

Sobre la proyección de un mapa alternativo para el cine de diversidad cultural: cine argentino en Francia

Por Leandro González*

Resumen: Francia es reconocido como el país donde nació el cine y sus políticas cinematográficas procuran mantener al cine francés como una referencia. Además, Francia apuesta a la cooperación internacional, con fondos de ayuda a todos los cines del mundo. En ese contexto, el cine argentino es uno de sus principales beneficiarios. El artículo se propone analizar la circulación del cine argentino en Francia. En primer lugar, se describe el conjunto de acciones que impulsa Francia en materia de políticas cinematográficas dentro y fuera de su territorio; luego se examina el mercado cinematográfico francés con vistas a establecer sus principales características; y en tercer lugar, se analiza la presencia y el desempeño del cine argentino. A modo de cierre, se ofrecen unas reflexiones finales. El caso exhibe las implicancias de aspectos políticos, económicos y simbólicos.

Palabras clave: cine argentino, políticas de cine, CNC, INCAA.

Sobre a projeção de um mapa alternativo para o cinema da diversidade cultural: o cinema argentino na França

Resumo: A França é reconhecida como o país onde o cinema nasceu e sua política cinematográfica busca manter o cinema francês como referência. Além disso, a França está comprometida com a cooperação internacional, com fundos de ajuda para todos os cinemas do mundo. Nesse contexto, o cinema argentino é um de seus principais beneficiários. O artigo tem como objetivo analisar a circulação do cinema argentino na França. Em primeiro lugar, descreve-se o conjunto de ações promovidas pela França no campo das políticas cinematográficas dentro e fora de seu território; em seguida, examina-se o mercado cinematográfico francês para estabelecer as suas características principais; e em terceiro lugar, analisa-se a presença e atuação do cinema argentino. Para encerrar, algumas reflexões finais são oferecidas. O caso exhibe implicações de aspectos políticos, econômicos e simbólicos.

Palavras-chave: cinema argentino, políticas cinematográficas, CNC, INCAA.

On the projection of an alternative map for cultural diversity cinema: Argentine cinema in France.

Abstract: France is recognized as the country where cinema was born and its film policies try to keep French cinema as a reference. In addition, France is committed to international cooperation, with aid funds for all cinemas of the world. In this context, Argentine cinema is one of its main beneficiaries. The article aims to analyze the circulation of Argentine cinema in France. First, the set of actions promoted by France in the field of cinematographic policies inside and outside its territory is described; then the French film market is examined to establishing its main characteristics; and thirdly, the presence and performance of Argentine cinema are analyzed. By way of closing, some final reflections are offered. The case exhibits the implications of political, economic and symbolic aspects.

Key words: Argentine cinema, film policies, CNC, INCAA.

Fecha de recepción: 12/07/2021

Fecha de aceptación: 12/10/2021

Francia es reconocido mundialmente como el país que dio nacimiento al cine, considerado un emblema nacional. Desde 1895, los técnicos franceses recorrieron el planeta contribuyendo al proceso de internacionalización y mercantilización.

Los mercados internacionales fueron dominados por el cine francés hasta la década de 1920, cuando se produjo la irrupción global del cine de Hollywood. Francia respondió desplegando estrategias para preservar el prestigio de su cine, acompañadas muchas veces de una retórica universalista (Buchsbaum, 2015) donde el cine era presentado como una contribución a la humanidad. Es decir, Francia no se limita a promover *su* cine en el mundo, sino *el* cine. El influjo cultural es un objetivo de la diplomacia francesa, pero también una realidad palpable, consagrada en normativas y acuerdos multilaterales y materializada en expresiones culturales que de otro modo quizás no hubieran tenido lugar.

En este contexto, el análisis de la presencia del cine argentino¹ permitirá dar cuenta de las singularidades del mercado francés, como así también dimensionar el impacto de las políticas en términos de *diversidad cultural* y, por extensión, los alcances y los límites del proyecto francés de construir un mapa global alternativo para el cine. El cine argentino encontró en Francia y en sus instituciones (la crítica, los festivales, los fondos de coproducción) tanto financiamiento como reconocimiento. A ello habría que agregar que las políticas cinematográficas francesas constituyen un punto de referencia ineludible para la Argentina, cuya “Ley de cine” sin lugar a dudas hereda algunos lineamientos.

El artículo se organiza del siguiente modo: en primer lugar, se describe el conjunto de acciones que impulsa Francia en materia de políticas cinematográficas dentro y fuera de su territorio; luego se examina el mercado cinematográfico francés con vistas a establecer sus principales características y peculiaridades; y, en tercer lugar, se analiza la presencia y el desempeño del cine argentino. A modo de cierre, se ofrecen unas reflexiones finales.

1. De la resistencia a la construcción un mapa alternativo

El caso francés reviste de particular interés en cualquier abordaje sobre la circulación global del cine. Francia fue el primer país en conquistar los mercados internacionales y, además, constituye un ejemplo en materia de políticas de internacionalización de su cine. La empresa francesa Pathé fue la “pionera multinacional cinematográfica y ya en 1905 contaba con decenas de filiales a escala internacional” (Buquet, 2005: 285). Finalmente, este país ha hecho de la coproducción un modelo de cooperación para los cines de todo el mundo. En

¹ El artículo se inscribe en el marco de la tesis doctoral del autor, referida a las políticas de internacionalización del cine argentino.

suma: Francia viene incidiendo desde hace décadas en la proyección de un nuevo mapa global del cine.

En este apartado se abordarán tres cuestiones: (i) se realizará un repaso por el conflicto entre Estados Unidos y Francia; (ii) se describirá el conjunto de iniciativas que hacen de la política cinematográfica francesa una política internacionalista; y (iii) se analizará una política específica que da cuenta de la singularidad del mercado francés.

La guerra (cinematográfica) por otros medios

Si bien sería exagerado atribuirle ribetes bélicos a la disputa entre Francia y Estados Unidos por los mercados internacionales, resulta inevitable señalar que las dos guerras mundiales fueron decisivas en la consolidación del dominio de Hollywood a escala global, a costas de las cinematografías europeas.

Tras la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos dio el gran salto: “en 1917, el cine de EE.UU. ocupaba el 90% del mercado en el Reino Unido; y la cuota del cine francés en época similar había bajado del 80 al 30,4%, al interior de su mercado” (Buquet, 2005: 116). Los países europeos respondieron desarrollando un sistema de medidas proteccionistas: Alemania en 1924, luego Gran Bretaña en 1927, “pero la que realmente da paso a un enfrentamiento internacional es la francesa, al pedir este país, en 1928, un sistema de reciprocidad de importaciones/exportaciones de su cine” (Fuentes, 2014: 55). Los estudios de Hollywood rechazaron esta propuesta inicial y terminaron acordando una medida más flexible: “Francia acepta la generosa entrada de siete películas norteamericanas por cada film producido en Francia” (Fuentes, 2014: 55). Este acuerdo es, a pesar de todo, un hito central porque legitima y sienta las bases para una política audiovisual regulacionista que se mantiene vigente hasta la actualidad.

Una vez finalizada la segunda Guerra Mundial tuvo lugar otro episodio: en 1946, Estados Unidos y Francia negociaron un acuerdo bilateral de libre mercado, conocido como acuerdo Blum-Byrnes, por el cual Francia eliminaba restricciones a la importación de productos estadounidenses —especialmente películas— a cambio de obtener una quita en su deuda y financiamiento para la reconstrucción de su infraestructura (Creton, 2015). Pero Francia no renunció a la protección de su cine: las restricciones a la importación fueron reemplazadas por una cuota de pantalla que estipulaba la cantidad mínima de proyecciones de cine francés que debían realizar las salas. Además, ese año se creó el Centre National de la Cinématographie (CNC) que en 1948 comenzó a desarrollar un fondo de fomento a la producción. En estos años Francia consolidó los pilares de una política cinematográfica que luego sería tomada como modelo por otros países.

En paralelo, Estados Unidos y Francia llevaron este conflicto al escenario internacional. Inmediatamente después de la guerra comenzaron las discusiones sobre la regulación del comercio internacional como una vía para la reducción de tensiones. En 1947, y por impulso de Estados Unidos, se aprobó el General Agreement on Tariffs and Trade (GATT). El texto final plasmó el espíritu liberal estadounidense, pero con una disposición especial relativa al cine a petición de Francia. Es curioso que un acuerdo tendiente a la liberalización comercial y centrado en el comercio de bienes hiciera una única excepción:

One services industry, and one services industry only, received special attention in GATT. While GATT generally did not countenance quotas, Article IV permitted minimum screen quotas for “cinematograph films.” France was one of the countries that insisted on the inclusion of Article IV, an early indication of the importance France attached to cinema. Though this provision was written into GATT at a time when the European film industries were still recovering from the war, all subsequent rounds left this clause intact, and it remains in force (Buchsbaum: 2015: 56).

El GATT de 1947 es el antecedente de la Organización Mundial de Comercio. La posición de Francia, expresada en esos espacios durante la segunda parte del siglo XX a través de disposiciones especiales, excepciones y exenciones, fue finalmente reconceptualizada y consagrada en otro escenario internacional: UNESCO, con la aprobación de la “Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales” en 2005. Estados Unidos rechazó desde el principio esta convención.

Todo este recorrido muestra que desde el periodo de entreguerras el conflicto entre Estados Unidos y Francia en materia de cine está caracterizado por la potencia comercial de uno y la impronta regulacionista del otro, con resonancia en escenarios internacionales.

La internacional cinematográfica

Para recuperar terreno perdido, Francia impulsa tres instrumentos: la coproducción, la integración regional europea y la cooperación internacional en general. El internacionalismo de sus políticas obedece al carácter de emblema que tiene el fenómeno en este país, pero también al dominio de Hollywood: hay reivindicación del origen y nostalgia por el esplendor perdido. Julie Amiot-Guillouet rastrea este tipo de tópicos en el discurso del funcionariado francés, que cobró impulso cuando la izquierda llegó al poder en la década de 1980. Así intervino el Ministro de Cultura Jack Lang en 1984: “los países europeos deben afirmar conjuntamente su originalidad cultural. [...] Pienso en esas corrientes de intercambios múltiples que, en la época del Renacimiento, caracterizaron la vida intelectual y artística” (en Amiot-Guillouet, 2017: 65).² Al rescatar este discurso, Amiot-Guillouet subraya con perspicacia que “así como la acción de Francia fue legitimada en el campo del cine por la referencia a los hermanos Lumière, el

² Traducción propia del francés.

prestigio de Europa en materia cultural tiene su fuente en el 'Renacimiento', una era de esplendor [...] para Europa occidental, y una época en la que Estados Unidos no existía..." (2017: 65).³ El cine francés jugó un papel central en la construcción de coaliciones internacionales "to resist US cultural hegemony, ultimately articulating and consolidating another vision of globalization, what some have called an *alter-mondialisation*" (Buchsbaum, 2015: 45).

Sin embargo, sería simplista reducir todo a un enfrentamiento con Estados Unidos. Francia asumió genuinamente un rol activo en materia de diplomacia cultural: fue el primer país en erigir un sistema integral de fomento cinematográfico, también firmó el primer acuerdo de coproducción en 1946 (con Italia) y es uno de los impulsores de la integración audiovisual europea (Romero-González & Palma-Martos, 2019).

Por empezar, hay que señalar que Francia tiene firmados acuerdos de coproducción con 58 países: se destaca tanto por la inclusión de naciones diversas (de América, África, Europa, Asia y Oceanía) como por la exclusión de Estados Unidos. Como resultado, Francia produce la mayor cantidad de coproducciones en el mundo (UNESCO, 2016).

En segundo lugar, Francia participa activamente en los programas europeos de integración cinematográfica: MEDIA depende de la Comisión Europea y está orientado al desarrollo, la promoción y distribución del cine europeo; mientras que Eurimages se aprobó en 1987 y es el fondo del Consejo Europeo para la coproducción, distribución y exhibición de películas europeas. Actualmente, Eurimages tiene 39 países europeos más Canadá, que fue incorporado como miembro asociado en 2017. En 2019, también Argentina se sumó como miembro asociado, aunque fue una experiencia efímera.⁴ En sus primeros treinta años

³ Traducción propia del francés.

⁴ La incorporación fue celebrada por Ralph Haiek, entonces presidente del INCAA: "... es un gran impulso para fortalecer a nuestra industria y a su vínculo y presencia en todo el

Eurimages apoyó un total de 2.117 coproducciones por un total de €613 millones.⁵ Éstas pueden incluir la participación de un miembro externo al Consejo, motivo por el cual siempre representó una posibilidad para países como la Argentina. Un análisis del periodo 1989-2016 (Romero-González & Palma-Martos, 2019) muestra que Francia participó en el 53% de las coproducciones.

Por otro lado, se afirmó que Francia asumió genuinamente un rol activo en la promoción de la diversidad cultural. Esto se justifica por el hecho de que una auténtica concepción de diversidad cultural no implica solamente promover la producción cultural propia, sino también facilitar el acceso a expresiones de distinta procedencia (Amiot-Guillouet, 2017). En ese sentido, un buen ejemplo es el Fonds Sud Cinéma (FSC) que Francia puso en marcha en 1984 y que en 2012 fue rebautizado como “Aide aux cinémas du monde”. Este fondo es importante en sí mismo, pero es especialmente importante en este contexto porque —como se verá— el cine argentino lo aprovechó de una manera muy destacada.

Entonces, Francia apuesta fuertemente a la coproducción, a la integración europea y a la cooperación internacional en general, entendiendo a las políticas como herramientas necesarias para la proyección de un mapa cinematográfico alternativo. Esto muestra que tal vez Estados Unidos no tenga el liderazgo normativo en la política audiovisual global (Tunstall, 2008). No obstante, la perspectiva legal-institucionalista puede sobreestimar la influencia y el impacto

“mundo” (www.incaa.gov.ar/argentina-ingreso-a-eurimages). No obstante, algunos productores advirtieron que esto implicaba la exclusión del acceso a otros fondos dependientes de Europa Creativa. Así lo confirmaba Isabel Arrate, del IDFA Berta Fund: “IDFA Bertha Fund Europe, Hubert Bals Fund Europe, World Cinema Fund Europe, y la parte financiada por Creative Europe del Torino Film Lab no pueden apoyar proyectos de países que son miembros de Eurimages. Estamos muy consternados porque Argentina es el país que más ayudamos” (www.otroscines.com/nota?idnota=15144). En 2020, la nueva gestión del INCAA anunció que Argentina declinaba su participación señalando que la gestión anterior no había abonado el monto al que se había comprometido (www.incaa.gov.ar/informe-de-gestion-ii-del-incaa).

⁵ Fuente: Council of Europe, <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

de las políticas en la economía. El abrumador dominio de Hollywood es la mejor muestra de ello: “EU could not be regarded as a global or even regional power in global film market. The European film market is still an integrated feature of the US economy” (Vlassis, 2020: 10). En un sentido similar y no sin ironía, Buquet afirma que —por su presencia continental— “la norteamericana resulta ser la verdadera cinematografía europea” (2005: 205). Por eso, estudiar el caso francés a partir de su singularidad y de los resultados que ha obtenido, es especialmente relevante.

Arte y ensayo: la fuerza de la norma

En Francia existe el cine de *arte y ensayo*. Se trata de una categoría de calidad que es característica de la política cinematográfica francesa. A diferencia de las políticas referidas anteriormente, ésta aplica a salas y películas dentro del territorio francés.

Su institucionalización como fenómeno jurídico y objeto de políticas comienza en los años cincuenta al ser impulsado por un conjunto de exhibidores. El primer paso fue la fundación de la Association Française des Cinémas Art et Essai (AFCAE) en 1955. Dadas las limitaciones de su actividad, estos exhibidores se organizaron para solicitar apoyo público. En 1957 se creó el primer instrumento legal, que incluía una definición jurídica del concepto, y dos años después André Malraux estableció un esquema de deducciones impositivas para este tipo de salas. En los sesenta, acompañando el auge de la *Nouvelle Vague*, surgieron salas de arte y ensayo por todo el país.

Todo este proceso —el surgimiento de una expresión, su transformación en categoría jurídica, la creación de un circuito y de un tipo de películas con un estatuto especial— describe el surgimiento de una compleja *formación discursiva* (Foucault, 2003). El discurso, entendido como un “conjunto de estrategias que

forman parte de las prácticas sociales” (2003: 10) transforma los objetos al investirlos de un nuevo status, crea nuevos objetos y eventualmente puede alterar las relaciones de poder. Sencillamente, el discurso de arte y ensayo crea una distinción que no existía y que permite construir un circuito a su alrededor: la idea de que hay algunas películas que son cualitativamente distintas a otras. Si una norma es una construcción social que se instituye en reacción a una situación dada (Macherey, 2011), parece evidente que en este caso se proyectan las condiciones para favorecer la circulación de un determinado tipo de cine que no sería viable en condiciones de “libertad de mercado”. Es decir, se trata de una articulación entre discurso, práctica y norma que busca ofrecer una alternativa a la hegemonía de Hollywood.

Puede discutirse si todos estos esfuerzos tienen “éxito”. Pero más enriquecedor parece analizar en profundidad el fenómeno, pensarlo en contexto y en perspectiva histórica, asumiendo que incluso ante el sólido dominio de Hollywood pueden rescatarse aspectos transformadores, “exitosos” en sentidos varios. El cine francés constituye una excepción en el mundo occidental —afirma Creton— “on account of the resistance it mounts to the domination of Hollywood (often considered irresistible), owing to the French regulatory system, which has become a benchmark for all countries aspiring to set up a viable alternative” (2015: 27).

2. Caracterización del mercado francés

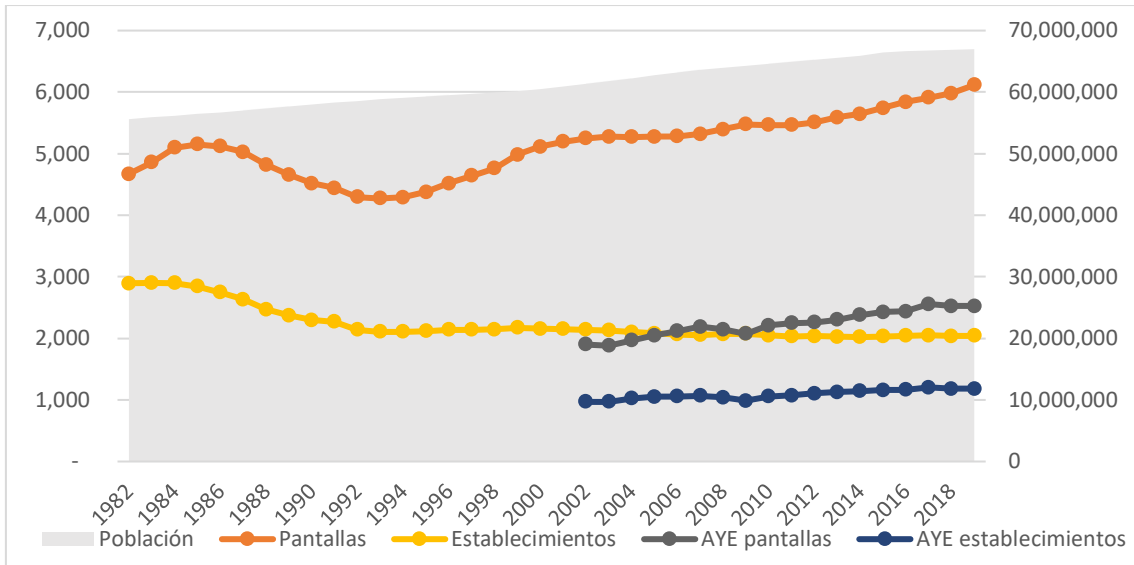
Francia tiene el mercado cinematográfico más importante de Europa. Si se toma como referencia el año 2019, se impone en la mayoría de los principales indicadores: asistencia a salas de cine en términos absolutos, asistencia anual *per capita* (3,1, seguida por el Reino Unido), cuota de mercado (es el único que supera el 30%) y cantidad de pantallas y cines (seguida por Italia) (CNC, 2020). Sólo en producción de largometrajes y en recaudación está detrás del Reino

Unido. De este modo, Francia pertenece al selecto grupo de países que tiene un peso significativo en todos los rubros mencionados, junto a Estados Unidos, China, Corea del Sur, India, Japón, México y Nigeria (OEA, 2019).

A continuación, se realizará una caracterización del mercado francés a partir del análisis de variables estadísticas sobre producción, distribución, exhibición y consumo. El circuito cinematográfico será analizado en general y, cuando sea pertinente, se detallarán aspectos del más específico sub-circuito de arte y ensayo. Aunque el interés principal está puesto en las últimas dos décadas, se trabajará con series históricas que en algunos casos se remontan a los 80 para resaltar la magnitud de las transformaciones.

En 1982, funcionaba un total de 2.892 salas con 4.669 pantallas, mientras que en 2019 existían menos salas (2.045) pero con más pantallas (6.114). Esto es característico del proceso de *reconfiguración* de la exhibición (Creton, 2015) que se dio en buena medida a escala global: en dicho lapso, la cantidad de pantallas por complejo en Francia se duplicó (pasó de 1,6 a 3,0) y su capacidad se redujo notablemente (de 282 butacas por pantalla a 187, en promedio), en un contexto en el que la población creció un 21%. En este marco, el circuito de arte y ensayo (en adelante, AYE) tiene su singularidad, dado que desde 2002 creció tanto en cantidad de establecimientos como de pantallas, aunque se trata de complejos con un menor promedio de pantallas (2,1) y butacas (173). Esto marca que el circuito de AYE tiene una participación muy significativa sobre la oferta, dado que representa el 58% de los complejos y el 41% de las pantallas.

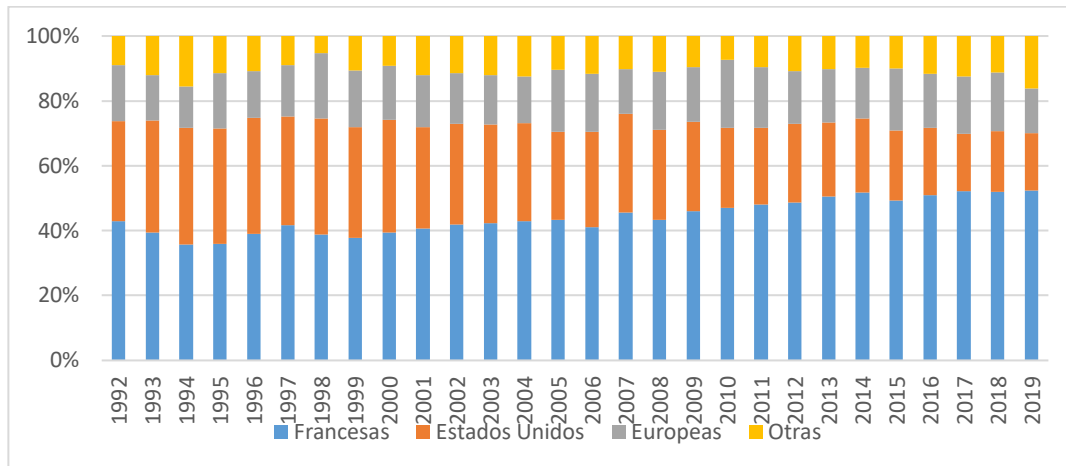
Gráfico 1. Complejos y pantallas de cine (total y detalle para arte y ensayo) y evolución demográfica, Francia, 1982-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

En el periodo 1992-2019, los estrenos se distribuyen del siguiente modo: 45% películas francesas, 27% de Estados Unidos, 17% europeas (en adelante: excluyendo a Francia) y 11% del resto del mundo. La evolución muestra que el cine francés fue obteniendo una cuota de estrenos mayor, a costa del cine estadounidense, mientras que el resto de los cines tiene una cuota relativamente estable e inferior al 30% a lo largo de todo el periodo.

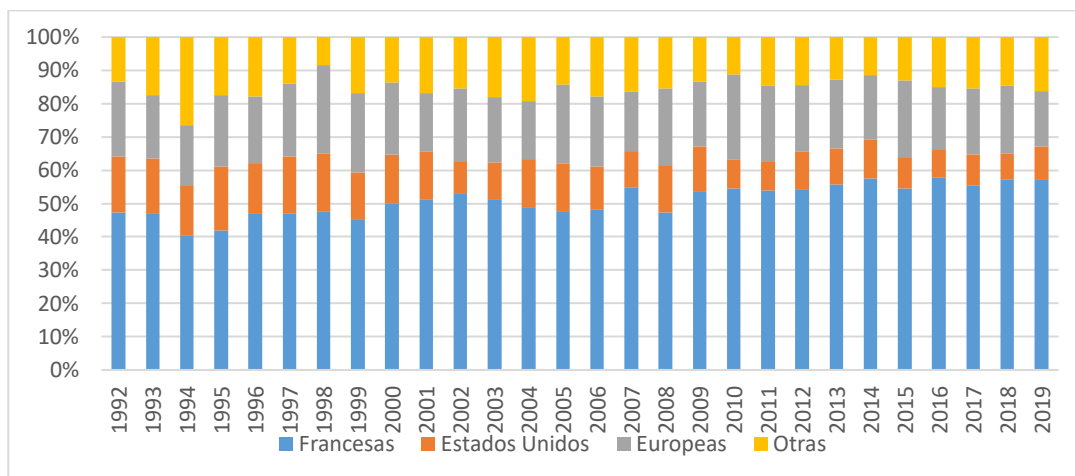
Gráfico 2. Estrenos en el circuito de salas según origen, 1992-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

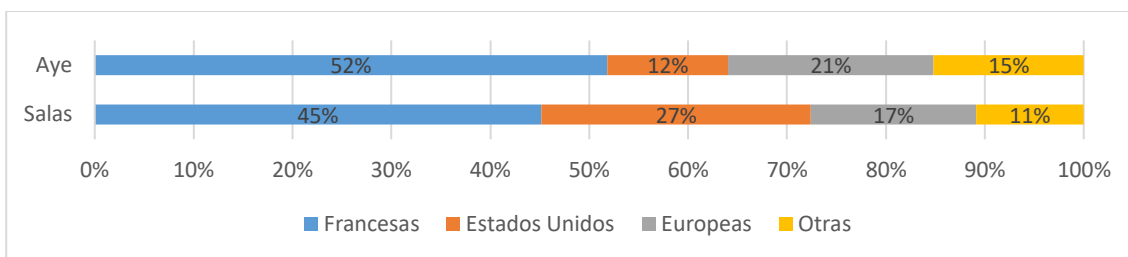
La especificidad del sub-circuito de AYE vuelve a hacerse manifiesta, dado que el cine francés (52%), europeo (21%) y de otras nacionalidades (15%) tienen una cuota mayor, lo cual coloca al de Estados Unidos en una sorprendente posición “minoritaria” (12%).

Gráfico 3. Estrenos en el sub-circuito de salas de arte y ensayo según origen, 1992-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

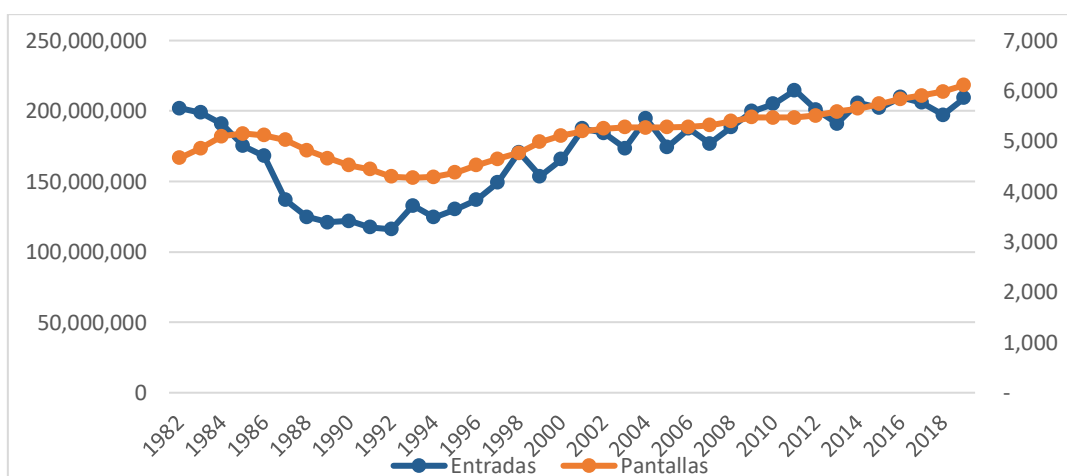
Gráfico 4. Estrenos en salas y detalle para el sub-circuito de arte y ensayo según origen, 1992-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

Respecto al consumo, se observa que el nivel de asistencia guarda cierto paralelismo con la cantidad de pantallas, aunque la venta de tickets tuvo una caída más pronunciada entre 1982 y 1992. Cuando la asistencia a salas alcanzó el punto más bajo en 1992 la crisis parecía terminal, pero la recuperación fue notable a tal punto que en 2011 se alcanzó un nivel que no se registraba desde hacía 45 años (Creton, 2015).

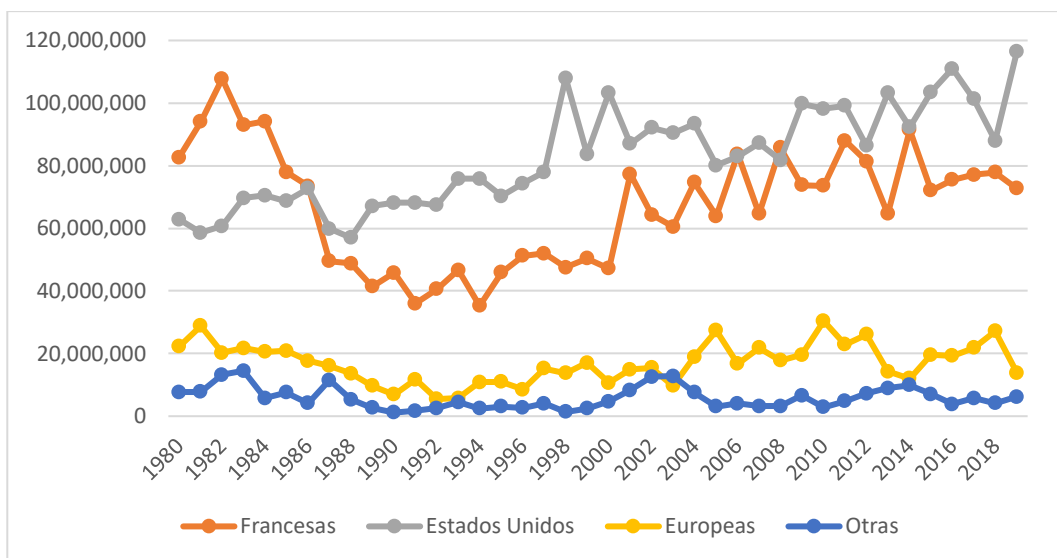
Gráfico 5. Cantidad de pantallas y de entradas vendidas, 1982-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

Si bien es claro que el cine que vende más entradas es el de Estados Unidos, no siempre fue así: los datos permiten identificar un quiebre en 1987, cuando el cine francés pasa a ocupar el segundo lugar (con las excepciones de 2006 y 2008). El cine europeo, por su parte, supera al del resto del mundo a lo largo de todo el periodo excepto en 2003.

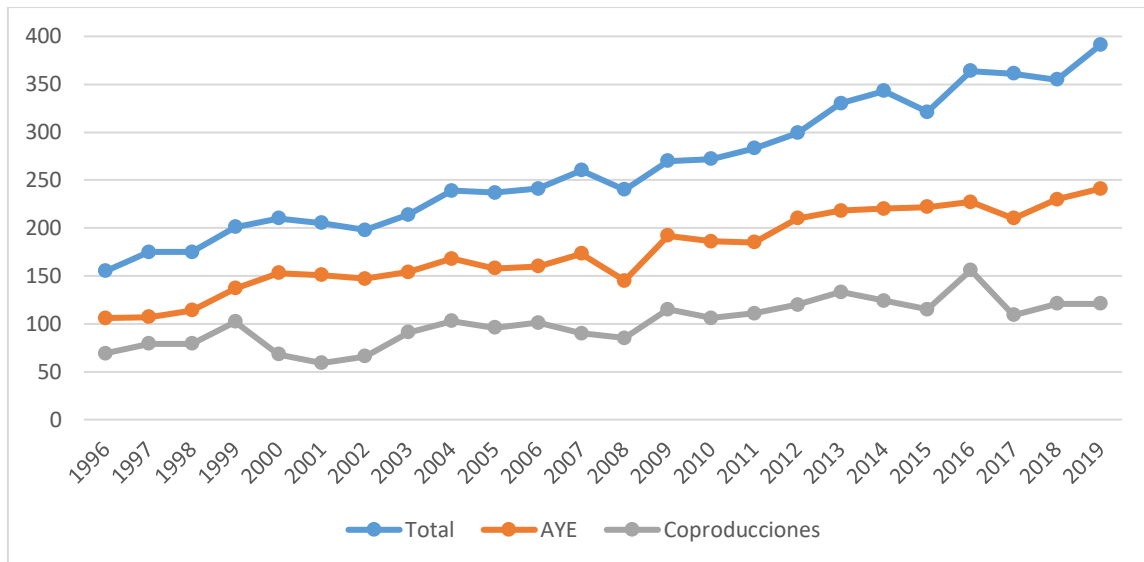
Gráfico 6. Cantidad de entradas vendidas por origen del film, 1980-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

El quiebre a favor del cine norteamericano es mucho más que un aspecto coyuntural. Sin embargo, eso no quita que el cine francés siga teniendo una cuota de mercado significativa, la mayor de todo el continente y una de las más altas del mundo (Vlassis, 2020). Estos datos son los que, más que desestimar la importancia de las políticas, las ponen de relieve dado que sin ellas la situación sería seguramente peor. Respecto a la producción, el cine francés creció de manera constante desde mediados de los noventa. En 2007 alcanzó el volumen de producción de la década del setenta, cuando se superaban los 250 títulos anuales. Esta tendencia fue impulsada por el cine clasificado como arte y ensayo, que representa prácticamente el 70% de los estrenos franceses.

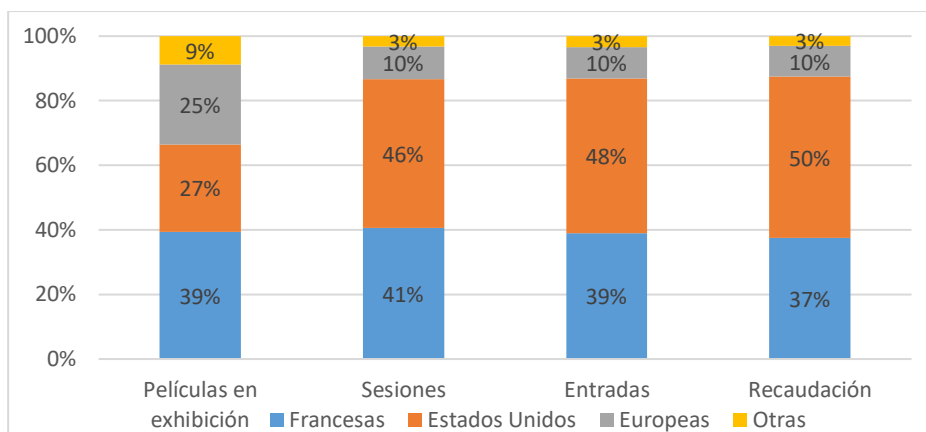
Gráfico 7. Películas francesas estrenadas, total y detalle para arte y ensayo y coproducciones, 1996-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

Habiendo analizado de forma detallada la exhibición, el consumo y la producción, es hora de realizar una evaluación sintética, a partir del desempeño de las películas en el circuito exhibidor según nacionalidad y según si se trata de películas de arte y ensayo o no. En el acumulado de las últimas cuatro décadas las películas francesas tienen una participación cercana al 40% en las principales variables: títulos exhibidos, cantidad de sesiones, espectadores y recaudación. El cine de Estados Unidos, en cambio, a pesar de representar sólo el 27% de los títulos, obtiene aproximadamente la mitad de las sesiones, los espectadores y la recaudación. Esto hace visible dos cuestiones: primero, confirma que el poderío del cine estadounidense se expresa en la distribución y la exhibición; segundo, que su cuota de mercado crece a costas del cine del resto de Europa y de “otros países”.

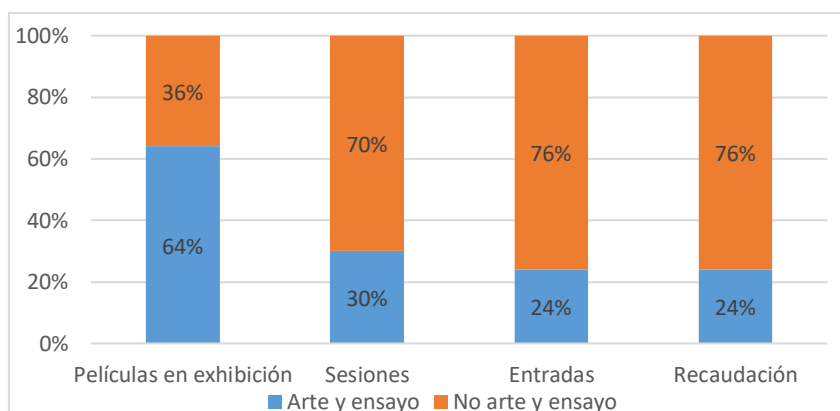
Gráfico 8. Películas en exhibición, sesiones, entradas y recaudación según origen del film, 1980-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

Las películas de AYE son mayoría en cuanto a los títulos en exhibición (64% del total), pero tienen una participación minoritaria en las sesiones (30%), entradas vendidas (24%) y recaudación (24%). Es fácil suponer que esto se relaciona con lo anterior, dado que los tanques de Hollywood que acaparan el mercado no reciben la categoría de arte y ensayo.

Gráfico 9. Películas en exhibición, sesiones, entradas y recaudación según películas de arte y ensayo o no, 1992-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

Es cierto que el mercado francés ofrece una programación diversa en orígenes nacionales y en tipos de películas, pero su participación se reduce fuertemente en el resto de las mediciones. La taquilla es concentrada por el mismo tipo de películas: “las comedias francesas, las películas de animación de los grandes estudios norteamericanos [...], las secuelas y las películas de superhéroes a la americana. Cada año se observa esta misma tendencia en taquilla, aunque con algunas excepciones” (Lépine, 2019: 145). La diversidad se diluye progresivamente entre el lanzamiento de las películas y el final de su recorrido comercial. Esto marca que, a pesar de algunos logros importantes, Francia todavía no logra resolver la debilidad estructural (Buquet, 2005; Vlassis, 2020) que aqueja a los mercados cinematográficos de gran parte del planeta.

De todo ello se desprende que no se puede describir y evaluar el impacto de las políticas francesas sin apelar a conjunciones del tipo adversativas: sus resultados puedan parecer insuficientes, pero aun así son extraordinarios; gran parte de los espectadores franceses suelen elegir el mismo tipo de películas que en otros países, aunque la diversidad de la oferta es un logro que debe ser valorado como tal. Toda política transformadora debe ser evaluada en el contexto del desafío que afronta y en el largo plazo.

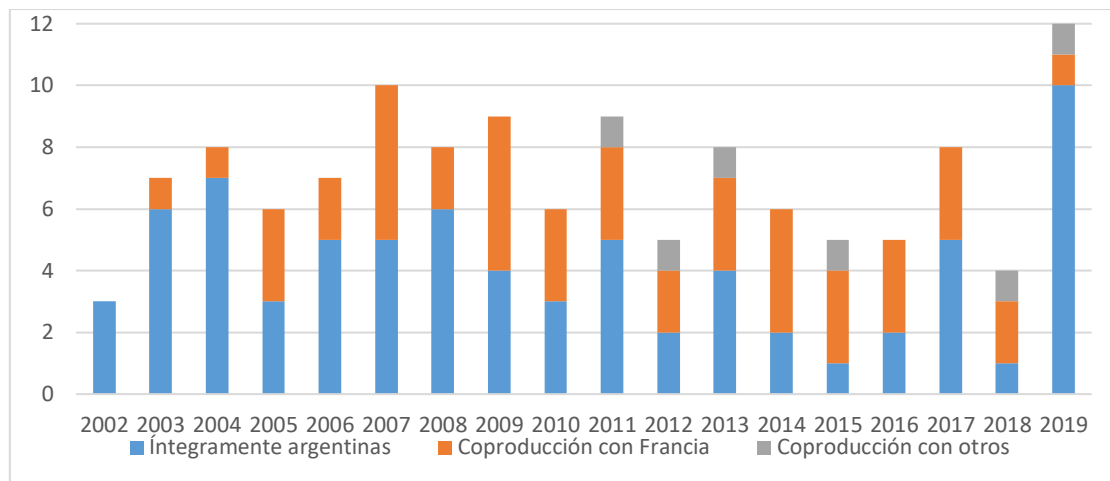
3. Participación del cine argentino

Existen algunos antecedentes referidos a la presencia del cine latinoamericano en Francia, los cuales recogen magnitudes y aspectos cualitativos. Rueda (2008), por ejemplo, documenta que en el periodo 1990-1998 se estrenaban en promedio 5,3 películas latinoamericanas, mientras que entre 1999 y 2007 el promedio se elevó a 14; y agrega que “por lo general no son grandes distribuidores los que compran estas películas sino distribuidores independientes que tienen un acceso substancial a la red de salas de arte y ensayo” (2008: 20).

Más recientemente, Lépine observa un “incremento y una estabilización en los últimos diez años –con alrededor de 30 largometrajes inéditos estrenados en salas–” (2019: 146) que rara vez incluye a los “tanques nacionales” (éxitos comerciales en los mercados latinoamericanos): “es así como el público francés se ha acostumbrado a recibir, del cine latinoamericano, más historias dramáticas que comedias” (2019: 146). Es decir, en las últimas décadas se observa un incremento en la cantidad de estrenos latinoamericanos, los cuales se sostienen en buena medida por su clasificación como cine de arte y ensayo. En ese contexto, ¿cuál es el lugar del cine argentino?

Se analizará la presencia y el desempeño de las películas argentinas estrenadas durante el periodo 2002-2019. En total, se estrenaron 126 películas de nacionalidad argentina (7 por año), incluidas 74 que son íntegramente argentinas (59%), 46 coproducciones con Francia (37%) y 6 coproducciones con otros (5%). Salvo 4 casos, todas fueron clasificadas como arte y ensayo, lo cual implica que accedieron a beneficios de distribución y exhibición tal como señalaban Rueda y Lépine. La evolución muestra cierta oscilación en la cantidad total de títulos por año, aunque parece claro que la cantidad de coproducciones con Francia comienza a tener una mayor importancia relativa a partir de 2005.

Gráfico 10. Películas argentinas (íntegramente, coproducciones con Francia o con terceros) estrenadas en Francia, 2002-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

A lo largo del periodo se produjeron dos acontecimientos importantes relacionados con la coproducción. Por un lado, en 2006 se renovó el acuerdo de coproducción entre Francia y Argentina (el original había sido firmado en 1984) con una novedad importante: la participación minoritaria requerida fue bajada del 20 al 10%, lo cual flexibiliza las exigencias. Por el otro, a principios de siglo el Fonds Sud Cinéma se convirtió —de manera tácita— en una fuente regular de financiamiento para el cine argentino. En *Le moment argentin du Fonds Sud Cinéma (2004-2009): production et réception d'un cinéma alternatif*, Amiot-Guillouet (2017) analiza la forma en que este fondo fue aprovechado por directores y productores argentinos: Argentina es el país que recibió más ayudas, con un total de 41, sobre un total de 75 países que obtuvieron apoyo.

Mientras que entre 1984 y 1997 se habían presentado sólo 8 proyectos argentinos, de los cuales 3 recibieron la ayuda, entre 1998 y 2011 la Argentina envió 303 proyectos. Según la autora, este quiebre se explica por varios factores. Primero, los países más asistidos son aquellos que requieren menos ayuda dado que tienen una actividad cinematográfica más estructurada y un cierto volumen

de producción. Y el FSC es especialmente atractivo, ya que ofrecen montos superiores a otros como el Hubert Bals Fund. Segundo, *le moment argentin* del fondo se produjo luego de la “canonización del Nuevo Cine Argentino” (Campos, 2016), es decir, luego de que un conjunto de películas de origen nacional pusiera al cine argentino en un lugar de reconocimiento y consagración ante la crítica y los festivales internacionales. Una vez legitimado como “fenómeno”, el cine argentino comenzó a tener más presencia y más aprobación en el fondo. Pero además hubo otros factores decisivos: los proyectos corresponden muchas veces a directores reconocidos como *auteurs*; que a su vez son auspiciados por productoras argentinas medianas, consolidadas y con mucha experiencia; son películas de presupuesto intermedio (no son los “tanques”, pero tampoco las más modestas); y sólo excepcionalmente se trata de óperas primas. En otras palabras: no es el cine más “independiente” que se produce por fuera de rutinas profesionales, sino un cine de maduración de capacidades que se corresponde con lo que Daicich identifica como el “segundo momento” del Nuevo Cine Argentino “basado en la *consolidación y madurez*” (2015: 103, cursivas en el original).

Por otra parte, parece evidente que el cine argentino es portador de un sello de calidad que amplía sus horizontes. Desde el punto de vista del FSC, apoyar a un cine de este tipo es una forma de reforzar el rol consagratorio que distintas instituciones culturales francesas (la crítica, los festivales, etc.) ejercen sobre el cine argentino desde fines de los años noventa (Rueda, 2008).

Dicho esto, al pasar del análisis de la producción al análisis del estreno y la comercialización se observan —reforzados— muchos de los problemas referidos anteriormente. Por empezar, el apoyo del FSC no garantiza que la película se estrene en Francia, ya que el sistema a menudo convierte al coproductor francés en un administrador de fondos en el marco de una coproducción *financiera*. En este tipo de asociación, distinta a la *coproducción artística*, el socio minoritario

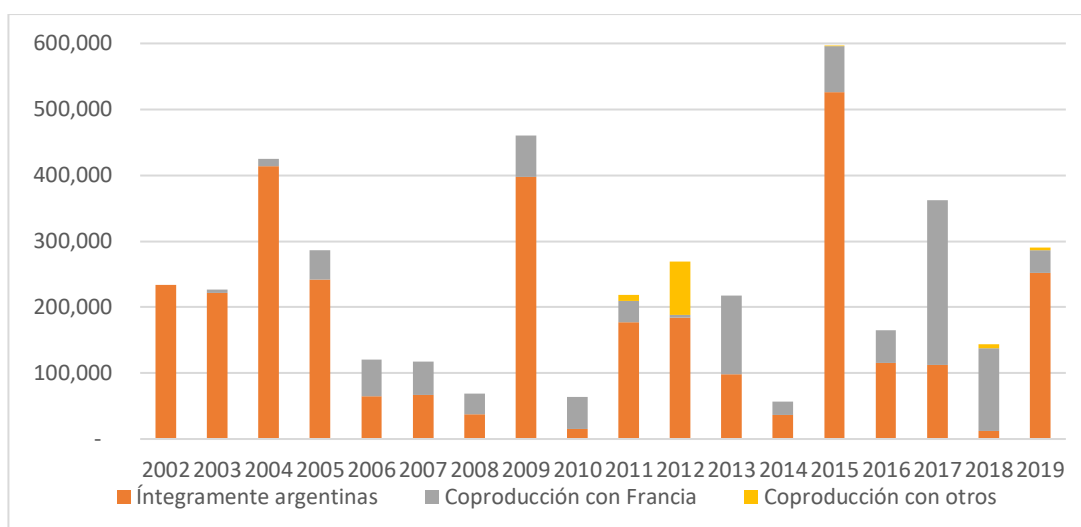
no adquiere un gran compromiso y por lo tanto puede no tener interés en comercializarla (Amiot-Guillouet, 2017).

Por empezar, hay dos mitos que es necesario dejar de lado cuanto antes: primero, que el cine argentino tiene más éxito en Francia que en su propio país; segundo, que las películas de los grandes cineastas argentinos reconocidos por la crítica y los festivales tienen también un espacio destacado en el circuito comercial. Sobre el primero, Amiot-Guillouet señala que “es notable que sus resultados comerciales sean en casi todos los casos peores en Francia que en Argentina” (2017: 204);⁶ sobre el segundo, Rueda afirma que “algunas películas nunca encontraron distribuidores pese a los premios” (2008: 21) y Lépine ejemplifica que “*Zama* de Lucrecia Martel —figura mayor del cine argentino desde principios de los años 2000 y directora aclamada por la crítica— obtuvo 11.726 entradas. La película se estrenó de manera discreta en julio de 2018 con 24 copias” (2018: 152). Esto no quiere decir que no sea significativo ni exitoso en algún sentido (el comercial, inclusive), sino que simplemente los datos permiten tener una perspectiva empírica y situada para contrastar ciertas creencias generalizadas.

Las películas argentinas vendieron 4.322.646 entradas a lo largo de todo el periodo (240.147 por año). Las íntegramente argentinas son más convocantes: prácticamente en todos los años superaron a las coproducciones y venden, en promedio, 43.315 entradas cada una; mientras que las coproducciones con Francia venden cerca de la mitad (22.080).

⁶ Traducción propia del francés.

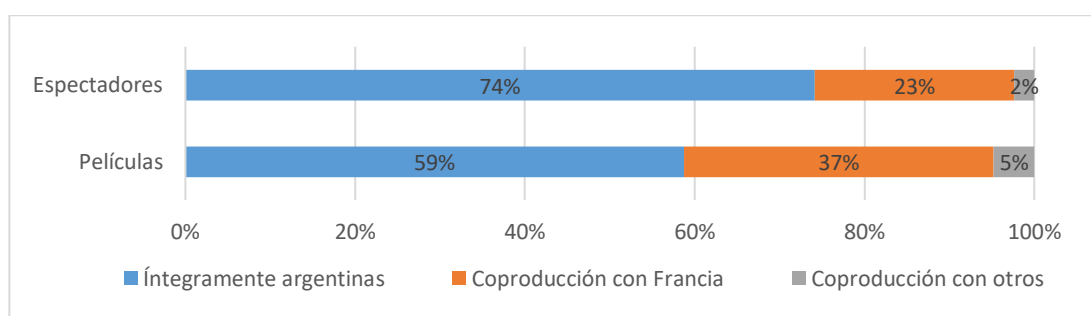
Gráfico 11. Entradas vendidas por películas argentinas (íntegramente, coproducciones con Francia o con terceros), 2002-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

Si bien se observa un aumento de las coproducciones franco-argentinas a partir de 2005, su impacto comercial es más bien moderado. El análisis agregado de los estrenos y su desempeño en términos de espectadores deja en claro que las películas íntegramente argentinas son mayoría (59%) y representan tres cuartos de las entradas vendidas en total.

Gráfico 12. Porcentaje de estrenos y espectadores de películas argentinas (íntegramente, coproducciones con Francia o con terceros), 2002-2019



Fuente: Elaboración propia en base a CNC (2020).

De todas maneras, el desempeño de las coproducciones no debe ser desdeñado. Lo que Amiot-Guillouet señala sobre las películas apoyadas por el FSC vale para todas las coproducciones:

El análisis de los resultados en taquilla de las películas argentinas apoyadas por el Fonds Sud demuestra que sus resultados son modestos en valores absolutos, pero al mismo tiempo significativos si se miran desde el contexto particular de la distribución de cine en Argentina o en Francia. Tenerlo en cuenta es fundamental para contribuir a pensar las herramientas adecuadas para defender este cine, luchando porque no se eche a perder debido a sus escasos rendimientos (2020: 56).

De todas las películas argentinas, la más vista es *Les nouveaux sauvages* (*Relatos salvajes*, Damián Szifrón): las 525.752 entradas que vendió en 2015 representan el 12% de los tickets vendidos por películas argentinas en el periodo 2002-2019. Vale la pena detenerse en este film, singular por varios motivos.



Afiche de *Les nouveaux sauvages*.

Primero, tanto para el INCAA como para el ICAA (España) es una coproducción entre Argentina (mayoritaria) y España. Sin embargo, para los registros oficiales del CNC se trata de una película íntegramente argentina. Más allá del motivo, lo curioso es que los distribuidores publicitaron la película colocando el nombre de Pedro Almodóvar (coproductor del film a través de su empresa El Deseo) por encima del de Szifrón (Amiot-Guillouet, 2017). Es decir, en territorio francés fue registrada formalmente como película argentina, mientras que su comercialización fue connotada como una película española.

Segundo, la película tuvo un recorrido por el circuito de festivales difícilmente mejorable, pero esto no parece haber sido capitalizado en todo su potencial para el estreno comercial. Se presentó en el Festival de Cannes en mayo de 2014 donde compitió por la Palma de Oro y tuvo una gran acogida por parte del público y la crítica. En febrero de 2015 compitió en los premios Oscar en la categoría mejor película de habla no inglesa. Es decir, obtuvo un prestigio del que pocas películas pueden jactarse, pero su estreno comercial en Francia (14/01/2015) fue ocho meses posterior a Cannes y un mes antes de los Oscar. En Argentina ocurrió algo similar dado que se estrenó en agosto de 2014 y es tal vez la película nacional más vista en toda la historia. Lo que esto sugiere es que los festivales son importantes en la valorización de las películas, pero no hay elementos suficientes para sostener que su incidencia en el estreno comercial sea decisiva.

Tercero, *Relatos salvajes* es un objeto dual porque cuenta con rasgos autorales y *mainstream* al mismo tiempo. Los primeros radican en que Szifrón es un director reconocido en Argentina. No obstante, no ocurre lo mismo en Francia (al menos más allá de la crítica), lo cual seguramente explica la estrategia publicitaria de los distribuidores franceses. La participación de los Almodóvar y El Deseo es otro rasgo autoral reconocible. Y, tal vez lo más importante, es que fue recomendada como película “de arte y ensayo” por las entidades que regulan la exhibición en Francia. Los rasgos *mainstream* consisten en que la película fue distribuida por

la filial de una *major* norteamericana (Warner Bros. Entertainment France) que le permitió un lanzamiento en 227 pantallas y en que apela al *star-system* (con Ricardo Darín como actor internacional). Esta cualidad dual de la película guarda cierta afinidad con una transformación de la industria y de los festivales en particular, donde el límite entre lo autoral y lo *mainstream* se ha ido volviendo más borroso en las últimas décadas. El hecho de que *Relatos salvajes* haya competido en las dos máximas galas de las industrias cinematográficas de Francia y Estados Unidos no hace más que confirmarlo.

Cuarto, aunque se trata de la película más exitosa en términos absolutos, su desempeño ponderado (espectadores por pantalla) la ubica en el puesto número 16. Es decir, hay otras 15 películas argentinas que tienen un mejor promedio de entradas por pantalla. ¿Alguien podría dudar de que estas películas son también “exitosas”? Pero más allá de eso, el mercado francés y su sub-circuito de arte y ensayo encuentran fundamento en esas muchas otras películas que en condiciones de “libre mercado” difícilmente encontrarían salas para estrenarse. De esta forma, las políticas cinematográficas francesas justifican su necesidad y —al apoyar a ciertas películas y a ciertas salas— demuestran que:

- es posible construir un mercado alternativo: más diverso y menos concentrado;
- esa tarea es imposible si no se busca incidir en la distribución y exhibición;
- hay una demanda significativa de cierto cine (como el de Argentina), la cual quedaría insatisfecha en condiciones de “libre mercado”;
- el “éxito comercial” entendido como un gran volumen de espectadores es sólo una de sus acepciones y está reservada a una porción muy reducida de películas;
- muchas películas encuentran un desempeño aceptable si se les ofrece la oportunidad.

Reflexiones finales

Francia es un país importante para el cine argentino no sólo porque está entre sus principales destinos internacionales ni porque ofrece fondos de coproducción que los productores y directores argentinos supieron aprovechar de manera destacada, sino fundamentalmente porque lidera la proyección de un nuevo mapa global para el cine. En este sentido, el caso francés constituye una oportunidad para reflexionar sobre la potencia (y los límites) de la política frente a las formas extremadamente asimétricas de los intercambios culturales transnacionales.

El enfrentamiento con Estados Unidos, el internacionalismo de las políticas culturales francesas y la promoción de un cine de AYE son tres elementos de una política ambiciosa en dicha dirección. No se trata de reemplazar al mercado por la política ni de rechazar la mercantilización de la cultura, sino de fijar reglas para configurar una economía política más virtuosa, donde no sólo los actores dominantes puedan comercializar sus films y donde, en definitiva, los ciudadanos tengan acceso a una cultura más diversa.

Francia exporta su marco normativo: promovió los acuerdos de coproducción, la integración regional y llevó al escenario internacional su concepción de la diversidad cultural, consagrada por cientos de países en UNESCO. En un momento en el que muchos países están discutiendo un modelo adecuado de regulación de las plataformas de streaming audiovisual, Francia nuevamente sienta precedentes.

La participación argentina en el mercado francés puede ser considerada marginal si se tiene en cuenta que se trata de uno de los mercados más grandes del mundo. No obstante, para las proporciones del cine argentino, esta participación es significativa y presenta una regularidad que le permite ir

estableciendo una relación con la crítica, los públicos y los agentes de la industria. A lo largo de todo el periodo analizado se observan rasgos que dan cuenta de una maduración de las relaciones: en 2006 se renovó el acuerdo de coproducción, en paralelo a la consagración del Nuevo Cine Argentino y al momento argentino del Fonds Sud Cinéma (Amiot-Guillouet, 2017). Prácticamente todas las películas argentinas reciben la calificación de arte y ensayo. Teniendo en cuenta que incluso los “tanques” nacionales suelen recibir dicha calificación, todo parece indicar que es una forma indirecta de filtrar al cine *mainstream* de Hollywood.

En síntesis, parece claro que la presencia del cine argentino se explica por la conjunción de diversos elementos propios de la Argentina y ajenos. Un elemento destacable es que, al impulsar un modelo de globalización cultural alternativo a través de las políticas de diversidad cultural, Francia genera un horizonte de posibilidades no sólo para su cine, sino para todos los cines del mundo.

Bibliografía

Amiot-Guillouet, Julie (2020). “Vaivenes entre cultura y comercio: las paradojas del cine transnacional contemporáneo (observaciones en torno al caso argentino)” en Ana Rosas Mantecón y Leandro González (2020). *Cines latinoamericanos en circulación: en busca del público perdido*. México: UAM-Juan Pablos Editor.

____ (2017). *Le moment argentin du Fonds Sud Cinéma (2004-2009): production et réception d'un cinéma alternatif*. Dossier constitué en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches. Université Paris-Sorbonne. (Inédito).

Buchsbaum, Jonathan (2015). “Do We Have the Right to Exist?’ French Cinema, Culture, and World Trade” en Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine and Hilary Radner (editors) (2015). *A companion to contemporary French cinema*. John Wiley & Sons.

Buquet, Gustavo (2005). *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*. Madrid: Fundación Autor.

Campos, Minerva (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans) nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid.

CNC (2000-2020). *Bilan*. Paris: les dossiers du CNC.

Creton, Laurent (2015). "The Political Economy of French Cinema: Attendance and Movie Theaters" en Alistair Fox, Michel Marie, Rahaelle Moine and Hilary Radner (editors) (2015). *A companion to contemporary French cinema*. John Wiley & Sons.

Daicich, Osvaldo (2015). *El nuevo cine argentino, 1995-2010. Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Villa María: EDUVIM-Ediciones UNTDF.

Foucault, Michel (2003). *La verdad y las formas jurídicas*. México: Octaedro Editores.

Fuertes, Marta (2014). "Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía" en Marta Fuertes y Guillermo Mastrini (2014). *Industria cinematográfica latinoamericana*. Buenos Aires: La Crujía.

Lépine, Cédric (2019). "Distribución de películas latinoamericanas en Francia en 2018" en *Cinémas d'Amérique latine*, número 27, 144-153.

Macherey, Pierre (2011). *De Canguilhem a Foucault: la fuerza de las normas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Romero-González, Francisco y María Luisa Palma-Martos (2019). "Audio-visual Production as a Path of Cooperation in Europe. Eurimages Funds" en *Scientific Annals of Economics and Business*, volume 66, 113-139.

Rueda, Amanda (2008). "1989-2008 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones". en *Cinémas d'Amérique latine*, número 16, 18-31.

Tunstall, Jeremy (2008). *The Media Were American: U.S. Mass Media in Decline*. New York and Oxford: Oxford University Press.

UNESCO (2016). *Diversidad e industria cinematográfica. Análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de largometrajes*. Québec: UIS-UNESCO.

____ (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. París: UNESCO.

Vlassis, Antonios (2020). "European Union and online platforms in global audiovisual politics and economy: Once Upon a Time in America?" en *International Communication Gazette*, volumen 83, número 6.

* Leandro González es Licenciado en Comunicación y Magíster en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), donde se desempeña como Investigador y

Docente. Sus líneas de trabajo se vinculan a las políticas audiovisuales y los consumos culturales. En 2017 defendió su tesis de Maestría sobre el consumo de cine en la Argentina. En 2021 presentó su tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), titulada "El (nuevo) devenir global del cine argentino. Políticas y mercados externos". En la actualidad se encuentra trabajando en un proyecto de investigación sobre el desarrollo del mercado de plataformas de streaming audiovisual. E-mail: legonzal@campus.ungs.edu.ar