejos multiplex de empresas exhibidoras multinacionales es producto de una gestión de la industria cultural cinematográfica, con implicancias en los cambios socioterritoriales en la ciudad durante la década del noventa, y en el proceso de globalización –y en el lugar que, dentro de dicho proceso, ocupa la Argentina como país semiperiférico–, y que esta gestión de la exhibición cinematográfica entra en tensión con las políticas culturales nacionales de carácter proteccionista llevadas a cabo por el INCAA. La programación de los cines, según la tesis inicial, podría pensarse a partir de estos dos agentes, exhibidores multiplex e INCAA.

Para comprobar la hipótesis, se ha realizado un recorrido en primer lugar histórico-descriptivo. Con ese fin, en el capítulo 3, se ha desarrollado una propuesta de periodización de los espacios de exhibición cinematográfica, dividiendo entre: las salas de cine de los primeros tiempos, tomando como punto de inflexión los festejos del centenario y el estreno de *La revolución de Mayo*, y el desarrollo de los barrios para establecer un segundo período de consolidación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Buenos Aires. Una nueva etapa inicia con la sonorización del cine y el desarrollo de las salas de cine modernas (Ambassador y luego Gran Rex, en el marco del ensanchamiento de la Avenida Corrientes y de la 9 de julio en el quingentésimo aniversario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires). Este período de auge del cine industrial concluye hacia 1957 con la ley de cine, los comienzos de la televisión argentina y el inicio paulatino de la decadencia de las salas de cine. Desde 1957 hasta la década del noventa –con ciertos altibajos– se produce el cierre masivo de salas. En la década del noventa, hay un nuevo punto de inflexión con la sanción de la nueva ley de cine en

1994, la aparición de los complejos multicines en 1997, y los intentos de recuperación de las viejas salas a partir de 1999. En esta periodización se ha tenido en cuenta la historia de la arquitectura y la ciudad, la historia del cine en sus cambios tecnológicos y estéticos, y las situaciones socioculturales de Buenos Aires.

En los capítulos 4 y 5, se ha caracterizado a los multicines Village, Showcase, Cinemark y Hoyts en el país, reconstruyendo la historia de estos complejos, sus vínculos con capitales transnacionales, sus descripciones edilicias y de lenguaje arquitectónico perteneciente a la posmodernidad (en texturas visuales, presencia de curvas, superficies espejadas y colores saturados) y la descripción y análisis de su ubicación geográfica. Se ha visto que las antiguas salas de cine, historizadas en el capítulo anterior, ponían al público en contacto con el espacio de la vereda. La calle era en ese entonces el espacio público por excelencia, un lugar de encuentro. A diferencia de este modelo, los multiplex son espacios centrípetos, que se cierran a la ciudad. En ellos, las referencias al exterior son anuladas (no hay presencia de ventanales y los accesos son pequeños; las direcciones de arriba y abajo se confunden en una sucesión de escaleras mecánicas).

Se ha demostrado también que, mientras el centro tradicional de la ciudad ha conservado su centralidad en tanto lugar de empleo y funciones político-administrativas, entre otras funciones, ha perdido su lugar como espacio de consumo cinematográfico en favor de la emergencia de nuevos lugares de centralidad que estarían apoyando una estructura metropolitana de configuración policéntrica y reticular (Torres, 2001). Los multiplex se establecen entonces particularmente en zonas urbanas de alto poder adquisitivo, en estructuras cerradas a la ciudad (shoppings centers) y con menor contacto con el espacio público urbano motivadas, entre otras causas, por una sensación de inseguridad. Esta localización específica, la búsqueda de un público-consumidor específico (un acceso condicionado), sumado al mayor costo de las entradas, forma parte de un proceso de elitización del consumo cinematográfico. De este modo, se fortaleció el circuito de exhibición cinematográfica en dos núcleos que –si bien existían anteriormente– no habían sido tan fuertes: Belgrano y Recoleta. Palermo, por su parte, tuvo una trascendencia como lugar de exhibición cinematográfica que no había tenido anteriormente. El resto de los barrios porteños existió una significativa desaparición de sus salas de cine, en particular dos núcleos que habían tenido una gran importancia en décadas anteriores, como Boedo y Flores. El cierre de los cines de barrio pone en evidencia la decadencia del barrio mismo como territorio político, cultural y de sociabilidad dentro de la ciudad. Estas observaciones se pusieron en tensión con la historia urbana de ciertos barrios de la ciudad, en particular con el caso del Abasto shopping y los cines Hoyts Abasto, presentes

en un barrio de recursos medio-bajos, Balvanera, enaltecido a partir de 1998; y en el barrio de Puerto Madero, que inició una renovación en 1993. También se han expuesto las diferencias entre los complejos multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los del Conurbano Boanerense, estos últimos caracterizados a nivel urbano por la copresencia de villas de emergencias y barrios residenciales próximos a autopistas, ya que el flujo del automotor es el principal modo de transporte de las clases medias y media-altas que habitan los barrios privados.

En el capítulo 6, se han recopilado y analizado las leyes referentes a la exhibición cinematográfica a lo largo del siglo XX y XXI, teniendo en cuenta legislaciones cinematográficas nacionales y mencionando las referentes a arquitectura y patrimonio del GCBA. Se analizó en particular el confuso proceso que culminó en la promulgación de la ley de cine n° 24.377/1994, ley que favoreció el desarrollo de la producción cinematográfica – extraordinaria (o no tanto) en el contexto neoliberal en el que tuvo lugar, que desfavorecía a la industria nacional–, pero no protegió o involucró a los sectores de la distribución y exhibición cinematográfica. Se tomó como resolución clave para el sector de la exhibición la n° 2016/2004 del INCAA que reglamenta la cuota de pantalla, referente a la cantidad mínima de películas nacionales que deben ser exhibidas en el circuito comercial de la Argentina. Se ha sostenido que, si bien la legislación referente a la exhibición cinematográfica ha sido bienintencionada por parte de varios trabajadores del INCAA, no tuvo un impacto real en la programación de los multicines, debido tanto a la falta de cumplimiento de la ley (falta de sanciones por parte del INCAA y utilización de vericuetos legales por parte de los multicines), como por la ausencia de fondo de una intención de reconfigurar los patrones dominantes, que podría lograrse con medidas más duras (como limitar la cantidad de films extranjeros a estrenarse en salas, su cantidad de copias, o establecer un mínimo de días por año de exhibición de películas argentinas). La verificación del impacto de las resoluciones de 2004 y 2006 se realizó teniendo en cuenta la totalidad de películas argentinas exhibidas en los multicines de CABA en el período 1997-2008 (ver anexo 10.5.2.), que según muestran los gráficos 11 y 12 presentados en el capítulo, se mostró invariable luego de la resolución n° 2016/2004 y más tarde, de la resolución n°1582/2006.

En el capítulo 7 se han analizado de las películas argentinas más exhibidas por los multicines de CABA –teniendo en cuenta una exhibición superior a cinco semanas en cartel– en el período 1997-2008 (ver anexo 10.5.1.) siguiendo las siguientes categorizaciones: películas de animación (*Manuelita* y *Patoruzú*); comedias familiares y comedias burdas (*Un argentino en Nueva York*, *Papá se volvió loco* y *Bañeros III: Todopoderosos*); películas de

acción y aventuras (*Tiempo de valientes* y *Comodines*); comedias románticas y comedias dramáticas con historias de amor (*Un novio para mi mujer*, *Elsa y Fred*, *El hijo de la novia*); películas de autor con reinversiones del género (*Nueve reinas*, *La fuga*, *Kamchatka*) y películas de autores relacionados a estéticas menos convencionales que pueden pensarse en cierta medida pertenecientes a un género cinematográfico (*Crónica de una fuga*, *Historias mínimas*).

En cuanto al modo de producción, se ha encontrado que las producciones de cine nacional más exhibidas en los multicine en el período 1997-2008 tienen una importante participación de empresas conectadas con la televisión –en tanto los repartos son coincidentes con los programas televisivos de moda de la época, y las productoras se encuentran asociadas a canales de televisión (Pol ka y Patagonik con Canal 13; ASF con Telefé). Se reconoce en esta relación entre cine y televisión una vinculación con la Ley de cine, en tanto ésta favorece el involucramiento de la televisión en la producción cinematográfica. Las empresas televisivas tienen la ventaja de poder publicitar los films que producen en los medios de comunicación masivos, por lo que logran convocar a mayor cantidad de público que los films realizados a partir de empresas productoras no vinculadas a la televisión. A su vez, las empresas productoras están conectadas con conglomerados multimediáticos, por lo que la participación de agentes de la MPA en el cine argentino es notoria (especialmente Disney/Buena Vista con Patagonik). Por otro lado, es destacable la participación de Ibermedia y el apoyo del ICAA (por lo tanto, de España) en algunos de los films nacionales más exhibidos por los multiplex de CABA.

Se ha encontrado que los films más exhibidos en su mayor parte recurren ciertas características estéticas provenientes del cine de Hollywood y utilizan un lenguaje cinematográfico que emula a los productos extranjeros aunque con características locales. Se ha visto, de todos modos, una pertenencia histórica a características de la cinematografía local, en la recurrencia de personajes, géneros y estéticas. Mientras ciertas películas industriales –pensadas tanto para consumo externo como interno–, mantienen ciertos rasgos universales (*Nueve reinas*, *El hijo de la novia*, *Manuelita*) para convocar a públicos no argentinos a partir de distribución directa o *remakes*, otros films parecen estar pensados exclusivamente para el mercado interno y sostienen un mayor número de referencia a idiosincrasias locales (*Patoruzito*, *Papá se volvió loco*, *Bañeros III: Todopoderosos*), aunque con características narrativas y estilísticas pertenecientes al modelo dominante.

En la mayor parte de los casos, se encuentra en los films nacionales más exhibidos la constante representación de las clases medias, contra la usual representación de clases

populares en el cine de 1920-1940 (Karush, 2013). Esta elección de las problemáticas de las clases medias resulta coincidente con la elitización del cine.

A lo largo de la tesis, se ha encontrado que, si bien son numerosas las rupturas con el modelo de exhibición anterior –especialmente con respecto a la descentralización y elitización del cine–, también es posible reconocer ciertas continuidades con las tradiciones anteriores. También se demuestra que la injerencia del INCAA es limitada en la programación de cine. Si bien la ley de 1994 y la cuota de pantalla reglamentaron ciertas cuestiones, no tuvieron una mediación sustancial en la programación de los complejos multicines. Más aún, las distribuidoras internacionales cooptaron los productos nacionales y distribuyen en el país los mayores éxitos del cine argentino. Por lo tanto, lo que en un primer momento se ha pensado como una relación de tensión entre el INCAA y las empresas exhibidoras, en cierta medida parecen actuar en connivencia, o por lo menos, sin establecer una tensión o conflicto explícito.

La ciudad de Buenos Aires no es en modo alguno representativa de lo que ocurre en el país en términos de la evolución de sus salas de cine, la oferta y el consumo cinematográfico. Mientras resulta relativamente estable el consumo de cine (alrededor de 10 millones de espectadores al año), lo que ocurre tanto en el Conurbano Bonaerense como en el resto del país es notoriamente disímil (subas y bajas muy abruptas, ver gráfico 8). El consumo cinematográfico no debe ser desdeñado en los estudios del cine. En la ciudad de Buenos Aires, en 1907 la asistencia al cinematógrafo era de 666.370 entradas anuales en una ciudad de un millón de habitantes. Poco más de diez años después, llegó a más de diez millones de entradas en una ciudad de tres millones de habitantes, números que continúan hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, aunque de una manera reconfigurada, en tanto la distribución geográfica de los cines varió considerablemente. La cantidad de espectadores del resto del país varía. A su vez, en el "resto de las provincias" o "el interior del país" (aquellos términos que revelan un prejuicio de provincianismo, y la dificultad de pensar a la Argentina sin su ciudad capital) existen diferentes situaciones, que varían según provincias (bajos índices de concurrencia en Formosa y altos en Tierra del Fuego), y dentro de la misma provincia (con un consumo centrado exclusivamente en ciudades capitales y grandes ciudades, como en el caso de Santa Fe Capital). La historia de las salas de cine de la Argentina muestra, a diferencia, que existieron salas de cine en localidades muy pequeñas, a cargo de Sociedades de Socorros Mutuos o de grandes empresas (como la de YPF en Comodoro Rivadavia, o empresas forestales en Salta y Misiones). El análisis de las provincias revelaría un panorama muy distinto a lo ocurrido en Buenos Aires, una ciudad que entra en

paralelo con los procesos acaecidos en otras grandes ciudades latinoamericanas, como Santiago (Gatica, 2015), Ciudad de México (Rosas Mantecón, 2000), San Pablo (Stefani, 2009) o Río de Janeiro (Ferraz, 2012).

8.1. Aportes teórico-metodológicos

En el desarrollo de esta tesis se pusieron en relación textos de disciplinas diferentes como geografía, arquitectura, sociología y economía política, y se vincularon producciones procedentes de diferentes ámbitos que no estaban previamente conectados entre sí. En este sentido, se trasciende la historia de las películas como autosignificantes y se coloca el cine en un complejo entramado, sin por eso desentenderse de una de las disciplinas primarias de la teoría y la historia del arte, la estética. Mientras los economistas, los sociólogos y los geógrafos suelen recurrir a los elementos del estudio de las artes, los investigadores en artes – más proclives a los préstamos con la historia o la filosofía– suelen descuidar las atenciones a estas disciplinas.

Por supuesto, se han desarrollado anteriormente tesis doctorales dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires enlazadas con estos campos disciplinares. Clara Kriger ha desarrollado este punto en su tesis doctoral *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo* (2006), conectando políticas públicas, legislación y cine dentro del peronismo. En este sentido no puede pensarse la tesis aquí presentada como innovadora en un campo. Sin embargo, con respecto al cine de los noventa, suele acentuarse el estudio del Nuevo Cine Argentino desmereciendo las producciones que tuvieron mayor exhibición y consumo en la ciudad. En el trabajo aquí presentado se le da relevancia –no en cuanto a sus características estéticas y tecnológicas, pero sí en tanto ofrecen una visión de mundo– a la producción más difundida a partir de la ley de cine de 1994: las películas producidas por Patagonik, Argentina Sono Film y Pol ka, las dirigidas por Juan José Campanella, Eduardo Mignogna y Fabián Bielinsky, la producción de films de animación e infantiles como *Manuelita* y *Patoruzito* –todos productos vinculados con la televisión, con una referencia que habitualmente no se hace en los estudios de cine provenientes de la Facultad de Filosofía y Letras³⁸¹.

³⁸¹ Carolina Soria se encuentra desarrollando estudios sobre estas vinculaciones entre el cine y la televisión de autor, con el proyecto: "Dramaturgos y cineastas en las ficciones seriales televisivas contemporáneas (2007-2015): estrategias legitimantes estatales y narrativas realistas".

Si bien este es un análisis sobre los cines de Buenos Aires, a lo largo de la tesis se da cuenta de ciertos procesos del país, a nivel regional y de los vínculos con Estados Unidos. A diferencia de otras investigaciones sobre las salas de cines de un sitio en particular, se intentó evitar ese aspecto puramente localista, ya que el proceso tiene un tinte local pero es global. En este sentido, se ha procurado entender a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en relación con los partidos de la Región Metropolitana de Buenos Aires, en sus vínculos con el resto del país, en sus vínculos regionales y en relación con el lugar de la Argentina como país semiperiférico.

Por último, es destacable el relevamiento de fuentes, adjuntas en los anexos, que pueden resultar de utilidad tanto a investigaciones futuras en el marco académico como a dependencias estatales (SInCA y Gerencia de Fiscalización del INCAA).

8.2. Conclusiones

El desarrollo de este trabajo tiene como trasfondo la relación entre el Estado nacional, la ciudad (como espacio geográfico y sociocultural) y la industria cinematográfica.

En cuanto a las políticas públicas, en el período trabajado, el cine fue -en apariencia- un ámbito privilegiado de las políticas culturales y se apoyó con créditos y subsidios una producción nacional que -sin apoyo estatal- no existiría. Sin embargo, los principales beneficiados fueron los grandes grupos empresariales en la producción cinematográfica, y más aún en la exhibición. La promulgación de la ley de cine de 1994 no fue provocada por un interés del gobierno menemista en el sector, sino por una confusa serie de acontecimientos que felizmente llegaron a buen puerto, y que de algún modo posibilitaron el desarrollo del NCA, aunque en las salas cinematográficas, las películas más ofertadas y las más consumidas fueron las de Patagonik y ASF. A partir de 2002, se promulgaron medidas de democratización y descentralización que -si bien interesantes en el espíritu de las resoluciones-, concluyeron en la falta de cumplimiento por ausencia de sanciones y por la tibieza de las resoluciones en sí mismas. En definitiva, la intervención estatal de reactivación de la economía se realizó con subsidios y promovió la recuperación de grandes grupos empresariales³⁸² más que de los pequeños productores.

³⁸² Según algunos autores, el kirchnerismo tuvo una enorme brecha entre discurso y práctica. Si bien el discurso kirchnerista fue antimonopólico y antiimperialista, y a favor de las clases medias, media bajas y bajas, ciertas políticas favorecieron a grandes grupos empresariales nacionales e internacionales. Ver: Sheinin, David M.K. (2014). "Peripheral Anti-Imperialism: The New Revisionism and the History of Argentine Foreign Relations in the Era of the Kirchners", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* n° 25.1, pp. 63-84.

Pensar desde la brecha, en este caso, implica pensar desde el abismo. Esta tesis fue articulada en un momento histórico en que ciertas falencias en la regulación de la financiación del Estado –que discursivamente promovía la inversión en cultura y conocimiento, y en actos subsidiaba a pérdida en una suerte de mendicidad de la cultura– eran evidentes. Revisitar algunos desatinos estatales de aquel momento histórico no debe interpretarse de modo alguno como una renuncia a las garantías primordiales que promueven instituciones como el INCAA y CONICET. Defender la existencia de estas instituciones, de gran importancia para la Nación, no implica negar las inexactitudes en su desempeño.

En la Argentina, tanto la producción cinematográfica como la científica expresan una enorme brecha entre la producción y el consumo. La legislación sobre fomento cinematográfico y la propia acción del INCAA hasta el presente estuvo dirigida en primer lugar a asegurar la existencia de una industria cinematográfica nacional –que más allá de la producción de películas, tenía como principal rendimiento incrementar los puestos de trabajo en el sector, con la consecuente baja de desempleo y activación del consumo interno–, quedando en un segundo plano el desarrollo pleno de su potencial, que involucra necesariamente a la distribución, la exhibición y el consumo (en definitiva, los mercados).

La distribución y exhibición de las películas –así como las lecturas de las tesis doctorales– deben estar facilitadas. Plataformas como Odeon, Espacios Incaa o los repositorios digitales parecen mitigar esa insolvencia. Sin embargo, el campo de acción de estos sitios es muy limitado, ya que carecen del marketing necesario para comunicar a los potenciales espectadores y lectores. El marketing y el mercado suelen considerarse antónimos de la cultura y del Estado, y sin embargo, son imprescindibles en el mundo actual como medio de promoción cultural de las *industrias culturales nacionales*³⁸³. Mientras el marketing de un film tanque involucra entre 35% y el 50% de su presupuesto final, el INCAA gasta más de la mitad de sus recursos en sostener su propia estructura gerencial y administrativa; del presupuesto restante, más del 80% del mismo se destina a la producción cinematográfica, siendo la difusión y exhibición la que conlleva el menor porcentaje del presupuesto, alrededor de un 5% (González, 2015).

Según Maristella Svampa (2003), debe pensarse el Estado en sus funciones regulativas, con el objeto de reconstruir una solidaridad secundaria que *desmercantilice* una parte de las relaciones sociales y garantice los servicios elementales: salud, educación, seguridad, justicia, protección social, la base imprescindible de una verdadera ciudadanía de

³⁸³ Ver: Mazzucato, Mariana (2013). *The Entrepreneurial State: debunking public vs. private sector myths*. Londres: Anthem Press.

alcance general. Si bien esto es inobjetable respecto de los servicios elementales, con respecto a los productos de las industrias cinematográficas (y a las industrias de conocimiento), en cierta medida se podría concebir una *remercantilización*³⁸⁴, en tanto los productos culturales podrían ser pensados y distribuidos para facilitar el alcance de sus públicos potenciales. Con el término *remercantilizar* no me refiero de modo alguno a proseguir una mera búsqueda del lucro o acceder a trocar investigadores y productores artísticos en empresarios, sino a focalizar, además de la regulación de la producción, en el marketing, distribución y exhibición de los productos académicos y culturales para que lleguen a sus públicos –que sean públicos y no meros consumidores–, con el fin de construir ciudadanía.

8.3. Futuras discusiones

Este trabajo recorta un momento de la industria cinematográfica que, aunque reciente, ya ha cambiado. Las modificaciones en la tecnología producen cambios vertiginosos, y los procesos son extremadamente veloces. El cine es un sitio ideal para la nostalgia, justamente por ser efímero y evanescente.

El panorama aquí planteado cambia rotundamente a partir del año 2009, con la promulgación de la Ley de medios y el comienzo de digitalización de las salas cinematográficas tanto por las empresas privadas como por el programa de digitalización³⁸⁵ del INCAA. Un factor importante en el cambio a partir del cine digital es la descentralización reciente en la Argentina –que promueve en sus políticas públicas la producción, la realización de diversos festivales de cine³⁸⁶ y la exhibición en las provincias argentinas–, si bien sus repercusiones son por el momento limitadas.

Es destacable, a su vez, el fenómeno de crecimiento sostenido del sector cultural, especialmente en 2009, año en que la cultura creció al 8% anual, mientras que el PBI nacional, producto de la profunda crisis que atravesaron los países desarrollados, redujo sensiblemente su ritmo de crecimiento económico (0,9%). Durante ese año, aumentaron las

³⁸⁴ De ningún modo con esto apoyo a las visiones de ciertos agentes que promueven el acercamiento al sector privado como única posibilidad de existencia de las industrias culturales y de las industrias del conocimiento.

³⁸⁵ El INCAA firmó un convenio en agosto de 2012 con la Empresa Argentina de Soluciones Satelitales S.A (Ar-Sat) para la provisión de 150 proyectores HD, sonido digital y software de gestión para salas de todo el país en formato DCP-2K. Con este mismo propósito, el Banco de Inversión y Comercio Exterior (BICE) habilitó créditos blandos a una tasa en pesos inferior a las tasas de mercado. Sin este apoyo, las salas tendrían que haber entrado en acuerdos con los fabricantes de proyectores, que a su vez están relacionados las productoras *majors*, por lo que se supeditaría aún más la programación de las películas. Ver: Sahores, Esteban. "Tiempo de descuento", en *Haciendo Cine*, jueves 3 de enero de 2013.

³⁸⁶ En el Anuario del INCAA 2014, la Coordinación de Festivales Nacionales de la Gerencia de Acción Federal señala que en la región del noroeste argentino se realizaron diez festivales, tres en Cuyo, catorce en Córdoba-Santa Fe, nueve en la Patagonia, ocho en el noreste argentino, y cuarenta y cinco en Buenos Aires.

salas de cine en el país, no sólo las cadenas internacionales sino también las nacionales: Canning Multiplex, Cinemacenter Varela, Sunstar Rosario y Hoyts Dot abrieron en 2009, y en 2010 inauguraron los complejos Cinemark Tortugas y Dinosaurio Mall Ruta 20; en 2011, Cinema City General Paz, Cinecoop, Microcines Oberá, Cinema Junín, Cinema Paraná, Cine Teatro Español Saladillo y Nordelta Cinema. Sin embargo, continúa la desigualdad de oferta entre las provincias (ver anexo 10.3), siendo las más perjudicadas, las de las regiones NOA y NEA.

Otro tema que resulta interesante pensar es la ruptura del tradicional espacio de los cines para la exhibición cinematográfica. Erika Balsom (2013), Clara Garavelli (2014) y Gonzalo Aguilar (2006) señalan que el carácter revolucionario o vanguardista de alterar el lugar de exhibición en los setenta, actualmente se encuentra asumido en espacios de exhibición como museos (MALBA), centro culturales (como el Rojas), bibliotecas (en Biblioteca Nacional o Biblioteca del Congreso) o incluso en discotecas (Roxy, nombre de numerosos cines en el mundo³⁸⁷). A su vez, las salas de cine han exhibido otros espectáculos como partidos de fútbol o de tenis y recitales en vivo³⁸⁸. El cine ya no está en las salas de cine necesariamente, y las salas de cine no exhiben exclusivamente películas.

Por último, resultaría interesante pensar el caso de la industria cinematográfica argentina a la par de otras experiencias de industrias cinematográficas. Además de una profundización en la relación entre la Argentina y la industria cinematográfica de Estados Unidos (que formó parte, aunque no de manera central, de esta tesis), estudios transnacionales sobre la relación de la Argentina con las industrias cinematográficas de México³⁸⁹, Brasil³⁹⁰ o

³⁸⁷ En Buenos Aires, existió el cine Roxy, ubicado en Las Heras 2460. También hay salas con ese nombre en las ciudades de Concepción (Chile), Mar del Plata, Valladolid (España) y Madrid. Joan Manuel Serrat compuso una canción sobre el Roxy de Barcelona, titulada "Los fantasmas del Roxy". Los nombres de los cines se repiten en el país y en el mundo. En la investigación realizada por el equipo de Cines Argentina, se encontró la recurrencia en la Argentina de los nombres: Rex, Ideal, Odeon, y los patrióticos Mayo (y sus derivados, Sol de Mayo y 25 de Mayo), Belgrano y San Martín en coincidencia con nombres de calles o avenidas.

³⁸⁸ Estas características de programación no son exclusivas de este momento histórico, sino que en los Estados Unidos comenzaron en la década del cincuenta. Sobre la programación alternativa y la relación entre el cine y la televisión, ver: Kitsopanidou, Kira (2012). "Electronic delivery of alternative contents in cinemas before the digital era: the case of *theater television* in the US exhibition market in the 1940s and 1950s", en *Mise au point* n° 4.

³⁸⁹ Ver: Grupo CIyNE y su proyecto "La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el período clásico-industrial".

³⁹⁰ Ver: Flores, Silvana (2010). *Regionalismo e integración cinematográfica: el nuevo cine latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970)*. Tesis de doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Moguillansky, Marina (2011). *Pantallas del Sur. La integración cinematográfica en el Mercosur*. Tesis de doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Respecto a investigaciones en curso, ver el proyecto de Santiago Marino, "Políticas de Comunicación y la Digitalización: nuevos modos de intervención estatal en Sudamérica. Los Casos De Brasil y Argentina".

Corea del Sur³⁹¹, por citar algunos ejemplos, resultarían reveladoras para comprender aspectos geopolíticos a partir de las cinematografías.

Pensar lo nacional y lo social a partir de las condiciones de las industrias cinematográficas –de la hermenéutica de sus films, pero también de los procesos de producción, distribución y exhibición– teniendo en cuenta el análisis de modos de producción y modos de representación de las películas es primordial para entender las relaciones entre los países, entre los agentes públicos y privados, y también entre las personas.

³⁹¹ Con una cantidad de población semejante a la argentina, y una producción filmica cuantitativamente similar, además de vínculos de distribución, exhibición en salas comerciales y festivales internacionales, coproducción de films y remakes, resultaría un análisis de relevancia, sobre el que indagaré en mis futuros estudios.

Capítulo 9. Bibliografía

9.1. Bibliografía de antecedentes sobre el tema

9.1.1. Bibliografía de espacios de exhibición

Abba, Artemio. "Cine y ciudad en el siglo XX. Evolución de las centralidades culturales de Buenos Aires", en *Documentos de trabajo del CIHAM* n° 4, Buenos Aires, 2003.

Acland, Charles. *Screen Traffic. Movies, multiplex and global culture*. Durham: Duke University Press, 2003.

Aguado, Soledad. "Inauguran un complejo con 16 cines en Vicente López", *La Nación*, jueves 2 de diciembre de 1999.

Aguilar, Gonzalo. "Buenos Aires. El BAFICI: festivales y transformaciones urbanas", en Gorelik, Adrián; Aréas Peixoto, Fernanda (comp.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miserias, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

Allen, Robert C.; Maltby, Richard; Stokes, Melvyn (eds.). *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Exeter: Exeter University Press, 2007.

Allison, Deborah. "Multiplex programming in the UK: the economics of homogeneity", en *Screen* n° 47.1, 2006, pp. 81-90.

Athique, Adrian; Hill, Douglas. "Multiplex Cinemas and Urban Redevelopment in India", en *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy* n° 124, agosto 2007, pp. 108-118.

Athique, Adrian; Hill, Douglas. *The multiplex in India: a cultural economy of urban leisure*. Londres: Routledge, 2009.

Biltreyst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe (eds.). *Cinema, Audiences and Modernity: new perspectives on European cinema history*. Londres: Routledge, 2012.

Bolaño, Norberto Mauro. "Buenos Aires perdió casi doscientas salas de barrio", en *La Maga* n° 159, año 4, miércoles 1° de febrero de 1995, pp. 8-10.

Cacciatore, Julio: "Los cines de Buenos Aires", en *Summa Temática* n° 1, Buenos Aires, enero 1984, p. 76.

D'Addario, Fernando. "Viaje en familia a los paraísos artificiales", en *Página/12*, 30 de julio de 2000, p. 31.

Díaz, Julio Monter; Cabeza San Deogracias, José. *Por el precio de una entrada: estudios*

sobre historia social del cine. Madrid: Rialp, 2005.

Diez, Fernando. "Aprendiendo de las Vegas. La estrategia de la ilusión", en *Summa+* n° 38, agosto - septiembre 1999, pp. 134 – 141.

Dupont, Nathalie. "Le cinéma américain: un impérialisme culturel?", en *Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone–Literature* n° 5.3, 2007, pp. 111-132.

Fernández Jurado, Guillermo. "Breve historia de los exhibidores", en *Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata*. Mar del Plata, marzo 1959.

García Falcó, Marta; Méndez, Patricia. *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Cedodal / Publicaciones Especializadas, 2010.

García Falcó, Marta; Méndez, Patricia. "Cinema halls in Buenos Aires: a XX century heritage", en Caccia, Susana: *Screen savers. Cinema's preservation in the international scene*. Pisa: ETS, 2013.

García Santamaría, José Vicente. "El futuro de la exhibición. La transformación de los complejos de cine en complejos de ocio", en *Telos* n° 78, 2009, pp. 150-158.

Giménez, Guadalupe. "Salas de cine y espacio urbano en Buenos Aires", en *Revista LIS. Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada* año 1 n° 2, agosto–diciembre 2008.

González, Leandro; Barnes, Carolina; Borello, José A.. "El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina", en *H-industri@: Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina* n° 14, 2014, pp. 51-79.

Hansen, Miriam "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", en Williams, Linda (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, pp. 134-152.

Hanson, Stuart. *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

Hark, Ina Rae. *Exhibition: The Film Reader*. Londres: Routledge, 2002.

Hubbard, Phil. "The geographies of 'going out': Emotion and embodiment in the evening economy", en *Emotional geographies*, 2005, pp. 117-134.

Hubbard, Phil. "A good night out? Multiplex cinema as sites of embodied leisure", en *Leisure Studies* n° 22, Julio 2003, pp. 255-272.

Jancovich, Mark y Faire, Lucy. "The blockbuster, the multiplex and the context of consumption", en Stringer, Julian (dir.): *Movie Blockbuster*. Londres: Routledge, 2003.

Klinger, Barbara. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Londres: University of California Press, 2006.

- Maggio, Marina. *Cines recuperados: obstáculos y posibilidades de los espacios culturales en la ciudad*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Maltby, Richard; Biltereyst, Daniel; Meers; Philippe. *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.
- Martinez, Gabriela. "Cinema law in Latin America: Brazil, Peru and Colombia", en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* n° 50, 2008. Disponible online en: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LAfilmLaw/text.html>
- Méndez, Patricia; Rud, Lucía. "Perspectivas de preservación patrimonial: la recuperación de algunas salas de cine en Buenos Aires", en Villarroel, Mónica (coord.): *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: Lom, 2015.
- Naficy, Hamid. "Multiplex Cinema", en Janet Staiger y Sabine Hake (eds.): *Convergence Media History*. Londres: Routledge, 2009
- Pardo, Carlos. "Multiplex, opération danger: 1", en *Cahiers du cinema* n° 514, junio 1997, pp. 60 – 69.
- Pardo, Carlos. "Multiplex, opération danger: 2", en *Cahiers du Cinema* n° 515, julio – agosto 1997, pp. 58 – 65.
- Poli, Juan Carlos: "Acerca del cine y de las salas de proyección cinematográficas", en Summa Temática n°1, Buenos Aires, 1984.
- Poplavsky, Cristian. "Distribución de salas cinematográficas en el interior argentino 1949-1950", en IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Universidad Nacional de Rosario, 13 a 15 de marzo de 2014.
- Quintar, Aída; Borello, José A.. "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires", en *H-industri@: Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina* n° 14, 2014, pp. 81-120.
- Ross, Miriam. *Developing cinematic culture: a South American case study*. Tesis doctoral de la Universidad de Glasgow. Glasgow, 2010.
- Rud, Lucía. "El sur también exhibe. Espacios de exhibición cinematográfica en el barrio de Boedo", en *Revista Lindes, Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, 2012.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- Stefani, Eduardo Baider. A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e 'multiplex. Tesis de Maestría de la Universidad de São Paulo. São Paulo, 2009.

Versace, Ileana. "Imágenes en movimiento. De una arqueología documental a otras miradas sobre los primeros cinematógrafos porteños", en *Anales del Instituto de Arte Americano*, FADU-UBA, 2014.

9.1.2. Bibliografía de industrias culturales, consumo cultural y políticas culturales

AA.VV.. *Industrias culturales en Argentina. Los años '90 y el nuevo escenario post devaluación*, Buenos Aires: Secretaría de cultura, 2000.

AA.VV.. *Industrias culturales: un aporte al desarrollo*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

AA.VV.. *Hacer la cuenta. La gestión pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2010.

Amaral, Alysson. *Las políticas cinematográficas de Argentina y Brasil (2003-2008): entre la dimensión industrial del cine y la democratización cultural*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2013.

Ameztoy, María Virginia. "Cine argentino: un continuo regreso de los exilios", en Wortman, Ana (comp.). *Políticas y espacios culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Publicaciones del CBC, 1997, pp. 15-41.

Ava, Pablo. *Las industrias culturales argentinas y su inserción en el comercio internacional*. Buenos Aires: IESALC-UNESCO.

Barbero, Jesús Martín. "Dinámicas urbanas de la cultura", en *Revista Gaceta de Colcultura* n° 12, 1991.

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado. ensayos sobre culturas y políticas culturales*. Santiago: Flacso, 1988.

Bustamante, Enrique. "De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura", en *Diálogos de la Comunicación* n° 78, 2009, pp. 1-25.

Calcagno, Natalia; Cesin Centeno, Norma Elinor. *Nosotros y los otros. Comercio exterior de bienes culturales en América del Sur*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2008.

Cortona, Emiliana; Lapenna, Juan Cruz. *¿Una década ganada?: Estado, políticas públicas y*

cine argentino: 2002-2012. Tesis de grado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2013.

Coscia, Jorge. *La esperanza sitiada: debates político-culturales en tiempos del bicentenario*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Darley, Andrew. *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós, 2002.

Featherstone, Mike. *Cultura del consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.

Featherstone, Mike. *Undoing culture*. Londres: Sage, 1995.

García, Lorena. "Del supermercado al cine", en *La Nación*, sábado 5 de octubre de 2002.

García Canclini, Néstor. "El consumo cultural: una propuesta teórica", en Sunkel, Guillermo. *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995a.

García Canclini, Néstor. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1995b.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

García Canclini, Néstor et al.. *Antropología y políticas culturales. Patrimonio e identidad*. Buenos Aires: Rita Ceballos, 1989.

García Canclini, Néstor; Rosas Mantecón, Ana; Sánchez Ruiz, Enrique (comps.). *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara Imcine, 2006.

García Canclini, Néstor; Moneta, Carlos (comps.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

García Canclini, Néstor y González Sánchez, Jorge. *El consumo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Garnham, Nicholas. "De las industrial culturales a las creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido", en Bustamante, Enrique (coord.): *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*. Barcelona: Gedisa, 2011.

Getino, Octavio. "Avances en la medición de los consumos culturales", en Moreno, Oscar (coord.): *Artes e Industrias Culturales. Debates contemporáneos en Argentina*. Buenos Aires: Eduntref, 2010, pp. 105-117.

Getino, Octavio. *Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional: el cine, la televisión, el disco y la radio*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2009.

- Getino, Octavio. *El capital de la cultura: las industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Ciccus, 2008.
- Getino, Octavio. "Prólogo", en: Puente, Stella. *Industrias culturales y políticas de Estado*. Buenos Aires: Prometeo, 2007a, pp. 11-14.
- Getino, Octavio. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2007b.
- Getino, Octavio. "Las IC en el MERCOSUR: Apuntes para un proyecto de política de Estado", en *Industrias culturales: un aporte al desarrollo*. Santiago de Chile: LOM, 2005a, pp. 31-42.
- Getino, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ciccus, 2005b.
- Getino, Octavio. "Las diversas caras de la imagen", en César Bolaño y Guillermo Mastrini (eds): *Globalización y Monopolios en la Comunicación en América Latina: Hacia una Economía Política de la Comunicación*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Getino, Octavio. *Cine y televisión en América Latina. Producción y Mercados*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.
- Getino, Octavio. *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Getino, Octavio. *Introducción al espacio audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1990.
- Getino, Octavio; González, Roque. *Cine latinoamericano: producción y mercados en la primera década del siglo XXI*. Buenos Aires: Directores Argentinos Cinematográficos, 2012.
- Getino, Octavio; Schargorodsky, Héctor. *El cine argentino en los mercados externos*. Buenos Aires: Observatorio Cultural, 2008.
- González, Leandro. *Consumo de cine en la Argentina. Evidencia empírica y reflexiones teóricas sobre la vigencia del espectáculo cinematográfico en el siglo XXI*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales, IDES/UNGS, Buenos Aires, 2016.
- González, Leandro. "Exhibición y consumo de cine en la Argentina (1980-2013)", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política* n° 36, septiembre-octubre 2015, pp. 76-88.
- González, Leandro. "Políticas del cine y el audiovisual: entre lo global y lo local", en XVIII Jornadas nacionales de Investigadores en Comunicación, 9, 10 y 11 de Octubre de 2014.
- González, Leandro. "Kamchatka y la dictadura argentina. Sobre la articulación entre la temática, la estética y los sistemas de producción en la construcción de un relato sobre el pasado dictatorial", en *Revista Faro* n° 16, 2013.
- González, Roque. *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en América, Brasil y*

- México. Tesis de doctorado de la Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- González, Roque; Buquet Corleto, Gustavo; Miller, Toby. *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2011.
- Harvey, Edwin. *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Landi, Oscar; Quevedo, Luis Alberto y Vacchieri, Ariana. *Públicos y consumos culturales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad, 1989.
- Laucella Jalif, Julieta. "Preservación audiovisual: nuevos desafíos en el cine frente al cambio tecnológico", en *Indicadores Culturales*, 2012, pp. 126-134.
- Lobeto, Claudio; Wechsler, Diana (comps.). *Ciudades, estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid-Buenos Aires: Nuevos Tiempos e Instituto Internacional del Desarrollo (ID), 1996.
- Marino, Santiago; Santos, Suzy. *Políticas de Comunicação e Digitalização: Novos modos de intervenção estatal na América do Sul. Os casos do Brasil e da Argentina*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2013.
- Mastrini, Guillermo (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y política de la comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires: La Crujía, 2009.
- Mastrini, Guillermo; Fuertes, Marta (coords.). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires: La Crujía, 2014.
- Mazziotti, Nora y Patricia Terrero. "Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana (1935-1950)". Beca Clacso Cono Sur, Buenos Aires, 1983.
- Miller, Toby; George, Yudice. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Moguillansky, Marina. "El cine en el Mercosur. El proceso de integración regional y las asimetrías de la industria cinematográfica", en *Temas y debates* n° 16, diciembre 2009.
- Moguillansky, Marina. "El cine en la ciudad de Buenos Aires en un contexto de transformaciones globales", en AA.VV.: *Las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: GCBA, 2007.
- Moneta, Juan Carlos. "Identidades y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional", en Canclini García, Néstor y Moneta, Juan Carlos (coord.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México, 1999.
- Mora Jiménez, Raúl de. *Cooperación e integración audiovisual en Iberoamérica*. Tesis

doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2009.

Oliverio, Emmanuel. "Políticas públicas y sector cultural: Análisis comparativo del desarrollo de las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires y las provincias", SInCA, 2009.

Perelman, Pablo; Seivach, Paulina. *Industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: Gobierno de Buenos Aires, 2003.

Podalsky, Laura. *Cityscapes and alienation: Buenos Aires in the Argentine cinema, 1950-1960*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.

Puente, Stella. *Industrias culturales y políticas de Estado*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

Rama, Claudio. "La globalización de la exhibición cinematográfica en América Latina", en Montiel, Edgar (coord.). *Hacia una mundialización humanista*. Paris: UNESCO, 2002.

Rosas Mantecón, Ana. "Consumos culturales y ciudadanía en tiempos de globalización", en *Indicadores Culturales*, 2009.

Rosas Mantecón, Ana. "Mercados, políticas y públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales", en *Alteridades* n° 18, año 36, 2008, pp. 23-31.

Rosas Mantecón, Ana. "Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México", en Sunkel, Guillermo (coord.): *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.

Rosas Mantecón, Ana. "Los estudios sobre consumo cultural en México", en: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, pp. 255-264.

Rosas Mantecón, Ana. "Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México 1930-2000", en *Alteridades* n° 20, año 10, 2000, pp. 107-116.

Rovito, Pablo. "Cuota de Pantalla. ¿Qué estamos discutiendo?", s/d, 2004. Disponible online en: http://www.apima.com.ar/material_articulos.htm

Rovito, Pablo. "Mercado y política cinematográfica", s/d, 2002. Disponible online en: http://www.apima.com.ar/material_articulos.htm

Rovito, Pablo. "El cine desde la producción", s/d, 2000. Disponible online en: http://www.apima.com.ar/material_articulos.htm

Rovito, Pablo. "El 'otro cine' se da en la Argentina en todos los modelos de producción", *Revista Enerc*, 2002. Disponible online en: http://apima.com.ar/material_notas.htm

Rovito, Pablo; Raffo, Julio. "El mercado y la política cinematográficos" en: AA.VV.: *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Buenos Aires; Ciccus, 2003.

- Sahores, Esteban. *El cine argentino en la era del 'Nunca menos' Nuevos procesos de concentración y extranjerización durante el período 2009-2012*. Tesis de licenciatura, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Schargorodsky, Héctor (comp.). *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Buenos Aires: Ciccus, 2003.
- Scott, Allen J. "Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing", en *Review of International Political Economy* n° 11, febrero 2004, pp. 33-61.
- Seivach, Paulina. *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Cuadernos del CEDEM n° 4, 2002.
- Simis, Anita. "Economía política do cinema: a exibição cinematográfica na Argentina, Brasil e México", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política* n° 36, septiembre-octubre 2015.
- SInCa. *La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. Ministerio de Cultura de la Nación, 2010.
- SInCa. *Encuesta de consumos culturales y entorno digital audiovisual*. Ministerio de Cultura de la Nación, 2013.
- SNCC. *Investigación realizada por la Secretaría de Medios de Comunicación*. Buenos Aires, Agosto 2005.
- Sunkel, Guillermo (comp.). *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.
- Torterola, Emiliano. "La ciudad, los cines y sus públicos. Equipamiento de exhibición y prácticas de consumos de filmes en Buenos Aires: del encuentro colectivo al espectáculo minoritario (1960-2014)", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política* n° 36, septiembre-octubre 2015.
- Torterola, Emiliano. "El cine y la ciudad en el cambio de siglo. Apuntes sobre las transformaciones recientes en el consumo audiovisual en Buenos Aires", en *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales* 3 n°5, 2011.
- Torterola, Emiliano. "El nuevo cine argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos en la industria cinematográfica nacional" en Amatriain, Ignacio (comp.). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires, Ciccus, 2009, pp. 191-206.
- Torterola, Emiliano; Lobo, Ana Laura. "El cine en la cultura digital. Reconfiguración del séptimo arte en el cambio de siglo", en *Telos* n° 92, Octubre-Diciembre 2012.
- Toumarkine, Doris. "Showeast preview: A challenging market", en *Film Journal*

- International*, noviembre 2001, pp. 140–141.
- UNESCO. "Industrias culturales: un desafío para el futuro de la cultura", París: UNESCO, 1982a.
- UNESCO. *Statistics on film and cinema (1955-1977)*. París: Unesco, 1982b.
- Velleggia, Susana. "Cine iberoamericano: una utopía persistente", en *Cuaderno de Políticas Culturales 2012*, 2013.
- Velleggia, Susana. "Identidad, Comunicación y Política", en AA. VV.: *Globalización e identidad cultural*. Buenos Aires: Ciccus, 1997.
- Velleggia, Susana. *Cine y Espacio Audiovisual argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1990.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud (para un análisis de las formas de vida contemporáneas)*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.
- Wortman, Ana. "'Ir al cine era un acontecimiento'. Cambios en las formas de ver cine en la Argentina", en *Indicadores Culturales 2011*, 2012.
- Wortman, Ana (comp.). *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2009.
- Wortman, Ana. "Viejas y nuevas significaciones del cine en la Argentina", en Sunkel, Guillermo: *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.
- Wortman, Ana. "El desafío de las políticas culturales en la Argentina", en Mato, Daniel (comp.): *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, pp. 199-216.
- Wortman, Ana (comp.). *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos*. Documento de Trabajo n° 73 del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Wortman, Ana (comp.). *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.
- Wortman, Ana (comp.). *Políticas y espacios culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Publicaciones del CBC, 1997.
- Yudice, George. *La cultura como recurso: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona; Gedisa, 2003.
- Zallo, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal, 1988.
- Zukin, Sharon. "Urban lifestyles: diversity and standardisation in spaces of consumption", en *Urban studies* 35.5-6 1998, pp. 825-839.

9.2. Bibliografía del marco teórico

9.2.1. Bibliografía sobre globalización

Antas JR, Ricardo Mendes. "Globalização, Urbanização e Lazer", en *Revista Experimental Editora Humanitas*, São Paulo, v. 1, 1996, pp. 69-76.

Appadurai, Arjun. "Sovereignty without Territory: Notes for a Postnational Geography", in Setha M. Low y Denise Lawrence-Zúñiga (eds.): *The Anthropology of Space and Place*. Oxford: Blackwell, 2003.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: FCE, 2001.

Bauman, Zygmunt. *Globalización, sus consecuencias humanas*. Buenos Aires: FCE, 2001.

Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica. *Globalización e identidad cultural*. Buenos Aires. Ciccus, 1997.

Bell, Daniel (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Barcelona: Anthropos, 2007.

Brunner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Buenos Aires: FCE, 1998.

Castells, Manuel. *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza, 1995.

Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.

Ferrer, Aldo. *Hechos y ficciones de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias: De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Ianni, Octavio. *Teorías de la globalización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1996.

Hardt, Michael; Negri, Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.

Harvey, David. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

Hirsch, Joachim. "Qué es la globalización", en *Globalización, capital y Estado*. México: UAM-X, 1996, pp. 83-93.

Hirst, Paul; Thompson, Grahame. *Globalization in question. The International Economy and the Possibilities of Governance*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.

Jameson, Fredric. *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona:

- Paidós, 1995.
- Lash, Scott. *Sociología del postmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Lash, Scott; Urry, John. "Economías de signos y espacios: sobre el capitalismo de la posorganización", en *Región y Sociedad* 13.22, 2001.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Sassen, Saskia. *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Yudice, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Žižek, Slavoj. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Jameson, Fredric; Žižek, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

9.2.2. Bibliografía sobre estudios urbanos y sobre la ciudad de Buenos Aires

- AA.VV.. *La ciudad revelada: lecturas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Vestales, 2004
- Augé, Marc. *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Ballent, Anahí; Daguerre, Mercedes; Silvestri, Graciela. *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- Barber, Stephen. *Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica (comp.). *La dinámica global/local, Cultura y Comunicación: nuevos desafíos*. Buenos Aires: Ciccus-La Crujía, 1999.
- Bazko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Borja, Jordi; Muxi, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.
- Borja, Jordi; Castells, Manuel. *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus, UNCHS, 1997.
- Carman, María. *Las trampas de la naturaleza: medio ambiente y segregación en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Carman, María. *Las trampas de la cultura. Los "intrusos" y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Ciccolella, Pablo. "Revisitando la metrópolis latinoamericana más allá de la globalización", en *Riurb* n° 8, Barcelona, 2012.
- Ciccolella, Pablo. "Metrópolis y desarrollo urbano más allá de la globalización. Hacia una geografía crítica de la ciudad latinoamericana", en *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* Vol. XIV, n° 331 (2), Barcelona, 1 de agosto 2010.
- Ciccolella, Pablo. "Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socioterritorial en los años 90", en *Eure* n° 76, Santiago de Chile, 1999.
- Ciccolella, Pablo. "Territorio de Consumo. Redefinición del espacio en Buenos Aires en el fin de siglo", en Gorenstein, S. y Bustos Cara, R. (comp.): *Ciudades y Regiones frente al avance de la Globalización*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1998.
- Cosacov, Natalia. "Trayectorias residenciales y decisiones de localización residencial de hogares de clase media residentes en el barrio porteño de Caballito", en *Argumentos*, 2014.
- Di Virgilio, María Mercedes. "La movilidad residencial una preocupación sociológica", en *Revista Territorios* n° 25, 2011, pp. 173-190.
- Francis, Mark. "The making of democratic streets", en Vernez Moudon, Anne (ed). *Public streets for public use*. New York: Columbia University Press, 1991, pp. 23-39.
- García Ballesteros, Aurora. "Nuevos espacios del consumo y exclusión social", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* n° 18, 1998, pp. 47-63.
- Goldar, Ernesto. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- González Bracco, Mercedes. *Patrimonio e identidad. Los 'vecinos' de la Ciudad de Buenos Aires al rescate de las identidades barriales*. Tesina de Especialización en Gestión Cultural. IDAES- UNSAM, Buenos Aires, 2009.
- Gómez Schettini, Mariana; Almirón, Analía; González Bracco, Mercedes. "La cultura como recurso turístico de las ciudades: El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina", en *Estudios y perspectivas en turismo* n° 20 (5), 2011, pp. 1027-1046.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Gorelik, Adrián. "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", en *Variaciones Borges* n° 8, 1999, pp. 36-68.
- Grimson, Alejandro. "Clasificaciones espaciales, urbanas y políticas en Buenos Aires", en

- Revista Variaciones de la ciudad*, 2008, pp. 254-271.
- Grimson, Alejandro; Kessler, Gabriel. *On Argentina and the Southern Cone: Neoliberalism and National Imaginations*. New York: Routledge, 2005.
- Herzer, Hilda. *Con el corazón mirando al sur: Transformaciones en el sur de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008.
- Janoschka, Michael. "El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización", en *Eure*, vol. 28, n° 85, 2002.
- Kozak, Daniel. "Assessing urban fragmentation: the emergency of new typologies in central Buenos Aires", en Jenks, Mike; Kozak, Daniel; Takkanon, Pattaranan (ed.): *World cities and urban form: fragmented, polycentric, sustainable?* Londres: Routledge, 2008, pp. 239-258.
- Lacarrieu, Mónica. "Tensiones entre los procesos de recualificación cultural urbana y la gestión de la diversidad cultural" en: AA.VV.: *La Biblioteca, Dossier Ciudad y Cultura, Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2008.
- Lacarrieu, Mónica; Álvarez, Marcelo. *La indigestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus-La Crujía, 2002.
- Lacarrieu, Mónica. "Nuevas políticas de lugares: recorridos y fronteras entre la utopía y la crisis", en Welch Guerra (comp.): *Buenos Aires a la deriva*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Lacarrieu, Mónica: "Entre vidrios polarizados y fortalezas blindadas: ¿ciudades en guerra?", en: AA.VV.: *Territorio y Cultura. Territorios de Conflicto & Cambio Socio Cultural*. Manizales: Universidad de Calda, 2002.
- Leonardi, Yanina. "Espacio urbano y consumo cultural. El arribo de nuevos consumidores al circuito artístico de la calle Corrientes en el período 1945-1955", en *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata, 2010.
- Liernur, Jorge Francisco; Silvestri, Graciela. *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Mayorga, Miguel. "Espacios de centralidad urbana y redes de infraestructura", en *Bitácora 21* n° 2, 2012, pp. 11-26.
- Marcús, Juliana. "El impacto social de las transformaciones urbanísticas: resistencias vecinales a la construcción de un shopping center en un barrio de la ciudad de Buenos Aires", en *Revista de Direito da Cidade* n° 3, vol. 7, 2015.
- Muñoz, Francesc. "La ciudad cuarteada. Buenos Aires", en *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, pp. 126-149.

Prévôt-Shapira, Marie-France; Cattaneo Pineda, Rodrigo. "Buenos Aires: la fragmentación en los intersticios de una sociedad polarizada", en *Eure* n° 103, diciembre 2008, pp. 73-92.

Rodríguez, María Carla; Di Virgilio, María Mercedes et. al. *Producción social del hábitat y políticas en el Área Metropolitana de Buenos Aires: historia con desencuentros*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2007.

Sassano Luiz, Silvia. "Imagen, localización y evolución de los centros comerciales de Argentina: Un estudio de caso (Buenos Aires)", en *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 2015, vol. 61/2, pp. 409-432.

Sassano Luiz, Silvia. "La creación de nuevos mitos urbanos: el centro comercial Patio Bullrich", en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 4, n° 2, 2012, pp. 147-167.

Scobie, James. *Del centro a los barrios*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1977.

Scobie, James; Ravina de Luzzi, Aurora. "El centro, los barrios y el suburbio", en *Buenos Aires: Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1983, pp. 167-88.

Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX, 1964.

Silva, Armando. *Imaginario Urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

Simmel, Georg. "Las grandes urbes y la vida del espíritu" en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.

Svampa, Maristella. "Clases medias, cuestión social y nuevos marcos de sociabilidad", en *Punto de Vista* n° 67, Buenos Aires, agosto 2000.

Topalov, Christian: *La urbanización capitalista*. México: Editorial Edicol, 1979.

Torres, Horacio. "Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990", en *Eure* n° 27(80), 2001, pp. 33-56.

Torres, Horacio. *El mapa social de Buenos Aires (1940-1990)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.

Vecslir, Lorena; Ciccolella, Pablo. "Dinámicas, morfologías y singularidades en la reestructuración metropolitana de Buenos Aires", en *Riurb* n° 8, Barcelona-Buenos Aires-Palma de Mallorca, 2012.

Vecslir, Lorena. "Nuevas centralidades del ocio y del consumo. Ámbitos, modalidades e instrumentos de regulación de las grandes superficies comerciales en la Región Metropolitana de Buenos Aires", en *Revista Iberoamericana de Urbanismo* n° 5, Barcelona-Buenos Aires-Palma de Mallorca, 2011.

9.3. Bibliografía general

9.3.1. Bibliografía de historia y teoría de cine

AA.VV. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Cinemateca Argentina, 1996.

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

Allen, Robert C., 'From exhibition to reception: reflections on the audience in film history', en *Screen* n° 31 (4), 1990, pp. 347-356.

Allen, Robert C. 'Relocating American film history: the "problem" of the empirical', en *Cultural Studies* n° 20 (1), 2006, pp. 48-88.

Allen, Robert C. y Gomery, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw Hill, 1985.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

Álvarez Monzoncillo, José M. "Las transformaciones industriales en el cine mundial", en *Historia general del cine*, Vol. XII. Madrid: Cátedra, 1994.

Amatriain, Ignacio. "Introducción. El nuevo cine argentino y la renovación independiente, en una década de cambio social y cultural", en *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus, 2009, pp. 15-69.

Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina*. Buenos Aires: UNGS-Biblioteca Nacional, 2008.

Augros, Joel. *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona: Barcelona, 2000.

Balsom, Erika. *Exhibition cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Belaunzan, Jorge. "El cine argentino es negocio (de la TV)", en *La Maga*, 23 julio de 1997, p. 16.

Buquet, Gustavo. *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*. Madrid: Fundación Autor, 2005.

Casciero, Roque. "1994 fue el peor año en la historia del cine argentino", en *La Maga*, miércoles 1º de febrero de 1995.

González, Atilio Roque (et al.). *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías*. Investigación realizada para la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la AECL, La Habana.

Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino. Vol. 2*. Buenos Aires: Edición Cruz de

- Malta, 1960.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino. Vol. I*. Buenos Aires: Edición Cruz de Malta, 1959.
- Epstein, Edward Jay. "The popcorn Palace economy. *The thirsty moviegoer fuels the business*", en *Slate.com*, 2006.
- Epstein, Edward Jay. *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- España, Claudio (comp.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- España, Claudio. *Cine argentino: industria y clasicismo/1933-1956 (Vol. I)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- España, Claudio. "El boom de los nuevos cines", en *La Nación*, Domingo 6 de abril de 1997.
- España, Claudio. "El cine sonoro y su expansión" en AA.VV., *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1992, pp. 47-88.
- Falicov, Tamara. "Los hijos de Menem: The new independent Argentine cinema, 1995-1999", en *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44.1, 2003, pp. 49-63.
- Falicov, Tamara. "How Comodines became Argentina's first blockbuster phenomenon", en Stringer, Julian: *Movie blockbusters*. Routledge, 2013a, pp. 242-254.
- Falicov, Tamara. "Hollywood's Presence in Latin America. Production participation to distribution dominance", en *The International Encyclopedia of Media Studies* vol.7, 2013b.
- Falicov, Tamara. "Latin America: How Mexico and Argentina Cope and Cooperate With the Behemoth of the North", en *The Contemporary Hollywood Film Industry*. Malden: Blackwells, 2008.
- Falicov, Tamara. *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Londres: Wallpaper, 2007.
- Franzán, Victoria; Guerstein, Virginia e Izko, Tamara. "Cine comercial: los sesenta, los noventa", en *Creación y Producción de Diseño y Comunicación* n° 1, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2004, pp. 31-36.
- Garate, Juan Carlos. *La industria cinematográfica argentina*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, 1944.
- Garavelli, Clara. *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.
- Gomery, Douglas. "Hollywood corporate business practice and periodizing contemporary film history", en Steve Neale y Murray Smith (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*.

- Nueva York: Routledge, 1998.
- González, Alejandro. "La animación en Argentina", en Rodríguez Jáuregui, Pablo (coord.): *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*. Rosario: CAR, 2006.
- Grüner, Eduardo. "La imposible construcción de la modernidad. Entre Benjamin y Adorno: la relación arquitectura/cine y la dialéctica autonomía/fetichismo", en *Pasajes* n° 1, 2000, pp. 47-60.
- Higson, Andrew. "The concept of national cinema", en Williams, Alan: *Film and nationalism*. Londres: Routledge, 2002, pp. 52-67.
- Izcué, Nora. *Producción, coproducción, distribución y exhibición del cine latinoamericano en América Latina y otras regiones*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.
- Jullier, Laurent; Leveratto, Jean Marc. *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- Kairuz, Mariano. "El gran escape", en *Página/12*, domingo 16 de abril de 2006.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- Kirchheimer, Mónica. *Problemas de lectura: la animación cinematográfica contemporánea y sus campos de tensión genérico-estilística*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal, 2004.
- Kruger, Clara. "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)", en Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S.A. Segreti" año 10, n° 10. Córdoba: 2010, pp. 261-281.
- Kruger, Clara. "El noticiero Sucesos Argentinos", en *El Iniciador de ciudadanía y democracia* n°1, Primavera-verano 2009.
- Kruger, Clara. *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*. Tesis de doctorado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006.
- Kruger, Clara. "El cine del peronismo, una reevaluación", en *Archivos de la Filmoteca* n° 31, febrero 1999, pp. 136-155.
- La Ferla, Jorge. "El Cine Argentino: Un Estado de Situación", en Eduardo A. Russo (ed.): *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Fundación TyPA, 2008, pp. 215-42
- Manetti, Ricardo. *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014.

- Martel, Frédéric. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus, 2011.
- Mateu, Cristina. "La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40". *XXI Jornadas de Historia Económica*, Caseros, 23-26 de septiembre de 2008.
- Minghetti, Claudio. "Cine popular, con destino masivo", en *La Nación*, Martes 31 de mayo de 2005.
- Monteagudo, Luciano. "Un año de insólita bonanza (cinematográfica)", en *Página/12*, 27 de diciembre de 2001.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Paranaguá, Paulo Antonio. "América Latina busca su imagen", en *Historia General del Cine*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 205 - 393.
- Peña, Fernando Martín. *60 generaciones, 90 generaciones: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación F. Costantini, 2003.
- Piedras, Pablo. "El retorno a los géneros", en *Cinenacional*, 14 de agosto de 2001.
- Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta; Campodónico; Raúl. *Cine sonoro argentino II: 1933-1943*. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2006.
- Puttnam, David. *Movies and Money*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1998.
- Rocha, Carolina. "Contemporary Argentine Cinema During Neoliberalism", en *Hispania* Vol. 92, n 4, diciembre de 2009, pp. 841-851.
- Russo, Eduardo. *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Russo, Eduardo. *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- Salles, Walter. "Apuntes para una teoría sobre la 'road movie'", en *Ñ Revista de Cultura*, Viernes 11 de enero de 2008.
- Schmoller, Ezequiel. "Cuatro tiempos y un epílogo", en Wolf, Sergio (comp.). *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura/ Bafici, 2009, pp. 25-36.
- Schwarzböck, Silvia. *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Granica, 2007.
- Sedeño Valdellós, Ana. "Cine transnacional: nuevas formas de entender el cine en su

dimensión globalizada", en *El ojo que piensa*, año 3, n° 4, julio-diciembre 2011.

Shaw, Deborah. "Playing Hollywood at its own game? Bielinsky's Nine Queens", en *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the global market*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007, pp. 67-85.

Sorrentino, Ernesto Pedro. "Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley N° 24.377/94 (Ley de cine de Argentina)", en *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2012.

Tassara, Mabel. "El policial: la escritura y los estilos", en Wolf, Sergio (comp.): *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Buena Letra, 1994.

Tasker, Yvonne. "Enfoque al nuevo Hollywood", en David Morley, Valerie Walkerdine, James Curran (coords.): *Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998, pp. 323-346.

Ulanovsky, Carlos; Sirvén, Pablo. *¡Qué desastre la TV! (pero cómo me gusta...)*. Argentina desde la pantalla 1999-2009. Buenos Aires: Emecé, 2009.

Verardi, Malena. *Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época. Procedimientos y representaciones de una estética política*. Berlín: Editorial Académica Española, 2011.

Wolf, Sergio (comp.). *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura/ Bafici, 2009.

Zito, Luciano (coord). *El cine en la era de la repetición. Séptimo arte, pobreza y políticas culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2005.

9.3.2. Bibliografía de historia social argentina

Adamovsky, Ezequiel. *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 a 2003*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Azpiazu, Daniel; Vispo, Adolfo; Gutman, Graciela. *La desregulación de los mercados. Paradigmas e inequidades de las políticas del neoliberalismo*. Buenos Aires: Norma, 1999.

Grassi, Estela. *Políticas y problemas en la sociedad neoliberal*. Buenos Aires: Espacio, 2003.

Gutiérrez, Leandro; Romero, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XX, 2007.

Kessler, Gabriel. *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Kessler, Gabriel; Di Virgilio, María Mercedes. "La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas", en *Revista de la CEPAL 95*, agosto de 2008, pp. 31-50.

Novaro, Marcos. *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Oszlak, Oscar; O'Donnell, Guillermo. "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación", en Kliksberg, Bernardo y Sulbrandt, José (comps.): *Para investigar la administración pública*. Madrid: INAP, 1984.

Rapoport, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Macchi, 2000.

Svampa, Maristella. *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos, 2001.

Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

Torrado, Susana (comp.). *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

Torrado, Susana (dir). *El costo social del ajuste (Argentina 1976-2002)*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

9.4. Fuentes

Calaza, José. Teatros. *Su construcción, sus incendios y su seguridad. Tomo III*. Buenos Aires, Talleres de la Penitenciaría Nacional, 1910.

Gobierno Nacional. *Tercer Censo Nacional. Tomo 10- Valores Mobiliarios, segunda parte*. 1914.

El Indicador. Guía del Cinematografista, 1928

El Indicador. Guía del Cinematografista, 1934

El Indicador. Guía del Cinematografista, 1943

Guía Anual Heraldo del Cine, 1957

Guía Anual Heraldo del Cine, 1965

Guía Anual Heraldo del Cine, 1973

Guía Anual Heraldo del Cine, 1985

Cuadernos del DEiSICA 1991-2013

Anuario INCAA 2009-2015

Anuario Ultracine 2009-2015

Revista La Maga, 1994-1995

La Nación (1985-2015)

Summa +

Arquitector

Zúñiga, Guillermo. *Anuario del Cine Argentino 1949-1950*. Buenos Aires: Editorial Cinematográfica Americana, 1950.

9.5. Corpus

Un novio para mi mujer (Juan Taratuto, 2008)

El hijo de la novia (Juan José Campanella, 2001)

Un argentino en Nueva York (Juan José Jusid, 1998)

Elsa y Fred (Marcos Carnevale, 2005)

Bañeros III Todopoderosos (Rodolfo Ledo, 2006)

Papá se volvió loco (Rodolfo Ledo, 2005)

Manuelita (Manuel García Ferré, 1999)

Patoruzito (José Luis Massa, 2004)

Comodines (Jorge Nisco y Daniel Barone, 1997)

Tiempo de valientes (Damián Szifron, 2005)

Nueve reinas (Fabián Bielinsky, 2000)

La fuga (Eduardo Mignogna, 2001)

Kamchatka (Marcelo Piñeyro, 2002)

Crónica de una fuga (Adrián Caetano, 2006)

Historias mínimas (Carlos Sorín, 2002)

10.1. Bibliografía de las salas de cine

Se han publicado más libros en las últimas décadas que en los más de quinientos años desde la invención de la imprenta –más de dos millones de títulos por año, en poco más de 130 millones de libros editados a lo largo de la historia–, por lo que no debe sorprender que la cantidad de títulos sobre el tema investigado –éste o cualquier otro- resulte inabarcable. Si el paraíso, según Borges, es algún tipo de biblioteca, en el caso de un tesista, también puede convertirse en un purgatorio del que es difícil escapar. Así como existe un síndrome de Stendhal frente a las obras de arte y otro de Diógenes digital, existe un síndrome aún más grave –y quizás fatal para la investigación– frente a la cantidad abrumadora de archivo. De todas maneras, resulta relevante esta recopilación para dar cuenta de la bibliografía existente sobre un tema que habitualmente se considera inexplorado.

Aquí se presenta el resultado del relevamiento de bibliografía sobre salas de cine alrededor del mundo que, aunque exhaustivo, no deja de ser incompleto. Fue obtenido a partir de las búsquedas bibliográficas en las bibliotecas de la Sociedad Central de Arquitectos, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica en la Argentina; la biblioteca del British Film Institute en Reino Unido; la biblioteca de cine François Truffaut y la biblioteca nacional de Francia François Mitterrand; la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México y la biblioteca de la Universidad Pablo de Olavide en España, por lo que está más extendida la bibliografía presente en estos países.

También se han consultado diversas bases digitales (como el catálogo de BIBLIOCI, y los buscadores y repositorios del Mincyt, Dialnet, Jstor, Rebiun, Scopus, Springer, Isoc, Ebsco, Recolecta, BASE -Beilefeld Academic Search Engine-, Jurn, Questia), así como repositorios de tesis (Tesisenred, OATD, Sedici, y los pertenecientes a universidades latinoamericanas como UNAM, USP, UNCUIYO, UNLP y UBA).

Es posible encontrar diversas publicaciones que, de distintos modos, intentan recuperar el pasado de las salas de proyección de múltiples partes del mundo: ciudades, pueblos, barrios, localidades. Desde el aglutinador sémico que es el título, ya puede observarse claramente la nostalgia que evocan: son recurrentes las referencias a la "memoria", la percepción casi sagrada con títulos como "templos de sueños", "palacios de los sueños" o "catedrales del cine". Prima, a su vez, la perspectiva de estudio de corte periodístico y sumamente nostálgica. La intención explícita de las publicaciones es recuperar a las salas de cine del olvido, poniendo en palabras e imágenes el espacio arquitectónico que se ha extinguido y que ha dejado lugar a iglesias evangélicas y supermercados.

Cines de Argentina

En la Argentina, es posible mencionar *Historia de los primeros años del cine en la Argentina 1895 – 1910*, donde le dedican unas sucintas páginas a las salas cinematográficas (AA.VV., 1996: 72-80).

Por su parte, Sydney Paraliu realiza una profusa investigación, titulada *Los cines de Rosario. Ayer y hoy* (2000) excelentemente documentada, sobre la historia de los cines de la ciudad de Rosario. Desde la introducción, nuevamente se marca el localismo del estudio, y la intención explícita de rescatar del recuerdo las salas en desaparición. Además de una historia de los cines de corte periodístico (incluye interesante material relevado de periódicos), enumera los estrenos realizados en la ciudad de Rosario y presenta alguno de los afiches de las películas ganadoras del Oscar al mejor film. También considera, en unas breves páginas, los sitios alternativos de proyección cinematográfica (cines parroquiales y colegios religiosos, círculos culturales, de organismos sindicales, microcines y cineclubes y autocines).

Bischof, Efrain. *Imágenes en las pantallas cordobesas*. Córdoba: Artesanías, 1996.

Cendoya, Juan Pedro. *Cines de La Plata: los lugares, los hombres, las historias*. La Plata: Universitaria de La Plata, 2014.

Grecco, Daniel. *Proyectando ilusiones: La historia de los cines de Rosario y su gente*. Rosario: Cuenta Conmigo.

Manfredi, Alberto N. *Augusto Álvarez. Pionero de la Cinematografía Argentina*. Buenos Aires: s/d, 1989.

Neifert, Agustín. *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca: s/d, 2007.

Paraliu, Sydney. *Los cines de Rosario. Ayer y hoy*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000.

Roldán, Diego. "Exhibiciones cinematográficas y asimetrías socioculturales. Rosario 1900-1940", en III Congreso de ASAECA, 2012.

Roldán, Diego. "Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas La ciudad de Rosario (Argentina) durante la entreguerra Historia Crítica", en *Historia Crítica*, Bogotá, 2012, pp. 59-

82.

Rousseaux, Andrés René. *Los cines de mi ciudad. Concepción del Uruguay*. Concepción del Uruguay: Artes Gráficas Yusti, 2013.

Sabugo, Mario. "Últimas imágenes de Lavalle: la calle de los cines y el área central", en *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 2001.

San Martín, Fernando. *Aquellos antiguos biógrafos quilmeños. Las salas cinematográficas, el cine comercial y el amateurismo*. Quilmes: s/d, 2014.

Viaro, Rubén. *Aquellos cines de Mar del Plata. Historia gráfica de los cinematógrafos*. Mar del Plata: Asociación Amigos Archivo Histórico Municipal Museo Villa Mitre, 2013.

Ver también publicaciones periódicas: *Excelsior*, *Film*, *El heraldo del cinematografista*, *Revista de Arquitectura*.

Cines de Latinoamérica

Agudelo Rico, Angie. *Una historia local desde la exhibición cinematográfica en la ciudad de Bucaramanga entre los años 1897-1950*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2013.

Autran, Arthur. "O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor", en *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* n° 32, 2009, pp. 119-135.

Ávila, Andrés. "Las salas de cine en las publicaciones de arquitectura: 1910-1920", en *ARKA Revista de Arquitectura* n° 3, 2012, pp. 34-43.

Ávila Gómez, Andrés. "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. Aproximación a los orígenes de una tipología arquitectónica moderna", en *Revista de Arquitectura*, vol. 15, enero-diciembre, 2013, pp. 84-101

Ávila, Andrés; Montañó Bello, Alfredo. "Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano", en *Les Cahiers ALHIM* n° 29, 2015.

Ávila, Andrés. *Procesos urbanos y transformaciones sociales en torno a las salas de cine en Bogotá*. Tesis de maestría en urbanismo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Conac, Jun. *La distribución y la exhibición cinematográfica en Venezuela*. Caracas: Encuadre, 1988.

de Luna Freire, Rafael. *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói, 2012.

de Luna Freire, Rafael. "A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930", en *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* n° 40, Diciembre 2013, pp. 29 - 51.

Elena, Alberto. "Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932", en *Archivos de la Filmoteca, Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* n° 28, 1998, pp. 22-39.

Ferraz, Talitha. "'Era como entrar numa catedral': os cinemas de estação e a memória do consumo

cinematográfico no subúrbio carioca da Leopoldina (1940-1980)", en IV Congreso Internacional em Comunicação e Consumo, San Pablo, 2014.

Ferraz, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

Ferraz, Talitha; Cruz, Lúcia Santa. "Quando o cinema é a maior sofisticação: experiências sensíveis, desejo e práticas de consumo nas salas exibidoras de luxo do Rio de Janeiro", en *Revista Contracampo*, vol. 24, nº 1, julio 2012, pp. 249-265.

Ferreira Simões, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. San Pablo: Secretaría de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

Freire Santoro, Paula. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo; do provinciano ao cosmopolita*. Tesis de maestría. São Paulo, 2004.

Fuenzalida, Osvaldo; Rosende, Guillermo. *Arquitectura de los cines de Santiago*. Santiago: Universidad de Chile, 1980.

Gastal, Susana. *Salas de cinema: cenários porto-alegrenses*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1999.

Gatica Mizala, Camila. *Social Practices of Modernity: Cinema-going in Buenos Aires and Santiago, 1915-1945*. Tesis doctoral. University College London, Septiembre, 2015.

Iturriaga, Jorge. *El movimiento sin fin. Introducción, exhibición y recepción del cinematógrafo en Chile, 1895-1932*. Tesis doctoral en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2012.

López Echavarría, Amalia. *Real cinema: cines, arquitectura y sociedad en Guadalajara (1896-1965)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.

Lozano, José Carlos; Biltereys, Daniel; Frankenberg, Lorena; Meers, Philippe; Hinojosa, Lucila. "Exhibición y programación cinematográfica en Monterrey, México de 1922 a 1962", en *Global Media Journal México* vol. 9, nº 18 pp. 73-94.

Mejía, Víctor. *Ilusiones a oscuras, cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines, 1897-2007*. Lima: Centro Cultural de España en Lima, 2007.

Montaño Bello, Alfredo. "Arquitectura para la exhibición de cine en el centro de Bogotá", en *Revista de Arquitectura* vol. 12, enero-diciembre 2010, pp. 79-87.

Núñez Gorriti, Violeta. *El cine en Lima 1897-1929*. Lima: Consejo Nacional de Cinematografía, 2011.

Ochoa Vega, Alejandro; Alfaro Salazar, Francisco Haroldo. "De Montreal a Buenos Aires. La arquitectura de los cines y el paisaje urbano", en AA.VV.: *Investigación y diseño 06: Anuario del Posgrado de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-XP*. México: UAM, 2010, pp. 271-286.

Ochoa Vega, Alejandro; Alfaro Salazar, Francisco Haroldo. *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1997.

- Ochoa Vega, Alejandro; Alfaro Salazar, Francisco Haroldo. *La república de los cines*. México: Clío, 1998.
- Ramos Ríos, Mariana. *La transformación de las salas de cine en la Ciudad de México: un acercamiento a la lógica mediación en el consumo cinematográfico urbano*. México: Edición de autor, 2002.
- Rodríguez Domínguez, Cristian; Enríquez Hernández, Cristian. *Cines en Concepción*. Victoria: Intercomuna, 2004.
- Rodríguez Sánchez, Gisel; Marrero Oliva, Marisol. *Los cines de La Habana*. La Habana, Tesis de Maestría, 2001.
- Rosas Mantecón, Ana. "Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)", en *Alteridades* n° 20, julio-diciembre 2000, pp. 107-116.
- Rotundo, Bernardo. *Circuito de exhibidores de cine artístico y cultural: un análisis sobre la sala de arte y ensayo Margot Benacerraf del Ateneo de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, s/d.
- Saratsola, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce, 2005.
- Simões, Julio. *Cine Marabá. O cinema do coração de São Paulo*. San Pablo: Clube de Autores, 2009.
- Ströher, Carlos Eduardo; Silva, Cristina Ennes da. "Salas de cinema: espaços de lazer e de sociabilidade em São Leopoldo", en *História Unisinos* n°3, Septiembre-Diciembre 2014.
- Sueiro Villanueva, Yolanda. *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2007.

Cines de Gran Bretaña

Los trabajos de Allen Eyles (1993, 1996, 1998, 2002, 2005) sobre las cadenas de salas de cine de Londres Odeon, ABC, Gaumont y Granada, son exhaustivos, detallistas y de carácter periodístico. Los títulos poseen una buena documentación fotográfica que es sumamente valiosa, pero la generalidad de los libros responde a un afán anecdótico y nostálgico. El estudio del historiador de arquitectura David Atwell, *Cathedrals of movies. A history of british cinemas and their audiences* (1980), conforma un elaborado análisis arquitectónico de los interiores de las salas de cine de Reino Unido e ilustrado de ejemplos con otras salas alrededor del mundo, en tanto cambios de estilo y modas. Para Atwell, la sala de cine es la nueva tipología arquitectónica más importante del siglo XX, más en su aspecto de arquitectura interior que en la exterior, no particularmente innovadora. Otros trabajos publicados que hemos consultado incluyen la documentación de las salas de cine de Newcastle, Oxfordshire, Bristol, Edimburgo, Birmingham, del Sur de Londres desde 1920 a 1960 y del Oeste de Londres. La tendencia es, en todos los casos, una recuperación nostálgica a partir de documentación en imágenes e historias anecdóticas. En varios casos incluyen testimonios de asistentes

al cine o personal de las salas. El análisis, los estudios comparados y la interdisciplinariedad están ausentes. De las investigaciones relevadas en Reino Unido, es notable la de Stuart Hanson, del Departamento de Estudios Culturales y Sociología de la Universidad de Birmingham y la Universidad de Wolverhampton, *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896* (2008). La intención de este libro, si bien realiza una periodización e historización de las salas de cine británicas, no es quedarse en una enumeración de salas y fechas, sino examinar la base social y cultural de todo el fenómeno de salir al cine, explorando asuntos sociológicos (género, edad y clase en la audiencia), históricos (cómo afectó la primera y la segunda guerra mundial a las salas de cine), económicos, arquitectónicos y de diseño.

Anderson, Charles. *A city and its cinemas*. Bristol: Redcliffe Press, 1983.

Atwell, David. *Cathedrals of the movies: a history of British cinemas and their audiences*. Architectural Press, 1980.

Ackroyd, Harold. *Picture Palaces of Liverpool*. Liverpool: Bluecoat Press, 2002.

Barber, Sian. "Beyond Sex, Bond and Star Wars: Exhibition data from the Southampton Odeon 1972-1980" en *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, vol 30, no. 3, 2011, pp. 77-90.

Bell, Max D.. *Perth: a cinema history*. Lewes, Sussex: The Book Guild, 1986.

Brown, Fred. *Silver screen memories: a look back at the cinemas of Telford, Newport, Much Wenlock and Broseley*. Meole Brace, Shropshire: Gannet Press, 1984.

Curry, Robert. *Last complete performance: in memory of Hull's cinemas*. Beverley: Humberside, Hutton Press/Hull College of Further Education, 1992.

Eyles, Allen. *Odeon cinemas 1: Oscar Deutsch entertains our nation*. Londres: Cinema Theatre Association, British Film Institute, 2005.

Eyles, Allen. *Odeon cinemas 2: from J. Arthur Rank to the multiplex*. Londres: Cinema Theatre Association, British Film Institute, 2002.

Eyles, Allen. *The Granada theatres*. Londres: Cinema Theatre Association, British Film Institute, 1998.

Eyles, Allen. *Gaumont British cinemas*. Londres: Cinema Theatre Association, British Film Institute, 1996.

Eyles, Allen. *ABC: the first name in entertainment*. Londres: British Film Institute, 1993.

Eyles, Allen; Skone, Keith. *London's West End cinemas*. Sutton, Surrey: Keystone Publications, 1991.

Flynn, Tony. *The history of Salford cinemas*. Manchester: Neil Richardson, 1987.

George, Ken. *'Two sixpennies please': Lewisham's early cinemas*. Lewisham: Local History Society, 1987.

Gray, Richard. *Cinemas in Britain: one hundred years of cinema architecture*. Londres: Lund Humphries, 1997.

- Griffiths, Trevor. *The Cinema and Cinema-Going in Scotland, 1896-1950*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Hammond, Michael. *The big show: cinema exhibition and reception in Britain in the Great War*. Tesis doctoral, Southampton Solent University, 2001.
- Hanson, Stuart. *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896*. Manchester, Manchester University Press, 2008.
- Hodges, Peter. *Temples of dreams: an affectionate celebration of the cinemas of Eastbourne*, Seaford, East Sussex, S. B. Publications, 1994.
- Jones, David; Wheelan, Kevin. *ABC Mile End: the first 150 years*. Birmingham: Mercia Cinema Society, 1987.
- O'Brien, Margaret; Eyles, Allen. *Enter the dream-house: memories of cinemas in South London from the twenties to the sixties*. Londres: MOMI/BFI, 1993.
- Owen, David. *A history of the theatres & cinemas of Tameside*. Manchester: Neil Richardson, 1985.
- Preedy, Robert E.. *Flicks: a picture album of cinemas in Leeds and Bradford*. Leeds, R.E.: Preedy Publishing, 1994.
- Price, Victor J.. *Birmingham cinemas: their films and stars 1900-1960: a nostalgic journey*. Studley, Warwickshire: K.A.F. Brewin Books, 1986.
- Robinson, Peter H.. *The home of beautiful pictures: the story of the Playhouse Cinema*. Beverley, Humberside: Hutton Press, 1985.
- Skiada, Anastasia. *Exhibition in the British film business 1939-1945*. Tesis doctoral de la Universidad de Leicester, 2002.
- Strachan, Chris. *The Harwich Electric Palace*, Harwich, 1979.
- Tapsell, Martin. *Memories of Buckinghamshire's picture Palaces*, Birmingham, Mercia Cinema Society, [s/d].
- Tapsell, Martin. *Memories of Kent cinemas*. Croydon: Plateway Press, 1987.
- Taylor, Kate. *50 years of the ABC*. West Yorkshire: Wakefield Historical Publications, 1985.
- Thomas, Brendon. *The last picture shows: Edinburgh: ninety years of cinema entertainment in Scotland's capital city*. Edinburgh: Moorfoot, 1984.
- Thomson, Michael. *Silver screen in the silver city: a history of cinemas in Aberdeen, 1896-1987*, Aberdeen: Aberdeen University Press, 1988.
- Williams, Ned. *Cinemas of the Black Country*. Wolverhampton, Uralia Press: 1982.
- Williams, Ned. *The Cinemas of Aldridge and Brownhills*. Birmingham, Wolverhampton: Mercia Cinema Society, 1984.
- Windsor, Fred T.P.. *The dream Palaces of Richmond Upon Thames*, Birmingham, Mercia Cinema Society, s/d.

Williams, Christopher. *Cinema: the beginnings and the future: essays marking the centenary of the first film show projected to a paying audience in Britain*. Londres: University of Westminster Press, 1996.

Cines de España

En España, son muy numerosos los libros sobre cines de diferentes localidades del país.

Barbero, José Luis (Dir.). "Locales de exhibición cinematográfica, servicios de exhibición y espectáculos", en *Cineguía. Anuario español del espectáculo y audiovisuales (1984-85)*, 24 ed. Madrid, 1985.

Biel Ibañez, M.P. "El cine como documento para la historia de la arquitectura industrial en Zaragoza: Antonio de Pauda Tramullas", en *Artigrama* nº 11, 1994, pp. 297-315.

Cabo Villaverde, José Luis; Sánchez García, Jesús Ángel. *Cines de Galicia*. La Coruña: Fundación Barrié, 2012.

Carrasco García, M. "Los inicios de la Arquitectura cinematográfica en Soria", en *Celtiberia*, 42 (84), 1992, pp. 371-388.

Castillo, A.; Azorin, V.. "Las revistas técnicas como base documental para la recuperación de un patrimonio olvidado: el caso de las salas de cine españolas", en *Informes de la Construcción*, Vol 61, nº 515, 2009.

Ceron Gomez, Juan Francisco. *Cien Años de Cine en Lorca*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1999.

Correa Suárez, L. "Rehabilitación del cine Cuyás y su entorno. Las Palmas de Gran Canaria", en *Basa* nº 23, 2000, pp. 96-104.

de la Madrid, Juan Carlos; Gubern; Román; et. al.. *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.

de Pablos Miguel, Clemente. *Luces de otro tiempo: la exhibición cinematográfica en la Provincia de Segozia*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

García Santamaría, José Vicente. *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra, 2015.

Grahit Grau, José. *El cine en Gerona*. Barcelona: Editorial de Autor, 1943.

Gámir Orueta, Agustín. "Del cine unipantalla al megaplex. Transformaciones recientes en la industria de la exhibición cinematográfica en España", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 21, 2001.

Hueso, Ángel Luis. *Exhibición Cinematográfica en la Coruna 1940-1989*. La Coruña: Diputación Provincial, 1992.

Jorge Alonso, Ana; de la Maya Retamer, Rocío. *La exhibición cinematográfica en Andalucía: crisis y reestructuración del mercado de salas de cine*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1998.

José i Solsona, Carles. *Els Cinemas de Catalunya, Evolució municipal i comarcal*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1994.

José i Solsona, Carles. *Tendencias de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya*. Barcelona. Institut del Cinema Català, 1987.

Lara Garcia, María Pepa. *Historia de los Cines Malagueños (desde sus orígenes hasta 1946)*. Málaga: Diputación Provincial, 1988.

López Echevarrieta, Alberto. *Los Cines de Bilbao*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia, 2000.

Martínez Herranz, Amparo. *Los cines en Zaragoza: 1896-1936*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Acción Cultural, 1997.

Munsó Cabus, Joan. *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Proa, 1995.

Pérez Rojas, Javier. *Los cines madrileños: del barracón al rascacielos*. s/d: 1986.

Pérez Rojas, Javier; Alaminos López, Eduardo. *El Cinematógrafo en Madrid, 1896-1960*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.

Ruiz Rodríguez, Álvaro. *El templo oscuro: la arquitectura del cine, Tenerife 1897-1992*. Tenerife: Gobierno de Canarias, 1993.

Sada, Javier María. *Cinematógrafos donostiarras*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia, 1991.

Sánchez Fernández, David Miguel. *Cines de Madrid*. Madrid: La Librería Ediciones, 2012.

Sánchez Fernández, David Miguel. *Cines de barrio*. Madrid: Ediciones La Librería, 2014.

Sevilla. Gabinete de Proyectos. *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990.

Solé Mateus, Joan J.; Sol i Clot, Romà; Torres i Graell, Maria del Carme; Gutiérrez Caba, Emilio. *El Cinema a Juneda: 1906-1989*. Juneda: Fonoll, 1997.

Toledo, Teresa. *Made in Spanish 98. la Distribución y la Exhibición en Iberoamérica*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1998.

Torrás, Jordi. *Somnis de reestrena: història dels cinemes de Gràcia*. Barcelona: Tallers d'Història de Gràcia, 1999.

Vera, Pascual. *Empresa y exhibición cinematográfica en Murcia (1895-1939)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1991.

Las revistas de arquitectura españolas *Arquitectura Viva*, *Cortijos y Rascacielos* y *Revista Arquitectura* contienen artículos sobre salas específicas en España.

Cines de Francia

Babeau, Olivier. *Le livre blanc des salles obscures*. Fédération Nationale des Cinémas Français, 2010.

- Besse, Alain. *Salles de projection, salles de cinéma : Conception, réalisation, exploitation*. Paris: Dunod, 2007.
- Bosséno, Christian. *La prochaine séance : les français et leurs cinés*. Paris: Gallimard, 1996.
- Chaplain, Renaud. "Les exploitants des salles de cinéma lyonnaises Des origines à la seconde guerre mondiale", en *Vingtième siècle: Revue d'histoire* vol. 79 n° 3, Julio-Septiembre 2003, pp. 19-35.
- Creton, Laurent y Kitsopanidou, Kira. *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*. Paris: Armand Colin, 2013.
- Dufroid, Roger. *Cent ans de cinémas à Vienne (1896-1996)*. Vienne: R. Dufroid, 2000.
- Lacloche, Francis, *Architecture des cinémas*, Paris, Moniteur, 1981.
- Lechesne, G. *Salle du cinéma moderne*. Paris: Film et Technique, 1955.
- Meusy, Jean-Jacques. *Paris-Palaces Ou le Temps des Cinémas (1894-1918)*. Paris: CNRS Editions, 1995.
- Forest, Claude. *Les dernières séances: cent ans d'exploitation des salles de cinéma*. Paris: Editions du CNRS, 1995.
- Forest, Claude; Valmary, Hélène. *La Vie des salles de cinéma*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2014.
- Forest, Claude; Serceau, Michel. *Le Patis: une salle de cinéma populaire devenue salle d'art et d'essai, Le Mans, 1943-1983*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2014.
- Potignon, Alain. *Nos cinémas de quartier: les salles obscures de la ville lumière*. Paris: Parigramme, 2006.
- Valmary, Hélène; Bonvoisin, Samra; Forest, Claude. *Figures des salles obscures : des exploitants racontent leur siècle de cinéma*. Paris: Nouveau monde éditions, 2015.

Cines del resto de Europa

Italia

- Caccia, Susanna. *Screen savers Cinema's preservation in the international scene*. Pisa: ETS, 2013.
- Giusti, Maria Adriana; Caccia, Susanna. *Buio in sala: architettura del cinema in Toscana*. Firenze: Maschietto, 2007.
- Giusti, Maria Adriana; Caccia, Susanna (comps.). *Cinema in Italia. Sguardi sull'architettura del Novecento*. Firenze: Maschietto, 2007.
- Godoli, Ezio. "Marcello Piacentini y el Art Déco en los cines italianos", en Bravo Nieto, Antonio (ed). *Art Déco y arquitectura. Imágenes de Modernidad*. Barcelona: Revista Aldaba/ UNED, 2008.

Irlanda

- Rockett, Kevin; Rockett, Emer. *Film exhibition and distribution in Ireland, 1909-2010*. Dublin: Four Courts Press, 2011.

Países Bajos

Oort, Thunnis van. "'That pleasant feeling of peaceful coziness': cinema exhibition in a Dutch mining district during the inter-war period", en *Film History* 17.1, 2005, pp. 148-159.

Oort, Thunnis van. *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909-1929)*. Hilversum, 2007.

Oort, Thunnis van. "Christ is Coming to the Elite Cinema": Film Exhibition in the Catholic South of the Netherlands, 1910s and 1920s". en Richard Maltby, Daniël Biltreyst y Philippe Meers (eds).; *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*. Londres: Routledge, 2012, 50-63.

Bélgica

Biltreyst, Daniël; Van de Vijver, Liesbeth. "Sex in the city: the rise of soft-erotic film culture in Cinema Leopold, Ghent, 1945-1954", en What is Cinema History? A HoMER Network Conference presented by the Early Cinema in Scotland research project, 2015.

Biver, Isabel. *Cinemas de Bruxelles: portraits et destins*. Bruselas: CFC éditions, 2009.

Van de Vijver, Lies; Biltreyst, Daniël; Velders, Khaël: "Crisis At The Capitole: A Cultural Economics Analysis Of A Major First-Run Cinema In Ghent, 1953–1971", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2014.

Van de Vijver, Lies; Biltreyst, Daniël. "Cinemagoing as a conditional part of everyday life. Memories of cinemagoing in Ghent from the 1930s to the 1970s", en *Cultural Studies*, 2012.

Austria

Mierzejewska, Bozena; Murschetz, Paul. "Cinema Distribution and Exhibition in Austria – An Analysis of the Economics of Market Failure", en 6 th World Media Economics Conference Centre d'études sur les médias and Journal of Media Economics HEC. Montréal, 2004.

Portugal

Ferraz, Talitha ; Vieira, João Luiz. "O rosto e a vida da sala de cinema na Lisboa do século XX", en *Significação* nº 40, 2013, pp. 279-287.

Hungría

Cunningham, John. *Hungarian cinema: from coffee house to multiplex*. Wallflower Press, 2004.

República Checa

Hanzlik, Jan. *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Tesis de doctorado, Universidad Palackého, Olomouci, 2012.

Rusia

Leontieva, Ksenia Yuryevna. "The main stages of the research of the socio-economic features of the local cinema exhibition circuit's organization and placement" (Versión original: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ СИСТЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ И РАЗМЕЩЕНИЯ ГОРОДСКОЙ КИНОСЕТИ)

Cines de Estados Unidos, Canadá y Australia

Existen trabajos sobre salas de cine específicas, como el estudio de Preston Kaufmann *Fox, the Last Word: Story of the World's Finest Theatre* (1979) sobre el Cine Fox de Los Ángeles, que tiene dimensiones bíblicas. A lo largo de 500 páginas ilustradas, pretende dar cuenta de la arquitectura, las películas proyectadas y los personajes que asistían a la mítica sala. La mayoría de los títulos son más generales.

Estados Unidos

Bantau, J.W., *Today's movie theater*. New York, Society of Motion Picture and Television Engineers, 1966.

Bakker, Gerben. "The Evolution of Entertainment Consumption and the Emergence of Cinema, 1890-1940", en *Economic History Working Papers*, 2007, pp. 93-137.

Forsher, James. *The community of cinema. How cinema and spectacle transformed EUA*. Greenwood Publishing Group, 2003.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Jones, Janna. *The Southern Movie Palace. Rise, Fall and Resurrection*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.

Kaufmann, Preston: *Fox. The Last Word Story of the World's Finest Theatre*. Pasadena, Showcase Publications, 1979.

Maltby, Richard; Stokes, Melvyn; Allen, Robert Clyde. *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2007.

Melnick, Ross; Fuchs, Andreas. *Cinema treasures: a new look at classic movie theaters*. St. Paul: MBI, 2004.

Putnam, Michael. *Silent screens. The decline and transformation of the American movie theater*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

Sharp, Dennis. *The picture Palace and other buildings for the movies (excursions into architecture)*. New York: F.A. Praeger, 1969.

Valentine, Maggie. *The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theater*. Londres, Yale University Press, 1994.

Warren, Roger William. *History of motion picture exhibition in Denver, 1898-1911*. Tesis de maestría de la Universidad de Denver, Denver, 1960.

Welling, David. *Cinema Houston: from Nickelodeon to Megaplex*. Austin: University of Texas Press, 2007.

Canadá

Danken, Dane. *Montreal movie Palaces: great theatres of the golden era, 1884-1938*, Waterloo, Ontario, Archives of Canadian Art, 1993.

Martineau, Jocelyne. *Cinemas et patrimoine à l'affiche*. Montréal: Direction de Montréal de la Direction générale du patrimoine, ministère des Affaires culturelles, 1988.

McIlroy, Brian; William, Sonya; Myers, Emma. *Screens in Vancouver: Cinemagoing and the City in 1914*. Vancouver: University of British Columbia, 2013.

Australia

Cork, Kevin Jame. *Twenty-four miles around Nelungaloo: the history and importance of cinema exhibition in pre-television times to a country area of central-western New South Wales*. Sydney: University of Western Sydney, 1994.

Sharp, Barry. *Showcases of the past, Volume 1: a pictorial history of Sydney's suburban cinemas*, Strawberry Hills: Barry Sharp, 1982.

Thorne, Ross. *Cinemas of Australia via USA*. Sydney: Sydney University Architecture Department, 1981.

Thorne, Ross. *Picture Palace architecture in Australia*. Melbourne: Sun Books, 1976.

Cines de África y Asia

Athique, Adrian; Hill, Douglas. *The multiplex in India: a cultural economy of urban leisure*. New York: Routledge, 2010.

Chou, Mei-Hui. *Research on establishing a cinema chain in Taiwan: the case of Miramar Cinema Company* (en original: 在臺灣建立影城連鎖研究：以美麗華影城為例). 2006.

Marumo, Teboho Clive. *Scenario planning for future of cinema exhibition in South Africa*. Tesis de maestría en Administración de Empresas, University of KwaZulu-Natal, 2006.

Ruppin, Dafna. "From 'Crocodile City' to 'Ville Lumière': Cinema Spaces on the Urban Landscape of Colonial Surabaya", en *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia* vo. 29, 2014, pp. 1-30.

Trice, Jasmine Nadua. *Transnational cinema, transcultural capital. Cinema distribution and exhibition in Metro-Manila, Philippines, 2006-2009*. Tesis: Indiana University, 2010.

Zhiwei Xiao. "Movie house etiquette reform in early-twentieth-century China", en *Modern China*, vol. 32, n° 4, Octubre 2006, pp. 513-536.

Otros temas de exhibición

Musser, Charles; Nelson, Carol. *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Recursos online

<http://cinematreasures.org/>

<http://homernetwork.org/>

Filmografía

BoulevardS du crepuscule (Edgardo Cozarinsky, 1992)

Cine, dioses y billetes (Lucas Brunetto, 2010)

Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988)

Fantasma (Lisandro Alonso, 2006)

El amante de las películas mudas (Pablo Torre, 1994)

Goodbye dragon Inn (Tsai Ming Liang, 2003)

Hombre de Suerte: El Legado Invisible de Max Glücksmann (Mariano Fernández Russo, 2010)

Im Lauf der Zeit (Wim Wenders, 1975)

Nitrato d'argento (Marco Ferrari, 1996)

The Last Picture Show (Peter Bogdanovich, 1971)

10.2. Cines de Buenos Aires 1910-2009

1910

	Dirección	Cine	Propietario	Otros nombres
1	Corrientes 683	Ateneo	Fiblos	Luego Porteño
2	Corrientes 848	Nacional		
3	Corrientes 976			
4	Corrientes 1261			
5	Corrientes 1065			
6	Corrientes 1439	Politeama		
7	Corrientes 1978		Bergan	
8	Corrientes 2317	Cine-bar	Sinischaldi	
9	Corrientes 3058			
10	Corrientes 3750			
11	Corrientes 3934			
12	Corrientes 4490			
13	Corrientes 4535			
14	Bernardo de Irigoyen 1374	Gran Salón París	Ramón Ballesteros	
15	Bernardo de Irigoyen 590	Jorge Newbery	Vicente D'Anna	
16	Almirante Brown 1127	Herrera	Francisco Casanello	
17	Almirante Brown 1246	Panterpe	Sebastián Gambaudí	
18	Álvarez Thomas y Bebeder			
19	Amenábar 2011			
20	Andes 748			
21	Amonía 1766			
22	Av. de Mayo 1139			
23	Av. de Mayo 1148			
24	Av. Sáenz 1099			
25	Bartolomé Mitre 2741			
26	Belgrano 1279			
27	Belgrano 2954			
28	Belgrano 3272	La Armonía		
29	Boedo 875	Alegría		
30	Boedo 939	General Mitre	Hermanos Méndez	
31	Boulevard La Plata 850			
32	Cachimayo 66			
33	Callao 252	Scala		
34	Cangallo 960	Hotel		
35	Canning 2448			
36	Carlos Calvo 3623			
37	Caseros 2863			
38	Chiclana 3270		Barbera & Nasi	
39	Defensa 1494	Parque Lezama	Vicente D'Anna	
40	Entre Ríos 1494			
41	Entre Ríos 2138			
42	Esmeralda 322	Alvear		
43	Florida 40			
44	Florida 740			
45	Gascón 1142			
46	Güemes 3700			
47	Independencia 3733			
48	Iriarte 500 y Herrera	Edén	Herminio Mirri	

49	Iriarte 719			
50	Juramento 2480			
51	Lima 1721			
52	Lavalle 915	Gran Biógrafo Lavalle		
53	Maipú 66			
54	Maipú 351			
55	25 de Mayo 759			
56	25 de Mayo 797			
57	25 de Mayo y Córdoba			
58	Mercedes y José Cubas			
59	Patricios 1198			
60	Patricios 234			
61	Patricios 291			
62	Paseo de Julio 320			
63	Pozos 1300		Lupo & Truco	
64	Pueyrredón 13			
65	Rivadavia 1601			
66	Rivadavia 1739			
67	Rivadavia 2650			
68	Rivadavia 2970	Cine-bar Edison	Bodú	Luego, Radium 6
69	Rivadavia 3870			
70	Rivadavia 6871	Palacio de la Alegría		
71	Rivadavia 7352	Gran Salón de Flores		
72	Rivadavia 8153			
73	Río IV 300			
74	Rivera 620			
75	Río de Janeiro 1881			
76	San Juan 782			
77	San Juan 1900			
78	San Juan 2001			
79	San Juan 2301			
80	San Juan 2672			
81	San Juan 3000	Americano		
82	Santa Fe 2537			
83	Santa Fe 3371	Odeón Palace		
84	Santa Fe 4576			
85	Sáenz Peña 28	Colón	David L. Cuchetti	
86	Serrano 2445	Coliseo Palermo Biógrafo		
87	Sud América y Yermal			
88	Suipacha 493			
89	Suipacha 442	Cine Teatro Íntimo		
90	Thames 2444			
91	Triunvirato 831			

1914

	Dirección	Cine	Año de inauguración	Butacas
1	Av. San Martín 1583	San Martín	1913	271
2	25 de Mayo 464	Roma	1910	448
3	Almirante Brown 1127	Rabía	1909	600
4	Almirante Brown 1167	Olimpia	1909	450
5	Almirante Brown 730	José Verdi	1878	200
6	Ariles 3340	Cine	1913	290
7	Av. de Mayo 1499	Avenida	1912	459
8	Av. La Plata 754	Del Plata	1910	400
9	B. de Irigoyen 1374	Cine	1906	302
10	B. de Irigoyen 1489	Cine	1914	
11	B. de Irigoyen 500	2º Coliseo	1913	400
12	B. Mitre 1322	General Mitre	1913	541
13	B. Mitre 2735	Cine	1914	
14	Bauness 2523	9 de Julio	1914	
15	Belgrano 1260		1914	
16	Belgrano 1820	Centro Sud	1913	520
17	Belgrano 2488	Petit Cine	1913	242
18	Belgrano 2950	General Belgrano	1908	240
19	Belgrano 3270	La Armonía	1910	660
20	Boedo 875	Alegría	1910	500
21	Bolívar 1032	Bolívar	1913	485
22	Bonpland 1362	Bompland	1913	463
23	Brasil 1172	Cine	1914	249
24	Cabello 3434	las Heras	1914	
25	Cabildo 2165	General Belgrano	1914	
26	Cabildo 2317	Cabildo	1911	400
27	Cabildo 2356	Belgrano	1908	335
28	Cabildo 3816	Saavedra	1911	300
29	Cabildo 802	Cine	1913	485
30	Cachimayo 112	Azcuénaga	1913	238
31	Callao 248	Callao	1907	320
32	Cangallo 771	Imperial	1910	400
33	Canning 117	Canning	1912	346
34	Canning 1378	Cine	1914	
35	Carlos Calvo 3625	Los Crisantelmas	1907	244
36	Carlos Calvo 4319	Arzeno	1913	280
37	Caseros 3526	Cine	1913	230
38	Chacabuco 966	Lidia	1913	280
39	Charcas 1131	Coliseo Argentino	1904	336
40	Córdoba 3967	Cine	1913	493
41	Córdoba 3967	Jockey Club	1911	488
42	Coronel Díaz 1427	F.V. Díaz	1913	420
43	Corrientes 1281	Smart Palace	1913	440
44	Corrientes 1482	Politeama Argentino	1879	100
45	Corrientes 1550	Cristal Palace	1914	
46	Corrientes 1752	Buckingham (sic)	1912	311
47	Corrientes 1906	Cine	1913	
48	Corrientes 2759	Etoile Palace	1913	980
49	Corrientes 3058	Patria	1911	240
50	Corrientes 3150	Soleil Palace	1914	747
51	Corrientes 3234	Excelsior	1914	
52	Corrientes 3380	Viena	1910	350
53	Corrientes 3750	Moderno	1910	330
54	Corrientes 4260	Cine	1913	250

55	Corrientes 848	Ópera	1906	438
56	Corrientes 980	Moderno	1910	400
57	Defensa y Brasil	Parque Lezama	1913	330
58	Díaz Vélez 4147	Ideal Cine	1914	398
59	Esmeralda 320	Esmeralda	1905	494
60	Gaona 2075	24 de Septiembre	1910	330
61	Garay 2457	Juan de Garay	1910	369
62	Helguera 3260	Palais	1914	
63	Independencia 2155	Independencia	1913	576
64	Independencia 3729	Las Delicias	1909	320
65	Isabel La Católica 1650	Porvenir	1910	400
66	Jorge Newbery 3457	Ideal	1913	472
67	Juramento 2433	Mignon Palace	1912	400
68	Las Heras 2460	Las Heras General	1914	
69	Lavalle 843	Majestic	1912	900
70	Lavalle 869	Radium	1912	906
71	Libertad 444	Social	1912	298
72	Libertad 976	Petit Palace	1912	473
73	Lima 1060	Cine	1914	
74	Lima 755	Lima	1913	473
75	Monroe 2341	Cine	1912	230
76	Nazca 456	Cine	1913	230
77	Olavarría 631	Cine	1913	400
78	Ombú 641	Cine	1914	
79	Patricios 1480	Patricios	1914	350
80	Patricios 287	Imperio	1913	429
81	Pedernera 53	Lavalle de Flores	1912	375
82	Piedras 646	Biógrafo	1914	
83	Pueyrredón 336	Bella Vista	1912	545
84	Pueyrredón 965	Bijou Salón	1913	387
85	Rincón 1347	San Martín	1911	600
86	Río Cuarto 300	Sarmiento	1909	269
87	Río de Janeiro 260	Cine	1913	230
88	Rioja 2031-35	Eslava	1912	460
89	Rioja 2039	Rioja	1910	380
90	Rioja 452	Buenos Aires	1914	520
91	Rivadavia 1790	Social	1912	275
92	Rivadavia 2185	Radium n° 2	1913	591
93	Rivadavia 2318	Marconi	1904	130
94	Rivadavia 2650	La Armonía n° 2	1914	
95	Rivadavia 2970	Radium n° 6	1914	800
96	Rivadavia 3338	Primera Junta	1913	385
97	Rivadavia 6871	Pueyrredón	1913	600
98	Rivadavia 7352	Cine	1906	263
99	Rivadavia 8153	Rivadavia	1909	250
100	Rivadavia 8199	Atenas	1912	600
101	Rivadavia 8830	Vélez Sarsfield	1913	500
102	Sáenz 69	Argentino	1914	250
103	Sáenz Peña 242	Centro Almaceneros	1913	454
104	San Juan 1900	Cine	1912	408
105	San Juan 2007	Coliseo	1908	305
106	San Juan 2994	Americano	1909	444
107	San Juan 37-56	Ateneo	1913	235
108	Santa Fe 1825	Cine de las familias	1914	
109	Santa Fe 1848	Splendid Palace	1914	700
110	Santa Fe 3371	Cine	1913	381
111	Santa Fe 4190	Cine	1914	1002
112	Santa Fe 4196	Cine	1914	400
113	Santa Fe 4756	General San Martín	1912	350
114	Santa Fe 5284	Cine	1913	400

115	Sud América 58-62	Cine	1913	230
116	Suipacha 442	Biógrafo	1913	560
117	Suipacha 482	Select American Biograph	1913	540
118	Suipacha 482	Mitre	1913	586
119	Suipacha 670	Eslava	1913	700
120	Triunvirato 180		1910	800
121	Triunvirato 553	Cine	1914	286
122	Triunvirato 726	Mitre	1913	587
123	Triunvirato 831	Villa Crespo	1908	400
124	Tucumán 3118	Radium n° 4	1913	397
125	Tucumán 826	Petit Radium	1910	300
126	Ushuaia 3551	La Unión	1913	362
127	Varela 764	Cine	1912	400
128	Venezuela 3989	Venezuela	1913	338
129	Victoria 3164	Cine	1913	320
130		Edison	1912	250
				<hr/>
Butacas totales				47.224
Butacas promedio por sala				418

1928

Dirección	Cine	Propietario
1 25 de Mayo 460	Cosmopolita	Juan Lupo
2 Almirante Brown 1031	Los Ángeles	Teófilo Perucca
3 Almirante Brown 1127	Bahía Cine Bar	Multedo y Cia.
4 Almirante Brown 1137	Olimpia	Multedo y Cia.
5 Almirante Brown 1377	Brown	Multedo y Cia.
6 Álvarez Thomas 841	Álvarez Thomas	Agustín Scazzola
7 Asamblea 179	Sol de Mayo	David L. Cuchetti
8 Asamblea 821	Asamblea	Elaya y Cia.
9 Av. de Mayo 1225	Gloria	Max Glücksmann
10 Av. La Plata 1682	Odeon 2	Aquiles Morini
11 Av. La Plata 754	Del Plata	M. C. Rissotto
12 Av. Montes de Oca 1643	Social	Alfredo Marengo
13 Av. Sáenz 69	Argentino	J. Rodríguez
14 Av. Sáenz 956	Pompeya	Mario Borrazas
15 Av. San Martín 1467	Oeste	Marchese y Cia.
16 Av. San Martín 1583	Av. San Martín	Juan M. Real
17 Av. San Martín 1583	Taricco	Juan M. Real
18 Av. San Martín 1918	Sena	Emilio Tresserra
19 Avenida de Mayo 1499	Avenida	Jacobo Krimper
20 Bauness 2506	Eden Palace	D. Luciano y Cia.
21 Bartolomé Mitre 1322	General Mitre	Frere y Guilhe
22 Bauness 2523	Nueve de Julio	Inés Dulce C. de Rosa
23 Belgrano 1260	Mundial Palace	Dositeo Fernández
24 Belgrano 1820	Cervantes	Fernández y Cia.
25 Belgrano 3272	Armonía 1	Suc. S. A. González
26 Bernardo de Irigoyen 1039	Buen Orden	Federico Fascetto
27 Bernardo de Irigoyen 1541	Select Buen Orden	Biográfica Americana
28 Bernardo Irigoyen 1433	Solis	Domingo D'Anna
29 Bernardo Irigoyen 1489	Jorge Newbery	Domingo D'Anna
30 Boedo 777	Los Andes	Costanzo y Pereiro
31 Boedo 819	America	D. Luciano y Cia.
32 Boedo 837	Moderno	Costanzo y Pereiro
33 Boedo 877	Alegria	Viuda de Jellé
34 Bolívar 1032	Bolívar	Manuel Romero
35 Bonorino 50	Coliseo de Flores	Pablo Coll
36 Brasil 1176	Brasil	F. Fascetto
37 Cabello 3434	Los Andes 2	Gentilotti e Hijo
38 Cabildo 2347	Cabildo	Enrique Saccini
39 Cabildo 2356	Belgrano	Benetti y Cia.
40 Cabildo 3241	Elite Palace	F. Fascetto
41 Cabildo 3916	Saavedra	Rubio Hnos.
42 Cabildo 3948	Estrella	José y Juan Saliba
43 Cabildo 802	Richmond Palace	Carlos Anselmi
44 Callao 27	Callao	Frere y Guilhe
45 Canning 1378	Manon	Álvarez Colodrero
46 Caracas 1145	Ideal Palace Flores	Fusini y Atares
47 Caseros 2832	Urquiza	Hugo Pugnaroni
48 Chacabuco 966	Albeniz	Manuel Romero
49 Córdoba 2930	Petit Colón	Francisco Borrazas
50 Coronel Díaz 1432	Londres Palace	Masip y Ruiz
51 Corrientes 1372	Apolo	Germani y Miras
52 Corrientes 1428	Central	Max Glücksmann
53 Corrientes 1550	Cristal Palace	Albinati Hnos.
54 Corrientes 1641	Astral	Clemente Lococo
55 Corrientes 1752	Buchingan	Bussi y Santanelli
56 Corrientes 1785	The American Palace	Clemente Lococo

57	Corrientes 2046	Cataluña	Castell y Cía.
58	Corrientes 2067	Standart	Gentilotti y Paradiso
59	Corrientes 2759	Etoile	Max Glücksmann
60	Corrientes 3150	Soleil Palace	Augusto Álvarez
61	Corrientes 3962	Corrientes	Francisco Curell y Cía.
62	Corrientes 3968	Palace Medrano	Francisco Curell y Cía.
63	Corrientes 4260	Marconi	Lorenzo Torrealba
64	Corrientes 4636	Universal Palace	P. Viglino y A. Frediani
65	Corrientes 699	Empire Theatre	Humberto Cairo
66	Corrientes 757	Palace Theatre	Max Glücksmann
67	Corrientes 846	Porteño	M.M. González
68	Corro 331	Caruso	González y Cía.
69	Cuenca 2734	Gran Bijou	Oreste Schenone
70	Defensa 845	Cecil Palace	Valentín Fascetto
71	Díaz Vélez 4147	Los Andes 3	Bardone y Pasqualini
72	Donado 1758	Diamond Palace	Amicarelli Estanislao
73	Entre Ríos 637	Colón	David Cuchetti
74	Esmeralda 320	Alvear	Di Fiore y Martínez
75	Esmeralda 425	Real	A. Molteni
76	Federico Lacroze 3455	Argos	Zamboni y González
77	Federico Lacroze 3864	Los Andes	López y Cía.
78	Florida 275	Florida	Humberto Cario
79	Gaona 2655	Gaona	Viscarret y Cía.
80	Gaona 2989	Imperio	Fusini y Atares
81	Garay 2467	D. Juan de Garay	Campos y Marcos
82	General Artigas 60	Rex	Dositeo Fernández
83	Giribone 241	Sarmiento	(en construcción)
84	Giribone 45	Giribone	Clemente Lococo
85	Giribone 52	(<i>en construcción</i>)	Clemente Lococo
86	Gral. Artigas 5173	Pueyrredón	Tineo y De Vita
87	Guanacache 5354	General Urquiza	Carlos Anselmi
88	Helguera 3232	Palais	J. Rodríguez
89	Independencia 1848	Aiglon Palace	Nicolás A. Tugoni
90	Independencia 2155	Independencia	Miguel del Cerro
91	Independencia 3618	Bristol	Luis Bellini
92	Irala 1753	Irala	Multedo y Cía.
93	Iriarte y Herrera	Eden	J. Sánchez
94	J.B. Alberdi 2945	Select de Flores	Dositeo Fernández
95	J.B. Alberdi 6169	Alberdi	P. Accame y Cía.
96	Jorge Newbery 3547	Imperia	Domingo Alessio
97	José María Moreno 380	José María Moreno	Díaz y Vernal
98	Juramento 2433	Mignon Palace	Sociedad Gral. Cinema
99	Las Heras 2460	Las Heras	A. Zetlenok
100	Lavalle 836	Electric Palace	Max Glücksmann
101	Lavalle 842	Hindu	Coll, Di Fiore y Cía.
102	Lavalle 843	Paramount	Castellanos y López
103	Lavalle 869	Metropol	D. Di Fiore y Cía.
104	Lavalle 921	Select Lavalle	Augusto Álvarez
105	Lavalle 925	Renacimiento	Coll, Di Fiore y Cía
106	Leandro Alem 714	Alem Cine Bar	Abat y Villar
107	Libertad 444	Libertad	Cerato y Cía
108	Libertad 976	Petit Splendid	Manuel M. González
109	Lima 157	Alcázar	Molina y Cía.
110	Lima 755	Lima	Federico Fascetto
111	Méndez de A. 1738	Little Palace	D. Luciano y Cía.
112	Mercedes 4390	San Carlos	Luis Apoitá
113	Monroe 3245	Ideal Monroe	Albino Dellepiane
114	Montes de Oca 1773	Montes de Oca	Alfredo Marengo
115	Montes de Oca 320	Alhambra	Manuel Romero
116	Montiel 170	Porteño	Vignoli Hnos.
117	Nazca 2339	Oeste 2	Marchese y Cía.

118	Nazca 456	Colón de Flores	Francisco Fernicola
119	Nueva York 3326	Devoto	Branca y Garignani
120	Olavarría 635	Olavarría	Multedo y Cia.
121	Palace Gaona 1077	Buenos Aires	Alfaro e Irigoyen
122	Pampa 1512	ABC	Manuel W. Rodríguez
123	Patricios 234	Colón Cine Bar	Zuccunelli M.
124	Patricios 287	Imperio	Manuel Romero
125	Pedernera 53	Pedernera	Alejandro Moscatelli
126	Pedro Goyena 131	El Cóndor	A. Rolleri
127	Pedro Goyena 1372	Pedro Goyena	Modrú Hnos.
128	Piedras 646	Ateneo	Fernández
129	Pueyrredón 336	Trianon	Enrique Popolizio
130	Pueyrredón 965	Bijou Salón Cine	
131	Rioja 1952	Rivas	Rivas y Cía.
132	Rioja 2031	Eslava	Hugo Pugnaroni
133	Rioja 2045	Pablo Podestá	Hugo Pugnaroni
134	Rivadavia 11450	Capitolio	Vignoli Hnos.
135	Rivadavia 1635	Gaumont	Sociedad Gral. Cinema
136	Rivadavia 2181	Rivadavia	Augusto Álvarez
137	Rivadavia 2650	Armonía 2	Maglio y Loras
138	Rivadavia 2866	Once	Valls Hnos.
139	Rivadavia 2970	Radium 6	Francisco Moreira
140	Rivadavia 3058	Golden Palace	Della Rosa y Cía.
141	Rivadavia 3755	Presidente Roca	Clemente Lococo
142	Rivadavia 3880	Almagro	Jorge Carracedo
143	Rivadavia 4620	Bno. Rivadavia	Amadeo y Podestá
144	Rivadavia 5338	Primera Junta	Juan M. Real
145	Rivadavia 5456	Realstar	Podestá y Giulfo
146	Rivadavia 7056	San Martín de Flores	Sociedad Gral. Cinema
147	Rivadavia 7354	Pardal	R.A.C. y Cía.
148	Rivadavia 7428	Minerva	Raggio Hnos.
149	Rivadavia 7802	Fénix	Suc. Andrés M. Cánepa
150	Rivadavia 8199	Atenas	Raggio Hnos.
151	Rivadavia 8838	Júpiter	Alonso y Martínez
152	Rivadavia 9654	B. Rivadavia	J. J. López
153	Rivera 1347	San Martín Rivera	Frugoni Hnos.
154	Rivera 287	Rialto	Joaquín Marinoni
155	Rivera 624	Select Palermo	R.A.C. y Cía.
156	San Juan 1900	Ideal Palace	Nicolás A. Tuponi
157	San Juan 2007	Coliseo	Donato Delle Donne
158	San Juan 2461	Nacional Palace	Peretti Hnos
159	San Juan 2540	Saavedra	Rossi y Sambuceti
160	San Juan 2998	Americano	A. Rolleri
161	San Juan 3244	Bonaerense	Max Glücksmann
162	Santa Fe 1848	Capitol	Max Glücksmann
163	Santa Fe 1860	Gran Splendid	Max Glücksmann
164	Santa Fe 2033	Rodolfo V.	Vázquez De la Torre
165	Santa Fe 2541	Palais Bleu	Enrique Papolizio
166	Santa Fe 2840	General Palais	Enrique Papolizio
167	Santa Fe 3085	Palais Blanc	Enrique Papolizio
168	Santa Fe 3371	Odeon Palace	G. Vespoli y Cía.
169	Santa Fe 4196	Park	Max Glücksmann
170	Santa Fe 4830	Argentino	Frugoni Hnos.
171	Santa Fe 5284	Nacional	Domingo Manocchio
172	Serrano 2447	Coliseo Palermo	Z. Mitre
173	Suipacha 153	Paris	H. Podestá
174	Suipacha 44	Suipacha	Manuel Garabatos
175	Suipacha 460	Princesa	Andrés Cordero
176	Suipacha 482	Select Suipacha	Max Glücksmann
177	Suipacha 686	Miriam	Francisco Borrazas
178	Tellier 2367	Jorge Newbery	Mario Borrazas

179	Triunvirato 612	Rivoli	Max Glücksmann
180	Tucumán 3118	Ateneo Argentino	Alberto Bachino
181	Varela 764	Sarmiento	Juan Suárez
182	Vélez Sarsfield 240	Castilla	Jaime López
183	Venezuela 999	Coliseo 2	José Galvano

1935.

	Dirección	Cine	Propietario	Butaca	Sonido	Otros datos
		San Telmo Cine				
1	Chacabuco 966	Teatro				Ex Albeniz
2	J.B. Alberdi 6169	Alberdi	Humberto Ruffolo	644	Aristofon-Movietone	
3	Boedo 877	Alegría	Viuda de Jellé	499		
4	Leandro Alem 714	Alem Cine Bar	Feo y Cuel	180		
5	Rivadavia 3880	Almagro	Adone Friediani	547	Gaumont-Ambos	
6	Álvarez Thomas 841	Álvarez Thomas	Agustín Scazzola	800	Ambos	
7	Esmeralda 320	Alvear	Francisco Borrazas Lautaret, Cavallo y Tanoira	534	Aristofon -Movietone	
8	Lavalle 777	Ambassador		1400	Ambos	
9	Av. América 2462	América	Marcelo Chahinian	700	Ambos	
10	San Juan 2998	Americano	Félix R. Pasqué	435		
11	Córdoba 1785	American Palace	Cocina y S. López	596	Gaumont y Ambos	
12	Corrientes 1372	Apolo	Juan Mirás y Cia.	500	Ambos	
13	Santa Fe 4830	Argentino	Enrique L. Godoy	531	Aristofon Movietone	
14	Av. Sáenz 69	Argentino				cerrado
15	Federico Lacroze 3455	Argos	Clemente Lococo	899		
16	Belgrano 3272	Armonía 1	Masip y Ruiz	2000		en reconstrucción
17	Rivadavia 2650	Armonía 2	Eugenio Talamoni	487	Ambos	
18	Asamblea 821	Asamblea	Mariano Blaya y Cia.	899		
19	Corrientes 746	Astor	Carlos M. Franco	1177	Western E. Ambos	
20	Corrientes 1641	Astral	Roca y Fernández	1266	Western E. Ambos	
21	Rivadavia 8199	Atenas		560	Ambos	
22	Piedras 646	Ateneo	Dositeo Fernández	442	Ambos	
23	Avellaneda 3667	Avellaneda	Lobo Hnos.	697	Ambos	
24	Avenida de Mayo 1499	Avenida	Díaz Argüelles	1321		
25	25 de Mayo 462	Bataclan	Tito Gazzolo	593		
26	Cabildo 2356	Belgrano	Benetti y Iaria	738	Western Electric-Ambos	
27	M. de Andes 1758	Bella Vista	V. Gambarete	337	Ambos	
28	Rivadavia 4620	Bno. Rivadavia	A. Marzo y Martín	379		
29	Pueyrredón 965	Bijou Salón Cine				cerrado
30	Boedo 949	Boedo	Jaime Culla	747		
31	Bolívar 1032	Bolívar		500	a discos	cerrado
32	San Juan 3244	Bonaerense		578		cerrado
33	Independencia 3618	Bristol Palace	Ruiz Meaya	480	Aristofon - Movietone	
34	Corrientes 1153	Broadway	Álvarez y Cia.	1851	Western E. Ambos	
35	Almirante Brown 1377	Brown	V. Cazzaniga	400	Ambos	
36	Corrientes 1752	Buckingham	Bussi y Fontanella	300		
37	Rioja 452	Buenos Aires Buenos Aires				convertido en salón de baile
38	Gaona 1077	Palace	Bianchi	400	Fraille y Monteverde - Vitaphone	
39	Cabildo 2347	Cabildo	Julio Gil	600	Klangfilm/Ambos	
40	Callao 27	Callao	Frere y Ghuilhe	900		
41	J.B. Alberdi 3728	Canadian	Rosa Feola Di Fiore, Martínez y Cia.	399	Aristofon-Movietone	
42	Santa Fe 1848	Capitol		819	Western Electric-Ambos	
43	Rivadavia 11450	Capitolio	R. Vignoli	892		

44	Vélez Sarsfield 240	Castilla	García y Cía.	600	Aristofon-Ambos	
45	Corrientes 2046	Cataluña	F. J. A. Montardit	1188		
46	Defensa 845	Cecil Palace	Valentín Fascetto Viuda de Nicanor Echarte	889	Aristofon-Ambos	
47	Corrientes 1428	Central		500		
48	Belgrano 1820	Cervantes	Fernández y Cía.	591	Aristofon-Ambos	
49	San Juan 2007	Coliseo	Donato Delie Donne	376	Ambos	
50	<i>Bonorino 50</i>	<i>Coliseo de Flores</i>		531		<i>cerrado</i>
51	Serrano 2447	Coliseo Palermo	Grossi y Coconier	746	Ambos	
52	B. de Irigoyen 492	Coliseo Segundo	J. y F. Galvano	734		
53	Entre Ríos 637	Colón	David Cuchetti	350	Movietone	
54	Corrientes 3962	Corrientes	Egisto Arpesella	499		
55	25 de Mayo 460	Cosmopolita	Domingo Leone	525		
56	Av. La Plata 760	Del Plata	M. C. Rissotto	380	Aristofon - Ambos	
57	Nueva York 3326	Devoto	Branca y Carignani	400	Ambos	
58	Donado 1758	Diamond Palace	Santiago y Laferre	400	Vitaphone	
59	<i>Garay 2647</i>	<i>Don Juan de Garay</i>		397		<i>cerrado</i>
60	Bauness 2506	Eden Palace	Marcelo Chahinian	451	Aristofon - Ambos	
61	Pedro Goyena 127	Cóndor	M. C. Risotto	655	Aristofon - Ambos	
62	Lavalle 836	Electric Palace	Francisco Borrazas	988	Western Electric - Ambos	
63	Cabildo 3241	Elite Palace	Benjamín Buffa	399	Klangfilm - Movietone	
64	Boedo 1063	El Nilo	Luis Bellini	954	Aristofon - Ambos	
65	Corrientes 699	Empire Theatre	Ubaldo Peso Vignale	800	Aristofon - Ambos	
66	Rioja 2031	Eslava	Rafael Permin	447	Aristofon - Ambos	
67	Cabildo 3948	Estrella	Saliba Hnos.	475	Ambos	
68	Corrientes 2759	Etoile	Jacinto Fernández	885	Ambos	
		Familiar Villa				
69	Triunvirato 835	Crespo	E. Treserra	989	Western Electric	
70	Jonte 4461	Febo	Federico Lastra	872		
71	Paraná 426	Femina	Tito Gazzolo	674		Funciona como Teatro
72	Rivadavia 7802	Fénix				
73	Rivadavia 6669	Flores	Peretta y Valls	1051	Western Electric	
74	Galería Güemes	Florida	Tito Gazzolo	400		
75	Florida 275	Gran Florida		1836	Western Electric - Ambos	
76	Boedo 1941	Follies	Iriburú	583	Aristofon - Ambos	
77	Gaona 2655	Gaona	Romeo Borgini	726		
78	Rivadavia 1635	Gaumont	Bruno y Cía	600		
79	Cabildo 2165	General Belgrano	Marcos Sánchez	688		
80	Bartolomé Mitre 1322	General Mitre		567	Philips - Ambos	Intervención Judicial
81	Triunvirato 726	General Mitre	Florentino Puzzi	730	Aristofon	
82	Giribone 45	Giribone	Agustín Scazzola	498	Fraile y Monteverde	
83	Av. de Mayo 1225	Gloria	Marcos Sánchez	500		
84	Cuenca 2734	Gran Bijou	Federico Lastra	784		
85	Nazca 2339	Gran Oeste	Branca y Carignani	897	Fraile y Monteverde	
86	Santa Fe 2840	Grand Palais	Enrique Popolizio	731	Aristofon	
87	Santa Fe 1860	Grand Splendid	Max Glücksmann	976	Western Electric	
88	Montes de Oca 972	Guemes	Valentín Fascetto	1255		
89	Lavalle 842	Hindu	Coll y Di Fiore	438	Western Electric	
90	Lacar 3167	Hollywood Devoto		438		
91	Corrientes 4260	Hollywood Palace	Mauri y Garbesi	895	Western Electric	
92	Suipacha 368	Ideal	Lautaret y Cavallo	950		
93	Monroe 3245	Ideal Monroe	Miguel A. Di Liello	500	Movietone	
94	Caracas 1145	Ideal Palace Flores	F. A. Vásquez	482	Klangsfilm	
95	Patricios 287	Imperio	Manuel Romero	400		
96	Gaona 2989	Imperio		700		
97	Independencia 2155	Independencia				
98	Irala 1753	Irala		400		
99	Artigas 5137	Iris		574		
100	Tellier 2367	Jorge Newbery	Mario Borrazas	381	Klangfilm	
101	Rivadavia 8838	Júpiter	Alonso y Martínez	446		
102	Florida 936	La Wagneriana	Gerónimo Roca	800	Ambos	

103	Rivadavia 1495	Liceo	José Gerino	799	
104	Lima 755	Lima	Alejo Ruas	400	
105	Montiel 160	Liniers	R. Vignoli	382	cerrado
106	Coronel Díaz 1432	Londres Palace	Masip y Ruiz		
107	Rivadavia 3058	Loria	Magio y Loras	119	Ambos
108	Federico Lacroze 3864	Los Andes	López y Cía.	657	cerrado
109	Boedo 777	Los Andes	Luis Bellini	1046	Aristofon-ambos
110	Cabello 3434	Los Andes 2	D. Busti y A. M. Coll	470	Ambos
111	Almirante Brown 1031	Los Ángeles	Cambiasso y Liberti	390	Ambos
112	Canning 1378	Manon	Raúl Bordaverri D. Di Fiore y Martínez	380	Klangfilm - Ambos
113	Lavalle 869	Metropol		871	Aristofon - Ambos
114	Juramento 2433	Mignon Palace	Rubio y Soberan	590	Ambos
115	Rivadavia 7428	Minerva	Pablo Raggio	582	Ambos
116	Boedo 837 Lavalle 780 y Esmeralda	Moderno	Luis Bellini	566	Aristofon - Ambos
117	469	Monumental	Coll y Di Fiore	1830	Wes. Ambos
118	Belgrano 1260	Mundial Palace	Dositeo Fernández	758	Ambos
119	Santa Fe 5284	Nacional	Domingo Manocchio	566	Western- Electric-Ambos
120	San Juan 2461	Nacional Palace	Peretti Hnos	877	Western- Electric-Ambos
121	Bauness 2523	Nueva de Julio	Inés Dulce C. de Rosa	595	Ambos
122	Santa Fe 3371	Odeon Palace	Enrique Popolizio	366	Aristofon - Ambos
123	Av. La Plata 1682	Odeon 2	Aquiles Morini	558	Aristofon - Ambos
124	Av. San Martín 1467	Oeste	Marchese y Cía.	394	Fraile y Monteverde - Ambos
125	Olavarría 635	Olavarría	Antonio De Maio	752	
126	Almirante Brown 1137	Olimpia	Alfonso López	474	
127	Rivadavia 2866	Once	Peretta y Valls	988	Western Electric - Ambos
128	Córdoba 3967	Oriente		399	
129	Rioja 2045	Pablo Podestá	Enrique Rotmann	500	Aristofon - Ambos
130	Corrientes 3968	Palace Medrano	Dr. E. Arpesella	952	
131	Rivadavia 9654	Palace Rivadavia	E. P. Peguero	781	Aristofon-Ambos
132	Corrientes 757	Palace Theatre	Max Glücksmann	790	Western Electric
133	Santa Fe 3085	Palais Blanc	Enrique Papolizio	366	Western Electric
134	Santa Fe 2541	Palais Bleu	Enrique Papolizio	299	Aristofon-Ambos
135	Santa Fe 2448	Palais Royal	Capdevilla y Cía. Leopoldo y Atilio Larco	797	Ambos
136	Lavalle 843	Paramount		860	Ambos
137	Pampa 1512	Pampa	Joaquín Rosé	371	Fraile y Monteverde- Ambos
138	Rivadavia 7354	Pardal	Lisandro Fernández	490	
139	Suipacha 153	Paris	H. Podestá	770	Western Electric - Ambos
140	Santa Fe 4196	Park	Jacinto Fernández	672	Ambos
141	Triunvirato 3936	Parque Chas	Marcelo Chahinian	1167	Ambos
142	Av. San Martín 1851	Parravicini	Grieco y Cía.	790	Ambos
143	Pedro Goyena 1372	Pedro Goyena	Modrú Hnos.	549	Aristofon - Ambos
144	Gaona 1352	Pellegrini	Ortiz, Roca y Cía.	788	Ambos
145	Independencia 1848	Perla	Rodrigo Gamallo	331	Ambos
146	Libertad 976	Petit Splendid	Nicolás Chiaparra	568	Philips - Ambos
147	Av. Sáenz 956	Pompeya	Benito Fidalgo D. Di Fiore y Martínez	969	Aristofon-Ambos
148	Corrientes 846	Porteño		837	Western Electric - Ambos
149	Artigas 1788	Presidente Mitre	A. Sanguinetti	700	Ambos
150	Rivadavia 3755	Presidente Roca	Clemente Lococo	897	Western Electric - Ambos
151	Rivadavia 5338	Primera Junta	Peretta y Valls	681	Western Electric - Ambos
152	Suipacha 460	Princesa	Andrés Cordero Empresa Torraca y Cía.	895	Western Electric - Ambos
153	Cabildo 2327	Príncipe		607	
154	Rivadavia 6871	Pueyrredón	Lococo y Fernández	2000	
155	Esmeralda 425	Real	Arturio Pupio	767	Western Electric - Ambos
156	Rivadavia 5456	Realstar	L. P. Raele	592	
157	Giribone 52	Regio	Clemente Lococo	1162	Western Electric - Ambos
158	Lavalle 925	Renacimiento	Coll, Di Fiore y Cía	1100	Western Electric - Ambos
159	General Artigas 60	Rex	Dositeo Fernández	567	Ambos
160	Rivera 287	Rialto	Joaquín Marinoni	467	Western Electric - Ambos

161	Gaona 1102	Río de La Plata	Ortiz, Roca y Cía.	1095	Ambos	
162	Cabildo 685	Ritz	G. Vespoli y Cía.	654	Western Electric - Ambos	
163	Rivadavia 2181	Rivadavia Palace	Augusto Álvarez	640	Western Electric - Ambos	
164	Rioja 1952	Rivas	Rivas y Cía.	699	Ambos	
165	Triunvirato 612	Rivoli	Emilio Tresserra	700	Aristofon- Ambos	
166	Lavalle 754	Rose Marie	Gabriel Bory y Cía	1121	Klangfilm	
167	Las Heras 2460	Roxi Theater	A. Zetlenok	429	Klangfilm	
168	<i>Carabobo 945</i>	<i>Royal</i>		700	<i>Aristofon- Ambos</i>	
169	San Juan 2540	Saavedra	Saliba Hnos.	384	Vitaphone	
		San Martín de Flores		597	Ambos	
170	Rivadavia 7056			499	Vitaphone	
171	<i>Rivera 1347</i>	<i>San Martín Rivera</i>		498	Aristofon-Movietone	
172	Chacabuco 966	San Telmo	Manuel Dopacio	464	Ambos	
173	Varela 764	Sarmiento	Dositeo Fernández	500	Ambos	
174	Giribone 241	Sarmiento		578	Ambos	
175	Monte de Oca 1773	Select Barracas	J. Sánchez	864	Western Electric - Ambos	
	Bernardo de Irigoyen			600		
176	1541	Select Buen Orden	J. Fernández	1000		<i>En</i>
177	<i>Espinosa 574</i>	<i>Select Caballito</i>		646	Ambos	<i>reconstrucción</i>
178	<i>Córdoba 2930</i>	<i>Select Córdoba</i>		1060	Western Electric	
179	J.B. Alberdi 2945	Select de Flores	H. Rossi			
180	Lavalle 921	Select Lavalle	Augusto Álvarez			<i>Convertido en</i>
181	<i>Rivera 624</i>	<i>Select Palermo</i>		471	Aristofon - Ambos	<i>salón de baile</i>
182	San Juan 2540	Select San Juan	Celia Moscoso de Chavez			
183	Suipacha 482	Select Suipacha	Max Glücksmann	858	Phillips Ambos	
184	Av. San Martín 1918	Sena	Pedro Lapettina	472	Aristofon - Movietone	
185	Donato Álvarez 1545	Sevilla		391	Movietone	
186	Av. Montes de Oca 1643	Social	Alfredo Marengo	894	Western Electric - Ambos	
187	Asamblea 179	Sol de Mayo	David Cuchetti	899	Ambos	
188	Corrientes 3150	Soleil Palace	E. Treserra	900	Klangfilm	
189	Bernardo Irigoyen 1433	Solis	J. Galvano y Cía	941	Western Electric - Ambos	
190	Corrientes 2067	Standart	Di Fiore Hnos.	600	Klangfilm	
191	Suipacha 44	Suipacha	Manuel Gabaratos	800	Aristofon - Ambos	
192	Bucarelli 2696	Supremo	Santino y Leferre	496	Aristofon - Ambos	
193	Av. San Martín 2377	Taricco	Ortiz, Roca y Cía.	1107		
194	Pueyrredón 336	Trianon	Enrique Popolizio	550	Ambos	
195	<i>Independencia 2860</i>	<i>Unión Ferroviaria</i>		900		
196	Corrientes 4636	Universal Palace	Vilches y Cía. Pugnaroni y Fernández Noguera	559		
197	Caseros 2832	Urquiza		1000	Aristofon - Ambos	
198	Varela 1136	Varela Palace	Tomás Sáenz	545	Aristofon - Ambos	
199	Triunvirato 4430	25 de Mayo	Jacinto Fernández			
200	Santa Fe 1447	Versailles	S. E. Mulhall y Cía.			
				Butacas totales	131.405	
				Butacas promedio por sala	694	

1943.

	Dirección	Cine	Propietario	Butacas	Sonido	Otros datos
1	Corrientes 959	Mundial	Coll y Cía.	500	R.C.A. Photophone	
2	Corrientes 939	Plaza	Francisco Borrazas	1060	Escobedo-Movietone	
3	Corrientes 860	Gran Teatro Opera	Clemente Lococo; S.A.F. y C. D. Di Fiore y	2350	Western Electric Mirroponic	
4	Corrientes 846	Porteño	Martínez Cía. Central	837	Western Electric	
5	Corrientes 857	Gran Rex	Cinematográfica	3276	R.C.A. Photophone	
6	Corrientes 746	Astoria	Di Fiore y Martínez	1200	Western Electric	
7	Corrientes 565	Cineac Concorde /	J. López Rojas	500	Escobedo Movietone	
8	Lavalle 925	Renacimiento	Pablo Coll	1200	R.C.A. Photophone	
9	Lavalle 921	Select Lavalle	Francisco Reich	1032	Western Electric	
10	Lavalle 869	Metropol	Francisco Reich	1100		
11	Lavalle 861	Normandie	Clemente Lococo; S.A.F. y C.	1369	Western Electric Master Mirroponic	
12	Lavalle 852	Sarmiento	Francisco Borrazas	1439	Escobedo Movietone	
13	Lavalle 845	Paramount	Emp. E.S.A.R.	920	Aristofón-Movietone	
14	Lavalle 842	Hindu	Pablo Coll	1198	R.C.A. Photophone	
15	Lavalle 836	Electric Palace Gran Cine	Francisco Borrazás	981	Western Electric	
16	Lavalle 820	Trocadero	Emp. E.S.A.R. Cía. Central	1450	Escobedo Movietone	
17	Lavalle 780	Monumental	Cinematográfica Cía. Central	1667	RCA Photophone	
18	Lavalle 777	Ambassador	Cinematográfica	1400	RCA Photophone	
19	Lavalle 750	Rose Marie	Gabriel Bory Cía. Central	1052	Klangfilm-Ambos	
20	Lavalle 739	Ocean	Cinematográfica	2634	R.C.A. Photophone	
21	Lavalle 669	Luxor	Coll, Gatti y Caveri	1200	R.C.A. Photophone	
22	Paraguay 918	Baby	Humberto J. Cairo	749	R.C.A. Photophone	
23	Suipacha 442	Gran Cine Suipacha	Clemente Lococo; S.A.F.	939	Western Electric Mirroponic	
24	Suipacha 460	Princesa	Andrés Cordero Martorelli y	895	Western Electric Mirroponic	
25	Suipacha 482	Astoria	Wagenfeil Clemente Lococo;	678	R.C.A. Photophone	
26	Suipacha 378	Gran Cine Ideal Gran Cine Teatro	S.A.F.	950	Western Master Microponic	
27	Esmeralda 255	San Martín	Eduardo Amoroso	1026		
28	Esmeralda 320	Alvear	Grieco y Chiesa	534	Aristofón-Movietone	
29	Esmeralda 425	Real	Francisco Reich	767	Western Electric	
30	Florida 271	Gran Cine Florida	Soc. Anónima. Cinematográfica	1837	R.C.A. Photophone	
31	Florida 364	Novedades	Coll y Cía.	700	R.C.A. Photophone	
32	Florida 165	Florida	A. Del Zoppo	398	Aristofon Movietone	
33	25 de Mayo 464	Bataclán	Enrique Soler	636	Philips Movietone	
34	25 de Mayo 450	Cosmopolita	Rodolfo Leone	531	Sonoro Movietone	
35	Av. de Mayo 675	Avenida	Enrique M. Roca	500	Escobedo	
36	Av. de Mayo 886	Victoria	Álvarez y Lupo	821	Philips - Movietone	
37	Av. de Mayo 1225	Gloria	Marcos L. Sánchez Cía. Exhibidora	500	R.C.A. Photophone	
38	Libertad 976	Petit Splendid	Argentina Cía. Central	598	R.C.A. Photophone	
39	Corrientes 1155	Broadway	Cinematográfica	1851	Western Electric Western Electric	
40	Corrientes 1343	Metropolitan	Clemente Lococo	1985	Microponic	
41	Corrientes 1372	Lux	Enrique M. Roca	500	Escobedo Movietone	
42	Corrientes 1428	Eclair	Álvarez y Lupo	500	Escobedo Movietone	
43	Corrientes 1550	Inca	Augé, Dreyfus y Cía.	900	Philips	
44	Corrientes 1553	Cine-Arte	Elías Lapzeson	346	R.C.A. Photophone	

45	Corrientes 1743	Cinelandia	Fernando Firtuoso	500	Western Electric Western Electric	
46	Corrientes 2046	Cataluña	Augé, Dreyfus y Cía.	1200	Mirrophoneic	
47	Corrientes 2067	Radio City	Augé, Dreyfus y Cía. Soc. Anónima	900	Klangfilm Movietone	
48	Callao 27	Callao	Cinematográfica	967	Western Electric	
49	Belgrano 1820	Cervantes	Dositeo Fernández	793	Aristofón-Ambos	Ex Centro-Sud
50	Belgrano 1260	Atlantic	D. Fernández	1090	Escobedo Movietone	Ex Mundial
51	<i>Bartolomé Mitre 1332</i>	<i>Gran Cine Mitre</i>				<i>cerrado</i>
52	Pueyrredón 336	Columbia	Tesca	486	Aristofón Movietone	
53	Rivadavia 3876	Almagro	Eugenio Magnagi	547	Gaumont Movietone	
54	Rivadavia 3058	Loria	M. Sans Martí Soc. Anónima	568	Philips Movietone	
55	Rivadavia 2866	Once	Cinematográfica	948	Western Electric	
56	Rivadavia 2181	Rivadavia Palace	Galvano Hnos.	673	Western Electric	
57	Rivadavia 1635	Gaumont	Francisco Reich	2000	Philips Movietone	
58	Corrientes 2759	Etoile Palace	Ismael Fernández Lisardo (sic)	885	Pacent Ambos	
59	Corrientes 4636	Condal	Fernández	500	Aristofón movietone	
60	Córdoba 1785	American Palace	Nicolás E. Di Fiore	597	Western Electric	
61	Pueyrredón 965	Bijou	José E. Fortini	374	Aristofón movietone	
62	Las Heras 2460	Roxy	Agustín Coconier	468	Western Electric	
63	Santa Fe 1848	Capitol	Francisco Reich	800	Aristofón-Ambos	
64	Santa Fe 1860	Grand Splendid	Max Glücksmann	1068	Western Electric	
65	Santa Fe 1447	Versailles	J. M. Arechavala	548	Aristofón Movietone	
66	Santa Fe 2450	Palais Royal	Enrique Popolizio	798	Aristofón Movietone	
67	Santa Fe 2541	Palais Bleu	Enrique Popolizio	297	Aristofón Movietone	
68	Santa Fe 2840	Grand Palais	José E. Fortini	800	Philips Movietone	
69	Santa Fe 3085	Palais Blanc	Enrique Popolizio	400	Aristofón Movietone	
70	Santa Fe 3363	Odeon Palace	Enrique Popolizio	448	Aristofón Movietone	
71	Santa Fe 4196	Park	Samuel S. Mulhall	760	Aristofón Movietone	
72	Santa Fe 4830	Argentino	E. Van Konynenburg	531	Aristofón Movietone	
73	Santa Fe 5280	National	Agustín Coconier	534	Western Electric Western Electric	
74	Serrano 2437	Coliseo Palermo	Samuel S. Mulhall Peiroten, Garabato y Calise	756	Mirrophoneic	
75	Serrano 2454	Gran Rosedal	Borgeat y de la Campa	900	R.C.A. Photophone	
76	Coronel Díaz 1427	Londres Palace	Campa	400	Sonoro Movietone	
77	Cabildo 3241	Elite	A.C. de Zaenaitiene	400	Sonoro Movietone	
78	Cabildo 2827	Príncipe	Rubio Hnos.	600	Airstofón-Movietone	
79	Cabildo 2356	Belgrano	Benetti y Iaria Cía. Exhibidora Argentina	738	Western Electric	
80	Cabildo 2347	Cabildo	Cía. Exhibidora Argentina	571	Klangfilms	
81	Cabildo 2165	General Belgrano	Cía. Exhibidora Argentina	848	R.C.A. Photophone	
82	Cabildo 685	Ritz	Argentina	661	R.C.A. Photophone	
83	Cabildo 3948	Estrella	Varela y Seriol	475	Kentuky Movietone	
84	Juramento 2433	Mignon	Rubio Hnos	586	R.C.A. Photophone	
85	Pampa	Pampa 1512	Antonio Larrosa	388	Aristofón	
86	Monroe 3245	Ideal Monroe	Cantó y Oettel Clemente Lococo; S.A.F. y C.	500	R.C.A. Photophone	
87	Federico Lacroze 3455	Argos	S.A.F. y C.	992	Escobedo Movietone	
88	Álvarez Thomas 841	Álvarez Thomas	Corts y D'Angelo	800	R.C.A. Photophone	
89	Córdoba 4287	Rialto	Coll, Villegas y Ruiz Clemente Lococo; S.A.F. y C.	500	Western Electric	
90	Córdoba 6056	Regio	S.A.F. y C.	1162	Western Electric	
91	Nueva York 3334	Devoto	Juan Pelisch Benjamín Stabile y Cía.	398	Sonoro Movietone	
92	Francisco Beiró 4379	Lastra	Cía.	870	Philips Movietone	
93	Lacar 3176	Universal	Julio Texo Cía. Exhibidora Argentina	399	Realyon Movietone	
94	Bauness 2506	Eden Palace	Cía. Exhibidora Argentina	451	Aristofón-Ambos	
95	Bauness 2523	9 de Julio	Cía. Exhibidora Argentina	1000	R.C.A. Photophone	
96	Triunvirato 3936	Parque Chas	Clemente Lococo; S.A.F. y C.	1149	R.C.A. Photophone	

97	Triunvirato 4440	25 de Mayo	Ismael Fernández Cía. Exhibidora	1000	Aristofón Movietone
98	Bucarelli 2556?	Supremo	Argentina	585	Klangfilm - Ambos
99	Cuenca 3256	Parque	Benjamín Stábile y Cía	640	R.C.A. Photophone
100	Cuenca 2734	Gran Bijou	Benjamín Stabile y Cía	784	Philips Movietone
101	Nazca 2335	El Sol de Mayo	Bruno y Ghigliolne	943	Philips Movietone
102	General Artigas 1788	Presidente Mitre	Galvano Hnos. Clemente Lococo, S.A.F. y C.	700	Escobedo
103	Rivadavia 3753	Gran Cine Roca	Clemente Lococo; S.A.F. y C.	1749	Escobedo -Movietone
104	Corrientes 3976	Palace Medrano	Clemente Lococo	1160	R.C.A. Photophone
105	Corrientes 4256	Hollywood		895	R.C.A. Photophone
106	<i>Corrientes 3962</i>	<i>Corrientes</i>			<i>cerrado</i>
107	Corrientes 3150	Soleil	Álvarez y Luppó	838	Philips Movietone
108	Corrientes 5535	Villa Crespo	Augé, Dreyfus y Cía.	996	Escobedo Movietone
109	Corrientes 5424	General Mitre	Ríos y Alejandro	697	Aristofón-Movietone
110	Corrientes 5322	Rivoli	Augé, Dreyfus y Cía.	699	Western Electric
111	Belgrano 3270	Lumiere	Marcos Loras	980	Philips Movietone
112	Rivadavia 4622	Lezica	José E. Fortini Soc. Anónima	382	Aristofón-Movietone
113	Rivadavia 5338	Primera Junta	Cinematográfica	766	Western Electric
114	Rivadavia 5456	Astro	Carmelo Sessa	741	Philips Movietone
115	Parral y Gaona	Río de la Plata			
116	Avellaneda 3667	Avellaneda	Luis J. P. Del Pino Balzani, Kohn y Monfasani	687	Escobedo Movietone
117	Asamblea 821	Asamblea	Balzani, Kohn y Monfasani	1000	Aristofón movietone
118	Asamblea 169	Real Palace	Soc. Anónima	396	Philips Movietone
119	Gaona 1102	Río de la Plata	Cinematográfica Soc. Anónima	1000	Western Electric
120	Gaona 1356	Pellegrini	Cinematográfica	700	R.C.A. Photophone
121	Gaona 3581	Imperio de Flores	S.I.B.A.C.	700	Escobedo-Movietone
122	Pedro Goyena 127	Cóndor	Manuel C. Rissotto	681	Aristofón-Movietone
123	Carabobo 945	Continental Libertad	Américo Palmerio	700	Philips Movietone
124	Espinosa 574	Lamarque	Juan P. Etchevarne Delia M. Roveda de Vignoli	686	Aristofón Movietone
125	Rivadavia 11440	Edison		1189	Western Electric
126	Rivadavia 7802	Fénix San José de	Lococo y Fernández	1128	Philips-Movietone
127	Rivadavia 7354	Flores	J.J. Molinari	600	Philips-Movietone
128	Bonorino 38	Coliseo de Flores San Martín de	Eduardo Ruiz	500	Aristofón Movietone
129	Rivadavia 7060	Flores	Lococo y Fernández	892	Escobedo Movietone
130	Rivadavia 7428	Minerva	J. J. Molinari Soc. Anónima	674	Philips Movietone
131	Rivadavia 6661	Flores	Cinematográfica	1165	Western Electric
132	Rivadavia 6871	Pueyrredón	Lococo y Fernández	2000	Western Electric
133	Alberdi 2941	Select de Flores	D. Fernández Clemente Lococo; S.A.F. y C.	632	Escobedo Movietone
134	Artigas 60	Rex		600	Escobedo Movietone
135	Caracas 1141	Ideal de Flores			
136	Varela 1136	Varela	Jacobo Varsavsky	645	Realton Movietone
137	Gaona 3263	Gaona	E. Martínez Barca	700	Escobedo Movietone
138	Rivadavia 8838	Júpiter	Eduardo Ruiz	400	R.C.A. Photophone
139	Rivadavia 9654	Palace Rivadavia	Cantó y Oettel	687	Aristofón-Movietone
140	Alberdi 3728	Canadian	Jacobo Varsavsky	544	Gaumont Movietone
141	J. B. Alberdi 6165	Alberdi	Jacobo Maceira	884	Escobedo Fraile y Monteverde - Movietone
142	San Martín 2269	Oeste	Atilio Gandolfo	391	
143	Av. La Plata 1782	Odeon n° 2	Héctor Sarmiento Soc. Anónima	560	Aristofón - Movietone
144	San Juan 2461	National Palace	Cinematográfica	873	Western Electric
145	San Juan 3244	Follies	Gigliotti Hnos. y Piesco	557	Philips Movietone

146	San Juan 2540	Select San Juan	Humberto Pareto	482	Aristofón - Movietone	
147	Boedo 1063	El Nilo	Gigliotti Hnos. y Piesco	977	Aristofón-Ambos	
148	Boedo 949	Boedo	Alfredo Lamacchia	900		
149	Boedo 937	Moderno	Gigliotti Hnos. y Piesco	557	Aristofón-Ambos	
150	Boedo 875	Alegria	Gonella y Cía	499	A. Photophone	
151	Boedo 777	Los Andes	Gigliotti Hnos. y Piesco	1036	Aristofón - Movietone	
152	Boedo 1941	Follies	José Rubio	570	Philips Movietone	
153	Independencia 2870	Unión	Augé, Dreyfus y Cía.	1100	Western Electric	
154	Independencia 1848	Perla	José M. Sivori	331	Mirrophone	
155	<i>Rioja 452</i>	<i>Buenos Aires</i>	<i>Convertido en salón social</i>			
156	Rioja 2054	Rivas	José Torres	691	R.C.A. Photophone	
157	Rioja 2153	Pablo Podestá	Reinaldo Perego	500	Aristofón Movietone	
158	Defensa 843	Cecil Palace	D. Fernández y Cía.	1200	Escobedo-Movietone	
159	Chacabuco 966	San Telmo	Francisco Lomastro	498	Aristofón Movietone	
160	Bolívar 1032	Carlos Gardel	Francisco Arnaldo	427	Aristofón Movietone	
161	Bernardo de Irigoyen 500?	Coliseo Segundo	D. Fernández	656	Escobedo Movietone	
162	Bernardo de Irigoyen 1521	Select Buen Orden	Coll, Villegas y Ruiz	900	Aristofón Movietone	
163	1433	Solís	Galvano Hnos.	848	Western Electric	
164	Piedras 646	Ateneo	Dositeo Fernández	386	Escobedo Movietone	Ex Max Linder
165	Olavarría 635	Olavarría	Véspoli y De Maio	699	R.C.A. Photophone	
166	Almirante Brown 1243	Dante	Véspoli y De Maio	1156	Western Electric	
167	Montes de Oca 972	Güemes	S.I.B.A.C.	1255	Escobedo movietone	
168	Montes de Oca 1643	Social	Alfredo Marengo	459	Aristofón Movietone	
169	Montes de Oca 1773	Select Barracas	Juan Papayannis	617	R.C.A. Photophone	
170	Av. Del Tejar 3899	Aesca	Rossi y Cía	900	Aristofón-Movietone	
171	Av. América 2464	América	Pablo Carretto	691	Ditco	
172	<i>Rivadavia 8199</i>	<i>Atenas</i>		434		<i>cerrado</i>
173	Av. Vélez Sarsfield 240	Bristol	R. Piorno	600	Aristofón Movieton	Ex Castilla
174	Montiel 160	Canadian	Ferrari y De Maio	381	R.C.A. Photophone	
175	<i>Donado 1758</i>	<i>Diamond Palace</i>		386		<i>cerrado</i>
176	Av. De La Riestra 5801	El Progreso	Soc. de Fomento de Villa Lugano	257	Klangfilm Movietone	
177	Jonte 4461	Febo	Rossi y Cía.	977	C. L. Boso Movietone	
178	Patricios 287	Imperio	Manuel Romero	400	Aristofón Movietone	
179	<i>Irala 1753</i>	<i>Irala</i>				<i>cerrado</i>
180	Lima	Lima 755	Francisco Arnaldo	351	Aristofón Movieton	
181	Victoria 1934	Moderno	Sociedad Ferroviaria de "La Fraternidad"	366		
182	<i>Almirante Brown 1137</i>	<i>Olimpia</i>		500		<i>cerrado</i>
183	Av. San Martín 1851	Parravicini	Tanoira y Loras	700		
184	Av. San Martín 3078	Sena	Tanoira y Loras	800	Philips Standard	
185	Av. San Martín 2377	Taricco	Tanoira y Loras	800	Escobe	
186	Av. Sáenz 958	Pompeya	Balzani, Kohn y Monfasani	921		
187	<i>Donato Álvarez 1545</i>	<i>Sevilla</i>		547		<i>cerrado</i>
188	Moreno 2967	Unión Tranviarios		1500	R.C.A. Photophone	
189	Caseros 2832	Urquiza	Delia M. Roveda de Vignoli	900	Pacent Movietone	
190	Canning 1378	Villa Alvear	Cosme Granata	436	Aristofón Movietone	
				Butacas en la ciudad	149.847	
				Butacas promedio por sala	814	

1950.

	Dirección	Cine	Propietario	Butacas	Sonido	Otros datos
1	Triunvirato 4438	25 de Mayo	Jacinto Fernández Cía. Exhibidora	1000	Aristofón Movietone	
2	Bauness 2523	9 de Julio	Argentina Exhibidora Cinematográfica	789	R.C.A. Photophone	
3	Mosconi 3360	Aconcagua	Aconcagua	1200	Aristofón	
4	Av. Del Tejar 3899	Aesca	Rossi y Cía	871	Aristofón	
5	Moreno 2987	Alba	José Torres Cirera	1341	Photophone	
6	Díaz Vélez 4147	Albeniz	Alfredo Romanisio Hourcarie, Scarinci y Perego	450	Aristofón	
7	Alberdi 6169	Alberdi	Perego	900	Escobedo	
8	Av. Corrientes 4636	Alcázar	Oettel Hnos.	500	Escobedo	
9	Rivadavia 3876	Almagro	Adolfo García Alonso	547	R.C.A. Victor	
10	Álvarez Thomas 841	Álvarez Thomas	Álvarez Thomas Cía Central Cinematográfica	700	R.C.A. Photophone	
11	Lavalle 777	Ambassador	Cinematográfica	1500	R.C.A. Photophone	
12	Av. América 2468	América	Varela y Seriol	691	Aristofón	
13	Córdoba 1785	American Palace Antártida	Nicolás E. Di Fiore	575	Western Electric	
14	Av. La Plata 1961	Argentina	Roberto Lopardo	1500	en construcción	
15	Santa Fe 4830	Argentino	Corral y de Andrés	531	Aristofón	
16	Federico Lacroze 3455	Argos	Clemente Lococo	1088	Escobedo	
17	Lavalle 727	Arizona	Di Fiore y Petrecca	780	R.C.A. Photophone	
18	Rivadavia 2650	Armonía	Álvarez Hnos. y Lupo Balzani, Kohn y Monfasani	467	Movietone	
19	Asamblea 821	Asamblea	Monfasani	935	R.C.A. Photophone	
20	Corrientes 846	Astor	Di Fiore y Martínez	1200	Western Electric	
21	Rivadavia 5456	Astro	Cine Astro	620	Philips	
22	Piedras 646	Ateneo	Marini e Invernatti	388	Movietone	
23	Álvarez Thomas 1391	Atlántico Cine	C. Sessa y Cía	1445	Equipo sonoro	
24	Belgrano 1260	Atlantic	Dositeo Fernández	1090	Escobedo Movietone	
25	Avellaneda 3671	Avellaneda	Delfino y Cía. Herederos de A. Roca SRL	700	R.C.A. Photophone	
26	Av. De Mayo 675	Avenida	SRL	480	Movietone	
27	Cabildo 2356	Belgrano	Benetti e Iaria	738	Western Electric	
28	Suipacha 482	Biarriz	C.O.F.R.A.N.	643	R.C.A. Photophone	
29	Pueyrredón 965	Bijou	José E. Fortini	374	Aristofón Movietone	
30	Cuenca 2734	Bijou Gran Cine	U.C.C.A.	740	Philips Movietone	
31	Boedo 949	Boedo	Cinemat. Del Plata	883	*	
32	Vélez Sarsfield 250	Bristol Cine	L. Halvercen Cía. Central Cinematográfica	600	Aristofón	
33	Corrientes 1155	Broadway	Cinematográfica	1748	Western Electric	
34	B. de Irigoyen 1521	Buen Orden	Coll, Villegas y Ruiz Cía. Exhibidora	900	Aristofón	
35	Cabildo 2347	Cabildo	Argentina Sociedad Anónima Cinematográfica	597	Klangsfilms Movietone	
36	Callao 27	Callao	Cinematográfica	967	Western Electric	
37	Alberdi 3728	Canadian	Alberto Nemerovsky	532	Nacional	Escenario de 10 x 4
38	Montiel 160	Canadian II	Etchevarne y Rizzi	387	R.C.A. Photophone	
39	Santa Fe 1848	Capitol	ECA Cines	800	Aristofón	
40	Rivadavia 11450	Capitolio	Vignoli y Cía SRL	892	R.C.A. Photophone	
41	Bolívar 1032	Carlos Gardel	Francisco Arnaldo	425	Aristofón	
42	Corrientes 2046	Cataluña	Diego Ortiz	1140	Western Electric	
43	Defensa 843	Cecil	Dositeo Fernández	1130	Escobedo	
44	Belgrano 1820	Cervantes	Dositeo Fernández	793	Escobedo	
45	Corrientes 1743	Cinelandia	Firtuoso y Cía.	452	Western Electric	
46	Bonorino 38 Bernardo de Irigoyen	Coliseo de Flores	Coll, Villegas y Ruiz	500	Aristofón	
47	500	Coliseo II	Dositeo Fernández	763	Escobedo	
48	Serrano 2437	Coliseo Palermo	J. J. Molinari	764	Western Electric	

49	Pueyrredón 336	Columbia	Francisco Aranguren	486	Aristofón	
50	Pedro Goyena 127 Bernardo de Irigoyen 1414	Cóndor Constitución	M.C. Risetto e Hijo Cía. Independiente National Exhibidora	681 1110	Aristofón R.C.A. Photophone	
52	Carabobo 945	Continental	Oettel Hnos.	700	Philips Movietone	Escenario de 7 x 9
53	G. del Río 4127	Cumbre	Rossi y Cía. Cía. Cinematográfica Cuyo	958 1752	Escobedo Philips	
54	Boedo 858	Cuyo	Véspoli y De Maio	1147	Western Electric	
55	Almirante Brown 1243	Dante		398	R.C.A. Photophone	
56	Nueva York 3334	Devoto		600	Escobedo	
57	Av. Córdoba 1681	Dilecto	Nicolás E. Di Fiore	500	Escobedo	
58	Corrientes 1428	Eclair	Álvarez y Lupo Cía. Exhibidora Argentina	480	Philips Movietone	
59	Bauness 2506	Eden Palace	Vignoli S.R.L.	1189	Western Electric	
60	Rivadavia 11440	Edison	C. Genuardi	950	Aristofón	
61	Boedo 1063	El Nilo	Dositeo Fernández	1300	Equipo sonoro	
62	J. B. Alberdi 5751	El Plata	Juan Papayannis	981	Western Electric	
63	Lavalle 836	Electric	Zuchino y Formica	396	Movietone	
64	Cabildo 3241	Elite	M. Costa	475	Escobedo	
65	Cabildo 3948	Estrella	Nicolás E. Di Fiore	973	Movietone	
66	Corrientes 3238	Excelsior	U.C.C.A.	843	Movietone	
67	Jonte 4461	Febo	Lococo y Fernández Sociedad Anónima Cinematográfica	1128	Philips	
68	Rivadavia 7802	Fénix		1200	Western Electric	
69	Rivadavia 6661	Flores	Rojas y Baldini	398	Aristofón	
70	Florida 165	Florida	Zabelza, Basile y Amura	570	Philips Movietone	
71	Boedo 1941	Follies Boedo	Zabelza, Basile y Amura	557	Philips Movietone	
72	San Juan 3246	Follies San Juan	E. Martínez Barca Sociedad Anónima Cinematográfica	700	Escobedo Movietone	
73	Gaona 3263	Gaona	Cía. Exhibidora Argentina	839	R.C.A. Photophone	
74	Rivadavia 1635	Gaumont	Cía. Exhibidora Argentina Cinematografía	2185	Escobedo	
75	Cabildo 2165	General Belgrano	General Pueyrredón SRL	1100	Gran Duosonic	
76	Cabildo 2702	General Paz		600	R.C.A. Photophone	
77	Cochrane 2450	General Pueyrredón	Marcos L. Sánchez Soc. Anónima Cinematográfica	1811	R.C.A. Photophone	
78	Av. de Mayo 1225	Gloria	Nicolás E. Di Fiore, Costa y Brignardello	1120	Escobedo	
79	Florida 271	Gran Cine Florida	Nicolás E. Di Fiore Cía. Central Cinematográfica	1189	Escobedo	
80	Av. Córdoba 4633	Gran Córdoba	Nicolás E. Di Fiore y Victor Pánaro	3269	R.C.A. Photophone	
81	Santa Fe 3730	Gran Norte	Nicolás E. Di Fiore Cía. Central Cinematográfica	1783	Kalee	
82	Corrientes 857	Gran Rex	Nicolás E. Di Fiore y Victor Pánaro	1500	Escobedo	
83	Rivadavia 8636	Gran Rivadavia	Dositeo Fernández	973	Western Electric	
84	Bdo. De Irigoyen 1565	Gran Sud	Max Glücksmann SRL	641	Escobedo	
85	Santa Fe 1860	Grand Splendid	Di Fiore y Costa Cía. Independiente National Exhibidora	1165	Escobedo	
86	Belgrano 2160	Guaraní	Coll y Di Fiore	1217	R.C.A. Photophone	
87	Montes de Oca 972	Güemes		897	R.C.A.	Escenario de 8,30 x 2,90
88	Lavalle 842	Hindu		1000	Western Electric	
89	Corrientes 4256	Hollywood	Clemente Lococo	527	R.C.A. Photophone	
90	Suipacha 378	Ideal	Clemente Lococo	1490	R.C.A. Photophone	
91	Monroe 3235	Ideal Monroe	Grieco y Cano Cía. Central Cinematográfica	681	Escobedo	
92	Lavalle 940	Iguazú	Méndez y Garcia M. Chahinian y J. Maceira	871	Philips Movietone	
93	Gaona 3581	Imperio de Flores	Eduardo Ruiz	520	R.C.A. Photophone	
94	Corrientes 1550	Inca	U.C.C.A.	861	Philips Movietone	
95	Rivadavia 8838	Júpiter	José E. Fortini	382	Aristofón Movietone	
96	Francisco Beiró 4379	Lastra				
97	Rivadavia 4622	Lezica				

98	Corrientes 1334	Libertador	De Mario y Galimberti SRL	1295	Western Electric	
99	Lima 755	Lima	Francisco Arnaldo	300	Aristofón Movietone	
100	Lope de Vega 1744	Lope de Vega	Coll, Villegas y Ruiz Castiglione, Saslavsky y Cia.	1050	Escobedo	
101	Rivadavia 3058	Loria	Martorelli, Masetti y Malga	563	Aristofón	
102	Corrientes 1551	Lorraine		345	R.C.A. Photophone	
103	Boedo 777	Los Andes	Dositeo Fernández Cia. Exhibidora Cinematográfica Los Ángeles	1036	Escobedo	
104	Corrientes 1770	Los Ángeles		990	Philips Movietone	
105	Belgrano 3270	Lumiere	Nicolás E. Di Fiore Herederos de A. Roca SRL	1280	Western Electric	
106	Corrientes 1372	Lux		500	Escobedo	
107	Lavalle 669	Luxor	Cia. Central Cinematográfica	1000	R.C.A. Photophone	
108	Chivilcoy 4508	Maryland	Maryland SRL	400	*	
109	Pueyrredón 230	Majestic	Enrique Popolizio	1500	*	
110	Corrientes 3976	Medrano	Clemente Lococo	1160	Escobedo	Escenario de 12,20 x 11
111	Lavalle 869	Metropol	Francisco Reich	110	Philips Movietone	
112	Corrientes 1343	Metropolitan	Clemente Lococo	1988	Western Electric	Escenario de 22,50 x 8,60
113	Espinosa 574	Mi Cine	Seoane, Bellini SRL	686	Aristofón	
114	Juramento 2433	Mignon	Oswaldo L. Ronchi Select Cines y Teatros SRL	594	R.C.A. Photophone	
115	Rivadavia 7428	Minerva		579	Philips	
116	Corrientes 5424	Mitre	Cinemat. Del Plata	645	Aristofón	
117	Bartolomé Mitre 1332	Gran Cine Mitre	A. Di Paolo y Cia.	983	Philips	
118	Boedo 939	Moderno	Juan Georgiades Cia. Central Cinematográfica	557	Aristofón	
119	Lavalle 780	Monumental		1672	R.C.A. Photophone	
120	Rivadavia 5050	Moreno	Chiessa Hnos.	731	Philips	
121	Corrientes 959	Mundial	Pablo Coll	500	R.C.A. Photophone	
122	Santa Fe 5280	National	Soto y Mourelle Soc. Anónima Cinematográfica	534	Western Electric	
123	San Juan 2461	National Palace		863	Western Electric	
124	Francisco Beiró 5258	Nobel	Reynaldo Perego	1008	Movietone	Escenario de 10,70 x 8,60
125	Lavalle 861	Normandie	Clemente Lococo	1369	Western Electric	
126	Florida 364	Novedades	Coll y Cia.	700	R.C.A. Photophone	
127	Tellier 2361	Nueva Chicago	Hourcarie, Scarinci y Perego Cia. Central Cinematográfica	446	Klangfilm	
128	Lavalle 739	Ocean		2586	R.C.A. Photophone	
129	Santa Fe 3363	Odeon Palace	Enrique Popolizio	437	Aristofón	
130	Av. La Plata 1782	Odeon n° 2	Humberto Pareto	500	Aristofón	
131	San Martín 2269	Oeste	Atilio Gandolfo	391	Frailé y Monteverde	
132	Olavarría 635	Olavarría	Véspoli y De Maio	673	R.C.A.	
133	Rivadavia 2866	Once	S.A. Cinematográfica	937	Western Electric	
134	Corrientes 860	Ópera	Clemente Lococo	2500	Western Electric	Escenario de 17,90 x 9,20
135	Rioja 2153	Pablo Podestá	Reynaldo Perego Cia. Central Cinematográfica	461	Aristofón	
136	Maipú 456	Palace Gran Cine		1200	Philips Movietone	
137	Rivadavia 9654	Palace Rivadavia	Coll, Villegas y Ruiz	687	Aristofón Movietone	
138	Santa Fe 3085	Palais Blanc	Enrique Popolizio	400	Aristofón Movietone	
139	Santa Fe 2541	Palais Bleu	Enrique Popolizio	297	Aristofón Movietone	
140	Santa Fe 2450	Palais Royal	Enrique Popolizio	862	Aristofón Movietone	
141	Santa Fe 2840	Palais Theatre	José E. Fortini	784	Philips	
142	Pampa 1512	Pampa	Empresa Natal	343	Aristofón	
143	Lavalle 845	Paramount	E.S.A.R.	900	Aristofón Movietone	
144	Lavalle 769	Paris	Nicolás E. Di Fiore	691	Escobedo	
145	Santa Fe 4196	Park	Samuel Mulhall	753	Aristofón	
146	Cuenca 3256	Parque	U.C.C.A.	585	Philips	
147	Triunvirato 3936	Parque Chas	Cime	1175	R.C.A.	
148	Alem 1053	Parque Retiro	Enrique Gil	290	Western Electric	

149	San Martín 1851	Parravicini	Federici y Blumetti	700	Escobedo	
150	Gaona 1356	Pellegrini	S.A.C.	698	R.C.A. Photophone	
151	Independencia 1848	Perla	SADEC SRL Cía. Exhibidora	300	Aristofón	
152	Libertad 976	Petit Splendid	Argentina	598	R.C.A. Photophone	
153	Corrientes 939	Plaza	S.A.C.	1024	Escobedo Movietone	
154	Av. Sáenz 948	Pompeya	Balzani, Kohn y Monfasani	1016	Aristofón	
155	Corrientes 846	Porteño	Di Fiore y Martínez	837	Western Electric	
156	Corrientes 1565	Premier	Clemente Lococo S.A.C.	1196	Western Electric	Escenario de 14.65 x 8.40
157	Rivadavia 5338	Primera Junta	Cinematográfica	766	Western Electric	
158	General Artigas 1788	Presidente Mitre	Oettel Hnos.	700	Escobedo	
159	Suipacha 460	Princesa	Alejandro Cordero	895	Western Electric	
160	Cabildo 2827	Príncipe	Rubio Hnos.	600	Aristofón Movietone	
161	Rivadavia 6871	Pueyrredón	Lococo y Fernández Exhibidora Porteña Argentina G Véspoli y C. Anzuola	1991	Western Electric	Escenario de 11.50 x 6.50
162	Esmeralda 320	Radar		541	R.C.A.	
163	Corrientes 2067	Radio City	Mario Lowenthal	900	Klangfilm	
164	Esmeralda 425	Real	Francisco Reich	774	Western Electric	
165	Asamblea 179	Real Palace	Tizzano y Fassi	350	Philips Movietone	
166	Córdoba 6056	Regio	Clemente Lococo	1154	Western Electric	Escenario 10 x 4
167	Lavalle 925	Renacimiento	Coll y Di Fiore	1200	R.C.A. Photophone	
168	Artigas 60	Rex	Clemente Lococo	602	Escobedo	
169	Córdoba 4287	Rialto	Coll, Villegas y Ruiz Sociedad Anónima	500	Western Electric	
170	Gaona 1102	Río de la Plata	Cinematográfica Cía. Exhibidora	990	Western Electric	
171	Cabildo 685	Ritz	Argentina	685	R.C.A. Photophone	
172	Rivadavia 2181	Rivadavia Palace	Carmelo Sessa	662	Western Electric	
173	La Rioja 2054	Rivas	Torres	691	R.C.A. Photophone	
174	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	S.A.S.E. Cía. Cinematográfica	1800	Duosonic	
175	Corrientes 5322	Rivoli	del Plata	676	Western Electric	
176	Rivadavia 3753	Roca	Clemente Lococo	1749	Escobedo	Escenario 17,50 x 7,30
177	Serrano 2454	Rosedal	Samuel S. Mullhall E. G. Bory y E.V.M. de Bory	862	R.C.A. Photophone	
178	Lavalle 750	Rose Marie		1231	Klangfilm	
179	Corrientes 565	Rotary	Nicolás E. Di Fiore	500	Escobedo	
180	Las Heras 2460	Roxy	Álvarez y Cía.	438	R.C.A. Photophone	
181	Av. Sáenz 449	Sáenz	Carmelo Genuardi	997	Kalee 12	
182	Rivadavia 7354	San José de Flores	Bernardo Muller	520	Philips	
183	Rivadavia 7354	San Martín de Flores	Lococo y Fernández	900	Escobedo	Escenario de 6,95 x 4,25
184	Chacabuco 966	San Telmo	Francisco Arnaldo	470	Klangfilm	
185	Lavalle 852	Sarmiento	S.A. Cinematográfica	1326	Escobedo	
186	Cabildo 2829	Savoy	Nicolás E. Di Fiore	1380	Super Simplex	
187	Alberdi 2941	Select Flores	Muller y Cía.	655	Escobedo	
188	Montes de Oca 1773	Select Barracas	Juan Papayannis Zabalza, Basile y Amura	627	R.C.A. Photophone	
189	Boedo 875	Select Boedo		396	R.C.A. Photophone	
190	Lavalle 921	Select Lavalle	U.C.C.A.	1012	Western Electric	
191	San Juan 2540	Select San Juan	Humberto Pareto	457	Aristofón	
192	San Martín 3078	Sena	Sena S.R.L.	800	Philips	
193	Montes de Oca 1643	Social		459	Aristofón Movietone	
194	Corrientes 3150 Bernardo de Irigoyen	Soleil	Kramer, Elbaum y Marovsky	800	Philips	Funciones en verano como cine
195	1433	Solis	José Galvano y Cía.	858	Western Electric	
196	Suipacha 442	Suipacha	Clemente Lococo Cía. Exhibidora	949	Western Electric	
197	Bucarelli 2556?	Supremo	Argentina	588	Klangfilm	
198	Lavalle 820	Trocadero	E.S.A.R.	1458	Escobedo	

199	San Martín 2377	Taricco	Federici y Blumetti	800	Escobedo Movietone	
200	Independencia 2870	Unión	Nicolás E. Di Fiore	1100	Western Electric	
201	Lácar 3176	Universal	Ignacio Ruiz y Patini	398	Realton	
202	Caseros 2832	Urquiza	Vignoli S.R.L. Alexenicer, Vilañe y Cía.	894	Western Electric	
203	Varela 1136	Varela		633	R.C.A.	
204	Santa Fe 1447	Versailles	Iribarten y Arechavala	545	Aristofón Movietone	Tiene equipo de 16mm
205	Coronel Díaz 1427	Victorial	Cines Victorial S.A.	400	Aristofón	
206	Canning 1378	Villa Alvear	González Lagos y Cía Dositeo Fernández y Cía.	422	Aristofón Movietone	
207	Corrientes 5535	Villa Crespo		964	*	
208	Corro 331	Vox	De Vita y Osorio	491	Western Electric	
209	San Martín 4783	Yapeyú	Ramón Borga	1069	R.C.A. Photophone	
				Butacas en la ciudad	180.929	
				Butacas promedio		
				por sala	866	

1957.

	Dirección	Cine	Propietario	Butacas	Otros datos
1	Corrientes 959	Mundial	Coll y Villegas Sociedad Anónima	449	
2	Corrientes 939	Plaza	Cinematográfica	998	
3	Corrientes 846	Porteño	Di Fiore y Martínez	852	
4	Corrientes 846	Astor	Di Fiore y Martínez	1200	
5	Corrientes 860	Ópera	Clemente Lococo Cía Central	2500	
6	Corrientes 857	Gran Rex	Cinematográfica	3200	
7	Corrientes 746	Astoria			
8	Corrientes 565	Rotary	Nicolás E. Di Fiore	493	
9	Lavalle 940	Iguazú	Coll y Caveri S.R.L.	1600	
10	Lavalle 925	Renacimiento	Coll y Di Fiore	1150	
11	Lavalle 921	Select Lavalle	U.C.C.A.	1016	
12	Lavalle 869	Metropol	Francisco Reich	1078	
13	Lavalle 861	Normandie	Clemente Lococo Sociedad Anónima	1348	
14	Lavalle 852	Sarmiento	Cinematográfica	1300	
15	Lavalle 845	Paramount	Roberto Larco	780	
16	Lavalle 842	Hindu	Coll y Di Fiore	1200	
17	Lavalle 836	Electric	Juan Papayannis	959	
18	Lavalle 820	Gran Cine Trocadero	Santa Fe Empresa de Espectáculos Públicos Cía. Central	1466	
19	Lavalle 780	Monumental	Cinematográfica	1750	
20	Lavalle 769	Paris	Nicolás E. Di Fiore Cía Central	691	
21	Lavalle 777	Ambassador	Cinematográfica Cía. Central	1500	
22	Lavalle 739	Ocean	Cinematográfica	2600	
23	Lavalle 727	Arizona	Nicolás E. Di Fiore	756	
24	Lavalle 669	Luxor	Coll, Caveri y Gatti	1128	
25	Suipacha 442	Suipacha	Clemente Lococo	918	
26	Suipacha 460	Princesa	Alejandro Cordero	890	
27	Suipacha 378	Ideal	Clemente Lococo	1000	
28	Esmeralda 367	Odeon Palace	Pedro José Carambat	800	
29	Esmeralda 425	Real Gran Cine	Francisco Reich Soc. Anónima	769	
30	Florida 271	Florida	Cinematográfica	1784	
31	Florida 364	Novedades	Coll y Caveri	690	
32	Florida 165	Florida	Augusto A. Baldini	438	

33	Maipú 456	Gran Palace	Nicolás E. Di Fiore	1200
34	Maipú 336	Casino	Apodaca y Etchegoin Exhibidora Porteña	1300
35	Esmeralda 320	Radar	Argentina	541
36	Suipacha 482	Biarritz	S.E.F.R.E.	643
37	Av. Córdoba 1681	Dilecto	Nicolás E. Di Fiore	600
38	Córdoba 1785	American Palace	Nicolás E. Di Fiore Empresa Exhibidora Cinematográfica Hispano Argentina	575
39	Av. de Mayo 882	Gran Victoria	Argentina	780
40	Av. De Mayo 1222	Avenida	Amoroso, Vilá y Alonso Empresa Exhibidora Cinematográfica Hispano Argentina	1500
41	Av. de Mayo 1225	Gloria	Argentina	589
42	Paraná 426	Comedia	S.A.D.E.C.	1020
43	Pellegrini 657	Maxi 1 y 2		
44	Cerrito 570	Metro	Cía. Inm. Com. Americana	2478
45	Libertad 976	Petit Splendid	Cía. Exhibidora Argentina	598
46	Roque Sáenz Peña 1156	Arte Gran Teatro	Cía Central	
47	Corrientes 1155	Broadway	Cinematográfica De Maio, Galimberti y Cía.	1800
48	Corrientes 1334	Libertador	Cía.	1295
49	Corrientes 1343	Metropolitan	Clemente Lococo Herederos de Arnaldo Roca	1913
50	Corrientes 1372	Lux	Roca	498
51	Corrientes 1428	Lorca/Eclair	Ramón Álvarez	541
52	Corrientes 1551	Lorraine	Abraham Aschendorff	344
53	Corrientes 1565	Premier	Clemente Lococo	1145
54	Corrientes 1743	Cinelandia	Firtuoso y Cía. Cía. Exhibidora Cinematográfica Los Ángeles	452
55	Corrientes 1770	Los Ángeles	Ángeles	1271
56	Corrientes 2046	Cataluña	Diego Ortiz Sociedad Anónima Cinematográfica	1140
57	Callao 27	Callao	Cinematográfica	965
58	Belgrano 1820	Cervantes	Fernández y Cía.	793
59	Belgrano 1260	Atlantic	Dositeo Fernández	1090
60	Bartolomé Mitre 1332	Gran Cine Mitre	Cinematográfica Mitre Sociedad Anónima Cinematográfica	1000
61	Rivadavia 1635	Gaumont	Cinematográfica	2000
62	Pueyrredón 230	Gran Majestic	Enrique Popolizio	1500
63	Rivadavia 3058	Loria	Musso y Marinoni Sociedad Anónima Cinematográfica	563
64	Rivadavia 2866	Once	Cinematográfica	937
65	Av. Belgrano 3270	Alas	Upery, Llorca y Cía	1000
66	Moreno 2987	Alba	José Torres Cirera y Cía	1345
67	Pueyrredón 965	Bijou	José E. Fortini	372
68	Las Heras 2460	Roxy	M. Szperling	438
69	Santa Fe 1447	Versailles	Fabiani Hnos.	568
70	Santa Fe 1860	Grand Splendid	Santa Fe S.R.L.	1100
71	Santa Fe 2450	Palais Royal	Enrique Popolizio	862
72	Santa Fe 2541	Palais Bleu	Palais Blue S.R.L.	294
73	Santa Fe 2840	Grand Palais	José E. Fortini	757
74	Santa Fe 3085	Palais Blanc	Palais Blanc S.R.L.	400
75	Santa Fe3363	Odeon Palace	Odeón Palace S.R.L.	430
76	Santa Fe 3730	Gran Norte	Nicolás E. Di Fiore	1137
77	Santa Fe 4196	Park	Samuel Mulhall	753
78	Santa Fe 5280	National	Masri Hnos.	534
79	Serrano 2437	Coliseo Palermo Regina ex	J. J. Molinari	799
80	Cabildo 3948	Estrella	Farber y Cía.	523
81	Cabildo 3241	Elite	Saslavsky, Najurieta y Cía	396
82	Cabildo 2827	Principe	Rubio Hnos.	600

83	Cabildo 2829	Gran Savoy	Nicolás E. Di Fiore Sociedad Anónima	1368
84	Cabildo 2702	General Paz	Cinematográfica	2089
85	Cabildo 2356	Belgrano	Benetti e Iaria	735
86	Cabildo 2347	Cabildo	Saslavsky, Najurieta y Cia	597
87	Cabildo 2165	General Belgrano	Cia. Exhibidora Argentina	781
88	Cabildo 685	Ritz	S.A.C.	686
89	Juramento 2433	Mignon	Saslavsky, Najurieta Hnos.	593
90	Federico Lacroze 3455	Argos	Clemente Lococo	1033
91	Alvarez Thomas 841	Alvarez Thomas	Saslavsky y Cia.	700
92	Córdoba 4287	Rialto	José Luis Villegas	500
93	Córdoba 6056	Regio	Clemente Lococo Nicolás E. Di Fiore, Costa y Brignardello	1154
94	Av. Córdoba 4633	Gran Córdoba	Atlántico S.R.L.	1100
95	Álvarez Thomas 1391	Gran Atlantico	Exhibidora Cinematográfica	1400
96	Mosconi 3360	Aconcagua	Aconcagua	1200
97	Mosconi 2468	América	Varela y López Hnos.	690
98	Nueva York 3334	Devoto	Vanhuotte Hnos. Exhibidora Cinematográfica	398
99	Cochrane 2450	Pueyrredón	Aconcagua	1086
100	Francisco Beiró 5258	Nobel	Pefiro S.R.L.	1000
101	San Martín 4783	Yapeyu	Fernández, Baga y Cia.	1057
102	Bauness 2506	Eden Palace	Mensi y Varela	481
103	Bauness 2523	9 de Julio	H. Mensi	799
104	Triunvirato 3936	Parque Chas	Clemente Lococo	1181
105	Bucarelli 2556?	Supremo	Branzburg y Ramos	590
106	Monroe 3235	Ideal Monroe	Vicente López	527
107	Monroe 5268	Gran Bourg	Gran Bourg S.R.L.	2108
108	Cuenca 3256	Parque	Rodiño y Cia.	585
109	Cuenca 2734	Gran Bijou	Rodiño y Cia.	769
110	Nazca 2335	El Sol de Mayo	Pefiro S.R.L.	972
111	General Artigas 1788	Presidente Mitre	Presidente Mitre S.R.L.	750
112	G. del Río 4127	Cumbre	Rossi y Cia.	957
113	Rivadavia 3753	Gran Cine Roca	Clemente Lococo	1733
114	Corrientes 3976	Medrano	Clemente Lococo	1160
115	Corrientes 4256	Hollywood	Clemente Lococo	897
116	Belgrano 2160	Guaraní	Di Fiore y Costa	641
117	Díaz Vélez 4147	Albeniz	E. Vogel	420
118	Av. Corrientes 4636	Alcázar	García y Gambaro	500
119	Espinosa 574	Caballito	Tro-Sin S.R.L.	670
120	Víctor Martínez 62	Caballito		
121	Rivadavia 4622	Lezica	José E. Fortini Sociedad Anónima	382
122	Gaona 1102	Río de la Plata	Cinematográfica	999
123	Asamblea 821	Asamblea	Asamblea S.R.L. Sociedad Anónima	906
124	Gaona 1356	Pellegrini	Cinematográfica Verriola, Fernández Boan y Cia.	700
125	Carabobo 945	Continental		700
126	Rivadavia 7802	Fenix	Clemente Lococo	1000
127	Rivadavia 7354	San Martín de Flores	Cinematográfica San José de Flores	900
128	Bonorino 38	Coliseo de Flores	Eduardo Ruiz	500
129	Rivadavia 7060	San Martín	Clemente Lococo	832
130	Rivadavia 5050	Moreno	Chiessa Hnos. Sociedad Anónima	763
131	Rivadavia 6661	Flores	Cinematográfica	1199
132	Rivadavia 6871	Pueyrredón	Clemente Lococo	2010
133	Alberdi 2941	Select	Sociedad Muller y Cia	663
134	Artigas 60	Rex	Clemente Lococo	597
135	Varela 1136	Varela	Cinematográfica Flores	633

136	Gaona 3581	Imperio de Flores	Imperio S.R.L.	700
137	Gaona 3263	Gaona	E. Martínez Barca	660
138	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	S.A.S.E.	1800
139	Rivadavia 8636	Gran Rivadavia	Nicolás E. Di Fiore	1583
140	Rivadavia 8838	Jupiter	Wigutow y Cía.	520
141	Rivadavia 9654	Palace Rivadavia	Benedetti y Blufstein	687
142	Alberdi 6169	Alberdi	Saragusti, Desseno S.R.L. Canadian Cinematográfica	900
143	Alberdi 3728	Canadian	S.R.L.	532
144	Lope de Vega 1744	Lope de Vega	Coll, Villegas y Ruiz	1050
145	Jonte 4461	Febo	Rodiño y Cía. Sociedad Anónima Cinematográfica	881
146	Corro 331	Floresta	Cinematográfica	451
147	Av. Del Trabajo 4816	California	Bernardo Saslavsky	940
148	Corrientes 1753	Buenos Aires	Jorge Peñal Storlezza	770
149	Avellaneda 3671	Avellaneda	García, Branolsky y Cía.	650
150	Rivadavia 11440	Edison	Vignoli S.R.L.	1192
151	General Paz 47	Gran Liniers		
152	Oliden 1440	Oliden	Empresarios Católicos	1000
153	Boedo 777	Los Andes	Fernández, Gigliotti y Cía. Cía. Cinematográfica	1072
154	Boedo 858	Cuyo	Cuyo	1752
155	San Juan 2540	Select San Juan	Quaglia, Sanz y Fernández Sociedad Anónima Cinematográfica	457
156	San Juan 2461	National Palace		863
157	Boedo 949	Boedo	Cinemat. Del Plata Baralya, Otero, Tallo y Hnos.	882
158	Boedo 1063	El Nilo		954
159	San Juan 3246	Follies San Juan	Carulli Hnos. y Cía.	555
160	Boedo 1941	Follies Boedo	Fraga y Gatti	570
161	Boedo 875	Select Boedo	Cinemat. Boedo S.R.L.	396
162	La Rioja 2054	Rivas	José Colom y Cía.	688
163	Rioja 2085	Patricios	S.A.S.E.	1347
164	Independencia 1848	Perla	Chinivasi Hnos.	300
165	Independencia 2870	Union	Nicolás E. Di Fiore	1100
166	Defensa 843	Cecil	Dositeo Fernández	1130
167	Bolívar 1032	Carlos Gardel	Santiago Real y Cía.	500
168	Bernardo de Irigoyen 500	Coliseo II	Dositeo Fernández Cía. Independiente	763
169	Bernardo de Irigoyen 1414	Constitución	National Exhibidora	1132
170	Bernardo de Irigoyen 1433	Solis Select Buen	José Galvano y Cía.	858
171	1521	Orden	Coll, Villegas y Ruiz	900
172	Piedras 646	Ateneo	Díaz Hnos.	380
173	V. Sarsfield 250	Almafuerte	Mario D. Gamberini Baralya, Otero, Tallo y Hnos.	741
174	Av. Sáenz 449	Saenz		997
175	Av. Caseros 2832	General Urquiza	Alfredo otero	877
176	Bdo. De Irigoyen 1565	Gran Sud	Fernández y Cía.	1485
177	Olavarría 635	Olavarría	Antonio De Maio	673
178	Almirante Brown 1243	Dante	Dante S.R.L.	1147
179	Montes de Oca 1773	Select Barracas	Cinemat. Del Plata Cía. Independiente	627
180	Montes de Oca 972	Güemes	National Exhibidora	1157
181	Av. Del Tejar 3899	Aesca	Rossi y Cía	871
182	Av. La Plata 1961	Antártida Argentina	Balsani, Kohn, Monfasani y Lopardo S.R.L.	1278
183	Santa Fe 4830	Argentino	H. G. López Bohigas	561
184	Rivadavia 3636	Palacio del Cine	S.A.S.E.	2000
185	Rivadavia 2650	Armonía	A. Álvarez	487
186	Rivadavia 5456	Astro	Carmelo Sessa	620
187	Paraguay 918	Ateneo	Federici y Blumetti	742

		Ateneo Popular		
188	Roma 950	Versailles	Ateneo Popular Versailles	600
189	Montiel 160	Canadian II	Arditti y Cia.	387
190	Santa Fe 1848	Capitol	ECA Cines	800
191	Pedro Goyena 127	Cóndor	Gioja, Bozza y Rivas	681
		Cornelio		
192	Rogelio Iruia 6020	Saavedra	Ferro y Bernstein	632
193	J. B. Alberdi 5751	El Plata	Fernández y Cia.	1300
194	Av. De la Riestra 5651	El Progreso	Marcello Hnos	528
195	Murguiondo 4062	Gran Lugano	Enrique Suñé	1480
196	Francisco Beiró 4379	Lastra	Rodiño y Cia.	861
197	Lima 755	Lima	Angel Rofrano	300
198	Chivilcoy 4508	Maryland	Emeterio Gutiérrez	400
199	Corrientes 5535	Villa Crespo	Fernández y Cia.	1000
			Cia. Cinematográfica del Plata	
200	Corrientes 5322	Rivoli		656
201	Corrientes 5424	Mitre	Cinemat. Del Plata	641
202	Boedo 939	Moderno	Jacobo Sasnovsky	550
203	Tellier 2361	Nueva Chicago	Ch. Bollenzi de Wrobelky	444
204	San Martín 2377	Taricco	Federici y Blumetti	794
205	San Martín 3078	Sena	Sena S.R.L.	964
206	San Martín 2269	Oeste	Miguel Seminara	391
207	Rioja 2153	Pablo Podestá	Juan César Farioli	460
208	Pampa 1512	Pampa	Empresa Natal	370
209	Alem 1053	Parque Retiro	Enrique Gil	250
210	San Martín 1851	Parravicini	Federici y Blumetti	700
211	Montevideo 361	Patagonia	Alfredo Fiori	497
212	Av. Sáenz 948	Pompeya	Balzani y Kohn	1080
213	Asamblea 179	Real Palace	Pinjos J. Volaschini	349
214	Serrano 2454	Rosedal	Samuel S. Mullhall	862
215	Chacabuco 966	San Telmo	Jacobo Mirelmay	350
216	Lácar 3176	Universal	Ignacio Ruiz	400
			Fernández Chiahinian y Cia.	
217	Triunvirato 4438	25 de Mayo		1000
218	Coronel Díaz 1427	Victorial	Antonio Bandanelli	416
				cerrado
			Butacas en la ciudad	192.694
			Butacas promedio por sala	900

1965.

	Dirección	Cine	Propietario	Butacas
1	Alberdi 2941	Select de Flores	Muller y Cia.	663
2	Alberdi 6169	Alberdi	Alberdi SRL	900
3	Alvarez Thomas 841	Alvarez Thomas	Minué y Marrazzo	700
4	Asamblea 821	Asamblea	Asamblea S.R.L.	906
5	Av. De Mayo 1222	Avenida	Cine Mex S.A.	1500
6	Av. de Mayo 1225	Gloria	Tomás y Cia.	589
7	Av. De Mayo 675	Avenida	Herederos de Arnaldo Roca	485
8	Av. de Mayo 882	Gran Victoria	Otero y Casado	700
9	Av. Del Trabajo 4816	California	Galli Hnos.	980
10	Av. Del Trabajo 5427	Gran Buenos Aires	Eduardo Suñé	1029
11	Bartolomé Mitre 1332	Gran Mitre	Cinematográfica Mitre	983
12	Bauness 2506	Eden Palace	Mensi y Cia	481
13	Bauness 2523	9 de Julio	Héctor Antonio Mensi	799
14	Bdo. De Irigoyen 1565	Gran Sud	Clemente Lococo	1485
15	Belgrano 1260	Atlantic	Dositeo Fernández	1090
16	Belgrano 1820	Cervantes	Fernández y Hnos.	782

17	Belgrano 2160	Guaraní	Di Fiore y Costa	641
18	Bernardo de Irigoyen 1414	Constitución	C.I.N.E.	1132
19	Bernardo de Irigoyen 1521	Select Buen Orden	Eduardo Ruiz	900
20	Boedo 1063	El Nilo	Otero y Casado	954
21	Boedo 777	Los Andes	Fernández, Gigliotti y Cía.	1072
22	Boedo 858	Cuyo	Cía. Cinematográfica Cuyo	1760
23	Boedo 875	Select Boedo	Cinemat. Boedo S.R.L.	396
24	Boedo 939	Moderno	Mario Gigliotti	550
25	Bolívar 1032	Carlos Gardel	Reale y Cía.	500
26	Bonorino 38	Coliseo de Flores	Eduardo Ruiz	500
27	Cabildo 2347	Cabildo	Varela y Cía.	650
28	Cabildo 2356	Belgrano	Clemente Lococo	750
29	Cabildo 2702	General Paz	S.A.C.	2089
30	Cabildo 2827	Príncipe	Rubio Hnos.	638
31	Cabildo 2829	Gran Savoy	Nicolás E. Di Fiore	1360
32	Cabildo 3241	Lido	Eduardo Suñé	600
33	Cabildo 685	Ritz	Cinematográfica Cabildo SRL	661
34	Cabildo 2165	General Belgrano	Cía. Exhibidora Argentina	781
35	Callao 27	Callao	S.A.C.	965
36	Carabobo 945	Continental	Minué y Marrazzo	700
37	Cerrito 570	Metro	C.I.C.A.	2454
38	Chacabuco 966	San Telmo	Jacobo Mirelmay	350
39	Córdoba 1681	Dilecto	Nicolás Di Fiore	600
40	Córdoba 4287	Rialto	Coll, Villegas y Ruiz	500
41	Córdoba 4633	Gran Córdoba	Horacio F. Hubscher	1100
42	Córdoba 6056	Regio	Juan Papayanis	1127
43	Corrientes 1155	Broadway	Central SRL	1800
44	Corrientes 1334	Libertador	De Maio y Cía. Exhibidora Libertador	1295
45	Corrientes 1343	Metropolitan	Lodima SRL	1915
46	Corrientes 1428	Eclair Palace	Ramón Álvarez	541
47	Corrientes 1551	Lorraine	Abraham Aschendorff	345
48	Corrientes 1565	Premier	Dr. Sebastián Martínez	1150
49	Corrientes 1743	Cinelandia	Cinelandia S.R.L.	452
50	Corrientes 1753	Buenos Aires	Jorge Peñal Storlezza	930
51	Corrientes 1770	Los Ángeles	Cía. Exhibidora Cinematográfica Los Ángeles	1271
52	Corrientes 2046	Cataluña	Diego Ortiz	1140
53	Corrientes 3976	Medrano	Clemente Lococo	1158
54	Corrientes 4256	Hollywood	Clemente Lococo	896
55	Corrientes 4636	Alcázar	Nomachtinsky y Gambaro	500
56	Corrientes 5322	Rivoli	Cinematográfica del Plata	656
57	Corrientes 5424	Mitre	Goldstein y Lerer	641
58	Corrientes 5535	Villa Crespo	Bernardo Saslavsky	964
59	Corrientes 565	Rotary	Nicolás E. Di Fiore	480
60	Corrientes 746	Astoria	Lodima SRL	1200
61	Corrientes 780	Rose Marie	Cinematográfica Centro	245
62	Corrientes 846	Astor		
63	Corrientes 857	Gran Rex	Gran Rex SRL	3298
64	Corrientes 860	Ópera	Clemente Lococo	2500
65	Corrientes 939	Plaza	S.A.C.	1057
66	Corrientes 959	Mundial	Coll y Villegas	444
67	Corro 331	Floresta	Angel Rofrano	464
68	Cuenca 3256	Parque	Hubscher y Pedernera SRL	638
69	De la Riestra 5651	El Progreso	Marcello Hnos	528
70	Defensa 843	Cecil	José Reale e Hijos	1125
71	Del Tejar 3899	Aesca	Tastzian Hnos	871
72	Esmeralda 367	Odeón	Pedro José Carambat	800
73	Esmeralda 425	Real	S.A.C.	796
74	Federico Lacroze 3455	Argos	Clemente Lococo	972
75	Florida 165	Florida	Alfredo J. Merkin	420
76	Florida 364	Novedades	Coll y Cavieri	690

77	Francisco Beiró 4379	Lastra	De la Porta, Pina y Radl	994
78	Francisco Beiró 5258	Nobel	Pefiro SRL	1000
79	G. del Río 4127	Cumbre	Tastzian Hnos	957
80	Gaona 1102	Río de la Plata	S.A.C.	999
81	Gaona 1356	Pellegrini	Duran y Quiñoa	736
82	Gaona 3263	Gaona	E. Martínez Barca	700
83	Independencia 2870	Union	Manuel Martínez	1100
84	J. B. Alberdi 5751	El Plata	Fernández y Cia.	1300
85	Juramento 2433	Mignon	Joaquín E. Iglesias	593
86	La Plata 1784	Padre R. Massa	C. D. de San Lorenzo de Almagro	500
87	La Rioja 2054	Rivas	José Colom y Cia.	688
88	Las Heras 2460	Roxy	Roxy SRL	438
89	Lavalle 669	Luxor	Luxor SRL (Coll, Caveri)	1114
90	Lavalle 727	Arizona	Nicolás E. Di Fiore	756
91	Lavalle 739	Ocean	Condominio Cine Ocean	2600
92	Lavalle 769	Paris	Nicolás E. Di Fiore	691
93	Lavalle 777	Ambassador	Central SRL	1500
94	Lavalle 780	Monumental	Coll y Di Fiore	1600
95	Lavalle 820	Trocadero	Sta. Fe Empr. De Espectáculos SRL	1466
96	Lavalle 836	Electric	Juan Papayannis	969
97	Lavalle 842	Hindu	Coll y Di Fiore	1200
98	Lavalle 845	Paramount	De Maio y Cia. Lavalle Cinemat. SRL	769
99	Lavalle 852	Sarmiento	S.A.C.	1300
100	Lavalle 861	Normandie	Lodima SRL	1348
101	Lavalle 869	Metropol	S.A.C.	1079
102	Lavalle 921	Select Lavalle	U.C.C.A.	1012
103	Lavalle 925	Renacimiento	Coll y Di Fiore	1200
104	Lavalle 940	Iguazu	Coll y Caveri S.R.L.	1565
105	Lope de Vega 1744	Lope de Vega	Coll, Villegas y Ruiz	1050
106	Maipú 336	Casino	Maipú Cinemat. S.R.L.	875
107	Marcelo T. de Alvear 1119	Coliseo	Empresa LOVECA S.R.L.	1800
108	Monroe 3235	Ideal Monroe	Bauer y Cia.	494
109	Monroe 5268	Gran Bourg	Nicolás E. Di Fiore	2108
110	Montes de Oca 1643	Social	Formoso Vázquez y Cía. Cía. Independiente National	550
111	Montes de Oca 972	Güemes	Exhibidora	1157
112	Montevideo 852	Santa María del Buen Ayre	Crococo-Ibarra	400
113	Montiel 160	Canadian II	Cine Canadian II SRL	387
114	Moreno 2987	Alba	José Reale e Hijos Exhibidora Cinematográfica	1345
115	Mosconi 3360	Aconcagua	Aconcagua	1200
116	Murguiondo 4062	Gran Lugano	Enrique Suñé	1480
117	Nazca 2335	El Sol de Mayo	Horacio F. Hubscher	972
118	Nueva York 3334	Devoto	Sabino y Cillo	398
119	Olavarría 635	Olavarría	Antonio De Maio	673
120	Oliden 1440	Gran Oliden	Merega y De Rosa SRL	533
121	Pampa 1512	Pampa	Nicolás Stebelsky	370
122	Paraguay 918	Ateneo	Federici y Blumetti	739
123	Pueyrredón 230	Majestic	Horacio E. Davico y Juan Pelisch	1450
124	Rioja 2153	Pablo Podestá	Juan César Farioli	460
125	Rivadavia 1635	Gaumont	S.A.C.	1098
126	Rivadavia 2650	Armonia	A. Álvarez	487
127	Rivadavia 3058	Loria	Otero y Musso	563
128	Rivadavia 3636	Palacio del Cine	S.A.S.E.	1994
129	Rivadavia 3753	Roca	Clemente Lococo	1749
130	Rivadavia 4622	Lezica	Lezica SRL	426
131	Rivadavia 5050	Moreno	Cinemat. Moreno SRL	795
132	Rivadavia 6661	Flores	S.A.C.	1199
133	Rivadavia 6871	Pueyrredón	Clemente Lococo	2010
134	Rivadavia 7354	San Martín de Flores	Kaiman y Wasser	850

135	Rivadavia 7802	Fenix	Clemente Lococo	1007
136	Rivadavia 8350	San José de Flores		
137	Rivadavia 8636	Gran Rivadavia	Nicolás E. Di Fiore	1583
138	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	S.A.S.E.	1732
139	Rogelio Irurtia 6020	Cornelio Saavedra Ateneo Popular	Bernstein y Ferro	626
140	Roma 950	Versailles	Ateneo Popular Versailles	600
141	Roque Saens Peña 1156	Arte	Cine Arte S.A.	450
142	Sáenz 449	Saenz	Carmelo Genuardi	1000
143	San Juan 2461	National Palace	Empresa Piesco	851
144	San Juan 2540	Select San Juan	Montoya, Siniscalchi y Facal	508
145	San Juan 3426	Gran San Juan	Taranto y Federico SRL	619
146	San Martín 1851	Parravicini	Miguel Seminara	888
147	San Martín 2269	Oeste	Miguel Seminara	486
148	San Martín 2377	Taricco	Federici y Blumetti	795
149	Santa Fe 1848	Capitol	ECA Cines SRL	851
150	Santa Fe 1860	Grand Splendid	Santa Fe S.R.L.	1047
151	Santa Fe 2541	Palais Bleu	Palais Blue S.R.L.	294
152	Santa Fe 3085	Palais Blanc	Palais Blanc S.R.L.	414
153	Santa Fe 3730	Gran Norte	Nicolás E. Di Fiore	1137
154	Santa Fe 4196	Park	Samuel Mulhall	753
155	Santa Fe 5280	National Santa Fe	Masri Hnos.	534
156	Santa Fe3363	Odeon Palace	Odeón Palace S.R.L.	441
157	Serrano 2437	Coliseo Palermo	J. J. Molinari	799
158	Serrano 2454	Rosedal	Samuel S. Mullhall	798
159	Suipacha 378	Ideal	Lodima SRL	998
160	Suipacha 442	Suipacha	Lodima SRL	918
161	Suipacha 460	Princesa	Alejandro Cordero	790
162	Suipacha 482	Biarriz	Cía. Exhibidora Biarriz SRL	691
163	Tellier 2361	Nueva Chicago	Ch. Bellonzi	444
164	Triunvirato 4438	25 de Mayo	Fernández, Chahinian y Cía.	950
Butacas en la ciudad				152774
Butacas promedio por sala				943

1973.

	Dirección	Cine	Propietario	Butacas
1	Triunvirato 4438	25 de Mayo	Fernández Chahinian y Cía.	930
2	Mosconi 3360	Aconcagua	Exhibidora Cinematográfica Aconcagua	1200
3	Esmeralda 506 Juan Bautista Alberdi	ABC	J. Schvarzman Rotbar	300
4	6169	Alberdi	Otero y Cafaro	900
5	Lavalle 842	Alfa	Coll y Di Fiore	1200
6	Corrientes 1753	Alfil	Clemente Lococo	816
7	Álvarez Thomas 841	Álvarez Thomas	Ghirardi, Yácono y Formica	700
8	Lavalle 777	Ambassador	Central S.R.L.	1515
9	Mosconi 2468	América	Condominio Cine América	1208
10	Federico Lacroze 3455	Argos	Clemente Lococo	1042
11	Lavalle 727	Arizona	Arizona S.R.L.	756
12	Rivadavia 2650	Armonia	A. Álvarez	487
13	Roque Saenz Peña 1156	Arte Ateneo Popular	Cine Arte Soc. de hecho	516
14	Roma 950	Versailles	Ateneo Popular Versailles	600
15	Belgrano 1260	Atlantic	Dositeo Fernández	1090
16	Lavalle 869	Atlas	S.A.C.	1903
17	Florida 683	Auditorio Kraft	Imago	270
18	Av. De Mayo 1222	Avenida	A. Álvarez	485

19	Cabildo 2356	Belgrano	Fernández, Durán y Cía.	727
20	Suipacha 482	Biarriz	S.A.C.	699
21	Cabildo 2347	Cabildo	Varela y Cía.	635
22	Callao 27	Callao	S.A.C.	965
23	Santa Fe 1848	Capitol	S.A.C.	851
24	Suipacha 460 Marcelo T. de Alvear	Cinema I	Alejandro Cordero	785
25	1111	Coliseo		1757
26	Bonorino 38 Bernardo de Irigoyen	Coliseo de Flores	Eduardo Ruiz	471
27	1414	Constitución	C.I.N.E.	1132
28	Corrientes 2056	Cosmos 70	Diego Ortiz S.R.L.	1153
29	Boedo 858	Cuyo	Cía. Cinematográfica Cuyo	1662
30	Almirante Brown 1245	Dante	Eduardo Suñé	996
31	Nueva York 3334	Devoto	Sabino y Cillio	398
32	Bauness 2506	Eden Palace	Emp. Carlucchio	400
33	Lavalle 836	Electric	Juan Papayannis	1013
34	Boedo 1063	El Nilo	E. Nilo S.R.L.	1007
35	J. B. Alberdi 5751	El Plata	Fernández y Cía.	1394
36	Av. De la Riestra 5651	El Progreso	Marcello Hnos	528
37	Juncal 875	El Socorro		299
38	Rivadavia 7802	Fenix	Clemente Lococo	1124
39	Rivadavia 6661	Flores	S.A.C.	1199
40	Corro 331	Floresta	Minué y Caporale	94
41	Rivadavia 1635	Gaumont	S.A.C.	1098
42	Cabildo 2165	General Belgrano	S.A.C.	781
43	Cabildo 2702	General Paz	S.A.C.	2089
44	Av. de Mayo 1225	Gloria	Tomás y Cía.	589
45	Córdoba 4633	Gran Atalaya	Stimola y Cía.	1100
46	Av. Del Trabajo 5427	Gran Buenos Aires	Eduardo Suñé	820
47	Murguiondo 4062	Gran Lugano	Eduardo Suñé	1370
48	Bartolomé Mitre 1332	Gran Mitre	Nicolás Di Fiore	996
49	Santa Fe 3730	Gran Norte	Exhibora. Gran Norte S.R.L.	1137
50	Corrientes 857	Gran Rex	Gran Rex S.R.L.	3281
51	Rivadavia 8636	Gran Rivadavia	Eduardo Suñé	1400
52	San Juan 3246	Gran San Juan	Angel Taranto	619
53	Cabildo 2829	Gran Savoy	Nicolás y Eduardo di Fiore	1328
54	Av. de Mayo 882	Gran Victoria	Stimola, Durán y Cía.	784
55	Gaona 3263	Gran Prix		700
56	Santa Fe 1860	Grand Splendid	Clemente Lococo	878
57	Suipacha 378	Ideal	Clemente Lococo	865
58	Lavalle 940	Iguazu	Coll y Caveri S.R.L.	1520
59	Cabildo 3241	Lido	Eduardo Suñé	390
60	Lope de Vega 1744	Lope de Vega	Coll, Villegas y Ruiz	289
61	Corrientes 1372	Lorange	S.C.A.	657
62	Corrientes 1428	Lorca	Lorca S.R.L.	559
63	Corrientes 1551	Lorena	S.C.A.	650
64	Rivadavia 3058	Loria	Loria S.R.L.	553
65	Corrientes 1551	Lorraine	S.C.A.	294
66	Boedo 777	Los Andes	Fernández, Gigliotti y Cía.	1072
67	Corrientes 1770	Los Ángeles	Cía. Exhibidora Cinematográfica Los Ángeles	1072
68	Corrientes 1743	Losuar	Luc. S. e C.p.a.	458
69	Lavalle 669	Luxor	Coll, Caveri y Gatti	1114
70	Pueyrredón 230	Majestic	Davico y Pelisch	1450
71	Cerrito 570	Metro	Cía. I.P.M. / LOM Americana	2456
72	Corrientes 1343	Metropolitan	Clemente Lococo	1931
73	Juramento 2433	Mignon	Corrientes Exhib. Cinem.	599
74	Corrientes 5424	Mitre	J. Schwarzman Rotbar	416
75	Boedo 939	Moderno	Mario Gigliotti e Hijo	528
76	Lavalle 780	Monumental	Coll y Di Fiore	1447
77	San Juan 2461	National Palace	Emp. Piesco	863

78	Lavalle 861	Normandie	S.A.C. y Seb. Martínez	1348
79	Lavalle 739	Ocean	S.A.C. Coll y Di Fiore	2599
80	Montiel 160	Odeon	Cin. Odeón S.C.A.	550
81	Olavarría 635	Olavarría	Augusto J. De Adam	675
82	Corrientes 860	Ópera	Clemente Lococo	2472
83	Rioja 2153	Pablo Podestá	Juan César Farioli	460
84	Rivadavia 3636	Palacio del Cine	Palacio del Cine S.R.L.	1994
85	Lavalle 845	Paramount	Lavalle Cinem. S.R.L.	769
86	Lavalle 769	Paris	Nicolás y Eduardo di Fiore	691
87	Cuenca 3256	Parque	Eduardo Suñé	520
88	Corrientes 939	Plaza	S.A.C.	1015
89	Corrientes 1565	Premier	S. Martínez	1348
90	Rivadavia 6871	Pueyrredón	Clemente Lococo	2010
91	Esmeralda 425	Real	S.A.C.	742
92	Córdoba 6056	Regio	Juan Papayannis	1054
93	Lavalle 925	Renacimiento	Coll y Di Fiore	1200
94	Córdoba 4287	Rialto	José Luis Villegas	492
95	Cabildo 685	Ritz	Ritz S.R.L.	661
96	La Rioja 2054	Rivas	Otero y Caffaro	661
97	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	S.A.C.	1732
98	Rivadavia 3753	Roca	Clemente Lococo, S.A.I. y S.	1749
99	Serrano 2454	Rosedal		798
100	Corrientes 780	Rose Marie	Cinem. Centro S.R.L.	231
101	Corrientes 565	Rotary	Rotary S.R.L.	489
102	Corrientes 831	Royal	Royal S.R.L.	540
103	Av. Sáenz 449	Saenz	Otero y Caffaro	1000
104	Rivadavia 7350	San José de Flores San Martín de Flores	Juan Papayanis	800
105	Rivadavia 7060	Flores	Eduardo Suñé	800
106	Bolivia 667	San Roberto	Obra Social Parr. San Roberto	370
107	Lavalle 852	Sarmiento	S.A.C.	1358
108	Lavalle 921	Select Lavalle	U.C.C.A.	1012
109	San Juan 2540	Select San Juan	J. Schvarzman Rotbar	508
110	Santa Fe 2541	Studio	S.C.A.	294
111	Lavalle 820	Trocadero	Exhibidora Libertador	1397
		Autocine Aereo		
112	Empedrado y Artigas	Todo	Emp. Coll	250
		Autocine Buenos		
113	Av. Gral. Paz y Del Tejar Ciudad Deportiva Boca	Aires		400
		Autocine Río de La		
114	Juniors	Plata		462
115	Suipacha 460	Princesa		
116	Corrientes 1334	Libertador		
117	Belgrano 1820	Cervantes		
118	Córdoba 4633	Atalaya		
119	Rivadavia 5050	Moreno		
120	Carabobo 945	Continental		
Butacas en la ciudad				107.699
Butacas promedio por sala				962

1979.

	Dirección	Cine	Otros datos
1	Corrientes 860	Opera	
2	Corrientes 857	Gran Rex	
3	Corrientes 831	Royal	
4	Corrientes 565	Rotary	
5	Lavalle 940	Iguazu	

6	Lavalle 921	Select Lavalle	
7	Lavalle 869	Atlas	
8	Lavalle 861	Normandie	
9	Lavalle 852	Sarmiento	
10	Lavalle 845	Paramount	
11	Lavalle 836	Electric	
12	Lavalle 780	Monumental	
13	Lavalle 769	Paris	
14	Lavalle 750	Rose Marie	
15	Lavalle 739	Ocean	
16	Lavalle 727	Arizona	
17	Lavalle 669	Luxor	
18	Paraguay 918	Baby	
19	Suipacha 378	Ideal	
20	Esmeralda 425	Real	
21	Florida 683	Auditorio Kraft	
22	Av. de Mayo 675	Avenida	
23	Av. de Mayo 882	Gran Victoria	
24	Av. de Mayo 1225	Gloria	
25	Cerrito 570	Metro	
26	Libertad 976	Petit Splendid	
27	Roque Saenz Peña 1156	Arte	
28	Corrientes 1334	Libertador	
29	Corrientes 1343	Metropolitan	
30	Corrientes 1372	Lorange	Ex Lux
31	Corrientes 1428	Lorca	
32	Corrientes 1524	Lorraine	Ex Loire
33	Corrientes 1550	Inca	
34	Corrientes 1551	Lorena	
35	Corrientes 1565	Petit Premier	
36	Corrientes 1565	Premier	
37	Corrientes 1743	Losuar	
38	Corrientes 1770	Los Ángeles	
39	Corrientes 2067	Radio City	
40	Belgrano 1260	Atlantic	
41	Rodríguez Peña 1106	Del Instituto	
42	Rodríguez Peña 1062		
43	Rodríguez Peña 411		
44	Bartolomé Mitre 1332	Mitre Center	
45	Yrigoyen 1934	Empire	
46	Rivadavia 1635	Gaumont	
47	Pueyrredón 230	Gran Majestic	
48	Pueyrredón 336	Columbia	
49	Callao 1057	América	
50	Posadas 1245		
51	Córdoba 1785	American Palace	
52	Pueyrredón 965	Bijou	
53	Las Heras 2460	Roxy	
54	Santa Fe 1860	Grand Splendid	
55	Santa Fe 1447	Versailles	
56	Santa Fe 1947	Santa Fe 1 y 2	
57	Santa Fe 2015		
58	Santa Fe 2450	Palais Royal	
59	Santa Fe 2541	Studio	Ex Palais Bleu
60	Santa Fe 2840	Grand Palais	
61	Santa Fe 3085	Palais Blanc	
62	Santa Fe3363	Odeon Palace	
63	Santa Fe 3730	Gran Norte	
64	Santa Fe 4196	Park	
65	Santa Fe 5280	National	
66	Serrano 2437	Coliseo Palermo	

67	Coronel Díaz 1427	Londres	
68	Cabildo 3241	Lido	Elite
69	Cabildo 2827	Príncipe	
70	Cabildo 2829	Gran Savoy	
71	Cabildo 2702	General Paz	
72	Cabildo 2165	General Belgrano	
73	Cabildo 3948	Estrella	
74	Juramento 2433	Mignon	
75	Federico Lacroze 3455	Argos	
76	Alvarez Thomas 841	Alvarez Thomas	
77	Córdoba 6056	Regio	
78	Mosconi 3360	Aconcagua	
79	Mosconi 2468	América	
80	Nueva York 3334	Devoto	
81	Cochrane 2450	General Pueyrredón	
82	Francisco Beiró 4379	Lastra	
83	Lacar 3176	Universal	
84	Quevedo 3365		
85	Bauness 2506	Eden Palace	
86	Bauness 2523	9 de Julio	
87	Triunvirato 3936?	Parque Chas	
88	Bucarelli 2556?	Supremo	
89	Monroe 5268	Gran Bourg	
90	Olazabal 5009		
91	Sastre 3195	Bernasconi	
92	Cuenca 3256	Parque	
93	Cuenca 3035		
94	Cuenca 2734	Gran Bijou	
95	Nazca 2335	El Sol de Mayo	
96	General Artigas 1788	Presidente Mitre	
97	G. del Río 4127	Cumbre	
98	Rivadavia 3876	Almagro	
99	Corrientes 3976	Medrano	
100	Corrientes 4256	Hollywood	
101	Corrientes 3962	Corrientes	
102	Corrientes 3150	Soleil	
103	Corrientes 5535	Villa Crespo	
104	Corrientes 5322	Rivoli	
105	Belgrano 3270	Lumiere	
106	Belgrano 2160	Guaraní	
107	Víctor Martínez 62	Caballito	
108	Rivadavia 4622	Lezica	
109	Rivadavia 5338	Primera Junta	
110	Parral y Gaona	Río de la Plata	
111	Asamblea 821	Asamblea	
112	Gaona 1356	Pellegrini	
113	Pedro Goyena 127	Cóndor	
114	Espinosa 574	Lamarque	
115	Rivadavia 7350		
116	Bolivia 667		
117	Rivadavia 7060	San Martín	
118	Rivadavia 6661	Flores	
119	Rivadavia 6871	Pueyrredón	
120	Gaona 3263	Grand Prix	Gaona
121	Boedo 858	Cuyo	
122	Boedo 1063	El Nilo	
123	San Juan 3246	Gran San Juan	Para adultos
124	La Rioja 2054	Rivas	
125	Olavarría 635	Olavarría	
126	Almirante Brown 1243	Dante	

1985.

Dirección	Cine	Butacas	Propietario
1 Esmeralda 506	ABC	264	Espectáculos ABC Color SRL
2 Mosconi 3360	Aconcagua	1200	Kian S.A.
3 Corrientes 959	Adan 1	480	Teatros y Cines S.A.
4 Corrientes 959	Adan 2	390	Teatros y Cines S.A.
5 Alberdi 6169	Alberdi	900	Otero, Cafaro y Otero SRL
6 Lavalle 842	Alfa	1159	Collsadis S.A.
7 Corrientes 1753	Alfil	816	G. Bredeston y C. Rottemberg
8 Solís 654	Altos de Monstserrat	1078	
9 Lavalle 777	Ambassador	1417	Central S.R.L.
10 Callao 1057	América	1208	Cinematográfica América S.A.
11 Lacroze 3455	Argos	1042	Arfilm S.A.
12 Lavalle 727	Arizona	756	Torrente S.A.
13 Roque Saens Peña 1156	Arte	516	Cine Arte
14 Córdoba 4633	Atalaya	1190	Cillo y Pérez
15 Cabldo 2165	Atlas Belgrano	900	S.A.C.
16 Lavalle 869	Atlas Lavalle	1905	S.A.C.
17 Guido 1952	Atlas Recoleta	410	Condominio Atlas Recoleta
18 Bolivia 667	Auditorio San Roberto	370	Obra Social Parroquial San Roberto
19 Bermúdez 2052	Auditorio San Pedro		
20 Av. Gral paz y Constituyentes Ciudad Deportiva Boca	Autocine Buenos Aires	900	
21 Juniors Isla n° 5	Autocine Rio de La Plata	462	Cautier Asociados
22 Av. de Mayo 675	Avenida	485	Cinematográfica Avenida S.C.A.
23 Obligado y Mendoza	Belgrano 1, 2 y 3		
24 Sastre 3195	Bernasconi	300	Asoc. Cult. Cecilia Bernasconi Compañía Exhibidora Biarritz
25 Suipacha 482	Biarritz	701	S.R.L.
26 Corrientes 4636	Biógrafo I	639	Raúl Luis Coutreret
27 Corrientes 1155	Broadway	1800	Central S.R.L.
28 Víctor Martínez 62	Caballito	500	Cine Caballito parroquial
29 Cabildo 2347	Cabildo	636	Suex S.R.L.
30 Callao 27	Callao	965	S.A.C.
31 Santa Fe 1848	Capitol	874	Eca Cines S.R.L.
32 Belgrano 1820	Cervantes	750	Norberto León Feldman
33 Suipacha 460	Cinema Uno	788	Alejandro Cordero S.C.A.
34 Marcelo T. de Alvear 1125	Coliseo	1757	Instituto Italiano de Cultura
35 Esteban Bonorino 36	Coliseo de Flores	500	Delia y Eduardo Ruiz Itala
36 Lavalle 925	Concorde	1229	Renacimiento S.A.
37 Cochabamba 411	Contemporáneo		
38 Carabobo 945	Continental	650	J. C. Farioli
39 Corrientes 2046	Cosmos 70	1161	Diego Ortiz S.R.L.
40 Boedo 858	Cuyo	1548	Cia. Cinematográfica Cuyo S.R.L. Instituto de Cultura Religiosa
41 Rodríguez Peña 1106	Del Instituto	511	Superior
42 Av. De Mayo 963	Del Quijote		
43 Alberdi 5751	El Plata	1035	D. Fernández y Cía.
44 Av. de la Riestra 5661	El Progreso	528	Alfredo Vito Marcello
45 Lavalle 836	Electric Palace	1013	Juan Papayannis
46 Yrigoyen 1934	Empire	400	Kipnis y Perezon SRL
47 Esmeralda 425	Esmeralda / Real	742	S.A.C.
48 Nueva York 3330	Eurocine	398	Luis Partuferi y José López
49 Cabildo 685	Fantasy	661	
50 Rivadavia 7802	Fenix	1154	Arfilm S.A.
51 Rivadavia 6661	Flores	1200	S.A.C.
52 Rivadavia 1635	Gaumont	1098	S.A.C.
53 Cabildo 2702	General Paz	2052	S.A.C.
54 General Paz 47	Gran Liniers		

55	Murguiondo 4062	Gran Lugano	1412	Klan S.A.
56	Pueyrredón 230	Gran Majestic		
57	Santa Fe 3730	Gran Norte	1137	Exhibidora Gran Norte SRL
58	Montiel 160	Gran Odeon	559	Cinematográfica Odeón SCA
59	Gaona 3263	Grand Prix		Crespo, Bacchi, Brunetti y Zuretti
60	Corrientes 857	Gran Rex	3308	Cordero, Cavallo y Lautaret
61	Rivadavia 8636	Gran Rivadavia	1800	Eduardo Suñé
62	San Juan 3246	Gran San Juan	619	Perera y Pérez
63	Cabildo 2829	Gran Savoy	1319	Torrente S.A.
64	Bauness 2506	Gran Urquiza	490	Farioli y Parera
65	Av. de Mayo 882	Gran Victoria	800	Cine Victoria SRL
66	Santa Fe 1860	Grand Splendid	1136	Cinetres S.A.
67	Suipacha 378	Ideal		
68	Lavalle 940	Iguazu	1613	Colcav S.A.
69	Corrientes 1334	Libertador	1265	Cinemat. Libertador SRL
70	Independencia 4053	Independencia		
71	Av. De Mayo 1125	Lara	600	Cinematográfica Lara SRL
72	Cabildo 3241	Lido	490	Kian S.A.
				Corrientes Exhibidora
73	Corrientes 1524	Loire	292	Cinematográfica
74	Lope de Vega 1744	Lope de Vega	984	Coll, Villegas y Ruiz
				Corrientes Exhibidora
75	Corrientes 1372	Lorange	550	Cinematográfica
76	Corrientes 1551	Lorena	591	Exhibidora de Arte S.C.A.
77	Rivadavia 3058	Loria	553	Cinemat. Loria SRL
78	Corrientes 1428	Lorca	666	Cine Lorca S.A.
79	Boedo 777	Los Andes		
				Compañía Exhibidora
80	Corrientes 1770	Los Ángeles 1	840	Cinematográfica Los Ángeles
				Compañía Exhibidora
81		Los Ángeles 2	469	Cinematográfica Los Ángeles
				Corrientes Exhibidora
82	Corrientes 1743	Losuar	454	Cinematográfica
83	Lavalle 669	Luxor	1145	Colcav SRL
84	Pueyrredón 230	Majestic	1450	Majestic SRL
85	Pellegrini 657	Maxi 1	1087	Central S.R.L.
86	Pellegrini 657	Maxi 2	705	Central S.R.L.
87	Pellegrini 657	Metro 1	1152	Film Properties Int'I B.V.
88	Cerrito 570	Metro 2	624	Film Properties Int'I B.V.
89	Cerrito 570	Metro 3	388	Film Properties Int'I B.V.
90	Corrientes 1343	Metropolitan 1	878	Clemente Lococo S.A.
91	Corrientes 1343	Metropolitan 2	640	Film Circuit S.A.
92	Juramento 2455	Mignon	599	Fernández Durán y Quiñor
93	Lavalle 780	Monumental	1480	Coll, Di Fiore y Scalella
94	Rivadavia 5050	Moreno	763	Cine Moreno
95	San Juan 2461	National Palace	851	Raúl Piesco
96	Lavalle 861	Normandie	1354	Di Fiore y Martínez SA
97	Rivadavia 3058	Nuevo Loria		
98	Lavalle 739	Ocean	2599	Condominio Ocean
99	Olavarría 635	Olavarría	675	Cinemat. Providence SRL
100	Corrientes 860	Opera	2472	Film Circuit S.A.
101	Rivadavia 3636	Palacio del Cine	2000	Palacio del Cine SRL
102	Lavalle 845	Paramount	769	Lavalle Cinematográfica SRL
103	Lavalle 769	Paris		Cine Paris
104	Cuenca 3256	Parque	638	Eduardo Suñé
105	Corrientes 1565	Petit Premier	200	Sebastián Martínez SA
106	Corrientes 939	Plaza	1015	S.A.C.
107	Corrientes 1565	Premier	1348	Sebastián Martínez SA
108	Rivadavia 6871	Pueyrredón	2010	Film Circuit S.A.
109	Córdoba 4287	Rialto	500	Piesco, Martínez y Piesco
110	La Rioja 2054	Rivas	1800	S.A.C.
111	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte		
112	Rivadavia 3753	Roca	1749	Arfilm S.A.

113	Rivadavia 7350	San José de Flores	835	Juan Papayanis y Jorge Siontas
114	Rivadavia 7060	San Martín de Flores	1200	Eduardo Suñé
115	Santa Fe 1947	Santa Fe 1	1000	Dúplex Cinematográfica A. y F.S.A.
116	Santa Fe 1947	Santa Fe 2	600	Dúplex Cinematográfica A. y F.S.A.
117	Lavalle 852	Sarmiento	1358	S.A.C.
118	Lavalle 921	Select Lavalle	1012	U.C.C.A. SRL
119	Santa Fe 2541	Studio	294	Studio SRL
120	Suipacha 442	Suipacha	950	Gran Cine Suipacha S.A.
121	Lavalle 820	Trocadero	1397	Emilio Felipe Armento
Butacas en la ciudad			104.922	
Butacas promedio por sala			981	

1991.

	Dirección	Cine	Pantallas
1	Corrientes 959	Mundial	
2	Corrientes 860	Opera	
3	Lavalle 940	Iguazu	
4	Lavalle 925	Concorde	
5	Lavalle 921	Select Lavalle	
6	Lavalle 869	Atlas Lavalle	
7	Lavalle 861	Normandie	
8	Lavalle 852	Sarmiento	
9	Lavalle 845	Paramount	
10	Lavalle 842	Alfa	
11	Lavalle 836	Electric	
12	Lavalle 820	Trocadero	4
13	Lavalle 780	Monumental	2
14	Lavalle 777	Ambassador	
15	Lavalle 739	Ocean	
16	Lavalle 727	Arizona	
17	Lavalle 669	Luxor	
18	Suipacha 442	Suipacha	
19	Suipacha 460	Cinema Uno	
20	Suipacha 482	Biarritz	
21	Suipacha 378	Ideal	6
22	Av. de Mayo 675	Avenida	
23	Pellegrini 657	Maxi	2
24	Cerrito 570	Metro	3
25	Roque Saenz Peña 1156	Arte	
26	Corrientes 1155	Broadway	
27	Corrientes 1334	Libertador	
28	Corrientes 1428	Lorca	2
29	Corrientes 1524	Loire	
30	Corrientes 1565	Premier	3
31	Corrientes 1743	Losuar	
32	Corrientes 1753	Alfil	
33	Corrientes 1770	Los Ángeles	2
34	Corrientes 2046	Cosmos	
35	Rodríguez Peña 1062	Center Santa Fe	
36	Rivadavia 1635	Gaumont	
37	Av. de Mayo 1225	Lara	
38	Pueyrredón 230	Gran Majestic	
39	Guido 1952	Atlas Recoleta	
40	Callao 1057	América	
41	Santa Fe 1848	Capitol	
42	Santa Fe 1860	Grand Splendid	

43	Santa Fe 1947	Santa Fe	2
44	Santa Fe 2015	Atlas Santa Fe	2
45	Posadas 1245	Patio Bullrich	2
46	Coronel Díaz y Santa Fe	Alto Palermo	2
47	Córdoba 4287	Rialto	
48	Mosconi 3360	Aconcagua	
49	Bauness 2506	Gran Urquiza	
50	Sastre 3195	Bernasconi	
51	Cuenca 3256	Parque	
52	Cabldo 2165	Atlas Belgrano	
53	Cabildo 2347	Cabildo	
54	Obligado y Mendoza	Belgrano	3
55	Cabildo 2707	General Paz	3
56	Cabildo 2829	Savoy	3
57	Cabildo 3241	Lido	
58	Juramento 2455	Mignon	
59	Boedo 858	Cuyo	
60	San Juan 2461	National Palace	
61	San Juan 3246	Gran San Juan	
62	Rivadavia 7350	San José	
63	Bolivia 667	Auditorio San Roberto	
64	Bonorino 38	Coliseo	
65	Rivadavia 6661	Flores	
66	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	
67	Rivadavia 7060	San Martín	
68	Rivadavia 8636	Gran Rivadavia	
69	General Paz 47	Gran Liniers	
70	Murguiondo 4062	Gran Lugano	
71	La Rioja 2054	Rivas	

1997.

	Dirección	Cine	Pantallas
1	Alicia Moreau de Justo	Cinemark Puerto Madero	8
2	Lavalle 869	Atlas Lavalle	1
3	Lavalle 855	Normandie	4
4	Lavalle 836	Electric	2
5	Lavalle 820	Trocadero	6
6	Lavalle 780	Monumental	4
7	Lavalle 777	Ambassador	1
8	Lavalle 739	Ocean	2
9	Lavalle 727	Cineplex Lavalle	3
10	Florida 753	Galerías Pacífico	4
11	Cerrito 570	Metro	3
12	Suipacha 442	Complejo Tita Merello	3
13	Carlos Pellegrini 657	Maxi	2
14	Rivadavia 1635	Gaumont	3
15	Corrientes 1372	Lorange	1
16	Corrientes 1428	Lorca	2
17	Corrientes 1565	Premier	4
18	Corrientes 1743	Losuar	2
19	Corrientes 1770	Los Ángeles	3
20	Callao 1057	América	1
21	Guido 1952	Atlas Recoleta	1
22	Santa Fe 2015	Atlas Santa Fe	2
23	Santa Fe 1947	Santa Fe	2
24	Av. Santa Fe 1860	Grand Splendid	1

25	Santa Fe 1848	Capitol	1
26	Jerónimo Salguero 3172	Paseo Alcorta	4
27	Posadas 1245	Patio Bullrich	6
28	Av. Santa Fe 3251	Alto Palermo	2
29	Av. Luis María Campos 1426	Solar de la Abadía	2
30	Cabildo 2165	Atlas Belgrano	2
31	Cabildo 2829	Savoy	4
32	Obligado y Mendoza	Belgrano Multiplex	6
33	Cabildo 2702	General Paz	4
34	Rivadavia 5050	Lyon	2
35	Bolivia 667	Auditorio San Roberto	1
36	Rivadavia 7060	San Martín de Flores	1
37	E. Bonorino 34	Coliseo	2
38	Av. Rivadavia 6661	Flores	2
39	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	5
40	Rivadavia 8636	Nuevo Liniers	2
41	Gral Paz 51	Gran Rivadavia	2
42	Marcos Sastre 3195	Bernasconi	1
43	Cuenca 3252	Plaza Park Shopping	1
44	Cuenca 3035	Del Parque Shopping	2

2003

	Dirección	Cine	Pantallas
1	Lavalle 869	Atlas Lavalle	6
2	Lavalle 836	Electric	3
3	Lavalle 780	Monumental	6
4	Suipacha 442	Tita Merello	3
5	Corrientes 1428	Lorca	2
6	Corrientes 1565	Premier	4
7	Corrientes 1770	Los Angeles	4
8	Corrientes 2046	Cosmos	2
9	Rivadavia 1635	Gaumont	3
10	Av. Corrientes 3247	Hoyts Abasto	12
11	Alicia Moreau de Justo 1920	Cinemark	8
12	Jerónimo Salguero 3172	Paseo Alcorta	4
13	Vicente Lopéz y Junín	Village Recoleta	16
14	Santa Fe 2015	Atlas Santa Fe	2
15	Posadas 1245	Atlas Patio Bullrich	6
	Av. Luis María Campos		
16	1426	Solar de la Abadía	2
17	Berruti y Coronel Díaz	Cinemark Palermo	10
18	Cuenca 3035	Del Parque Shopping	2
19	Obligado y Mendoza	Belgrano Multiplex	6
20	Monroe 1655	Showcase Belgrano	10
21	Cabildo 2707	General Paz	4
22	Rivadavia 5050	Cineduplex	2
23	Av. La Plata 100	Cinemark Caballito	6
24	Rivera Indarte 44	Rivera Indarte	5
25	Av. Sáenz 871	Nuevo Pompeya	1

2009

	Dirección	Cine	Pantallas
1	Lavalle 869	Atlas Lavalle	6
2	Lavalle 780	Monumental	6
3	Suipacha 442	Tita Merello	3
4	Roque Saens Peña 1156	Arteplex Centro	2
5	Salta 1620	Artecinema	2
6	Corrientes 1428	Lorca	3
7	Corrientes 1565	Premier	3
8	Rivadavia 1635	Gaumont	3
9	Av. Corrientes 3247	Hoyts Abasto	12
10	Alicia Moreau de Justo 1920	Cinemark Puerto Madero	8
11	Vicente López y Junín	Village Recoleta	16
12	Santa Fe 2015	Atlas Santa Fe	2
13	Posadas 1245	Atlas Patio Bullrich	4
14	Berruti y Coronel Díaz	Cinemark Palermo	10
15	Quevedo 3365	Cinema Devoto	4
16	Av. Luis María Campos 1426	Atlas Solar de la Abadía	4
17	Cuenca 3035	Del Parque Shopping	4
18	Obligado y Mendoza	Belgrano Multiplex	6
19	Monroe 1655	Showcase Belgrano	10
20	Cabildo 2707	Atlas General Paz	4
21	Cabildo 2829	Arteplex Belgrano	4
22	Vedia 3626	Hoyts DOT	10
23	Rivadavia 5050	Arteplex Duplex	4
24	Av. La Plata 96	Cinemark Caballito	6
25	Av Rivadavia 5071	Village Caballito	8
26	Rivera Indarte 44	Atlas Rivera indarte	5
27	General Paz 51	Plaza Liniers Shopping	4

10.3. Datos sobre exhibición cinematográfica en la Argentina

Cines en la Argentina por provincia

	1914	1928	1934	1943	1949	1989	1992	1993	1994	1995	2005	2014
CABA	130	183	200	191	213	136	117	131	140	150	160	162
RMBA	100					57	26	88	72	137	s/d	196
Región centro												
Córdoba	13	270	209	207	240	56	28	28	26	32	107	112
Santa Fe	70	327	316	309	305	39	24	22	15	26	68	74
La Pampa	3	49	s/d	43	51	5	2	4	2	3	9	7
Buenos Aires	121	532	539	520	541	113	40	88	80	137		112
Entre Ríos	22	69	67	67	77	17	4	4	4	8	15	4
TOTAL	229	1247	1131	1146	1214	230	98	146	127	206	199	309
Patagonia												
Tierra del Fuego	1	0	1	3	3	2		1	1	1	4	6
Chubut	0	12	s/d	17	21	7		1	1	3	8	10
Santa Cruz	5	6	6	5	7		1	1	2	2	5	3
Río Negro	1	19	17	23	35	12		5	3	4	10	9
Neuquén	s/d	6	5	6	15	6	2	3	7	9	12	11
Antártida											1	
TOTAL	7	43	29	54	81	27	3	11	14	19	40	39
NEA												
Misiones	2	6	8	14	20	15	3	3	1	3	5	7
Formosa	1	1	2	4	13	2		1	0	1	1	1
Chaco	1	18	26	28	46	9	3	4	2	2	5	10
Corrientes	15	29	25	27	33	12	1	3	1	5	8	13
TOTAL	19	54	61	73	112	38	7	11	4	11	19	31
NOA												
Jujuy	3	11	9	12	21	16	4	6	7	7	4	6
Salta	0	16	18	15	26	24	9	10	8	10	15	15
Catamarca	2	5	4	3	8	4		1	1	0	6	6
Tucumán	12	37	25	30	40	12	6	6	7	8	16	22
Santiago del Estero	4	10	11	16	25	8	4	4	0	4	6	9
La Rioja	1	9	4	3	2	2		1	0	11	5	7
TOTAL	19	77	62	67	101	50	19	22	16	33	48	59
CUYO												
Mendoza	23	42	36	62	95	20	14	15	12	12	33	42
San Juan	4	10	6	11	21	4		1	0	0	9	14
San Luis	5	11	13	13	14	5	1	2	3	2	14	10
TOTAL	32	63	55	86	130	29	15	18	15	14	56	66
TOTAL ARGENTINA												
ARGENTINA	436	1667	1538	1617	1872	510	259	339	316	433	760	862
											290	247
% CABA	29,82	10,98	13,00	11,81	11,38	26,67	45,17	38,64	44,30	34,64		18,79
% RMBA	52,75					37,84	55,21	64,60	67,09	66,28		41,53

Multiplex de capitales transnacionales de la Argentina

1996	Village Mendoza Plaza Shopping	10 pantallas
1997	Cinemark Puerto Madero	8
	Showcase Haedo	14
	Showcase Córdoba Shopping	12
	Cinemark Palmares Mendoza	10
	Village Pilar	8
	Cinemark Boulevard Shopping Adrogué (cerró)	
1998	Village Avellaneda	16
	Village Rosario	14
	Hoyts Nuevo Centro Córdoba	6
	Cinemark Soleil	10 (luego 6)
	Cinemark Caballito	6
	Cinemark Santa Fe	9 (luego 7)
	Cinemark Bahía Blanca (cerró)	6
	Hoyts Unicenter	14 (luego 18, 2 premium)
	Hoyts Abasto	12
1999	Showcase Vicente López	16
	Hoyts Patio Olmos, Córdoba	8
	Hoyts Quilmes Factory	12
	Hoyts Plaza Oeste Morón	8
	Village Recoleta	16
	Village Neuquén	6
2000	Hoyts NOA Shopping	8
	Showcase Belgrano	10
	Showcase Quilmes	8
	Hoyts Temperley	9
	Hoyts Lanús (cerró)	8
	Cinemark Malvinas Argentinas	10 (2 DBox)
2001	Hoyts Nine Moreno	8 (luego 10)
	Cinemark Palermo	10
2002		
2003		
2004		
2005	Showcase Alto Rosario	14
	Hoyts Portal Rosario	9
	Village Caballito	8
	Cinemark San Justo	6 (1 XD)
2006	Imax	
2007		
2008		
2009	Hoyts Dot	10 (2 premium)
2010	Cinemark Tortugas Open Mall	8
2011	Village Recoleta (remodelación)	10 (antes 16)
2012	Showcase Villa Allende, Córdoba	3
2013	Village Arena Maipú, Mendoza	5 (2 Gold Class)

Cantidad de butacas por complejo CABA

SHOWCASE BELGRANO	
Sala	Butacas
1	221
2	187
3	187
4	200
5	184
6	220
7	201
8	201
9	349
10	167

HOYTS ABASTO	
Sala	Butacas
1	218
2	282
3	282
4	218
5	270
6	150
7	160
8	303
9	347
10	337
11	500
12	256

CINEMARK PALERMO	
Sala	Butacas
1	144
2	106
3	143
4	256
5	197
6	142
7	144
8	106
9	257
10	226

VILLAGE CABALLITO	
Sala	Butacas
1	162
2	132
3	216
4	222
5	151
6	133
6	397
7	179
8	177

CINEMARK CABALLITO	
Sala	Butacas
1	130
2	163
3	175
4	147
5	134
6	155

CINEMARK PUERTO MADERO	
Sala	Butacas
1	174
2	141
3	153
4	209
5	218
6	198
7	185
8	184

HOYTS DOT	
Sala	Butacas
1	62
2	94
3	338
4	170
5	170
6	309
7	158
8	158
9	247

VILLAGE RECOLETA (2011)	
Sala	Butacas
1	142
2	126
3	173
4	162
5	208
6	223
7	216
8	223
9	172
10	138

Cantidad de salas y pantallas en Argentina y en CABA (1983-2015)

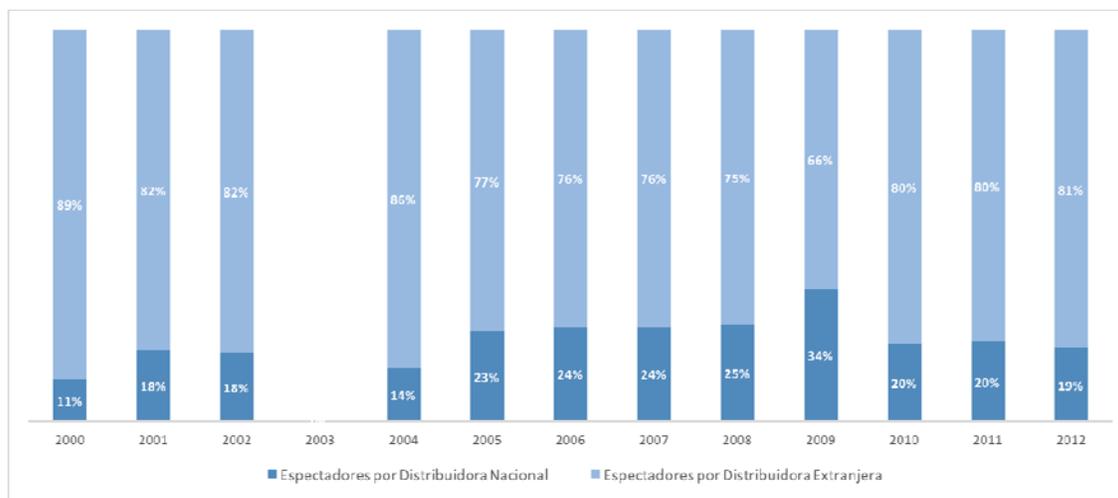
	Argentina		CABA		
	Salas	Pantallas	Salas	Pantallas	Cerradas
1983	901				
1984	902				
1985	915		95		
1986	863		94		1
1987	760		95		
1988	647		92		3
1989	536		83		9
1990	427		74		9
1991	417		71		3
1992	280		56	131	15
1993		350	54	140	2
1994		324	48	150	6
1995		427	48	154	0
1996		499	49	117	
1997		589	46	118	3
1998		830	28		18
1999		920	29	119	
2000		956	29		0
2001		862	36	159	
2002		978	25		11
2003		1003	25		0
2004	290	763	25		0
2005	290	760	30		
2006	297	869	29		1
2007	282	771	23		6
2008	256	781	24		
2009	248	787	27		
2010	239	787	25		2
2011	258	807	23		2
2012	262	827	23		0
2013	288	866	22		1
2014	280	280	22		
2015	867	867	23	201	

* Los datos de CABA no coinciden con los del anexo 10.2, ya que mientras las fuentes del anexo anterior consignaban salas existentes, las fuentes del anexo 10.3 se consignan salas en funcionamiento en el año indicado según la cartelera del diario *La Nación*.

10.4.1. Datos de los gráficos referidos en la tesis

	Por origen de empresa distribuidora			
	Espectadores		Recaudación	
	Nacional	Extranjera	Nacional	Exntranjera
1999			13,97%	86,03%
2000	10,90%	89,10%	10,91%	89,09%
2001	18,19%	81,81%	19,60%	80,40%
2002	17,65%	82,35%	16,33%	83,67%
2003	S/D	S/D	S/D	S/D
2004	13,76%	86,24%	14,35%	85,65%
2005	22,97%	77,03%	22,69%	77,31%
2006	24,43%	75,57%	24,83%	75,17%
2007	24,30%	75,70%	24,75%	75,25%
2008	24,79%	75,21%	24,99%	75,01%
2009	34,02%	65,98%	33,78%	66,22%
2010	19,78%	80,22%	18,81%	81,19%
2011	20,35%	79,65%	19,42%	80,58%
2012	18,85%	81,15%	17,48%	82,52%

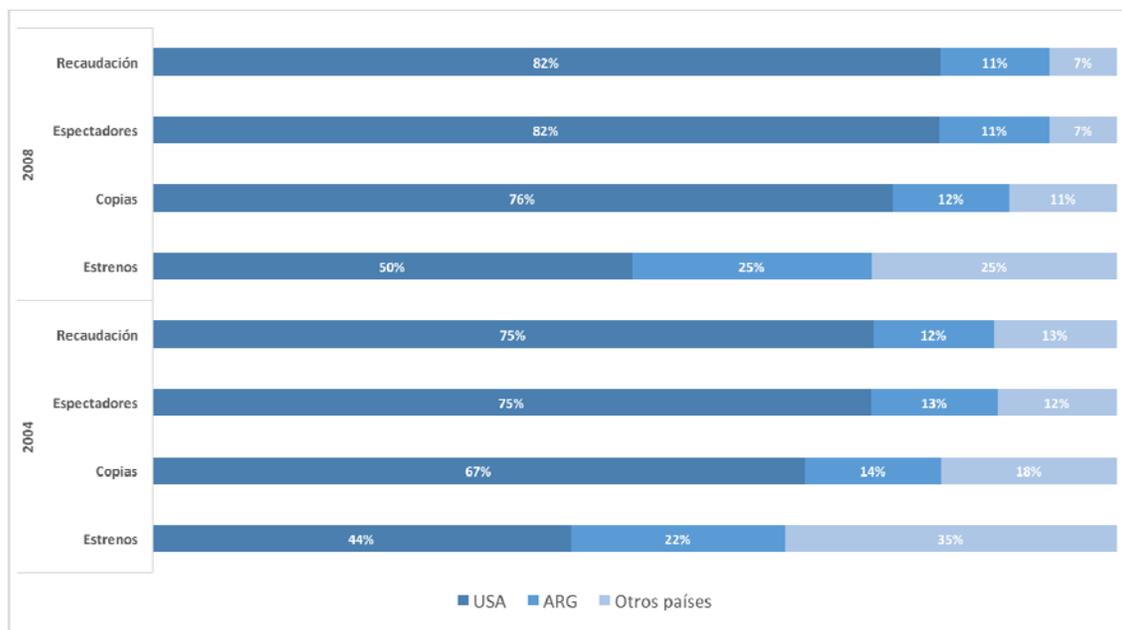
Gráfico 2. Espectadores por origen de empresa distribuidora (2000-2012)



	Estrenos			Copias		
	USA	ARG	Otros	USA	ARG	Otros
2004	102	54	81	3689	767	1019
2005	109	65	71	4162	618	1085
2006	116	58	78	4130	821	1050
2007	120	68	77	4567	867	968
2008	142	71	74	5491	891	834
2004	43 %	23 %	34 %	67 %	14 %	19 %
2005	44 %	27 %	29 %	71 %	11 %	19 %
2006	46 %	23 %	31 %	69 %	14 %	18 %
2007	45 %	26 %	29 %	71 %	14 %	15 %
2008	49 %	25 %	26 %	76 %	12 %	11 %

	Espectadores			Recaudación		
	USA	ARG	Otros	USA	ARG	Otros
2004	33.171.587	5.852.762	5.483.348	203.040.007	33.912.405	34.564.045
2005	28.280.983	4.445.612	4.891.100	192.581.688	28.850.331	33.204.617
2006	27.945.397	3.688.842	41.33.580	226.623.785	29.040.310	32.119.906
2007	26.795.527	3.047.751	4.439.638	260.356.305	27.997.083	42.973.037
2008	27.498.264	3.851.222	2.355.089	324.115.513	44.693.281	27.759.802
2004	75 %	13 %	12 %	75 %	12 %	13 %
2005	75 %	12 %	13 %	76 %	11 %	13 %
2006	78 %	11 %	11 %	79 %	10 %	11 %
2007	78 %	9 %	13 %	79 %	8 %	13 %
2008	82 %	11 %	7 %	82 %	11 %	7 %

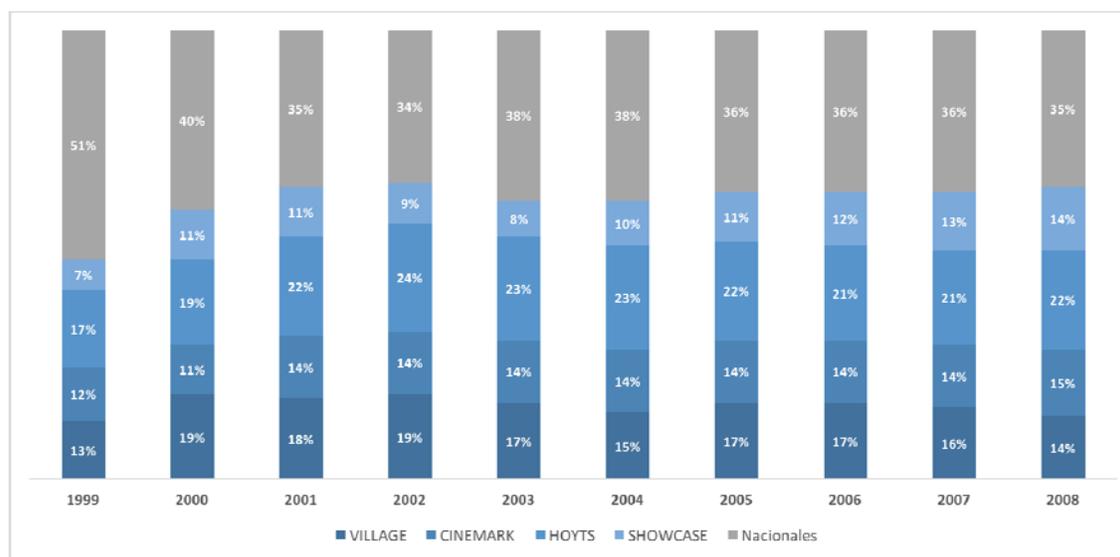
Gráfico 3. Estrenos, copias, espectadores y recaudación por origen del film (2004 y 2008)



Por origen de empresa exhibidora

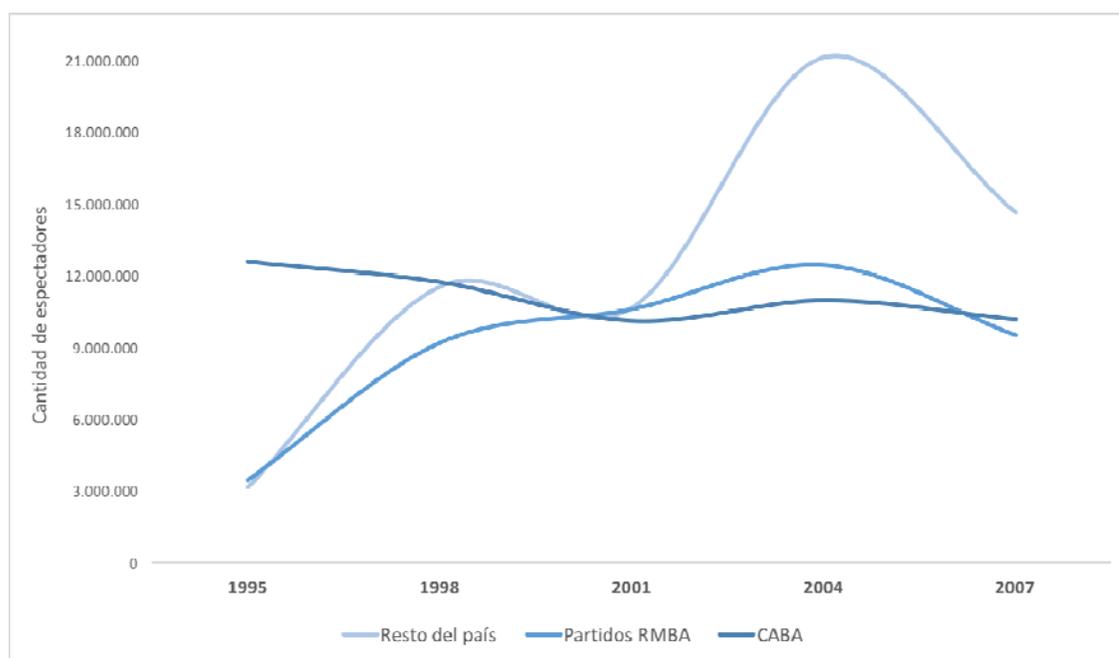
	Recaudación		Pantallas		Espectadores	
	nacional	extranjero	nacional	extranjero	nacional	extranjero
1997	88%	12%				
1998						
1999	49,90%	50,10%			43,60%	56,40%
2000	38,53%	61,47%			41,19%	58,81%
2001	33,00%	67,00%			34,53%	65,47%
2002	31,49%	68,51%			35,19%	64,81%
2003	32,50%	67,50%			36,55%	63,45%
2004	36,65%	63,35%	60,16 %	39,84 %	41,74%	58,26%
2005	36,45%	63,55%	57,81 %	42,19 %	41,12%	58,88%
2006	35,07%	64,93%	53,27 %	46,73 %	41,49%	58,51%
2007	33,68%	66,32%	58,75 %	41,25 %	40,33%	59,67%
2008	32,94%	67,06%	58,63 %	41,37 %	39,84%	60,16%
2009	33,95%	66,05%			40,89%	59,11%
2010	34,07%	65,93%			38,84%	61,16%
2011	34,28%	65,77%			38,39%	61,61%
2012	34,06%	65,94%			38,10%	61,90%
2013			60,58 %	39,42 %	39,23%	60,77%

Gráfico 7. Recaudación y espectadores por origen de la empresa exhibidora



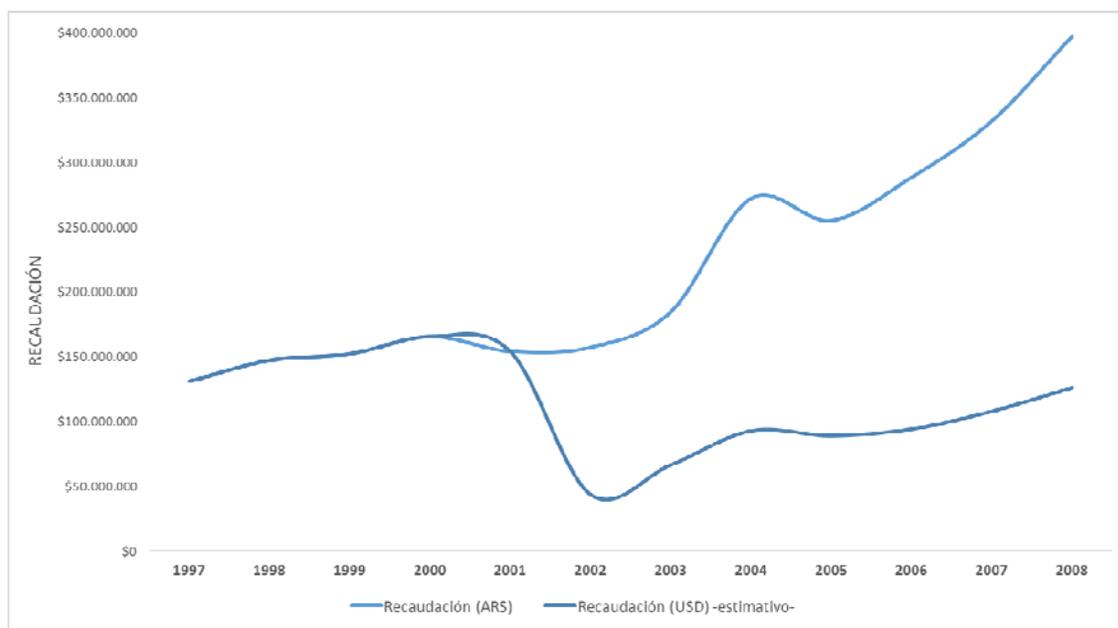
Espectadores				
	País	CABA	RMBA	Resto del país
1995	19.156.136	12.585.581	3.448.106	3.122.449
1996	21.348.289	12.772.681		
1997	25.630.000	11.252.830		
1998	32.431.388	11.728.212	9.184.849	11.518.327
1999	31.873.444			
2000	33.572.677	10.540.599	14.423.991	8.608.087
2001	31.349.271	10.112.714	10.594.391	10.642.166
2002	31.723.125	10.062.104		
2003	33.378.781	10.505.323	10.515.368	12.358.090
2004	44.507.697	10.958.952	12.436.678	21.112.067
2005	37.617.695	11.592.194	10.058.298	15.967.203
2006	35.774.746	10.823.683	9.509.378	15.441.685
2007	34.306.900	10.176.667	9.507.928	14.622.305
2008	34.609.016	9.922.874	9.320.994	15.365.148

Gráfico 8. Cantidad de espectadores en CABA, partidos del Conurbano Bonaerense y resto del país



Año	Recaudación (ARS)	Recaudación (USD) -estimativo-
1997	\$ 130,486,630	130,486,630
1998	\$ 146,659,802	146,659,802
1999	\$ 151,699,783	151,699,783
2000	\$ 164,953,455	164,953,455
2001	\$ 153,572,808	153,572,808
2002	\$ 156,700,317	42,931,593
2003	\$ 184,003,560	65,715,557
2004	\$ 271,516,457	92,039,476
2005	\$ 254,636,636	88,415,498
2006	\$ 287,812,782	93,445,708
2007	\$ 331,326,425	107,225,380
2008	\$ 396,568,595	125,496,390

Gráfico 10. Recaudación total en USD y ARS (1997-2008)



CONCURRENCIA DE ESPECTADORES

películas nacionales
películas extranjeras

	1991	1992	1993	1994	1995
<i>películas nacionales</i>	16.460.300	14.729.368	19.438.636	16.891.297	19.156.136
<i>películas extranjeras</i>	1.157.129	1.483.298	893.860	323.513	2.123.830
	15.303.171	16.212.666	18.544.776	16.567.784	17.032.306

Consumo de películas nacionales

	7,03 %	10,07 %	4,60 %	1,92 %	11,09 %
--	--------	---------	--------	--------	---------

ESTRENOS

películas nacionales
películas extranjeras

<i>películas nacionales</i>	286	268	232	171	178
<i>películas extranjeras</i>	16	10	14	8	24
	270	258	218	163	154

Estados Unidos
Francia
España
Gran Bretaña
Resto de Europa
Latinoamérica
Asia
Otros

	157	151		112	112
--	-----	-----	--	-----	-----

Market share

	5,59 %	3,73 %	6,03 %	4,68 %	13,48 %
--	--------	--------	--------	--------	---------

Valor de la entrada

en pesos

	4,00	4,00	5,00	5,00	6,00
--	------	------	------	------	------

CONCURRENCIA DE ESPECTADORES

películas nacionales
películas extranjeras

	1996	1997	1998	1999	2000
	21.348.289	25.630.000	32.431.388	31.873.444	33.572.677
	1.653.460	5.229.674	4.179.479	5.501.795	6.091.938
	19.694.829	20.400.326	28.251.909	26.371.649	27.480.739

Consumo de películas nacionales

	7,75 %	20,40 %	12,89 %	17,26 %	18,15 %
--	--------	---------	---------	---------	---------

ESTRENOS

películas nacionales
películas extranjeras

	179	172	214	257	254
	37	28	35	38	45
	142	144	179	219	209

Estados Unidos
Francia
España
Gran Bretaña
Resto de Europa
Latinoamérica
Asia
Otros

	102	105	117	133	171
	10	6	15	18	
	7		5	9	
	7	7	17	10	
		1 República Checa		5 Italia; 3 Alemania; 1 Dinamarca	
		1 México		1 México; 3 Brasil	
		2 Australia	2 Japón; 1 Irán	7 Japón; 6 Irán	
			1 Canadá		

Market share

	20,67 %	16,28 %	16,36 %	14,79 %	17,72 %
--	---------	---------	---------	---------	---------

Valor de la entrada

en USD
en pesos

	6,00	7	4,52	4,76	4,91
		7	7		4,91

CONCURRENCIA DE ESPECTADORES

películas nacionales
películas extranjeras

	2011	2012	2013	2014	2015
	42.490.429	47.320.503	48.405.285	45.648.799	52.125.925
	3.041.135	4.629.054	7.471.614	8.144.626	7.553.166
	39.449.294	42.691.449	40.933.671	37.504.173	43.994.577

Consumo de películas nacionales

	7,16 %	9,78 %	15,44 %	17,84 %	14,49%
--	--------	--------	---------	---------	--------

ESTRENOS

películas nacionales
películas extranjeras

	322	336	347	404	427
	128	136	151	172	182
	194	200	196	232	245

Estados Unidos
Francia
España
Gran Bretaña
Resto de Europa
Latinoamérica
Asia
Otros

	133	117	144		
	13		14		
	10		7		
	15		22		
	4 Alemania; 2 Irlanda; 11 Italia; 2 Portugal		9 Italia; 2 Austria; 2 Hungría; 2 Rusia; 3 Alemania		
	3 México; 3 Uruguay		2 México; 3 Chile		
			2 Japón		
			3 Canadá		
	3 Israel; 4 Canadá				

Market share

	39,75 %	40,48 %	43,52 %	42,57 %	42,62%
--	---------	---------	---------	---------	--------

Valor de la entrada

en pesos

	22,90	28,14	35,88		70,90
--	-------	-------	-------	--	-------

1985 1986 1987 1988 1989 1990

TITULOS NACIONALES

por cantidad de espectadores

La Historia Oficial	Los colimbas se divierten Ico, el caballito valiente	Sur	Bañeros II: la playa loca	Exterminators II, la venganza del dragón
Mingo y Anibal contra los fantasmas	Rambito y Rambón, primera misión	Hombre mirando al sudeste	Los exterminators	Cien veces no debo
Esperando la carroza	La historia oficial	El mansanta está cargado	Permiso para pensar	Yo, la peor de todas
:Sucedió en el internado	La noche de los lápices	Los bañeros más locos del mundo	La amiga	Enfermero de día, camarero de noche
Los gatos	Brigada explosiva	Galería del terror	Nunca estuve en Viena	Últimas imágenes del naufragio
Tacos altos	Camarero nocturno	Los matamonstruos en la mansión del terror	Cipayos, la tercera invasión	Flop
Mírame la palomita	El exilio de Gardel	Los colimbas al ataque	Tango Bar	
El tejo y la tele	Brigada explosiva contra los ninjas	La clínica del doctor Cureta	Tres alegres fugitivos	
Flores robadas en los jardines...	Las colegialas	Las esclavas	El profesor Punk	
La búsqueda	Correcional de mujeres	Susana quiere... el negro también		

TITULOS INTERNACIONALES

por cantidad de espectadores

Los Cazafantasmas	África mia	Pelotón	Las aventuras de Chatrán	Rain man	Ghost
Amadeus	Rocky IV	Halcón	Atracción Fatal	¿Quién engañó a Roger Rabbit?	Indiana Jones
Rambo II	Volver al futuro	La misión	Rambo III	Gemelos	
Locademia de Policía II	Comando	Héroes	Mannequin	Batman	
Los gritos del silencio	Cobra	Los fugitivos	El último emperador	Indiana Jones y la última cruzada	
Fiebre de amor	Un largo camino a casa	La familia	Sin salida	Duro de matar	
Una chica al rojo vivo	Las minas del rey Salomón	Escape en tren	Hechizo de luna	Secretaría ejecutiva	
Pasaje a la India	Santa Claus	Te amaré en silencio	Dirty Dancing	Mujeres al borde de un ataque de nervios	
Señales particulares: Bellísimo	El beso de la mujer araña	Depredador	Nacido para matar	El gran dragón blanco	
007, en la mira de los asesinos	Locademia de policía III	King Kong II	Años del universo		

	1991	1992	1993	1994	1995
TITULOS NACIONALES					
por cantidad de espectadores	Exterminator 3 Las tumbas Ya no hay más hombres espectadores: La última siembra El verano del potro * más 1.000.000 Equinoccio Chiquilines Loralidia El acompañamiento Vivir mata	El lado oscuro del corazón Un lugar en el mundo Donde estás amor de mi vida Al filo de la ley Exterminators 4 El viaje Siempre es difícil volver La pluma del ángel	Tango Feroz Gaitica: el mono El caso María Soledad De eso no se habla Perdido por perdido Un muro de silencio Funes, un gran amor Matar al auellito La peste El marido perfecto	Convivencia Una sombra ya pronto serás Cortazar Amigovio Fuego gris El amante de las películas mudas Cuerpos perdidos Guerreras y cautivas	Caballos salvajes Las cosas del querer De amor de sombra No te muieras sin decirme a dónde vas La nave de los locos Casas de fuego La ley de la frontera Facundo Mas allá del límite Peperina
TITULOS INTERNACIONALES					
por cantidad de espectadores	Terminator 2 Robin Hood La pistola desnuda Hamlet Las tortugas ninjas 2 Misery Duro de aguantar La hoguera de las vanidades Ambiones prohibidas Agencia secreta	Aladdin	Jurassic Park	El rey León	La máscara Batman Pocahontas Duro de matar El cartero Casper Tonto y re tonto Toy story Apolo 13

	1996	1997	1998	1999	2000
TITULOS NACIONALES					
por cantidad de espectadores					
	Despabílate amor	Comodines	Un argentino en Nueva York	Manuelita	Papá es un ídolo
	Sol de otoño	Dibu	Cohen vs. Rossi Dibu 2 : La venganza de Nasty	Esa maldita costilla Alma mía	Nueve Reinas Corazón, las alegrías de Pantriste
	Eva Perón	La furia	El Faro	La venganza	Apariencias
espectadores:	El dedo en la llaga	Cenizas del paraíso	El desvío	La edad del sol	Plata quemada
* más 1.000.000	El mundo conta mí	Martín H	Pizza, birra, faso	El mismo amor, la misma lluvia	Una noche con Sabrina Love
* más de 500.000	El verso	Hasta la victoria siempre	Buenos Aires me mata	Yepeto	Los Pin Tin al rescate
* más de 100.000	Carlos Monzón	Buenos Aires viceversa	Tango	Mundo grúa	Felicidades
* menos de 100.000	Lola Mora	El sueño de los héroes	Secretos compartidos	El amateur	Acrobacias del corazón
	Besos en la frente	La vida según Muriel	Fuga de cerebros	Héroes y demonios	Almejas y mejillones
		Pequeños milagros			

	1996	1997	1998	1999	2000
TITULOS INTERNACIONALES					
por cantidad de espectadores					
	El jorobado de Notre Dame	El mundo perdido: Jurassic Park	Titanic	Sexto sentido	Dinosaurio
	Día de la independencia	Hércules	Godzilla	Tarzan	Misión imposible 2
	Pecados capitales	Hombres de negro	La máscara del Zorro	Star Wars: Episodio I	Belleza americana
	Twister	La boda de mi mejor amigo	Mejor imposible	La vida es bella	Gladiator
	Misión Imposible	Batman & Robin	Armageddon	La momia	El Patriota
	101 Dálmatas	El paciente inglés	Bichos una aventura en miniatura	Analizame	Stuart Little, un ratón en la familia
	La roca	El rescate	El abogado del diablo	Matrix	Revelaciones
	Space Jam	Ciarosuro	Mulan	Un lugar llamado Notting Hill	Una tormenta perfecta
	Fuego contra fuego	Los hijos de la calle	Arma mortal 4	Shakespeare apasionado	El Protegido
	Los sospechosos de siempre	Jerry Maguire	Impacto profundo	La emboscada	X-Men

	2001	2002	2003	2004	2005
TITULOS NACIONALES					
por cantidad de espectadores	El hijo de la novia La fuga Chiquititas Rodrigo, La película Anteojito y Antifaz La ciénaga Déjala correr Antigua, vida mía Nueve reinas Cabeza de igire	Apasionados Kamchatka Dibu 3 Lugares comunes El bonaerense Historias Mínimas Un oso rojo Samy y yo Herencia Bolivia	Vivir intentando El día que me amen Cleopatra Valentín Un día en el paraíso Un hijo genial No debes estar aquí El fondo del mar Soy tu aventura El juego del arcibel	Patoruzito Luna de Avellaneda Peligrosa obsesión Erreway El perro No sos vos, soy yo El abrazo partido Ay, Juancito Roma Un hijo genial	Papá se volvió loco Elsa & Fred Iluminados por el fuego El aura Tiempo de valientes Whisky Romeo Zulu Cama adentro La suerte está echada El viento Hermanas
	espectadores: *más 1.000.000 *más de 500.000 * más de 100.000 * menos de 100.000				
TITULOS INTERNACIONALES					
por cantidad de espectadores	Harry Potter y la Piedra Filosofal Monsters, Inc. Jurassic Park 3 La familia de mi novia Lo que ellas quieren Traffic El planeta de los simios Hannibal Náufrago Shrek	El Hombre Araña La era de hielo Harry Potter y la cámara secreta El señor de los anillos: La comunidad del anillo La Gran Estafa Señales Lilo & Stitch Una mente brillante Hombres de negro II Star Wars - Episodio II	Matrix Recargado Buscando a Nemo El señor de los anillos: las dos torres Todopoderoso Piratas del Caribe Terminator 3 Rio Místico Matrix Revoluciones X men 2 El increíble Hulk	Shrek 2 La pasión de Cristo El señor de los anillos Troya El día después de mañana El hombre araña 2 Harry Potter Los increíbles El último samurai Alguien tiene que ceder	Madagascar Guerra de los mundos Harry Potter y el cáliz de fuego Los Fockers Star wars - Episodio III Los 4 fantásticos Chicken little Constantine Sr. y Sra. Smith Batman inicia

	2006	2007	2008	2009	2010
TITULOS NACIONALES					
por cantidad de espectadores	Bañeros III. Todopoderosos El ratón Pérez Patoruzito 2 Las manos Crónica de una fuga Derecho de familia Fuerza aérea Soc. Anónima Cara de queso El custodio Una estrella y dos cafés	Incorregibles ¿Quién dice que es fácil? La señal El arca Isidoro XXY Tocar el cielo Martín Fierro, La película El otro El niño de barro	Un novio para mi mujer High school musical: el desafío El nido vacío 100% lucha, la película Brigada explosiva: misión pirata Los superagentes: nueva generación Motivos para no enamorarse Leonera Valentina, la película La leyenda	El secreto de sus ojos Las viudas de los jueves Papá por un día Esperando la carroza 2 Música en espera El ratón Pérez 2 Cuestión de principios Felicitas Anita El corredor nocturno	Iguailita a mi Carancho Dos hermanos Gaturro Sin retorno El hombre de al lado Pájaros volando Plumíferos Paco Mis Tacuarembó
espectadores:					
* más de 500.000					
* más de 100.000					
* menos de 100.000					
TITULOS INTERNACIONALES					
por cantidad de espectadores	La era de hielo 2 Crónicas de Narnia El Código Da Vinci Piratas del Caribe: El cofre de la muerte Cars Vecinos invasores X-Men 3 Misión imposible 3 Superman regresa (2006) Poseidón	Los Simpsons Shrek Tercero Piratas del Caribe: en el fin del mundo Harry Potter y la orden del Fénix El hombre araña III Ratatouille Una noche en el museo 300 Transformers La familia del futuro	Madagascar 2 Kung fu Panda Batman: el caballero de la noche Wall - E Las crónicas de Narnia: El príncipe Caspian Encantada Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal La Momia 3: La tumba del emperador dragón Soy Leyenda 10.000 AC	La era de hielo 3 Harry Potter y el misterio del príncipe Ángeles y demonios Luna nueva Up! Bolt Una noche en el museo 2 Transformers: La venganza de los caldos Cuentos que no son cuento	Toy story 3 Avatar 2012 Shrek para siempre Alicia en el país de las maravillas Harry Potter Inception Eclipse Crónicas de Narnia El aprendiz de brujo Robin Hood

	2011	2012	2013	2014	2015
TITULOS NACIONALES					
por cantidad de espectadores	Un cuento chino	Dos más dos	Metegol	Relatos salvajes	El cian
	Viudas	Elefante Blanco	Corazón de León	Bañeros 4: Los rompeolas	Abzurdah
	Mi primera boda	Atraco	Tesis sobre un homicidio	El misterio de la felicidad	Relatos salvajes
espectadores:	Revolución: el cruce de los Andes	Peter Capussotto y sus 3 dimensiones	Séptimo	Socios por accidente	Sin hijos
* más de 1.000.000	Los Marziano	La suerte en tus manos	Wakolda	Muerto en Buenos Aires	Papeles en el viento
* más de 500.000	Don gato y su pandilla	Infancia clandestina	Vino para robar	El inventor de juegos	Truman
* más de 100.000	Hermanitos del fin del mundo	Extraños en la noche	La reconstrucción	Belbu	Boca Juniors 3D
* menos de 100.000	Sudor frío	Todos tenemos un plan	Caidos del mapa	Violetta en concierto	Locos sueltos en el ZOO
	Un amor	Néstor Kirchner	Pensé que iba a haber fiesta	Las insoladas	Socios por accidente 2
	Juan y Eva	Esperando la carroza	Puerta de hierro	Delirium	El espejo de los otros
TITULOS INTERNACIONALES					
por cantidad de espectadores	Cars II	La era del hielo IV	Monsters University	Frozen	Minions
	Piratas del Caribe: Navegando aguas misteriosas	Madagascar III	Mi villano favorito II	Maléfica	Rápidos y furiosos 7
	Harry Potter y las reliquias de la muerte II	Los Vengadores	Rápidos y Furiosos VI	Río 2	Intensamente
	Kung Fu Panda II	Batman: el caballero de la noche asciende	Iron Man III	Transformers 4	Jurassic World
	Río	Valliente	Los Croods	Big hero 6	Los vengadores 2
	Enredados	El Sorprendente Hombre Araña	Ralph El Demoledor	Cómo entrenar a tu dragón	Star Wars Episodio VII
	Transformers III	Amanecer Parte II	Guerra Mundial Z	Sinsajo	Hotel Transylvania 2
	Los Pitufos	El Hobbit	El Conjuro	El planeta de los simios: Confrontación	Un gran dinosaurio
	El gato con botas	Búsqueda implacable 2	El llanero solitario	Tonto y retonto 2	50 sombras de Grey
	Rápidos y Furiosos, sin control	Ted	En llamas	X-Men: Días del futuro pasado	Pixeles

10.5.1. Películas nacionales más exhibidas en los multicines de CABA (1997-2008)

Película	Semanas en cartel en multicines CABA		Fecha de estreno	Distribuidora	Producción	Fondo	Cantidad De espectadores	Puesto según films más vistos	Lanzamiento (cantidad de Copias)
	CABA	en							
1997									
<i>Comodines</i>	8		19 de junio	Filmarte	Artear; Films S.A.; Flehner; Pol-Ka		1301090	2	
<i>Cenizas del paraíso</i>	8		7 de agosto	Buena Vista	Artear, Buena Vista Pictures; Patagonik; Promofilm		830000	6	
<i>La furia</i>	5		5 de junio	Líder	ASF; Telefé		1000430	4	
1998									
<i>Cohen vs. Rossi</i>	7		28 de mayo	Buena Vista	Patagonik; Pol-Ka		736030	8	
<i>El faro</i>	6		16 de abril	Distribution Company	Artear, Film Suez, Naya Films; Prime Films; Promofilm		445008	22	
<i>Un argentino en Nueva York</i>	6		21 de mayo	Líder	ASF; Telefé		1634702	2	
<i>Dibu 2</i>	6		2 de julio	Buena Vista	Buena Vista; Patagonik; Telefé		530172	13	
1999									
<i>Manuelita</i>	21		8 de julio	Columbia TriStar Distribution Company	García Ferré, Telefé		2318422	1	
<i>Alma mía</i>	7		13 de mayo	Pol-ka			549308	11	
<i>Esa maldita costilla</i>	7		11 de agosto	Líder	ASF; Telefé; Alma Ata		921361	7	
<i>El mismo amor, la misma lluvia</i>	6		16 de septiembre	Warner	JEMPSA, Warner		127317	54	
2000									
<i>Nueve reinas</i>	20		31 de agosto	Buena Vista	Patagonik; Naya films; Kodak, J.Z. & Asociados; FX Sound		1259602	4	
<i>Papá es un ídolo</i>	10		1 de junio	Líder	ASF; Telefé		1366699	2	
<i>Corazón</i>	9		6 de julio	Columbia TriStar	García Ferré, Telefé		1030230	5	
<i>Plata quemada</i>	8		11 de mayo	Líder	Cuatro Cabezas; Oscar Kramer; Taxi Films; Tornasol Films; Mandarin Films	Ibermedia	577861	17	
<i>Apariencias</i>	7		22 de junio	Distribution Company	Patagonik; Pol-ka; Naya		820043	9	

<i>Una noche con Sabrina Love</i>	7	8 de junio	Buena Vista Distribution Company	Patagonik; Naya Film; Surf Film; ULM; DMVB Films	240148	35
<i>Nueces para el amor</i>	5	10 de agosto	Distribution Company	Tornasol; Zairek; Aleph Producciones; El Puente Producciones		
<i>Felicidades</i>	5	24 de junio	Company	Bendercine; Tango		
2001						
<i>El hijo de la novia</i>	14	16 de agosto	Distribution Company	JEMPSA; Patagonik; Pol-ka; Tornasol	1385169	1
<i>Anteojito y Artifaz</i>	12	19 de julio	Buena Vista	García Ferré	195528	47
<i>La fuga</i>	11	24 de mayo	Líder	Telefé; Tesela	844192	5
<i>Chiquititas</i>	10	12 de julio	Líder	Telefé	731311	12
<i>Antigua vida mía</i>	5	3 de mayo	Líder	Aries Cinematográfica; TVE; Tornasol; Via Digital	54179	107
<i>La ciénaga</i>	5	12 de abril	Líder	Cuatro Cabezas; 4k Films; Wanda Vision; TS	110321	72
2002						
<i>Apasionados</i>	8	6 de junio	Buena Vista	ASF; Patagonik; Telefé; Via Digital; Antena 3; Alquimia Cinema	1.062.977	
<i>Kamchatka</i>	8	17 de octubre 19 de septiembre	Buena Vista Distribution Company	Alquimia; Oscar Kramer; Patagonik; TVE; Via Digital	372.006	
<i>El bonaerense</i>	7	24 de octubre	Distribution Company	Pol-Ka; Pablo Trapero Producciones; CNC	215.784	Ibermedia
<i>Historias mínimas</i>	7	20 de junio 12 de septiembre	Distribution Company	Guacamole; Nirvana; Wanda	138.105	
<i>Herencia</i>	6	3 de octubre	Distribution Company		86.996	
<i>Lugares comunes</i>	6	11 de julio	Distribution Company	Tornasol Films; Shazam S.A.; Via Digital	218.249	
<i>Un oso rojo</i>	6	3 de octubre	Company	Lita Stantic; Wanda Vision	169.356	
<i>Samy y yo</i>	5	11 de julio	Líder	Boulevares Producciones	162.087	
2003						
<i>El fondo del mar</i>	10	28 de agosto	Alfa films Distribution Company	Aeroplato Cine; Altamar Cine; Toto Films; Tresplanos Cine	103764	71
<i>El día que me amen</i>	9	12 de junio	Buena Vista	Pol-Ka	502149	13
<i>Bandana: vivir intentando</i>	9	19 de junio	Buena Vista	Patagonik; RGB Entertainment	862006	9

<i>Valentin</i>	9	11 de septiembre	Buena Vista	Patagonik; RWA; First Floor; Duque; Surf Films	Netherlands; Rotterdam	297927	25
<i>Cleopatra</i>	7	14 de agosto	Buena Vista Distribution Company	Patagonik; Telefé; Alquimia Cinema		450446	15
<i>Sol de noche</i>	6	21 de agosto	Distribution Company			17493	
<i>Micaela, una película mágica</i>	6	5 de diciembre (2002)	Distribution Company	Encuadre; Laboratorios Stagnaro			

2004

<i>Luna de Avellaneda</i>	15	20 de mayo	Distribution Company	100 Bares; JEMPISA; Pol-Ka; Tornasol		1.057.940	68
<i>Patoruzifo</i>	12	8 de julio	Buena Vista	Admira; Patagonik; Red Lojo; Telefé		2.101.810	114
<i>Nos sos vos, soy yo</i>	11	28 de octubre 16 de	Primer Plano	Rizoma Films		175588	
<i>Peligrosa obsesión</i>	8	septiembre	Buena Vista Distribution Company	Ledafilms; Patagonik; Telefé		942058	61
<i>El abrazo partido</i>	6	25 de marzo 23 de	Distribution Company	BD Cine; Paradis Films; Wanda Visión; Classic Film	Fonds Sud	159855	
<i>El perro</i>	6	septiembre	20th Century Fox	Guacamole; Wanda Visión; Romikin; Kramer y Sigman		178432	

2005

<i>Elsa y Fred</i>	16	28 de julio 29 de	Columbia TriStar	Shazam; MC Milicento; Tesela		560824	20
<i>Tiempo de valientes</i>	16	septiembre	Fox	K&S; 20th Century Fox; Chemo; OK Films; Shok Films		461734	49
<i>Papá se volvió loco</i>	10	2 de junio 15 de	Sono	ASF; Telefé		1603909	67
<i>El aura</i>	9	septiembre	Buena Vista Distribution Company	Patagonik; Naya; Tango Films; Tornasol		616449	51
<i>Whisky, Rameo, Zulu</i>	8	21 de abril 8 de	Distribution Company	Aquafilms; Terra Vermelha		184484	42
<i>Iluminados por el fuego</i>	7	septiembre	Distribution Company	Gob. Prov. de San Luis; Gob. Prov. de Santa Cruz; San Luis Cine; UNSAM		382107	51
<i>Cama adentro</i>	5	26 de mayo	Distribution Company	Acquafilms; Filmanova; Libido Cine; San Luis Cine		102503	10

2006

<i>El ratón Pérez</i>	8	13 de julio	Buena Vista	Patagonik; Castalao; Filmax		1001776	56
<i>Crónica de una fuga</i>	7	27 de abril	20th Century Fox	20th Century Fox; K&S		194059	30

<i>El método</i>	6	16 de marzo	Alfa Films Distribution Company	Tornasoli; Arena Films; Cattleya; Alquimia BD Cine; Classic Films; Paradis Films; Wanda Visión	184281	33
<i>Derecho de familia Bañeros III todopoderosos</i>	6	23 de marzo	ASF	ASF; Telefé	1153029	103
<i>Fuerza aerea SA</i>	6	31 de agosto	Distribution Company	Aquafilms	113848	17
<i>Las manos</i>	5	10 de agosto	Primer Plano	Aleph Producciones; Carbelli; Unlam	219029	32
2007						
<i>¿Quién dice que es fácil?</i>	12	8 de febrero 13 de septiembre	Primer Plano	Film Suez; Primer Plano; Rizoma; Zariak	420738	42
<i>La señal</i>	8	5 de julio	Buena Vista	Patagonik; Pampa Films; Telefé; Wanda Visión; Fénix	359850	58
<i>El arca</i>	7	14 de junio	Buena Vista Distribution Company	Patagonik	334850	50
<i>XXY</i>	7	4 de julio	ASF	Historias Cinematográficas Cinemania; Wanda Visión; Pyramide	188694	30
<i>Incorregibles</i>	6	2 de agosto	Columbia TriStar	ASF; J.Z & Asociados; Telefé	766931	95
<i>Tocar el cielo</i>	5	14 de agosto	Buena Vista Distribution Company	MC Millicento; Shazam; Tesela	164637	35
2008						
<i>Un novio para mi mujer</i>	11	20 de marzo	Buena Vista Distribution Company	Patagonik	1405517	71
<i>Regresados</i>	7	29 de mayo	Buena Vista Primer Plano	100 Bares; La Produ 90'	4646	5
<i>Leonera</i>	6	10 de julio	Buena Vista Primer Plano	Matanza Cine; Patagonik; Cineclik Asia Adart; Telefé	132873	24
<i>100% lucha la película Highschool musical el desafío</i>	6	17 de julio	Buena Vista Distribution Company		249526	39
<i>El nido vacío</i>	5	24 de abril 4 de septiembre	Buena Vista Distribution Company	BD Cine; Classic Film; Paradis Films; Wanda Visión	493699	114
<i>Motivos para no enamorarse</i>	5	septiembre 4 de	Distribution Company	BD Cine; Cine.Ar; Cinecolor; Film Suez	263928	37
<i>La próxima estación</i>	5	septiembre	Primer Plano		145899	43
					47654	3

Epílogo

Unas semanas antes de dar por concluida esta tesis, quizás invocando que una investigación nunca está completamente finalizada, tropecé con datos para mí perdidos o invisibilizados. El ex cine Gran San Juan, la única sala que vi abierta en las cercanías de mi casa durante muchos años -como cine porno- fue recuperado como centro cultural autogestionado, bautizado "El Tipográfico", en honor al primer gremio y sindicato de la Argentina que funcionó en el mismo predio. Transité la avenida San Juan desde Boedo a Jujuy y de Jujuy a Boedo infinitas veces en los últimos años y, habituada al aciago edificio de San Juan 3244, no había reparado en la nueva marquesina y en los coloridos carteles que flanquean la entrada. Mi paso sistemático y distraído por la ciudad no registró el cambio hasta literalmente tropezarme con él.

Encontré también –o más bien, me encontró a mí– la mención en cartelera de la mítica función de *Laberinto y Xuxa contra bajo Astral* en el cine Cuyo. Fue en julio de 1991. Constatar ese dato que tan vívidamente existía en mi recuerdo no modificó mi apreciación. Es tan cierto ahora como lo era antes de tener pruebas. Mi infancia no necesita registros. La investigación, en cambio, precisa exponer:

PROGRAMA DE LOS INVERNIOS Solo ap-may 16 añ. S-trasn: 1 h	
BELGRANO	
ATLAS BELGRANO - Cabildo 2165. 781-7200. 13, 15, 17, 19, 21, 23 hs. LAS TORTUGAS NINJA II y 18.45, 20.45, 22.45 hs var.	
BELGRANO 1 - Obligado y Mendoza. 781-8183. 13.40, 16.40, 19.40, 22.40 hs. ROBIN HOOD, el príncipe de los ladrones. 16.20, 19.20, 22.20 hs not. Vnes-Sáb-tr: 1.30 h Mcoles 50 % dto.	
BELGRANO 2 - Obligado y Mendoza. 781-8183. 13.30, 15.30, 17.30, 19.30, 21.30 y 23.30 hs. HIGHLANDER 2 Ap-t-públ. 15.10, 17.10, 19.10, 21.10 y 23.10 hs var. Vnes y Sáb tr: 1.30 hs Mcoles 50 % dto.	
BELGRANO 3 - Obligado y Mendoza. 781-8183. 13.50, 16.10, 18.30, 20.50, 23.10 hs. DURO DE AGUANTAR Ap-t-públ. 15.50, 18.10, 20.30 y 22.50 hs var. Vnes, Sáb-trasn. 1.30 hs. Mcoles 50 % dto.	
CABILDO - Av. Cabildo 2347. 784-3852. A las 15.10, 17.40, 20.10 y 22.40 hs J. Foster, A. Hopkins y S. Glenn en EL SILENCIO DE LOS INOCENTES Sáb-trasn. 1 hs. Loc. numerada. Boletería abierta sábado desde las 10 hs.	
DE LA INFANTA - Libertador y Bullrich, 775-9870. A las 16, 18.15, 20.30 y 22.45 hs ALICE de W. Allen. Localidades numeradas y rebajadas.	
16.55, 18.50, 20.45, 22.40 hs var. Sáb-trasn. 1.20 hs THE DOORS. Mcoles 50 % dto.	
SAVOY 1 - Cabildo 2829. 781-6500. A las 14.40, 16.40, 18.40 hs MI POBRE ANGELITO ; Ap-t-públ. A las 20.50 y 23.10 hs DURMIENDO CON EL ENEMIGO Sólo ap-may 16 años. Sáb-trasn. 1 hs.	
SAVOY 2 - Av. Cabildo 2829. TE: 781-6500. A las 13.35, 15.10, 16.45, 18.20 hs EL PRINCIPE ENCANTADO ; a las 20.15 y 22.50 hs GHOST, LA SOMBRA DEL AMOR . Sáb-trasn. 1.15 hs	
SAVOY 3 - Av. Cabildo 2829. TE: 781-6500. 14, 16.05, 18.10 hs CAPITAN AMERICA Ap-t-públ. A las 20.30 y 23 hs ZOO Sólo ap-may 18 años. Sáb-trasn. 1.10 hs.	
BOEDO	
CUYO - Boedo 858, 97-6975. Para disfrutar las vacaciones toda la familia con Xuxa. Cont. 14.40, 17.50, 21.40 hs SUPER XUXA, Contra bajo astral 16.05 y 19.35 hs Laberinto . En cast. Apta todo Públ.	
GRAN SAN JUAN - S.Juan 3246, 97-4293. Desde las 14.20 hs estrenos exclusivos: petic. condic. Sólo ap-may 18 años c-res.	
NATIONAL PALACE - Av. S. Juan 2461; 941-1723 - Lunes a mcoles pcoles rebajados. A las 14, 16.55, 19.45,	