

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

Lic. en Relaciones Internacionales

Tesina

C i n e Integración

**en Latinoamérica, en el período
2000-2016. Análisis de los
programas Mercosur
Audiovisual e
Iberme-
dia**

Alumna: Maira Edith Cortez Carrizo

Director: Hernán Cianciardo

Rosario, 13/11/2017

“Si buscáramos la diversidad andaríamos mejor. Lo que nos hace una comunidad no es identificarnos, sino la curiosidad porque el otro siga siendo otro, y así estar menos solos. En la búsqueda de la diversidad los modelos hegemónicos nos darían risa”.

Lucrecia Martel

Directora argentina de cine

Resumen

Las cinematografías latinoamericanas experimentan un crecimiento inédito en el nuevo milenio. Esto es posible gracias a las políticas de fomento que llevan adelante los Estados, que incluyen la profundización y creación de los programas de integración regional en cine como Mercosur Audiovisual e Ibermedia. En esta tesina nos proponemos describir el panorama del cine en Latinoamérica y analizar aquellos espacios/programas, en el período 2000-2016, en el marco del sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal con hegemonía de EE.UU.

Palabras claves

Cine – Colonialidad - Integración – Latinoamérica – Programa Mercosur Audiovisual – Programa Ibermedia.

| Abreviaturas |

ALADI	Asociación Latinoamericana de Integración
ANCINE	Agencia Nacional de Cine (Brasil)
CAACI	Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica
CNAC	Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela
CNCINE	Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador
DICINE	Dirección General de Cine de Panamá
FNCL	Fundación Nuevo Cine Latinoamericano
ICAU	Instituto del Cine y Audiovisual Nacional (Uruguay)
IMCINE	Instituto Mexicano de Cinematografía
INCAA	Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina)
MERCOSUR	Mercado Común del Sur
OCAL	Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano
OMA	Observatorio de Mercosur Audiovisual
PI	Programa Ibermedia
PMA	Programa Mercosur Audiovisual
RECAM	Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur
RL	Retina Latina
SAV	Secretaría del Audiovisual (Brasil)
UE	Unión Europea
UNASUR	Unión de Naciones Sudamericanas
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y Cultura

| ÍNDICE |

Introducción.....	6
Capítulo I: Marco referencial de estudio.....	9
II.I. Marco conceptual.....	9
II.II. Perspectiva decolonial y cine.....	12
Capítulo II: Panorama del cine en Latinoamérica	17
II.I. El cine en siglo XX.....	17
II.II. Cine en el siglo XXI.....	21
II.III. Hablemos de cine(s) latinoamericano(s).....	25
Capítulo III: Espacios y programas de integración en cine en Latinoamérica.....	31
III.I. CAACI y Programa Ibermedia.....	31
III.II. RECAM y Programa Mercosur Audiovisual.....	42
III.III. Retina Latina.....	51
A modo de conclusión.....	54
Bibliografía.....	60
Anexos.....	71

| Introducción |

En el marco del sistema moderno/colonial capitalista/patriarcal, el cine impone un orden de visibilidad/invisibilidad, que incluye/excluye: rostros-cuerpos, territorios, normas de conducta, valores, ideologías, visiones de mundo, construcciones de sentido, entre otros, que dan cuenta sobre cómo nos vemos a nosotros mismos, cómo vemos a otros y, por lo tanto, cómo nos relacionamos con otros. Este “poder” no es exclusivo del cine entre las industrias culturales. Sin embargo, el cine se distingue del resto por el alcance masivo que tiene entre los pueblos del mundo, más aún desde el auge de las nuevas tecnologías y el formato digitales desde el inicio del nuevo milenio.

Ahora bien, la hegemonía estadounidense se desenvuelve en todas las facetas de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición. Ante este escenario, pensar sólo en estrategias nacionales no es suficiente, de ahí que los Estados latinoamericanos buscan promover sus propias industrias cinematográficas no sólo a través de políticas públicas nacionales, sino también a través de la creación de espacios y programas integración regional en cine.

En esta tesina nos proponemos describir el panorama del cine en Latinoamérica y los principales espacios/programas que buscan promoverlo a través de la integración regional, en el período 2000-2016, en el marco del sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal con hegemonía de EE.UU. Más específicamente, los programas Mercosur Audiovisual e Ibermedia apoyan y fomentan la actividad cinematográfica, registrando la región un crecimiento inédito en producción, exhibición y distribución. En ese sentido, nos preguntamos acerca de las características de esos procesos de integración en cine, sus alcances, limitaciones y si escapan a los patrones coloniales del poder a nivel global. Como hipótesis de trabajo, afirmamos que no obstante los avances registrados en materia cine gracias a los espacios y programas de integración regional en Latinoamérica durante el período 2000-2016, los mismos no logran escapar a los patrones de colonialidad a nivel global y de hegemonía estadounidense.

En cuanto a los espacios y programas de integración en cine bajo análisis, nuestro foco se encuentra en los de carácter intergubernamental, es decir, aquellos que son creados por políticas públicas de los Estados involucrados. Geográficamente, nos limitamos a aquellos programas de integración que se desarrollan *en* Latinoamérica, ya sea que incluyan solo países latinoamericanos o también otros países extra-regionales. No hacerlo así acotaría enormemente el análisis sobre la realidad del cine en la región. En cuanto al alcance temporal, decidimos tomar el período 2000-2016,

en coincidencia con el recambio de gobiernos en la región latinoamericana a comienzos del nuevo milenio¹.

Retomando aportes de la perspectiva decolonial, consideramos que cualquiera sea el objeto de análisis, éste no debe perder de vista la naturaleza misma del objeto que estudia, al igual que el contexto global en el que se inserta. En ese sentido, decidimos partir desde reflexiones más teóricas y globales para acercarnos progresivamente a consideraciones concretas y empíricas, buscando el diálogo continuo entre teoría y datos duros aportados por informes, documentos y estudios oficiales. Así, en el primer capítulo describimos algunos conceptos claves que hacen a la industria cinematográfica y la integración, también reflexionamos sobre el por qué de la relevancia del cine para los países en tanto forma de expresión artístico-cultural de los pueblos e industria, y las características del sistema-mundo moderno/colonial con hegemonía de EE.UU en el que se desenvuelve. En el segundo capítulo, realizamos un panorama de la actividad cinematográfica y la integración en Latinoamérica, realizando primero un breve recorrido histórico, para luego profundizar sobre aspectos actuales de las cinematografías latinoamericanas. En el tercer capítulo, nos enfocamos de lleno en los programas de integración en cine desarrollados en Latinoamérica: Mercosur Audiovisual y Programa Ibermedia, con mención del más reciente, Retina Latina. En el último capítulo, algunas observaciones a modo de conclusiones.

Finalmente, destacamos que a pesar de la relevancia de la dimensión simbólica para todos los planos de la vida humana, en términos relativos respecto de temáticas estrictamente políticas y económicas, la literatura académica desde las relaciones internacionales en torno a lo cultural continúa siendo escasa, y más aún cuando incorporan aportes de perspectivas teóricas latinoamericanas. Sobre el tema de esta tesina en particular, encontramos algunas investigaciones académicas del campo de la comunicación social y los estudios culturales, no así de nuestro campo específico de estudios. En cuanto a las investigaciones existentes, además de provenir de otras ramas de las ciencias sociales o humanidades, realizan una delimitación temporal y geográfica diferente a la propuesta en esta tesina, abordando por lo general un solo programa de integración regional en cine, sin adentrarse en profundidad en las políticas ejecutadas por todos los programas. Las investigaciones realizadas desde organismos oficiales de fomento al cine como OCAL, OMA o FNCL buscaron hacer un abordaje más integral de la región en un intento por crear un banco de datos empíricos, destacándose la labor encabezada por el ya fallecido Osvaldo Getino, cineasta e investigador. Sin embargo, desde el año 2012 éstas últimas parecen haber entrado en un impasse. En otras palabras, para poder llevar a cabo este trabajo, recurrimos a una gran variedad de estudios

¹ No obstante, al analizar Programa Ibermedia, tomamos datos empíricos desde 1998, año de inicio del programa. Descartar datos sobre los dos primeros años de PI para forzar la coincidencia temporal con el período de análisis de la tesina no parecía tener mucho sentido, dada la disponibilidad de la información. Por el contrario, consideramos que enriquece la comprensión del programa.

académicos, informes de organismos oficiales regionales, de organismos internacionales, estudios de mercado, acuerdos internacionales, resoluciones, etc.

| **I: Marco referencial de estudio** |

La primera parte del capítulo describe el marco conceptual, desarrollamos los conceptos vinculados a la temática de esta tesina: industria cultural, bienes culturales, producción cinematográfica, coproducción, exhibición, distribución, integración regional y cultural. En el apartado siguiente, a partir de la perspectiva decolonial y los aportes de determinados autores, damos cuenta del sistema-mundo moderno/colonial donde se inscribe la industria cultural cine y los procesos de integración cultural latinoamericanos en materia de cine, reafirmando su relevancia simbólica y material.

| **I.I. Marco Conceptual**

El cine es considerado una *industria cultural*: desde la publicación de Adorno y Horkheimer, referentes de la Escuela de Frankfurt, existe un debate en torno a la conceptualización de las industrias culturales. Del “pesimismo y esencialismo inicial” en torno a cómo se concebía la cultura y sus industrias, en la actualidad las conceptualizaciones tienden a señalar también aspectos positivos de las mismas (Bustamante, 2009: 2). En este trabajo de tesina, retomamos las palabras de Octavio Getino, para decir que las industrias culturales incluyen “las que, con criterios industriales, producen y comercializan bienes y servicios destinados específicamente a satisfacer y/o promover demandas de contenidos simbólicos con fines de reproducción económica, ideológica y social” (2010: 138).

Las industrias culturales se diferencian de otras industrias y sectores económicos, por su “valor estratégico doblemente potenciado, tanto por su capacidad para incidir socio-culturalmente en los imaginarios colectivos, como por su creciente importancia en la economía, el empleo y los intercambios comerciales” (Getino, 2010: 139). La cultura y sus industrias suponen valor tanto tangible como intangible, material como inmaterial, tienen la capacidad de definición de nuevos imaginarios comunes, de crear de lazos y sentidos de pertenencia ciudadana, y son un sector económico emergente importante (Moreno Domínguez, 2008: 102).

Respecto de los productos o bienes culturales que producen las industrias culturales, destacamos la descripción de Guillermo Sunkel, quien afirma que los mismos “tienen valor de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles” (Sunkel, 2002: 290), esos bienes son producidos tanto por las industrias culturales como por otros agentes que actúan en el campo cultural como el Estado o las instituciones culturales. Estos bienes se diferencian de los bienes

duraderos puramente materiales, como tapper o un auto, en tanto también son bienes simbólicos: proponen representaciones, identificaciones, desde lo local, lo nacional, hasta lo global (Moreno Domínguez, 2008: 102). Estas conceptualizaciones coinciden con la contenida en la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, al sostener que “las actividades, los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados” (UNESCO, 2005, Preámbulo). El cine como industria cultural produce los bienes culturales películas, ya sean ficciones o documentales, largometrajes, medimetrojes o cortometrajes.

Según algunos autores, el cine es la única forma de arte estrictamente industrial, ya que requiere de financiamiento y una cierta infraestructura mínima (Barnes et. Al, 2011: 4). En ella intervienen diversos actores de la cultura y del Estado. Entre los primeros incluimos a los realizadores audiovisuales y técnicos de distintas disciplinas específicas, productores y empresarios. Respecto del Estado, éste impacta, directa o indirectamente, por acción u omisión, sobre el desarrollo (o no) del sector cinematográfico, desde legislación nacional, los acuerdos internacionales que firman los Estados en torno a la materia (sean estos de cooperación bilateral o de integración regional), la creación de autoridades cinematográficas nacionales encargados de velar por la industria del cine (por ejemplo: INCAA en Argentina, la SAV de Brasil, etc.), las políticas que éstas ejecutan, y los organismos regionales en torno a cine en los que son parte (Sanchez Ruíz, 2002) (Getino, 2007).

Para poder reflexionar sobre los programas de integración en cine, necesitamos conocer las facetas y características de toda realización audiovisual y, más precisamente, de la industria cinematográfica. En ese sentido, la realización de una película implica un proceso de años, en el cual se distinguen básicamente tres facetas: producción, distribución y exhibición. Además, definimos conceptualmente la instancia de *formación técnica*, también presente en los programas de integración en cine que analizamos.

La primer faceta que mencionamos es la *producción cinematográfica*. La misma refiere al proceso técnico-artístico de creación y rodaje de una película. Dentro de la producción cinematográfica, a su vez, se incluyen tres momentos: preproducción, producción y postproducción. Éstas suponen una gran variedad de actividades: desde la escritura del guión, el diseño del plan de rodaje, la definición de locaciones, la selección/creación de vestuario, la selección y filmación con actores, la edición del material audiovisual, entre tantos otros. Incluye también la búsqueda de financiamiento para poder llevar adelante el proyecto fílmico, lo que representa uno de los aspectos más difíciles de resolver para los realizadores audiovisuales (Getino, 2010). Especialmente en Latinoamérica, donde las fuentes de financiamiento privadas no abundan, pero también en el caso de industrias consolidadas como la estadounidense de Hollywood, el Estado puede apoyar la actividad

cinematográfica a través de distintos tipos de subvenciones o facilidades impositivas. Otra modalidad en auge en vistas a sortear la problemática del financiamiento es la co-producción.

Por *co-producción* entendemos un acuerdo entre productores cinematográficos de distintos países para financiar y producir películas. Esto es posible a partir de un acuerdo internacional entre dos o más Estados que establece las condiciones, características y facilidades de la co-producción. Por medio de ésta, una película “adquiere dos o más nacionalidades, lo que permite recibir incentivos nacionales y otras formas de apoyo gubernamental dirigidos al fomento de la producción, distribución y/o exhibición cinematográfica” (García Calvo, 2011), además de facilitar su estreno en más de un país. Actualmente, esos acuerdos de coproducción de la región posibilitan la producción de la mayoría de las películas dirigidas al público nacional e internacional, y promueven la creación de políticas audiovisuales de regulación (García Calvo, 2011).

Por otro lado, la *distribución* hace referencia a la comercialización de películas a exhibidores, a la organización de su transporte y reparto para su proyección en salas comerciales y a la promoción, dirigida a un público, de un film (Könisberg, 2004). Finalmente, la *exhibición* consiste en la proyección de una película ante el público, tradicionalmente en las salas comerciales de cine. En la actualidad, a partir de la revolución digital la exhibición también incluye las plataformas virtuales, de online streaming y Video On Demand (VOD) (UNESCO, 2016). En esta tesina, por *formación técnica* entendemos la disposición de instancias de formación, bajo las modalidades de capacitación, talleres, encuentros, para reforzar la capacidad técnica de diversos actores que intervienen en el proceso de realización de una película. Esto incide en la calidad creativa y técnica de las obras cinematográficas. En la actualidad, es en la distribución y exhibición donde las estructuras de poder a nivel mundial en materia cinematográfica se hacen sentir más explícitamente (Gonzalez, 2014) (Sanchez Rúiz, 2002). García Canclini observa que los derechos de difusión, especialmente en el campo audiovisual, se concentran en unas pocas corporaciones que pertenecen a EE.UU. (Canclini, 2005).

Por su parte, por *integración regional* entendemos aquel proceso formalizado entre y conducido desde los Estados, que abarca solo una parte limitada del mundo (Malamud, 2010). Entendida como política pública que tiene impacto en los planos interno y externo, la integración regional supone la búsqueda de una convergencia entre los diferentes objetivos, intereses y expectativas de los Estados partes de esa integración (Granato, 2016: 78). Para esto último, los Estados crean estructuras y mecanismos institucionales a través de los cuales canalizan también las diferencias y conflictos que surgen entre ellos. Como afirma Granato, esas estructuras “no son neutras, sino portadoras de ideas y de objetivos, son estructuras de pensar y de actuar” (Granato, 2016: 78).

Por lo general, la integración regional involucra temáticas comerciales (Botto, 2015: 19). Ahora bien, el cine es una industria cultural. Cuando hablamos de integración en cine, nos referimos a aquella integración cuyos acuerdos y políticas rondan en torno a temáticas culturales, en este caso vinculadas a la actividad cinematográfica. La definición sobre integración cultural de Teixeira Coelho (2000), encargado de realizar un diccionario crítico de políticas culturales, nos aclara sobre qué versa la misma:

Intercambio de productos y servicios culturales entre localidades de una misma región, regiones de un mismo país o de países y territorios distintos, de tal modo que poblaciones o comunidades diferentes pasan a hacer parte de un mismo sistema de producción cultural, o sea, de modo que sus productos culturales penetren en un mismo circuito y sean pasibles de uso y consumo por todos los que hacen parte de ese sistema. [...] estudiada no apenas bajo aspecto de los trueques simbólicos y de la constitución de imaginarios de recíproca proyección, [...] pero también como un tópico relativo al mercado cultural en su aspecto económico y político (p.186).

En esta tesina de grado incluimos tanto los procesos de integración que son amplios e incluyen una dimensión cultural con programas específicos de cine como es el caso de MERCOSUR Audiovisual, como también aquellos programas de integración específicos y exclusivos en cine como Programa Ibermedia o, el aún en ciernes, Retina Letina, entiendo dichos programas como *procesos*, no concluidos de integración cultural de la región en materia de cine.

| **I.II. Perspectiva decolonial y cine**

Las industrias cinematográficas en general y los procesos de integración regionales que buscan promoverlas, al mismo tiempo que se insertan en estructuras de poder propias y específicas, en última instancia no son ajenas a las estructuras de poder mundial. En ese sentido, a pesar de las limitaciones de la perspectiva decolonial en conceptualización en torno a la cultura que nos señalan Restrepo y Rojas (2010: 212), recurrimos a ciertos aportes teóricos de la misma. Entendemos que enfoques latinoamericanos pensados desde y para el continente como la perspectiva decolonial, pueden servirnos para describir determinadas características de esas estructuras, como también para remarcar la relevancia de la dimensión cultural y de las industrias culturales como el cine para la región. Esto, sin dejar de mencionar aportes de otras teorías críticas que pueden contribuir a una mayor claridad en el análisis.

A pesar de los procesos de descolonización en Latinoamérica en el siglo XIX, y en África y Asia en el siglo XX, desde la perspectiva decolonial afirman que el mundo no ha sido completamente descolonizado. Esto, entendiendo que dichos procesos históricos se limitaron sólo a la independencia

jurídico-política de las periferias por parte de los centros, mientras que continúa vigente la colonialidad (Quijano, 2000). Distinguiendo el colonialismo de la colonialidad, los autores de esta perspectiva señalan que la colonialidad como sistema-mundo y patrón mundial de poder, reproduce y naturaliza las relaciones de dominación en todas las dimensiones de la vida cotidiana, al mismo tiempo que subalterniza los saberes y formas de vida de los dominados y explotados (Vargas Soler, 2009).

En la colonialidad, como patrón de poder, a la división internacional del trabajo entre centros y periferias propia de la economía-mundo capitalista, se suma una jerarquización étnico-racial, por sexo, epistemología y espiritualidad de las poblaciones, alcanzando su carácter de “mundial” a partir de la inicio de la modernidad con la expansión colonial europea sobre América (Grosfoguel, 2006) (Castro-Gómez, Grosfoguel, 2007). Así, la raza, el género, la espiritualidad y la epistemología no son “elementos añadidos a las estructuras económicas y políticas del sistema mundial capitalista, sino una parte constitutiva integral e imbricada del amplio y entramado “paquete” llamado el sistema mundo europeo moderno/colonial capitalista/patriarcal” (Grosfoguel, 2006: 19). Heterarquía es la palabra que utiliza Grosfoguel para hacer referencia a ese “paquete” de la colonialidad del poder que clasifica e impone múltiples jerarquías y una dominación social, mientras que el autor Escobar habla de la colonialidad del poder como una “hegemonía global de poder” (Vargas Soler, 2009).

Partiendo de los primeros aportes de Quijano y su concepto de colonialidad del poder, el pensamiento decolonial reconoce otras formas en las que se manifiesta la colonialidad. Además de la colonialidad del poder, se distinguen la colonialidad del ser y la colonialidad del conocimiento. En trabajos de los últimos años, Joaquín Barrientos señala también la colonialidad del ver como propia del sistema-mundo moderno/colonial (2011). Para los fines de esta tesina, nos enfocamos brevemente en las dos últimas colonialidades.

La colonialidad del conocimiento se refiere a la dimensión epistémica y cultural de dominación, es decir, el control de los saberes por el centro, y el desconocimiento de los otros-saberes propios, no eurocéntricos, como válidos. Como vemos, el lugar desde dónde se enuncia adquiere una relevancia fundamental al momento de pensar la dimensión epistémica y cultural, proponiendo este enfoque un pensar situado desde Latinoamérica (Dussel, 2016) (Mignolo, 2006).

Por otro lado, desde la perspectiva decolonial consideran que “la cultura está siempre *entrelazada* a (y no *derivada de*) los procesos de la economía política” (Castro-Gómez, 2007: 16), reconociendo una estrecha imbricación entre economía capitalista y cultura, pero no estableciendo una relación de jerarquía/causalidad entre ambas. La cultura aborda “estrategias simbólico-ideológicas” que, por otra parte, no son aditivas sino constitutivas de la economía política del

sistema-mundo. De esta manera, este enfoque va más allá que paradigmas como el de dependencia, el cual considera a la cultura como un mero instrumento para el proceso de acumulación capitalista.

Respecto a la *colonialidad del ver*, Joaquín Barrientos (2012) estudia la matriz visual de la colonialidad, considerando que la misma incluye el ver como patrón heterárquico de dominación en la vida contemporánea. Existe una mirada occidental-colonial que históricamente, a través de mecanismos y tecnologías, ha racializado, invisibilizado, subalterizado e inferiorizado poblaciones (Barrientos, 2011). Para Christian León, otro decolonialista, la colonialidad del ver impone una mirada y un orden de visibilidad desde el poder occidental aún en tiempos de auge de nuevas tecnologías de la imagen y globalización (p. 114).

Vinculado a estos últimos fenómenos, retomamos los aportes de Castro-Gómez y Grosfoguel para afirmar que en la contemporaneidad asistimos a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global* (2007: 16). Hablamos de transición en tanto nos encontramos frente a un proceso de transformación de las formas de dominación de la modernidad. La circulación de dinero, trabajo y bienes simbólicos trasciende las fronteras de los estados. Como señala Castro-Gómez, el flujo de símbolos ya no se vincula con la electrónica, química o metalúrgica, fundada en la maquinaria política y burocrática del Estado, sino que el mismo “se desenvuelve a través de medios tecnológicos descentralizados como la microelectrónica y la telecomunicación, que dan cuenta del avance incontenible de una cultura massmediatizada y transnacional” (2007: 159). En particular y de manera extraordinaria, las industrias culturales se ven impactadas por la revolución tecnológica, digital y electrónica, y por los procesos de transnacionalización y globalización (ALADI, 2015).

El cine es una de las industrias capitalistas modernas que facilita ese flujo global de símbolos y económicos utilizando medios tecnológicos. El cine, además de su relevancia creciente en términos económicos-productivos, representa una forma de expresión cultural, a través de la cual exponemos una representación fílmica de una realidad (Rueda, 2009: 121), real o imaginaria, que puede dar cuenta de la idiosincrasia de un pueblo, el modelo político, económico, social y de vida de un país, una visión del mundo particular, que se verá fuertemente influida por el lugar desde dónde parte esa mirada. Como señalan Octavio Getino y Susana Velleggia, toda película transporta “una concepción del mundo que aporta a la construcción de sentidos sobre la realidad” (Flores, 2016). O en palabras del reconocido cineasta Jean-Luc Godard: “En el cine hay una dimensión de historicidad que las demás artes no tienen. Por ello [...], incluso cualquier película de ficción es metafórica en relación con la historia [...] esto sucede aunque las películas no lo sepan” (Godard, 2000).

En la misma dirección, podemos decir que el cine al igual que otras ramas de la cultura, como la literatura, plasma narrativas, se construye desde un lugar de enunciación histórica y geopolíticamente situado. Narrativas que luego, retomando palabras de Walter Mignolo, “son

establecidas por el centro como verdades históricas” (Mignolo, 2005: 16). Ahora bien, entre las artes en general y las visuales en particular, el cine tiene un potencial de masividad como ningún otro, pues posee una altísima circulación y alcanza una gran cantidad de personas (Barnes et al., 2011), independientemente del nivel de educación formal o socio-económico de las mismas. En ese sentido, las industrias culturales como el cine, tienen impacto social y ya no debe ser asociado meramente a los placeres de la alta burguesía (ALADI, 2015: 13).

Esto último, el valor simbólico que señalamos, más su impacto en la matriz económico-productiva de las economías nacionales, nos permiten comprender la relevancia que algunos Estados le otorgan al cine como industria cultural en sus presupuestos, legislaciones, agendas nacionales e internacionales, respecto de otras en materia cultural. Asimismo, y por las mismas razones, destacamos la configuración de un patrón de poder a nivel mundial en este ámbito.

Respecto de esto último, Christian León sostiene que en la actualidad parece haber un consenso respecto de que existe una dinámica de reproducción cultural asociada a procesos imaginarios vinculados con el consumo y la apropiación de las imágenes. Las instituciones, dispositivos y saberes del arte y el audiovisual juegan el papel de producir y reproducir la colonialidad del poder (2012: 114). El mismo autor indica que existe “una relación estructural entre prácticas visuales y estructuras de poder mundial surgidas en el contexto del sistema-mundo moderno/colonial” (2012: 109).

Al igual que en las estructuras de poder a nivel global, quien predomina económica, política y culturalmente en las propias de la industria cinematográfica es EE.UU. En palabras de García Canclini (2000):

En un mundo donde predomina desde hace décadas la cultura estadounidense en las pantallas de cine y de televisión, el gusto mediático ha incorporado la iconografía y los modelos afectivos e intelectuales de ese país, tanto en las audiencias masivas como en las de mayor nivel educativo (p.328).

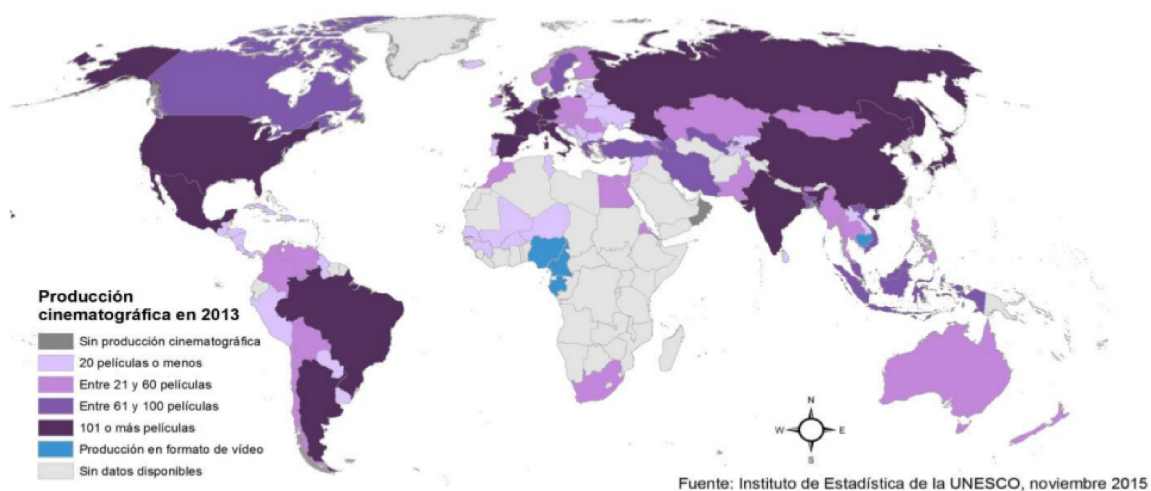
O en palabras de Sanchez Ruiz (2004):

El gran problema actual es que en nuestro mundo contemporáneo un solo país concentra las capacidades no solamente de contarnos a todos sus propias historias, sino también la facultad de decirnos a todos en el resto del planeta cómo somos, a partir de sus propios estereotipos de nosotros y de sus visiones etnocéntricas del mundo (p.11).

Esto se vincula directamente a lo que Christian León nos señala cuando habla de producción y reproducción de la colonialidad del poder. A pesar de que en los últimos años países como India y la República Popular China producen una gran cantidad de películas, superando incluso en términos

cuantitativos a EE.UU., y que la UNESCO proyecta hacia el año 2025 una primacía china en materia de exhibición², EE.UU. conserva aún una hegemonía indiscutible en materia de exhibición y sobre todo de distribución, incluso fortalecida desde los procesos de digitalización de poco más de una década. Seis grandes *majors* norteamericanas conforman el oligopolio mundial: Paramount Pictures, Buena Vista (filial de Walt Disney Company), Twentieth Century-Fox, Sony Pictures Releasing, Universal Pictures y Warner Brothers. Este control de la distribución hace que EE.UU. sea el único país cuyas producciones cinematográficas se estrenen y proyecten en los cinco continentes, concentrando entre el 70 y 100% de las carteleras del mundo (Rossi, 2016). Al mismo tiempo, el mercado interno de EE.UU. continúa resultando prácticamente hermético para producciones extranjeras (UNESCO, 2013; 2016) (FOCUS, 2015).

Cuadro 1: Mapa de la concentración de producciones de largometrajes, año 2013



Fuente: UIS (2015). www.uis.org

Una vez descritas tanto la relevancia y características del cine como expresión e industria cultural como también las del sistema-mundo moderno/colonial y hegemonía estadounidense en la que se desarrolla, en el capítulo siguiente reflexionamos sobre la situación del cine y la integración en la región Latinoamérica, indagando sobre los comienzos de la actividad cinematográfica en el pasado hasta la actualidad, profundizando sobre ésta.

² Resulta interesante un informe del año 2013 del Instituto de Estadísticas de la UNESCO que menciona esa proyección del mercado cinematográfico de la República Popular China. Esta proyección es acorde con los múltiples análisis del crecimiento económico extraordinario del país asiático de las últimas décadas. Sin embargo, dichas estimaciones sólo se atienen al mercado de consumo, y nada dicen respecto de la producción y distribución de imágenes.

| II. Panorama del cine en Latinoamérica: breve repaso histórico y datos del 2000 a la actualidad |

Como región que agrupa a 20 países y posee una población de aproximadamente de 625 millones de habitantes (www.cepal.org), Latinoamérica resulta sede de una rica vida y producción cultural, que refleja las visiones de mundo, historia, tradiciones, valores y diversidad de nuestra región. Una de las formas de arte en la que se ve plasmada esa producción cultural de Latinoamérica es el cine. Asimismo, en términos de mercado, Latinoamérica resulta atractiva tanto para intereses locales como extranjeros.

En este capítulo, hacemos referencia a algunos antecedentes históricos y jurídicos que dan cuenta de un interés persistente de la región por el cine e integración. Esto nos ayuda a comprender, a continuación, la situación actual de la industria cine en Latinoamérica. Para esto, recurrimos a datos estadísticos de la región en materia de cine brindados por UNESCO, Ibermedia, Mercosur, el Observatorio Audiovisual Europeo, Fundación Cine Latinoamericano, autoridades nacionales de cine, y otros agentes reconocidos. Todo esto, teniendo en cuenta el sistema-mundo moderno/colonial imperante y los patrones de poder aún en cine.

| II.I. Cine e ingración en Latinoamérica en el siglo XX

Existen registros de cierta actividad cinematográfica en Latinoamérica sólo dos años después de la primer proyección pública por parte de los hermanos Lumière en 1895. Ahora bien, el surgimiento del cine como actividad económica y cultural en nuestra región se remonta a la década del 30, a partir del desarrollo del cine sonoro. Según datos de la OCAL, entre los años 1930 y 2000 en Latinoamérica se produjeron aproximadamente 12.500 películas.

Sin embargo, aún en la “época dorada” del cine regional - entre la década del ‘30 y ‘50 con las grandes producciones cinematográficas principalmente de México y Argentina, la región se mantuvo como importadora neta de producciones estadounidenses. Así, las películas latinoamericanas a penas representaron entre un 12 y 15% en los mercados nacionales, manteniendo las majors norteamericanas un lugar hegemónico (Getino, 2012: 16). Las inestabilidades políticas y económicas de la región durante el siglo XX impactaron constantemente sobre el desarrollo de la actividad cinematográfica de la región: (Getino, 2007: 171). Esto, unido a la problemática histórica de la región de falta de empresarios dispuestos a invertir en el largo plazo en este tipo de actividad

económica-cultural, explica también la presencia temprana de capitales extranjeros vinculados a grandes conglomerados multimediales (Barnes, 2002) (Getino, 2007).

Si existe industria de cine en un país, es gracias a las políticas públicas de fomento del cine por parte del Estado. Donde esas políticas están presentes, hay industria cinematográfica nacional; donde las mismas se encuentran ausentes, no. Como señala Sánchez Ruiz, EE.UU. fue el primer país del mundo en comprender la relevancia simbólico-cultural, económica y político-estratégica del cine y su potencial (2001). También fue el primer país del mundo en regular y fomentar la actividad cinematográfica que derivó en lo que conocemos como “Hollywood”. Latinoamérica no escapa a esa realidad. En ese sentido, la existencia de industrias cinematográficas en los países latinoamericanos y sus programas de integración, son el resultado directo del desarrollo de políticas públicas en el sector por parte del Estado. Como nos indica Getino, si, a diferencia del resto de las industrias culturales, el cine cuenta con una verdadera política de Estado de apoyo³ desde la década del 30 (2007: 171).

Las décadas ‘30 y ‘50 suelen ser mencionadas como las décadas doradas del cine regional por las grandes producciones de corte clásico industrial, en copia del modelo Hollywood. Hasta entonces los esfuerzos por fomentar la actividad cinematográfica se restringían meramente al ámbito nacional. Recién a partir de la década del ‘60 encontramos antecedentes orientados a una posible integración en el sector audiovisual y cine en particular entre los países de la región latinoamericana.

El contexto no es casual: durante la década del ‘60 a nivel global y regional se desarrollaron grandes movilizaciones populares, sociales y políticas que desafiaron el statu quo de poder. Fue entonces cuando en los márgenes del cine clásico industrial, nace el proyecto de “Nuevo Cine Latinoamericano” (NCL) con repercusiones hasta la actualidad. Específicamente, el proyecto de NCL surge de la iniciativa de cineastas independientes latinoamericanos de 18 países de la región. El mismo fue anunciado formalmente durante la primer edición del Festival de Cine de Viña del Mar en 1967. Su relevancia radica en que son estos cineastas quienes expresan por primera vez la voluntad común de llevar adelante un proyecto cuya meta es la integración regional en cine, para dotarlo de una identidad latinoamericana, impulsando un cine crítico y la creación de circuitos de distribución y exhibición alternativos y propios, a través de festivales, congresos y encuentros en distintos puntos del continente (Flores, 2013). En palabras de la investigadora especializada en estudios sobre el NCL, Silvina Flores (2013):

“La mayoría de los directores del NCL plasmaron en las pantallas problemáticas sociales, buscando revolucionar la realidad nacional a través de su arte, y encararon [...] lazos de unidad entre ellos que les permitieron generar nuevas estrategias en pos de la liberación económica y cultural de las naciones de la región” (p.127).

³ Diferencia con el sector de la televisión, el que especialmente en América Latina ha sido controlado por grandes corporaciones privadas y el Estado en la mayoría de casos ha desarrollado una escasa política de actuación gubernamental (Crusafón, 2002).

Como parte del mismo proyecto, Osvaldo Getino señala otros hechos históricos relevantes para la integración cinematográfica regional: la realización en Cuba del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano desde 1979, la creación de la escuela de cine por Fernando Birri en Santa Fe, Argentina, y la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, y de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en 1985 (2012: 3). Todos, aún activos en la actualidad. De ese modo, el NCL y la idea de una integración latinoamericana en cine nació en los márgenes, entre los mismos realizadores latinoamericanos y Cuba jugó un rol fundamental.

La aspiración a la integración regional, a la creación de un “Espacio Audiovisual Latinoamericano” fue retomada en acuerdos intergubernamentales por los Estados años después. Coincidiendo con los procesos de redemocratización durante la década del 80 en la región, los Estados buscaron articular legislaciones y políticas gubernamentales de fomento al cine y al audiovisual a nivel regional (Gonzalez, 2013).

Junto a la firma creciente de acuerdos bilaterales entre Estados de la región principalmente en materia de co-producción cinematográfica, un hito fundamental para la integración cinematográfica en Latinoamérica fue la firma en Caracas en 1989 de tres convenios internacionales: el Acuerdo Latinoamericano de Co-producción Cinematográfica, el Acuerdo para la Creación de un Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano y el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana. Los países que adhieron entonces a los dos primeros acuerdos fueron: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Venezuela. Al tercer acuerdo, adhirió además España. Éstos fueron los primeros acuerdos intergubernamentales en Latinoamérica en materia de integración cinematográfica entre Estados. Los mismos poseen un preámbulo común, en el cual los Estados expresan su voluntad de contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad, impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región y de manera especial la de aquellos países con infraestructura insuficiente.

El Acuerdo Latinoamericano de Co-producción Cinematográfica cuenta con una serie de artículos en los que los Estados partes definen: qué entienden por obra cinematográfica, la consideración de las obras cinematográficas en coproducción como obras nacionales; la participación y obligaciones en la coproducción; explotación comercial de las obras; relación y repartición de mercados entre coproductores; promoción de las obras; exportación de las obras; facilidades de circulación; transferencia de divisas; y comunicación entre las autoridades competentes. Se trata del acuerdo más específico entre los tres, estableciendo los derechos y obligaciones de las partes implicadas. También se trata de un acuerdo que busca fomentar uno de los tres aspectos de la actividad cinematográfica, el más favorecido históricamente por las políticas públicas dirigidas al sector por parte de los Estados: la producción, en este caso a través de la modalidad de co-

producción. Por su parte, el Acuerdo para la Creación de un Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano establece en su primer artículo que tendrá por objeto implantar un sistema multilateral de participación de espacios de exhibición para las obras cinematográficas certificadas como nacionales, para ampliar las posibilidades de mercado de dichos países y proteger los vínculos culturales entre los pueblos de la región. El tercero de ellos, el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana incluyó la adhesión como Estado Miembro de España. En él, los países partes establecen como objetivo común el contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual de los países iberoamericanos y a la integración de sus países, mediante una participación equitativa en la actividad cinematográfica regional. Asimismo, crea la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Tres años más tarde, en 1991, los organismos nacionales del cine tras sucesivas reuniones, en la ciudad de Caracas, oficializaron la creación de Secretaría Ejecutiva de CACI. De esto modo, a partir de la firma de estos acuerdos multilaterales, la actividad y la integración cinematográfica en la región pasó a tener un marco normativo común entre los Estados partes. En la actualidad, el acuerdo referente a la creación de un mercado común de exhibición es el único de los tres aún pendiente de ejecución.

Luego de la caída del muro de Berlín y desintegración de la Unión Soviética durante, EE.UU. vio fortalecida su hegemonía a nivel global. En sintonía con la agenda impulsada para el mundo desde EE.UU., los gobiernos latinoamericanos de entonces adoptaron políticas neoliberales que desmantelaron las capacidades productivas locales, desfinanciando programas de apoyo al cine y reduciendo al mínimo o incluso eliminando la presencia del Estado en cualquier política dirigida al sector (Getino, 2012: 17). Para tomar dimensión del impacto sobre el cine, podemos observar los números de producción cinematográfica: si, por ejemplo, en la década del 80 los países latinoamericanos llegaron a producir un promedio de 230 películas anuales, en los '90 ese promedio bajó a 91 producciones al año (González, 2012: 107). Asimismo, y como parte de las transformaciones drásticas que sufrió el mercado latinoamericano, los estudios de Hollywood y las compañías multinacionales asociadas a ellos pasaron a controlar de manera directa la distribución y la exhibición cinematográficas en la región (Castro Gómez, Grosfoguel, 2009) (UNESCO, 2016: 30).

Respecto de la exhibición, junto al cierre de pequeñas salas locales de proyección y el progresivo proceso de digitalización, se profundizó la concentración del dominio de los espacios de comercialización y proyección de cine. Sobre esto último, se implementaron los nuevos sistemas de multicines a manos de capitales transnacionales como Cinemark de Estados Unidos, la cadena de cines privada más grande del mundo, que hasta el día de hoy opera en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Perú; y Hoyts, de capital australiano, que opera en Argentina, Brasil y Chile, expandiéndose progresivamente en otros países de la región (Getino, 2012: 31). Por el lado de

distribución, el panorama es similar. Hasta hace 40 años atrás las compañías privadas nacionales dominaban los mercados cinematográficos de Latinoamérica. Sin embargo, en los ‘90, la distribución pasó a ser controlada directa y oligopólicamente por las majors de distribución norteamericanas, o por medio de fuertes alianzas con los exhibidores domésticos (Bonet 2002: 306) (UNESCO, 2016: 30).

Aún así, durante la misma década algunos países latinoamericanos sancionaron nuevas legislaciones relativas a la actividad cinematográfica: Bolivia (1991), Brasil (1991 y 1993), Argentina (1994), Uruguay (1994) y Perú (1998). Esto fue una de las consecuencias del deterioro de las economías nacionales, que llevó a una mayor asociatividad entre los actores del sector cinematográfico para enfrentar la situación. Como señala la OCAL, las nuevas leyes y normativas que buscaban abordar ese escenario de la actividad cinematográfica, no siempre reflejaron las verdaderas necesidades de desarrollo del sector “pero, al menos, tuvieron la virtud de incorporar al mismo en el marco de las políticas industrial-culturales, abriendo las posibilidades para su actualización crítica o para su sustitución por otras normativas” (Getino, 2012:18). Otro ejemplo de asociatividad, fue la creación de la Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (FIPCA) en 1997, de la cual participan productores de 12 países de la región iberoamericana, con el objetivo de defender los intereses de los trabajadores del sector.

| **II.II. Situación de la actividad cinematográfica en Latinoamérica durante el período 2000-2016**

Las crisis nacionales en la región como resultado del fracaso de las políticas neoliberales en la década del ‘90, llevaron al comienzo del nuevo milenio a un recambio de gobiernos, que algunos autores llamaron “giro a la izquierda” (Stoessel, 2015)⁴. Aunque con diferencias y matices entre sí, estos gobiernos latinoamericanos consideran que el Estado debe asumir un rol activo que, entre otras iniciativas, incluye: políticas públicas de regulación y promoción de ciertas actividades productivas de la economía, políticas de fomento del consumo y un discurso a favor de la integración latinoamericana.

En cuanto a los procesos de integración regional, los gobiernos del “giro a la izquierda” entienden que los mismos no se restringen meramente al aspecto económico-comercial (como era concebida en la década del ‘90), sino que la integración incluye objetivos relativos a los ámbitos cultural, productivo, social y ambiental (Gil et Paikin, 2013). Asimismo, como señala Moguillansky,

⁴ Con la excepción de algunos países como México y Colombia.

si durante los '90 esos procesos eran de integración negativa a través de la supresión de aranceles y liberalización comercial, con los nuevos gobiernos la integración es entendida como proceso positivo, a través de la creación de políticas e instituciones comunitarias (2015: 116). En ese sentido, junto con la profundización de espacios de integración regional pre-existentes como el MERCOSUR, los Estados de la región crearon nuevos como la UNASUR o el ALBA.

Este viraje político en la región tuvo su impacto en las industrias cinematográficas en la región. Por un lado, los gobiernos profundizan el compromiso con la región en el plano político y económico, incluyendo acuerdos y programas de cooperación bilateral e integración cinematográfica. Si Programa Ibermedia comenzó a funcionar en 1998, lo cierto que durante el siglo XXI no dejará de crecer y actualizarse hasta convertirse en el principal soporte de co-producción regional. La creación de la RECAM y del programa Mercosur Audiovisual en 2003 también marcan un hito importante para la integración cinematográfica en la región.

Por otro lado, los Estados sancionan leyes de apoyo, trazan políticas públicas nacionales directas de fomento, regulación y protección del sector, e indirectas de fomento del consumo. Donde resulta más evidente el cambio de políticas de apoyo al cine es en la legislaciones nacionales. Especialmente durante la década de 2000, la mayoría de los países latinoamericanos actualizaron o sancionaron por primera vez leyes nacionales de regulación y fomento de la industria cinematográfica. Esto último fue el caso de: Colombia (2003), Chile (2004), Venezuela (2005), Ecuador (2006), Panamá (2007), Uruguay (2008), Nicaragua (2010) y República Dominicana (2010). Y en la presente década: Panamá (2012), en tanto Paraguay se encuentra tratando desde 2015 su primer ley nacional de cine⁵.

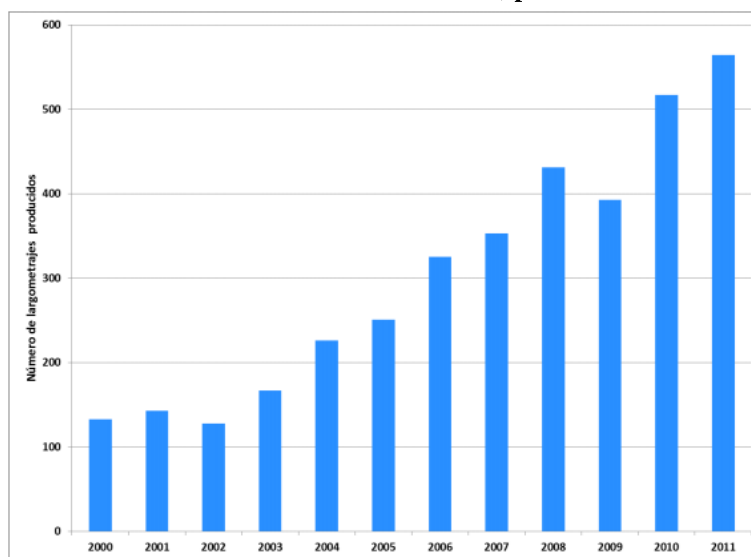
El apoyo de los gobiernos al cine a través de políticas públicas nacionales y regionales en el período bajo análisis es un patrón común que se observa en la región (UNESCO, 2016: 28). En consecuencia, el cine en Latinoamérica experimenta en el presente milenio un auge incluso superior al de la época dorada, produciendo más y mejores películas que en aquél entonces (El País, 2014), con éxitos de taquilla importantes, reconocimiento internacional, y registrando aumentos en la asistencia de salas comerciales de cine.

El salto más importante en materia de cine, al menos en términos cuantitativos, es en cuanto a producción cinematográfica. Según datos brindados por la UNESCO en un informe de 2013 sobre la primera década del s.XXI, si en la región se produjeron poco más de 100 largometrajes en el año 2000, hacia el año 2011 el número ascendió a cerca de 600 largometrajes anuales, lo que representa un crecimiento del 500%, registrando sólo dos recaídas: una en el 2002 cuando varios países de la región atravesaron graves crisis político-económicas, y otra en el año 2009 como resultado de la crisis

⁵ En la Tabla I de Anexos, indicamos qué países latinoamericanos poseen ley nacional en cine, entre otros datos.

económico-financiera mundial del 2008. El ascendente en materia de producción se mantuvo durante la década actual, superando las 600 producciones anuales. Mientras que países que no registraban ninguna producción anual hoy producen, otros aumentaron su cuota anual de películas comerciales. La co-producción es el principal modalidad elegida por las productoras para la realización de películas en Latinoamérica.

Cuadro 2: Producciones en Latinoamérica, período 2000-2011



Fuente: Instituto de Estadísticas de la UNESCO (2013)

En materia de exhibición, Latinoamérica sostuvo un crecimiento del 65% en la década del 2000 (UNESCO, 2016: 32), manteniendo también tasas de crecimiento en la presente década, llegando a registrar un total de 11.710 salas de cine en el año 2015 (IHS Global Trade Atlas, 2016: 6). Sin embargo, ese número sigue siendo bajo cuando consideramos la cantidad de población en Latinoamérica. La frecuencia de asistencia a salas comerciales de cine es de 0,8 películas promedio por año por persona en Latinoamérica, excepto en México (1,7), país que tiene el quinto mercado de exhibición más importante del mundo. La recaudación registra un aumento del 127% durante la década de 2000. Como sostiene el informe de UNESCO, esto lo explicamos no sólo por un incremento de la asistencia a los cines, sino también por un aumento constante del precio de las entradas al cine: los precios aumentaron casi el doble la última década, especialmente por el costo de la proyección en 3D (2016: 30).

Cuadro 3: Facturación en taquilla, en millones de dólares al año, años 2009-2013



Fuente: Observatorio Audiovisual Europeo (2014). www.obs.coe.in

En cuanto a la distribución, el panorama latinoamericano no registra grandes avances respecto de los 90. La distribución es clave en cuanto afecta directamente la oferta cinematográfica, es decir, la diversidad de películas a la que los espectadores pueden acceder. Las compañías distribuidoras privadas latinoamericanas siguen siendo pocas, y con escaso control del circuito regional. Es que es aquí donde las estructuras de poder globales en torno al cine se hacen sentir más fuerte: la producción cinematográfica regional se encuentra bajo el poder oligopólico de las majors distribuidoras norteamericanas en alianza con las grandes compañías productoras de Hollywood. Como señala el investigador García Calvo:

Cada año, son contados los lanzamientos de películas latinoamericanas en salas de la región. A las multisalas llegan los grandes lanzamientos -escasísimos- avalados por alguna major, mientras que el grueso de la creciente producción latinoamericana queda en manos de distribuidores independientes que se enfrentan a las dificultades de un escenario cada vez más complejo (2016: 4).

Ese control de los canales de distribución lo entendemos como control de dispositivos reproductores de la colonialidad del poder y del ver sobre nuestras sociedades, al privilegiar la circulación y proyección de grandes producciones estadounidenses, y excluir obras cinematográficas locales con una mirada-otra.

En un intento por hacer frente a las dificultades en materia de exhibición y distribución, países latinoamericanos como Argentina y Uruguay aprobaron leyes que establecen cuotas de pantalla del cine nacional que aseguran la presencia de un mínimo de películas nacionales en la programación de

televisión y/o en salas comerciales. Asimismo, la organización y participación en festivales internacionales de cine cumplen un rol fundamental al visibilizar obras cinematográficas locales y regionales que de otro modo serían ignoradas por las majors y los circuitos comerciales de cine. Entre los más reconocidos internacionalmente de Latinoamérica, podemos mencionar: Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (Chile), Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina), Festival Ícaro de Cine y Video en Centroamérica (Guatemala), Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (México), Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro (Brasil), Festival Internacional de Cine Panamá (Panamá), entre otros. Por otro lado, los programas de integración cinematográfica en Latinoamérica apoyan estos festivales, como también establecen otros mecanismos de co-financiamiento o financiamiento parcial de la distribución, plataformas digitales alternativas de difusión y exhibición, etc. en un intento por sortear los límites que impone el sistema-mundo moderno/colonial con la hegemonía de EE.UU.

| **II.III. Asimetrías en Latinoamérica: Hablemos de Cine(s) latinoamericano(s)**

En Latinoamérica, existen grandes asimetrías y disparidades entre los países, y al interior de los mismos⁶, más allá de las afinidades culturales vinculadas a una lengua en común, lazos históricos y “proyectos nacionales más o menos compartidos”. Estas diferencias se observan “en materia de desarrollo industrial, capacidades productivas, mercados locales e internacionales, políticas y legislaciones de fomento y contextos económicos y socioculturales” (Getino, 2007:169). A lo que se suma la falta de tradición cultural de cine latinoamericano, si bien en años recientes se observa una progresiva presencia en las pantallas de cine de los países de la región (García Calvo, 2015).

Un informe de la UNESCO sobre las cinematografías nacionales establece una alta correlación de la capacidad de producción cinematográfica de un país con el tamaño de su mercado (población), ciertos indicadores de desarrollo como el PBI y urbanización, con el desarrollo de otras industrias culturales, entre otros (Sanchez Ruiz, 2001: 87). Nosotros sostenemos que la existencia y tamaño de las industrias cinematográficas es, además, resultado directo de la ejecución y continuidad de políticas públicas en el sector por parte del Estado, tanto a nivel interno como a nivel internacional a través de acuerdos bilaterales cooperación e integración regional en materia de cine.

⁶ Algunas investigaciones señalan una concentración de la producción, distribución y exhibición en las grandes urbes. Asimismo, desde hace unos años una concentración de la asistencia a las salas de cine por parte de las clases medio-altas (Tortorola, 2010: 103).

Desde los inicios del cine, son tres los países que se destacan en la región en cuanto a producción de largometrajes y mercado: Brasil, México y Argentina. Si entre el año 1930 y 2000 en Latinoamérica se produjeron aproximadamente 12.500 películas, el 90% de esa producción fue concentrada en esos tres países, trascendiendo sus fronteras y logran taquilla de películas propias en los cines de otros países latinoamericanos (Getino, 2007: 169) (UNESCO, 2013) (LATCAM, 2016). En el período 2000-2016 los tres países siguen liderando en la región, sin embargo, el porcentaje que concentran en materia de producción decreció a cerca del 70% (ALADI, 2016: 62). Éste sigue siendo alto pero supone un avance en favor de la diversidad del cine en la región cuando comparamos con la situación en el siglo XX. En cuanto a exhibición, del número total de salas de cine de Latinoamérica, México concentra aproximadamente el 50%, Brasil el 25%, seguido por Argentina y Colombia. En materia de distribución, un informe reciente de Ibermedia destaca entre las compañías distribuidoras nacionales privadas más importantes a Primer Plano Film Group, Videocine y Downtown Filmes (2016: 12). Es decir, todas compañías de Argentina, México y Brasil respectivamente.

Teniendo en cuenta en términos cuantitativos el nivel de producción cinematográfica, el resto de países de Latinoamérica⁷ también vieron crecer sus cinematografías en el período 2000-2016. Entre ellos, destacamos en primer lugar a Colombia. Pero también las cinematografías de Chile, Perú, Venezuela y Uruguay experimentan un notorio crecimiento. Paraguay, Ecuador y Bolivia pasaron de no tener producción a anual durante años, a producir varias películas cada año. Más lejos, Panamá y Guatemala destacan de Centroamérica.

En este apartado mencionamos algunos datos de las cinematografías latinoamericanas que dan cuenta, a modo ejemplificador, tanto del crecimiento general de la región como también de la diversidad y asimetrías entre los países. De ese modo, obtenemos un cuadro más completo sobre la realidad del cine en la región y la problemática de las asimetrías, reconocida en todos los programas de integración de cine. Sin entrar en un estudio comparativo de todos y cada uno de los países de la región, ya que excede la temática de esta tesina, nos concentramos en la situación nacional y las principales políticas públicas en materia de cine de cuatro Estados. Luego de investigar sobre los países de la región, realizamos una selección a partir de los siguientes criterios: la disponibilidad de información, el tamaño de los países en términos socioeconómicos, ubicación geográfica, la trayectoria, experiencia y producción cinematográfica anual, buscando también cierta diversidad en general, y cultural, en lo particular. Analizaremos brevemente los casos de: Argentina (el país con mayor producción del continente actualmente y, como vimos, uno de los más experimentados), Colombia (el país que más ha crecido en las últimas décadas en medio del aún no del todo resuelto conflicto bélico nacional), Ecuador (que no poseía producción alguna y hoy produce con una

⁷ Aunque con algunas reservas respecto de los casos de Haití y El Salvador, países sobre los cuales no encontramos información proveniente de fuentes oficiales.

impronta propia), y Panamá con mención de la situación general de la subregión centroamericana (de menor crecimiento en términos absolutos respecto del resto de Latinoamérica).

Argentina es el país latinoamericano con mayor producción cinematográfica entre 2000-2016, con un desempeño exitoso en cuanto taquilla en los cines, la mayor circulación en Latinoamérica y reconocimiento en festivales internacionales, batiendo récords año a año en las últimas casi dos décadas (García Calvo, 2015). Durante el período bajo análisis, el país mantiene políticas públicas de fomento de la actividad cinematográfica a través del INCAA, en base a lo establecido por la letra de la Ley de Cine n.º 17.741 reformada por decreto 1248/01, y la Ley de Servicio de Comunicación Audiovisual n.º 26.522 en 2009. La primera, entre otros, crea el Fondo de Fomento por el cual el 10% de los ingresos por entradas en salas de cine comerciales es destinado a un fondo común para apoyar las líneas nacionales de financiamiento a la producción cinematográfica. Esto habilita una suerte de “autofinanciamiento del cine”, siendo una política pionera a nivel mundial. La segunda ley fija por primera vez para el cine nacional una cuota de pantalla en televisión y cartelera de salas de



***La ciénaga* de Lucrecia Martel (Argentina, 2001)**

cine. El gobierno de entonces llegó incluso a crear el canal de televisión INCAA TV (CINE.AR), cuya grilla de programación es prácticamente exclusiva de cine argentino. Otra iniciativa, pionera en la región, fue en materia de distribución con el lanzamiento de ODEÓN como plataforma digital gratuita de exhibición VOD de cine argentino, en el año 2015. Asimismo, se destaca el apoyo y creación de escuelas de cine en distintos puntos del país, públicas y privadas, siendo Argentina uno de los países con más escuelas por habitante en el mundo (ALADI, 2016) (Rossi, 2016). Además, la ley argentina exime a distribuidoras locales y/o independientes del pago de ciertos impuestos, en lo

que representa una medida excepcional para la región⁸ (Rossi, 2016). Según el Informe Coyuntura Cultural del Sistema de Información Cultural de la Argentina de Otoño de 2016, el año 2015 fue récord en producción y en recaudación en cine: con 182 estrenos nacionales, lo que representó cerca del 45% del total de estrenos en el país (incluyendo películas extranjeras, dato no menor), y más de 50 millones de espectadores (SinCA, 2016).

Especialmente en la última década, otro país que registra una producción y presencia creciente en las salas de cine es Colombia (UNESCO, 2016). Aunque el mercado colombiano es más pequeño en términos relativos, tomando el año 2015 como referencia, el número de espectadores alcanzó los 3 millones y los estrenos de películas nacionales fueron 35. Esto representa, un aumento del 20% aproximadamente en producción y exhibición sólo respecto del año anterior, y sin duda aún mayor respecto décadas anteriores (LATCAM, 2016: 13). Este desempeño se vincula al fomento del Estado por medio de la Ley de Cine 814 de 2003 la cual ofrece estímulos a producciones y coproducciones a través de dos mecanismos: Estímulos Tributarios y el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Asimismo, en materia de distribución Colombia ejerce la Coordinación General de un reciente espacio VOD, el portal de cine latinoamericano Retina Latina. La función social, cultural y simbólica que cumple el cine en un país bajo conflicto bélico como Colombia está presente en el balance del año 2016 de Adelfa Martínez, directora de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia. Ella sostuvo:

El objetivo es consolidar una industria de manera sostenible e integrada, que cada vez sea más visible su contribución al desarrollo del país no sólo a través de su contribución económica, sino participando en la consolidación de los capitales sociales, culturales y creativos, toda vez que en este proceso de construcción de paz para nuestro país, el cine se convierte en un excelente escenario de diálogo y de desarrollo cultural y social (Nodo Cultural, 2017).

Frente a estos cines nacionales prósperos y con una tradición relativamente sólida en cinematografía, nos encontramos con cines de otros países con menos experiencia en la actividad cinematográfica. Pero aún entre estos últimos, el panorama es desigual. Y si algunos países latinoamericanos vienen registrando un crecimiento inédito, otros registran uno más tímido pero no menos importante. En términos generales, la diferencia respecto de los países con mayor producción en cine, ya se observa en la poca disponibilidad de información.

En Ecuador, la creación del CNCINE, que regula y fomenta el cine, y la sanción de la Ley de Fomento del Cine Nacional 2006-29 en el año 2006, fueron fundamentales para la vitalidad del cine ecuatoriano. Desde entonces, la producción cinematográfica nacional experimentó un notable

⁸ Solo Uruguay estableció un sistema similar. Este tipo de iniciativas buscan apoyar las distribuidoras locales frente a las omnipresentes estadounidenses.

progreso: de estrenar 1 película cada cuatro años, el país pasó a un promedio entre 10 y 12 películas por año, registrando un total de 11 en 2015 (Nodal, 2017). Vinculado a las disposiciones constitucionales y políticas públicas en torno a la interculturalidad, el gobierno ecuatoriano lanzó en 2015 una línea de fomento a la producción intercultural, que incluye producciones comunitarias y audiovisuales de los distintos pueblos de Ecuador. Se trata de una iniciativa interesante a observar en tanto habilita una producción-otra, situada, en términos decoloniales, de quienes usualmente no tienen acceso a la producción cinematográfica. Como señala Alquimio Peña (2012), en un informe pionero sobre cine comunitario en Latinoamérica:

Más allá de las expresiones culturales que fortalecen las identidades, el cine y el audiovisual representan para las comunidades un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibilizan y marginan. A través de la tecnología audiovisual esas comunidades afirman su derecho a expresarse en el conjunto de la sociedad (p. 13).

En vistas a promocionar las producciones locales y generar contactos para co-producción, desde el año 2015 celebran en Ecuador el Festival Internacional de Cine de Guayaquil (El País, 2017). Sin embargo, según el CNCINE, el cine ecuatoriano en general, el comunitario en particular, aún tienen un acceso muy marginal al circuito comercial y experimentan grandes dificultades en materia de distribución y exhibición (Nodal, 2017).



***Siete Cajas* de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori (Paraguay, 2011)**

Los países de Centroamérica presentan amplias diferencias en relación a México, Brasil o Argentina. Esto se vincula a los procesos históricos de inestabilidad política y económica de la subregión, incluyendo largos períodos de guerras civiles. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI el cine de la región centroamericana vive un crecimiento constante. Si durante la década del 90

la subregión toda sólo produjo una película (El silencio de Neto del director Luis Argueta, 1996), hacia el año 2013 Centroamérica registraba más de 80 largometrajes (Durón, 2012) (Moraes, 2013). Así pues, como afirma Durón, en este nuevo milenio se ha hecho más cine en Centroamérica que lo que se hizo en todo el siglo pasado (2012: 248).

Sin embargo, dentro de la misma subregión encontramos disparidades en materia de actividad cinematográfica. Entre los países centroamericanos, destacamos Panamá que viene llevando adelante verdaderas políticas de fomento. En primer lugar, es el único país que cuenta con una ley de cine aprobada por el Congreso en 2012. Según la DICINE, la aprobación de la Ley 16 sobre cine en 2012, llevó a que de uno o dos películas por año antes del 2013, en el año 2016 se estrenaran siete películas, compitiendo en la cartelera nacional con películas hollywoodenses con éxito. A través de dicha ley, el Estado garantiza un fondo de fomento anual e impulsa políticas de digitalización y distribución que promueven los estrenos nacionales (Seminario Universitario, 2017). Otro factor de crecimiento de acuerdo a Stephan Proaño, director de DICINE, es la realización del Festival Internacional de Cine de Panamá (Nodal, 2016). A diferencia de otros países, el panameño tiene un interés en promocionarse también como locación de grandes productores internacionales. De la subregión, aunque en menor medida, también destacamos Costa Rica y Guatemala. El primero tuvo como sede a CINERGIA, un fondo de fomento cinematográfico privado para Centroamérica de gran impacto para el cine de la subregión⁹, el segundo a través de la Casa Comal de Guatemala impulsa producciones audiovisuales y la formación de nuevos cineastas. Además, desde Guatemala lanzaron el Festival Internacional Ícaro de Cine y Video en Centroamérica, a partir una iniciativa de cineastas y artistas locales. Dicho festival a partir de 2003 ha tenido un carácter itinerante en la región.

El cine en Latinoamérica vive un auge inédito en el período 2000-2016, a pesar de las grandes asimetrías entre países. Esto, gracias al compromiso de los Estados en materia de políticas públicas de fomento del cine, plasmado no sólo a nivel nacional sino también internacional, a través de procesos de integración cinematográfica en Latinoamérica. Dichos programas funcionan como espacios de encuentro entre realizadores y técnicos del sector, de capacitación, facilitan la co-producción, apoyan a través de financiamiento, promueven alternativas de exhibición y distribución, en otras palabras, fomentan el cine. Además, a través de la creación y participación de los Estados, estos espacios y programas de integración en cine aspiran a la superación de manera conjunta de límites globales del sector, lo que a través de meras estrategias nacionales no sería posible.

⁹ En el cuerpo de esta tesina no desarrollamos las características de este programa, dado que el mismo fue de iniciativa privada, no intergubernamental. No obstante, consideramos que tuvo un impacto positivo sobre la producción en la subregión centroamericana.

| III. Espacios y programas de integración en materia de cine en Latinoamérica: Programa Mercosur Audiovisual, Programa Ibermedia y Retina Latina |

El presente capítulo analiza los programas de integración cinematográfica en Latinoamérica vigentes desde año 2000 al 2016, en el marco del sistema mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal en transición hacia la colonialidad global. El capítulo está subdividido en 3 partes: cada una, aborda un programa de integración cinematográfica entre Estados en Latinoamérica. Partiendo de los procesos histórico-políticos cambiantes y el panorama del cine en Latinoamérica de las últimas décadas, de cada programa hacemos referencia a su marco jurídico, su estructura organizativa, los actores que involucran, las características generales del programa en cuanto aspectos de cine que aborda (producción, exhibición, distribución y/o formación), como también los límites de los programas.

En el primer apartado, analizamos la RECAM y su Programa MERCOSUR Audiovisual. Luego, nos centramos en el Programa Ibermedia. Finalmente, mencionamos Retina, la iniciativa más reciente en materia de integración cinematográfica en la región.

| III.II. CAACI y Programa Ibermedia

Como parte del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana firmado en 1989, los Estados signatarios crean la CACI, denominada Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica – CAACI luego de la firma del Protocolo de Enmienda de 2006. CAACI es un organismo internacional del ámbito regional iberoamericano que busca impulsar el desarrollo de la cinematografía y audiovisual de los países iberoamericanos, bajo los principios de cooperación y complementación, mediante una participación equitativa en la actividad cinematográfica regional basada en la integración (www.caci-iberoamerica.org). El espacio audiovisual se amplía para incluir a dos Estados europeos como partes: España y Portugal. Aún así, en tanto se trata de un espacio de integración cinematográfica *en* Latinoamérica, lo incluimos en la tesina.

La CAACI está conformada por las máximas autoridades audiovisuales y cinematográficas de veintidos (22) países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El

Salvador, España, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. Éstas en conjunto conforman el Comité Intergubernamental, órgano decisorio del organismo que define las principales líneas de trabajo. Otro órgano es la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI), ejercida por una autoridad cinematográfica nacional electa cada 2 años. La sede permanente de la SECI se encuentra en Caracas, Venezuela. Además, la CAACI cuenta con una Unidad Técnica, encargada de ejecutar y coordinar los programas y líneas de trabajo de la CAACI, bajo la conducción de la SECI.

Desde la CAACI se proponen como objetivos específicos:

- Apoyar iniciativas, a través de la cinematografía, para el desarrollo cultural de los pueblos de la región.
- Armonizar las políticas cinematográficas y audiovisuales de las partes.
- Resolver los problemas de producción, distribución y exhibición de la cinematografía de la región.
- Preservar y promover el producto cinematográfico de las Partes.
- Ampliar el mercado para el producto cinematográfico en cualquiera de sus formas de difusión, mediante la adopción en cada uno de los países de la región de normas que tiendan a su fomento y a la constitución de un mercado común cinematográfico iberoamericano.

Si bien, algunos objetivos son coincidentes con los de la RECAM, en el caso de la CAACI se explicita el deseo de “resolver” las problemáticas de todas las áreas propias de la cinematografía, y la concepción del cine en términos de mercado.

Entre sus funciones, la CAACI se ocupa de la ejecución de la política general del Convenio, evalúa los resultados de su aplicación, aprueba resoluciones que permitan dar cumplimiento a lo estipulado en el mismo, define instrucciones y la normativa de acción de la SECI, designa al Secretario, aprueba el presupuesto anual presentado por la SECI, establece los mecanismos de financiamiento, conoce y resuelve todos los demás asuntos de interés común. También es quien acepta la adhesión de nuevos miembros y propone modificaciones al Convenio.

La CAACI persigue sus objetivos a través del impulso de diversos programas: Programa Ibermedia, Programa Doctv Latinoamérica, Pantalla CAACI, Observatorio Iberoamericano del Audiovisual (OIA). El primero es el primer, más longevo y amplio programa de CAACI, enfocado exclusivamente en la cinematografía de Iberoamérica. El segundo y tercer programa están orientados a la programación en TV, mientras que el último hasta el momento ha tenido un funcionamiento limitado y discontinuo. En esta tesina nos enfocaremos en PI.

Programa Ibermedia

Programa Ibermedia (PI) fue creado por la CAACI en cumplimiento del artículo XI del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana de 1989. Formalmente, fue aprobado por la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno reunida en Bariloche, Argentina en 1995. Dos años después, en una reunión de la CAACI realizada durante la VII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno en Isla Margarita, Venezuela, el PI fue lanzado formalmente como programa de fomento a la coproducción de películas de ficción y documentales en Iberoamérica. La primer convocatoria abierta anual se realizó en 1998.

Específicamente, el PI surge como fondo fiduciario de estímulo a las cinematografías de la región iberoamericana, se propone como objetivo general la creación de un Espacio Audiovisual Iberoamericano. De tener nueve (9) miembros en sus inicios, en la actualidad cuenta con la participación de diecinueve (19): Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

PI cuenta con un Comité Intergubernamental Ibermedia, que funciona en el seno de la CAACI y está formado por un/a representante de los organismos cinematográficos oficiales de cada país miembro¹⁰. Este Comité define las políticas, normas de funcionamiento y estructuración del programa, al mismo tiempo que es responsable de la coordinación y gestión general. En ese sentido, el PI posee un Reglamento de Funcionamiento del Programa Ibermedia y una Unidad Técnica Ibermedia, responsable de la ejecución del programa. Ésta última cuenta con una Secretaría Técnica y Ejecutiva que está encargada de llevar adelante el programa en el día a día. A su vez, bajo la supervisión de la Secretaría, existen coordinaciones por eje de trabajo o programa adyacente (Coordinación de Desarrollo, Coordinación de Coproducción, etc.). La sede oficial del programa se encuentra en Madrid, España.

Para ser país miembro, el programa estableció una cuota mínima anual de USD100.000. Los países más pequeños en términos socioeconómicos suelen aportar el mínimo, mientras que los más grandes contribuyen al programa con una cuota superior variable. El monto del aporte depende, en última instancia, de la situación política, económica y social que esté atravesando el país aportante¹¹.

¹⁰ Estos son: INCAA (Argentina), CONACINE (Bolivia), ANCINE y la Secretaría do Audiovisual de Ministerio de Cultura (Brasil), Centro Costarricense de Producción Cinematográfica CCPC (Costa Rica), ICAIC (Cuba), CNCA (Chile), CNCine (Ecuador), Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA) de España, Dirección de Difusión de las Artes. Ministerio de Cultura y Deportes (Guatemala), IMCINE (México), Sistema Estatal de Radio y Televisión (Panamá), Secretaría Nacional de Cultura de Paraguay. Dirección del Audiovisual (Paraguay), Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), Ministerio de Cultura (Perú), Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) (Portugal), Corporación de Cine (Puerto Rico), Dirección Nacional de Cine (DGCine) de República Dominicana, ICAU (Uruguay), Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) de Venezuela.

¹¹ Por ejemplo, durante la crisis en Argentina y Uruguay de 2002, el primero redujo la cuota al mínimo, mientras el segundo directamente suspendió el pago por un año.

España es el primer aportante económico en el período bajo análisis, seguido por Brasil, México, Venezuela y Argentina son los principales aportantes económicos¹². Según datos de SEGIB, entre 1998 y 2016 España invirtió 37.523.204,99 USD, lo que representa el 30% del presupuesto total de estos 18 años de PI, mientras que los proyectos beneficiados por las convocatorias suman 15.721.882 USD. Es decir, en términos económicos España no sólo no gana, sino que pierde dinero. El segundo mayor aportante es Brasil con 10.842.946 USD, recuperando 9.124.689 USD al ver beneficiados proyectos audiovisuales de su nacionalidad, números más equilibrados en términos relativos respecto de España. Para el resto de los países, el balance entre lo invertido y los apoyos obtenidos por PI es positivo. Quienes siguen en la lista de mayores aportantes son México, Venezuela y Argentina, en ese orden, todos con números que rondan los 6 millones de dólares para el período 1998 - 2016. Mientras que los dos primeros superan levemente lo invertido mediante proyectos ganados, Argentina recibió 8.950.823 USD por parte de PI, lo que habla de una tasa de ganancia de cerca de un 30%.

Aunque con diferencias entre ellos, podemos mencionar los países latinoamericanos que en el período señalado estuvieron cerca de duplicar en términos monetarios- o incluso más- lo invertido en PI, a través de la coproducción de películas, desarrollo y formación: Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, Panamá, Perú y Uruguay. Como vemos, la mayoría de estos países tienen las economías más pequeñas de la región en términos de PBI y aportan las cuotas mínimas a PI. Países que, en muchos casos, contaban con una producción cinematográfica anual discontinua, muy baja o hasta nula antes de PI. Para los países latinoamericanos, la participación en PI se presenta como una oportunidad de desarrollar, fomentar y promocionar la industria cinematográfica propia. Esto se vincula a que pese a las diferencias en cuanto a los montos de las cuotas, todos los países miembros acceden a las convocatorias de PI por igual.

A partir del 2006, las convocatorias pasaron de ser anuales a realizarse dos veces al año. Todos los países compiten por las diversas modalidades de apoyo económico que brinda el programa a través de productoras independientes que presentan proyectos audiovisuales. Estos últimos son aplicables al programa si se adecuan a las características específicas de la convocatoria, según la etapa del proceso de realización en la que se encuentren. Así, PI destina fondos para desarrollo de guiones, coproducción, subsidios para capacitación, fondos para distribución, exhibición y delivery¹³. Las ayudas económicas del programa presentan dos formas: subsidio o préstamo. La segunda forma es la más común de las líneas de financiamiento. La exigencia de reembolso del préstamo permite mantener la solvencia del programa más allá de las variaciones de los montos aportados por país cada año. Estos préstamos son sin intereses y la cuantía depende tanto de convocatoria que se trate, como también de la naturaleza y características del proyecto audiovisual que se presente. La CI

¹² En el Anexo, adjuntamos la Tabla 3 con los aportes de cada país.

¹³ Esto es, la logística específica de entrega del material fílmico en los espacios de proyección.

selecciona los proyectos audiovisuales beneficiados. En el período 1998-2016, el PI lleva invertidos más de 90 millones de dólares.

Para lograr la creación de un Espacio Audiovisual Iberoamericano, los países miembros de PI reconocen tres objetivos específicos:

- *Desarrollo de proyectos audiovisuales*
- *Coproducción entre productores independientes*
- *Formación de los realizadores*

Estos objetivos funcionan también como líneas de trabajo del programa que se traducen en convocatorias que usualmente llevan el mismo nombre: desarrollo, co-producción y formación. A esas tres convocatorias, se suman otras tres: distribución, exhibición, y delivery, aunque son menos comunes. Según datos de SEGIB, desde 1998 a 2016, PI aprobó una totalidad de 2300 proyectos¹⁴, enmarcados principalmente en las convocatorias que coinciden con los tres objetivos del PI. A continuación, desarrollamos brevemente cada una de ellas. A continuación, desarrollamos cada una de ellas.

I. Desarrollo de proyectos audiovisuales

Las convocatorias en este caso buscan promover el desarrollo de proyectos audiovisuales dirigidos al mercado iberoamericano, como también fomentar la integración de las empresas de producción iberoamericanas en redes. Para este tipo de convocatorias no es necesaria la participación de empresas de dos países, es suficiente con una de alguno de los países miembros.

Este eje se corresponde a la parte de pre-producción de la producción audiovisual. Busca apoyar y viabilizar, desde una mirada integral, una o varias fases propias del desarrollo de cualquier proyecto audiovisual pendiente de realización. El Documento de Formulación de Ibermedia aprobado en la VIII Cumbre Iberoamericana de 1998, estableció que dentro del eje desarrollo incluían: escritura del guión, búsqueda de recursos, plan de financiación, formulación del plan de comercialización y distribución. Sin embargo, a partir de la lectura de datos publicados en su página web oficial sobre los proyectos aprobados por PI, observamos que las convocatorias giran principalmente en torno a dos temáticas: guión (ya sea escritura, finalización o revisión) y la búsqueda/elaboración de un plan de financiación.

Una vez seleccionados los proyectos audiovisuales beneficiarios, se les otorga hasta un 50% del costo total del presupuesto para desarrollo. El porcentaje varía según la naturaleza y el monto total del proyecto. El apoyo económico tiene la forma de préstamo reembolsable, no sujeto a intereses y en dos plazos.

¹⁴ En Anexos, la Tabla 4 indica de la cantidad de proyectos aprobados por línea de acción, año y total entre 1998-2016.

Según datos del SEGIB, desde la creación del PI hasta el año 2016, se aprobaron 859 proyectos de desarrollo audiovisual, apoyando un número similar de empresas con más de 3 mil profesionales involucrados (2017: 9). En términos relativos con las otras cinco áreas, la de desarrollo es la que cuenta con la mayor cantidad proyectos. Sin embargo, no es la área a la que se le haya destinado la mayor cantidad de fondos del PI.

II. Coproducción entre productores independientes

Dentro de este eje, el PI se propone como objetivos específicos: promover la coproducción de proyectos presentados por productores independientes iberoamericanos mediante asistencia técnica y financiera, ayudar a las empresas capaces de realizar dichos proyectos, fomentar su integración en redes que faciliten las coproducciones y trabajar para el aprovechamiento del patrimonio audiovisual iberoamericano (www.ibermedia.org).

PI abre dos convocatorias al año dirigidas a las productoras cinematográficas de la región iberoamericana. Los proyectos seleccionados reciben un préstamo, cuyo monto no puede exceder más del 50% del costo total, teniendo las productoras que garantizar por sí mismas el financiamiento del resto no cubierto por el PI. Los préstamos son reembolsables y se devuelven en varios plazos. Además, otros requisitos de elegibilidad son que: las películas sean habladas en idioma español o portugués; y la directora o director, los actores y el equipo técnico tengan nacionalidad de al menos un país iberoamericano. Por otro lado, la coproducción en Ibermedia puede ser estrictamente financiera o bien incluir también aspectos técnico-artísticos (Falicov, 2012). En el segundo caso, la cantidad de dinero que un país invierte determina el porcentaje de actores o técnicos de su nacionalidad que trabajarán en un film. De ese modo, la coproducción integra en la narrativa de la película actores de distintos países coproductores.

Durante el período bajo análisis, Programa Ibermedia constituyó el principal motor de la coproducción en la región. El programa facilita el acercamiento entre productores independientes de los países miembros, que van tejiendo redes entre sí, llegando a formar asociaciones para la producción de películas. De esta manera, realizadores y productoras consiguen financiar conjuntamente proyectos que de otra manera no serían viables o, al menos, muy difíciles de producir, dadas las características de la industria cinematográfica y los límites que impone el sistema mundo moderno/colonial también en cine.

Al respecto, Alberto Urthiague, Gerente de Fomento del INCAA, afirmó:

Muchos países han accedido a la industria cinematográfica a través de un fondo de cooperación de IBERMEDIA. Para muchos países de América Latina “producir” significa “coproducir”, ya que no lo pueden hacer en forma individual. Al acceder a la coproducción pueden empezar a producir, y esto lo

pueden hacer a través de IBERMEDIA. Muchos países lo único que pueden producir en el año es a través de los fondos que le asigna IBERMEDIA (ALADI, 2016: 28).

Además de acceder a financiamiento, la coproducción le permite a una proyecto u obra cinematográfica tener dos o más nacionales. Esto último, habilita la participación en convocatorias nacionales de ayuda al cine en cada uno de los países coproductores. Al mismo tiempo, la coproducción puede facilitar la distribución y exhibición en dos o más países, accediendo así a un mercado más amplio. Ahora bien, no todos los países de PI recurren a la coproducción en igual medida. Por ejemplo, México coproduce aproximadamente solo el 15% del total de las películas mexicanas, mientras que más del 50% de la producción cinematográfica de Uruguay adopta la forma de coproducción (ALADI, 2016: 62) (El Observador, 2016).



Mi amiga del parque de la directora Ana Katz (Co-producción argentina-uruguaya con apoyo de Ibermedia, 2015)

Entre 1998 y 2016, PI apoyó un total de 787 coproducciones. Algunas de esas coproducciones seleccionadas contaron, además, con algún apoyo (menor) de Ibermedia para su distribución y exhibición (Ibermedia, 2016). Gran número de los films coproducidos por Ibermedia y otros países de la región logran reconocimiento por su calidad, con difusión internacional y reconocimiento en festivales internacionales de cine de renombre.

III. Formación

PI promueve instancias de formación dirigidas a empresas y profesionales de la cinematografía de Latinoamérica, España y Portugal. Los objetivos específicos son la formación continua, el uso de las nuevas tecnologías, la cooperación e intercambio de conocimientos. Este

objetivo se gestiona en forma de becas de formación. Según el Reglamento de Funcionamiento, este tipo de subvención cubre los gastos básicos de traslado, de estancia o intercambio, y/o matrícula. PI establece distintas instancias de formación: participante, formación profesional inicial, formación profesional continua, formación intensiva, formación de larga duración, formación a través de proyectos (Reglamento de Funcionamiento, 1998: 95). Pueden participar de estas instancias de formación, realizadores y productores de Iberoamérica que cuenten con experiencia previa demostrable en la actividad cinematográfica.

Lo interesante es que PI puede ser organizador o no de las instancias de formación que se becan. Es decir, en algunos casos PI puede organizar cursos y talleres¹⁵, en otros no lo hace y simplemente funciona de nexo entre instituciones u organizaciones y profesionales interesados en formarse, dotando de los recursos económicos necesarios. Esta es una gran diferencia con la RECAM, donde es el mismo organismo del Mercosur quien organiza los encuentros de formación, en coordinación con alguna autoridad o institución cinematográfica local. La estrategia de PI en materia de formación, al vincularse con instituciones y organizaciones públicas y privadas de distintos países de la región iberoamericana, permite ampliar la diversidad de la formación en cuanto a temáticas, duraciones, niveles, especialidades, etc.

En el período 1998-2016, PI realizó 343 convocatorias de formación. A modo de ejemplo, podemos mencionar el Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos. Éste se realiza desde el año 2003, en Madrid, y es auspiciado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), CACI/ PI, la Fundación Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA). Hasta 2016 participaron de este curso cerca de 300 cineastas de distintos países de la región, para que desarrollen su proyecto de largometraje de ficción, documental o animación. Otras instancias de formación apoyadas por PI incluyen: talleres de desarrollo de ideas, laboratorios de guión, de música para películas, masters en animación 3D, diplomados en producción creativa y documental, becas para cursado regular de la carrera de cine en la Escuela de Cine y TV de Baños de Cuba, talleres de documental en derechos humanos, cursos en preservación fílmica, etc. Los mismos pueden tener como sede cualquier país de Iberoamérica.

IV. Distribución, exhibición y delivery

Como mencionamos a principio de la sección, desarrollo, coproducción y formación son los tres principales objetivos y líneas de acción de Programa Ibermedia. Sin embargo, el programa también ha incursionado en otras áreas.

¹⁵ Generalmente en asociación con otras entidades públicas y/o privadas de Iberoamérica.

En cuanto a **distribución y promoción**, el Reglamento de Funcionamiento indica que PI busca reforzar y apoyar el sector en cada país iberoamericano, favoreciendo su integración en redes supranacionales (1998: 96). En el caso de la distribución, el programa sigue criterios similares a los de desarrollo y coproducción: no apoya más del 50% del costo total de la operación, bajo la modalidad de préstamo reembolsable en dos plazos. La diferencia se encuentra en que la devolución monetaria es realizada a partir de los ingresos netos en distribución. La promoción, en cambio, es apoyado bajo la modalidad de subvención. En el período 1998 – 2016, PI apoyó 223 realizaciones audiovisuales. No obstante, resulta llamativo la disminución progresiva de ayuda en estas áreas de producción por parte del PI, hasta desaparecer por completo a partir del año 2012. Es decir, desde ese año hasta la actualidad no encontramos ninguna convocatoria desde PI para distribución y promoción.

En materia de **delivery y exhibición**, el panorama es limitado. El delivery fue promovido por Ibermedia solo entre los años 2007-2011, llegando a apoyar 60 realizaciones audiovisuales. En cuanto a exhibición, el período es aún más acotado: solo se abrieron convocatorias en los años 2009, 2010 y 2011, colaborando con 15 películas iberoamericanas. Salvo en los períodos señalados, PI no realizó convocatorias en torno a estas áreas cinematográficas.

Por otro lado, la CAACI y PI colaboran con algunos festivales de cine de Iberoamérica reconocidos internacionalmente. Este tipo de espacios, además de premiar económicamente, contribuyen a la difusión de obras cinematográficas regionales, incluyendo las productoras, actores, directores y equipo técnico involucrados en ellas. Al ser reconocidas en los festivales internacionales de cine, las obras tienen mejores posibilidades de distribución y exhibición internacionalmente. En particular, en el Festival de San Sebastián y el Festival Internacional de Guadalajara, PI contribuye financieramente en la sección de work in progress que apoya la postproducción de realizaciones cinematográficas ya avanzadas.

Limitaciones de PI

PI es el programa más importante de la región en términos cuantitativos, responsable del renacimiento o impulso de las cinematografías regionales que son parte. Sin embargo, también observamos limitaciones, cuestiones pendientes y contradicciones en el desarrollo del programa: vinculado a los aspectos del cine abordados por el programa, las características de la coproducción, el manejo de los fondos y el rol de España.

Como lo indican los datos en la Tabla 3 de Anexos, PI está enfocado principalmente en la coproducción y desarrollo, en tercer lugar se ubica la formación. Más lejos de ese orden de

prioridades, encontramos la distribución y promoción, y, por último, la exhibición¹⁶. El fomento a la co-producción es el área que más fondos ha recibido y el de mayor reconocimiento: películas taquilleras como *Relatos Salvajes* (2014, Argentina) o *El abrazo de la serpiente* (2016, Colombia, Venezuela y Argentina), por nombrar las más conocidas de los últimos años, contaron con el apoyo de PI.

Por otro lado, cuando hablamos de coproducción técnico-artística, los imperativos económicos de financiamiento pueden moldear las narrativas cinematográficas de modos particulares (Falicov, 2012: 303). Como señala la investigadora Falicov, en algunos casos la narrativa fluye con naturalidad con personajes ficticios de diferentes nacionales, en otros, la asociación financiera lleva a que la narrativa del film se termine forzando con el objetivo de cumplir los porcentajes de actores que le corresponden a cada país socio, y a España en particular. Es decir, el film parece tener un “agregado” o un “suplemento” cuando los actores españoles no se integran bien en el guión¹⁷ (Falicov, 2012: 302). Algo similar sucede en el caso de las coproducciones entre Brasil y Portugal, donde más que el idioma común o el incluso el financiamiento mismo, la posibilidad de entrada al mercado europeo, parece incentivar la realización de coproducciones por parte de Brasil.

Otra cuestión que genera debate en torno a PI, está vinculada a la cuestión de la transparencia en el manejo y asignación de los fondos de PI. Algunos investigadores resaltan que existe un vacío legal en torno a los procedimientos de selección de los beneficiados por los fondos de PI (Falicov, 2012). Si bien, el reglamento de PI establece expresamente que solo pueden participar de las convocatorias las productoras cinematográficas independientes, se registraron casos en los que grandes conglomerados obtuvieron fondos. La investigadora Villanza describe el caso de Patagonik¹⁸, productora de nacionalidad argentina, que logró apoyo en la coproducción de varios films a lo largo del tiempo (2008).

En cuanto a España, este país realiza los mayores aportes económicos como país miembro, pero en el período 1998-2016 no llegó a recuperar ni la mitad de lo invertido en términos de proyectos cinematográficos beneficiados por convocatorias de PI. Esto nos obliga a preguntarnos acerca de qué es lo que motiva España a impulsar y sostener PI. Acerca de éste país y su relación con la región latinoamericana, los decolonialistas Sotillo y Surasky afirman que el propio orden colonial hizo de España el “nexo natural” entre Europa y Latinoamérica. En ese sentido, los autores interpretan como resabios coloniales los fondos de Ayuda Oficial al Desarrollo que dirige España fundamentalmente hacia Latinoamérica, a través de la Agencia Española de Cooperación

¹⁶Si bien durante los últimos años la CAACI impulsa Ibermedia TV y Pantalla CAACI en un intento por difundir más los trabajos iberoamericanos, estos programas están orientados a la TV y tienen carácter educativo.

¹⁷A partir del análisis de películas coproducidas por Ibermedia, Falicov tipifica personajes españoles que suelen aparecer en los films: el español comprensivo, el español anarquista, el español malo/racista y el turista español.

¹⁸Una compañía en la que el 30% es propiedad de Buena Vista (Disney), el 30% de Telefónica Media de España y el 30% de Artear Argentina, parte del Grupo Clarín y Canal 13 (Falicov, 2012).

Internacional para el Desarrollo (AECID), dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores (Sotillo et Surasky, 2016: 64). De hecho, aproximadamente un 70% de los aportes de España a PI provienen de fondos de la AECID (SEGIB, 2008) (SEGIB, 2014). Por lo tanto, la apuesta al cine es parte de las relaciones internacionales de España. Podemos pensar que ese vínculo privilegiado de España con Latinoamérica fundado en un pasado colonial (aunque con dos roles muy distintos) y elementos culturales en común (como el idioma), lleva a una relación más cercana de España con los países latinoamericanos respecto de otros países europeos. Asimismo, ese vínculo favorece los intereses españoles no solo en nuestra región, sino también dentro de la Unión Europea misma, pudiendo influir el país español sobre las agendas europeas hacia la región latinoamericana.

Por su parte, Falicov relativiza la idea de que el involucramiento de España con la región a través de PI tenga carácter puramente paternalista y sea un intento de neocolonialismo. La autora sostiene que las políticas culturales españolas hacia la región latinoamericana se inscriben en un intento de redimirse por la colonización de quinientos años, aunque no habla de altruismo (2012: 308). A saber, España participa y gana convocatorias de PI, adquiere prestigio internacional por los films premiados y se mantiene un vínculo permanente en el marco del programa con 17 Estados latinoamericanos, en lo que podríamos llamar un ejercicio de poder blando de las relaciones internacionales.

En ese sentido, desde la creación del programa son varios los países extraregionales que expresan su interés en ser país miembro de PI. Esto se vincula a las ventajas que el programa presenta para los países: financiamiento, acceso a un mercado amplio, formas democráticas de participación (cada país aporta lo que puede, lo que, en principio, no afecta las condiciones de participación), formación, intercambio y contacto entre actores de la industria cinematográfica, etc. Entre otros, EE.UU., Francia e Italia solicitaron participar de PI, ante lo cual España mantuvo una postura de rechazo, afirmando que rompería con el espíritu iberoamericano del programa (Falicov, 2016: 309).

Sin embargo, esta postura cambió en 2016. Según un informe de SEGIB, Italia comenzó el proceso de solicitud de incorporación en marzo de 2016, para participar en la XXV Reunión Ordinaria del Comité Intergubernamental del PI, realizada en Zapallar, Chile (noviembre de 2016), por primera vez como país miembro (2016: 6). Esto no entra en contradicción con el Reglamento de Funcionamiento, el cual establece en su capítulo IV, artículo 7: “podrá participar en el PI todo país miembro de la CAACI, así como aquellos otros que suscriban convenios de cooperación con ésta a los efectos del Fondo IBERMEDIA”. Sin embargo, el ingreso de Italia y su organismo público Cinema e Audiovisivo, al mismo tiempo que aumentará los fondos disponibles de PI, rompe el pretendido “espíritu iberoamericano” de PI.

III. I. RECAM y el Programa MERCOSUR Audiovisual

El proceso de integración regional MERCOSUR, fue creado formalmente en 1991 con la firma del Tratado de Asunción por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, durante una década marcada por gobiernos neoliberales que apostaban por procesos de integración regionales en busca de mercados más amplios para sus economías nacionales. Al mismo tiempo, el MERCOSUR fue pensado por los gobiernos de turno como instrumento para facilitar y posicionar mejor a los países miembros y sus economías en el sistema mundo moderno/colonial, privilegiando sus relaciones con los países del centro.

Sin embargo, aún cuando el aspecto económico-comercial fue prioritario en los inicios del espacio de integración no fue el único ya que el Mercosur dejó abierta la agenda para la incorporación de otras agendas, sociales e institucionales, aunque en menor medida (Botto, 2015: 32). Un ejemplo de esto es la firma en 1996 del Protocolo de Integración Cultural del MERCOSUR representa un nuevo hito para el espacio. En él, los Estados parte reconocen que “la cultura constituye un elemento primordial de los procesos de integración”, al mismo tiempo que señalan la necesidad de fomentar la cooperación y el intercambio cultural, ya que generan nuevos fenómenos y realidades, fortalece los valores de la democracia y convivencia en las sociedades; a partir del respeto a la diversidad de las identidades y el enriquecimiento mutuo. A continuación, en artículos de Protocolo, los Estados se comprometen a crear espacios, programas, proyectos y políticas que: den cumplimiento a lo establecido en el protocolo, que fomenten la coproducción, expresen las tradiciones históricas, los valores comunes y las diversidades de los países miembros del MERCOSUR; promuevan la circulación e intercambio entre actores privados y públicos vinculados a la cultura; impulsen un banco de datos común sobre la región; faciliten la búsqueda de fuentes de financiamiento, procurando la participación de organismos internacionales e iniciativas privadas; promuevan la formación común de actores involucrados en la acción cultural; estimulen medidas que favorezcan la producción, coproducción y ejecución de proyectos que sean considerados de interés cultural; divulguen las manifestaciones culturales del MERCOSUR.

Los primeros pasos en dirección a una integración en cine fueron a través de la realización de muestras y festivales de producciones específicas del MERCOSUR. Destacándose desde 1997 hasta la actualidad, el Florianópolis Audiovisual del MERCOSUR (FAM). El mismo incluye el Foro Audiovisual del Mercosur en el que se organizan encuentros entre diversos actores del amplio abanico del campo del cine, tanto del ámbito privado como público de los países miembros, que llevaron al tejido de redes entre los mismos. Por ejemplo, de allí surgió la Asociación de Productores Audiovisuales del MERCOSUR en el año 2000. Como señala Moguillansky, de esos debates

emergieron las “Cartas de Florianópolis” de 1997, 1998 y 1999 que sentaron las bases para la discusión futura, planteando los lineamientos de la agenda del cine en la región (2016: 116).

A principios del nuevo milenio, los países miembros del MERCOSUR ejecutan políticas específicas de integración cinematográfica. Además de los encuentros y redes entre actores del campo del cine, otros dos factores contribuyeron a esto. Por un lado, el lanzamiento del Programa Ibermedia tuvo un gran impacto en la subregión, y si hasta el año 2000 en el MERCOSUR se coproducía menos de una película por año (en promedio), a partir de Ibermedia se empieza a coproducir tres películas por año en una tendencia progresiva ininterrumpida. En ese sentido, la gran mayoría de las coproducciones registradas entre países del MERCOSUR cuenta con algún tipo de apoyo de PI (Moguillansky, 2015: 114). Por otro lado, el recambio de gobiernos redefine el compromiso de los Estados con los procesos de integración regionales. Luego de sucesivos “relanzamientos”, el MERCOSUR adquirió un perfil social y productivo, incluyendo nuevos objetivos y programas (Botto, 2015: 33) (Gil et Paiki, 2013: 18).

En el marco de este nuevo escenario regional, los países miembros plenos del MERCOSUR¹⁹ crearon la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM) por medio de la resolución n° 49/03 del Grupo Mercado Común en diciembre del año 2003, siendo el principal acuerdo para la integración cinematográfica entre los países del sur del continente (Getino, 2011). La RECAM es un órgano consultor del MERCOSUR en la temática cinematográfica y audiovisual, actualmente formado por las máximas autoridades gubernamentales nacionales en la materia de los países miembros plenos del MERCOSUR: Argentina (a través del INCAA), Brasil (SAV y ANCINE), Paraguay (Dirección del Audiovisual), Uruguay (ICAU) y Venezuela (CNAC). También participan en calidad de Estados asociados: Bolivia, Chile, Ecuador, Colombia y Perú. Las autoridades realizan al menos dos encuentros anuales. Además, la RECAM cuenta con una Secretaría Técnica y Ejecutiva con sede en Montivideo, Uruguay. Esta Secretaría organiza dichas reuniones y realiza un seguimiento de los temas acordados. La presidencia de la RECAM es temporaria y rotativa entre los miembros plenos.

En la resolución n° 49/03, específicamente en el primer artículo, indican que la RECAM se crea con:

“la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias [cinematográficas] en la región, la armonización de políticas públicas del sector, la promoción de la libre circulación de bienes y servicios cinematográficos en la región y la armonización de los aspectos legislativos.”

¹⁹ En ese entonces, año 2003, Venezuela no era miembro pleno.

Como anuncia la misma RECAM, reconoce tres principios rectores en su trabajo: reciprocidad, complementariedad y solidaridad. Al mismo tiempo, indica que se orienta a cumplir los siguientes objetivos específicos:

- Adoptar medidas concretas para la integración y complementación de las industrias cinematográficas y audiovisuales de la región.
- Reducir las asimetrías que afectan al sector, impulsando programas específicos a favor de los países de menor desarrollo relativo.
- Armonizar las políticas públicas y los aspectos legislativos del sector.
- Impulsar la libre circulación regional de bienes y servicios cinematográficos y audiovisuales.
- Implementar políticas para la defensa de la diversidad y la identidad cultural de los pueblos de la región.
- Trabajar en favor de una redistribución del mercado cinematográfico, que garantice condiciones de equidad para las producciones nacionales y su acceso al mercado.
- Garantizar el derecho del espectador a una pluralidad de opciones que incluyan especialmente expresiones culturales y audiovisuales del Mercosur.

Desde 2004, la RECAM, a través de las máximas autoridades en cinematografía y la conformación de comisiones técnicas, realiza cada año reuniones para definir la agenda común y las políticas del bloque en vista a cumplir con los objetivos, plasmado en los Planes de Trabajo. A partir de la lectura de los documentos, actas y portal de noticia disponibles en su página web, podemos observar períodos de más avances y otros de mayor estancamiento, pero aún así, una progresiva ampliación de las políticas y acciones de la RECAM en la materia que le compete. A continuación, enumeramos algunas políticas ejecutadas por la RECAM:

- Creación del ***Certificado de Obra Cinematográfica del MERCOSUR*** (res. N°27/06 del GMC, año 2006). Esta medida ya ha sido internalizada por los países miembros, persigue tanto identificar las obras cinematográficas del MERCOSUR como promover su circulación a nivel interno del bloque. En su artículo 1, la resolución de creación indica que se consideran “Obra Cinematográfica MERCOSUR”, aquellas películas u obras cinematográficas que sean declaradas nacionales por las respectivas autoridades competentes en cine. Ser considerada como tal, implica que una película recibe trato equivalente a las obras nacionales en los Estados Partes a los efectos de aplicación de las políticas públicas regionales que el MERCOSUR establezca (art.5).

- Creación del ***Foro de Competitividad de la Industria Cinematográfica del Mercosur*** (GMC n°14/07) en el año 2007. Este foro funciona como espacio de encuentro entre representantes de

gobiernos, trabajadores y productores del audiovisual en el Mercosur en vistas a promover el desarrollo de las industrias cinematográficas, la presencia y circulación de los productos cinematográficos y audiovisuales de la región.

- Creación del **Observatorio Mercosur Audiovisual** (OMA). Creado en el año 2005, tiene como fin obtener, procesar y poner en servicio datos e información actualizada del cine de los países del Mercosur, para contribuir al desarrollo productivo y a la integración de la industria y la cultura audiovisual regional. Como sabemos, contar con ese tipo de información resulta imprescindible para la delineación de políticas públicas. Lo cierto es que hasta fines de los '90 y principios del nuevo milenio, eran pocos los países que poseían información fehaciente sobre sus propias industrias y actividades cinematográficas nacionales, aún menos sobre la región como un todo.

El OMA es un instrumento operativo creado por la RECAM que, entre otras actividades, llevó adelante la producción y difusión regular del boletín electrónico "OMA", la realización de actividades de investigación y producción de otros medios, según las necesidades del cine y el audiovisual regional (www.recam.org). Entre sus objetivos específicos, establece también fomentar el pensamiento crítico sobre el espacio audiovisual del Mercosur y ser punto de referencia para actores públicos y privados.

Cada autoridad cinematográfica nacional de los países miembros designa un Responsable Nacional del OMA y se elige un país Coordinador Regional. Entre 2005-2009, Argentina a través del INCAA fue Coordinador, nombrando a Osvaldo Getino como responsable del área. Luego de trazar una agenda rigurosa de investigación y actividades, durante los años 2006 y 2007 el OMA realizó investigaciones sobre el mercado intra-regional, mercados externos y distribución. Este fue el período más productivo del OMA, entrando lamentablemente en el año 2008 en un impasse (Getino, 2012). A partir del año 2009, la sede dejó de funcionar en el INCAA, para pasar al ANCINE en Río de Janeiro. Sin embargo, no registra hasta el momento el mismo nivel de actividad que en sus inicios. Gracias al OMA se realizaron las principales investigaciones sobre el sector cinematográfico de la subregión, aportando además de datos cuatificables y estadísticas, visiones críticas sobre la historia, situación, fortalezas, obstáculos y el camino a seguir por el cine del Mercosur.

- **Premio MERCOSUR-RECAM** a la Mejor Película del MERCOSUR dentro de la Competencia Latinoamericana del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Dicho Premio consiste en el subtítulo del film y la pre compra (optativa) de derechos para la distribución en la Red de Salas Digitales del MERCOSUR.

- La RECAM organizó distintos encuentros entre el amplio abanico de actores de la industria cinematográfica del sector privado. Estos espacios son fundamentales para cualquier proyecto de integración. En ellos, los actores logran tejer redes, alcanzan acuerdos, intercambian conocimiento, establecen contactos, perspectivas, trazan proyectos de co-producción, encuentran líneas alternativas de financiamiento, realizan capacitaciones técnicas, etc.

La política más ambiciosa hasta el momento de la RECAM fue el Programa Mercosur Audiovisual.

Programa Mercosur Audiovisual

El PMA representa, siguiendo a Migollansky, la primer política regional para cine en estricto sentido en tanto fue elaborada con una perspectiva regional, con el espacio del Mercosur como horizonte político (2015: 118). Del mismo participan los cinco miembros plenos del Mercosur (Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y, en menor medida, Venezuela), y su contenido fue definido en base a los Planes de Trabajo de la RECAM definidos en las sucesivas e ininterrumpidas sesiones anuales extraordinarias.

El programa contó con el apoyo financiero de la Unión Europea (UE) a partir de la firma del acuerdo de cooperación entre Mercosur y UE del 20 de Julio de 2009, enmarcado éste a su vez en el Programa Indicativo Regional (PIR) 2007-2013 de cooperación de la UE con países de ingresos medios de América Latina. La primera parte del acuerdo de 2009 está dedicada exclusivamente a los términos de financiamiento del PMA por parte de la UE: Montos, plazos, licitaciones, condiciones, obligaciones, compromisos, controles, auditorías, mediación y arbitraje. Establecen que del total de presupuesto de €1.860.000 del PMA, la UE aporta € 1.500.000 y el Mercosur € 360.000. Y si bien, la letra del acuerdo establecía que el financiamiento se prolongaría hasta el 2013, el mismo se extendió hasta el 2014. Por otra parte, la RECAM continuó ejecutando las políticas definidas y enmarcadas dentro del PMA por dos años más, hasta 2016.

El GMC delegó la gestión y ejecución del programa al INCAA de Argentina. Éste, a su vez, creó la Entidad de Gestión del Programa bajo el monitoreo de la RECAM. La orientación y supervisión del programa se realiza a través de un Comité de Dirección, conformado por: INCAA, la Secretaría del Audiovisual y ANCINE de Brasil, la Dirección de Industrias Culturales de Paraguay y el ICAU, un administrador designado en el Presupuesto-Programa, un representante de la Delegación de la Comisión Europea en Uruguay y Paraguay con el status de observador, y el representante del Comité de Cooperación Técnica (CCT) de la Presidencia Pro-témpore del MERCOSUR con el status de observador.

Según la RECAM, el objetivo general del PMA es promover el sentido de pertenencia ciudadana en el Mercosur a través del mayor acceso a los contenidos culturales audiovisuales propios. Este objetivo coincide con el tercer área de trabajo indicado por el PIR y, de alguna manera, justifica la firma del acuerdo y financiamiento del programa por parte de la UE. El objetivo específico es fortalecer el sector cinematográfico y audiovisual del MERCOSUR como un instrumento que favorece el proceso de integración regional, la participación de la sociedad civil y el refuerzo de las industrias involucradas (www.recam.org). En particular, el PMA aborda varias cuestiones planteadas en los programas de trabajo de la RECAM como: Armonización de la legislación en el sector en los países del MERCOSUR, circulación de contenidos audiovisuales propios, conservación de patrimonio audiovisual de la región, capacitación profesional y técnico del sector audiovisual. Al mismo tiempo, PMA define cuatro ejes de trabajo:

I. Estudios de la legislación en el sector audiovisual en los países del MERCOSUR

Por medio del PMA, se encargaron estudios a entes privados y al Instituto de Economía de la Universidad de Río de Janeiro de Brasil para la realización de investigaciones comparadas sobre las legislaciones de los países miembros del Mercosur, y sobre la cadena de valor de la actividad cinematográfica de la región. Los informes y documentos reflejaban no sólo las situaciones nacionales y regional en materia de cine (las importaciones, exportaciones, el control de mercado por compañías extranjeras, etc.), sino también un análisis de la experiencia europea. Con estos estudios, se busca poder avanzar en la armonización de las legislaciones nacionales y aportar al lineamiento de un plan estratégico regional.

Moguillansky critica la poca profundización de las investigaciones en cuanto a la historia y diversidad del cine en la región, como el no recurrir a estudios académicos previos (2015: 119). Además, llamamos la atención sobre el hecho de que el OMA no haya sido dotado de los recursos necesarios para la realización de las investigaciones, a pesar de que contaba con un equipo de investigación con experiencia y prestigio. Más teniendo en cuenta que el estancamiento del OMA comienza por entonces y que, entre las actividades detalladas del PMA en el Anexo II del convenio de 2009, figuraba fortalecer las actividades del OMA.

II. Patrimonio Audiovisual del MERCOSUR

Desde el PMA afirman que, junto con la producción, distribución y exhibición, existe una cuarta columna de la construcción de toda política audiovisual regional: la preservación audiovisual. Ésta supone “la conservación, restauración y digitalización de patrimonio audiovisual de los países del MERCOSUR” (www.recam.org). En el año 2013, PMA traza un Plan Estratégico Patromonial

para el Mercosur (PEPM) para potenciar las políticas nacionales de preservación y articular políticas de integración regional, partiendo de la consideración de que todo audiovisual es un documento irremplazable de su tiempo, una herramienta para pensarnos y ejercitar la memoria (RECAM, 2013: 5). De ahí, el rol imprescindibles de las cinematecas, como también la necesidad de fomentar la educación de la mirada en clave crítica. Todo esto no despierta el interés de los corporaciones privadas que conciben al cine como mero entretenimiento y mercado.

El PEPM recomienda ciertos objetivos y acciones a corto, mediano y largo plazo, tanto a nivel regional como nacional. Las líneas estratégicas están vinculadas al almacenamiento y preservación, formación, gestión documental e investigación (2013: 16). Entre otras propuestas, podemos mencionar: la creación de un laboratorio regional de preservación y una Unidad Técnica del Mercosur Audiovisual, encuentros e intercambios entre archivos e instituciones de la región, realización un registro-inventario, la declaración del Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur, proyectos para la incorporación audiovisuales en los procesos de enseñanzas de todos los niveles educativos, entre otros.

En cuanto a avances concretos, podemos mencionar que, junto a cinematecas y otros organismos pertinentes²⁰, el Mercosur viene trabajando en un inventario de películas de la región. En él, se incluyen al menos 27 películas de ficción o documental, de distinta duración, origen y fecha de estreno/copia²¹. Las mismas fueron restauradas y están disponibles en medio digital en la página de la RECAM, siendo también difundidas en cinematecas y la red de salas digitales. Asimismo, desde el año 2013 el Mercosur celebra cada 27 de octubre, el Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur, en concordancia con el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual declarada por la Asamblea General de Naciones Unidas.

III. Fortalecimiento de las capacidades profesionales y técnicas

Este eje fue ejecutado durante el período 2011-2013, a través de la generación de dos espacios de capacitación, y convocatorias abiertas para participar de otras instancias de formación. Por un lado, en Paraguay fue sede de un espacio de formación artística y técnica dirigido a realizadores, técnicos y trabajadores del cine, con el objetivo de brindar una oferta educativa de calidad en el país del bloque que con menos centros de formación en cine cuenta. Hablamos de talleres sobre arte, cámara, dirección, dirección de actores, fotografía, guión, puesta en escena y producción, sonido, etc. realizados fundamentalmente durante el año 2013, con la participación de 143 participantes del bloque. Por otro lado, cada país fue sede de un Programa de Capacitación para PYMES del sector

²⁰ Como: INCAA, Filmoteca Buenos Aires, Cinemateca Brasileira, Cinemateca Uruguaya, Archivo Nacional de la Imagen ANI-SODRE (Uruguay), etc.

²¹ Entre otras: Zepellin (Argentina, 1927), El último payador (Argentina, 1950), Llegada de Pinedo a Santo Amaro (Brasil, 1927), La catástrofe de Asunción (Paraguay, 1926) Dos destinos (Uruguay, 1937).

audiovisual, a partir de una visión del Mercosur y audiovisual como cadena productiva, con el objetivo de mejorar su inserción y competitividad en el mercado. Aunque con cierta discontinuidad, hasta el año 2016, los espacios de formación dirigidos a PYMES se siguieron llevando a cabo.

Además, PMA abrió convocatorias de apoyo económico y becas para fomentar la participación de proyectos cinematográficos en eventos relevantes de la región (festivales, talleres, concursos y espacios de laboratorio audiovisual como FRAPA, Concurso Raymundo Gleyzer, Docmontevideo, Labex, etc). Entre los talleres realizados, podemos nombrar: “Difusión, exhibición y comercialización de documentales” realizado el 6, 7 y 8 de julio del 2011 en Buenos Aires, Argentina; “Promoción y distribución en el MERCOSUR, nuevas herramientas multiplataforma” del 21 al 23 de julio del 2012 en Montevideo, Uruguay (en el marco del DocMontevideo); “La creación Transmedia” del 16 al 18 de junio del 2012 en Florianópolis, Brasil (en el marco del 16° FAM Florianópolis Audiovisual MERCOSUR).

IV. Implementación de Red de 30 salas digitales en los países del MERCOSUR

El programa propone el diseño e implementación de una Red de 30 salas digitales en los países del Mercosur para la circulación de contenidos audiovisuales de la región la misma, con carácter cultural no comercial. La misma pretende promover la identidad del Mercosur, diversidad cultural y contenidos en las lenguas propias de la región.

Luego de la realización de estudios previos de identificación, mapeo y diagnóstico de salas de la región, el GMC del Mercosur aprueba formalmente la creación de la Red de Salas mediante la resolución n.º 47/15 en noviembre de 2015. A pesar de las dificultades al momento de su implementación (Moguillansky: 119), hacia el año 2016 ya funcionaba una red de 32 salas con más de 8 mil butacas en los miembros plenos del Mercosur: Argentina y Brasil cuentan con 10 salas cada uno, Paraguay con 5, Uruguay con 6, y Venezuela con 1. En la actualidad, la red suma, superando la meta original de 30 salas digitales. La RECAM mantiene una relación de comodato con cada sala, las equipa con RSD, un servidor de reproducción para Cine Digital, y un proyector (en Paraguay y Uruguay).

Las salas de cine que forman parte de la red fueron elegidas²² con los siguientes criterios: que posean vocación cultural, que sean garantía de funcionamiento sostenible y que aseguren el acceso a los contenidos audiovisuales del MERCOSUR en zonas más desfavorecidas. Este último punto permite una circulación de películas más allá de los circuitos comerciales tradicionales, a los que muchos ciudadanos de la región no pueden acceder.

²² Solo por mencionar algunas: en Argentina: Cine Auditorium, San Salvador, Jujuy, Complejo Cultural y Cine Teatro “Deborah Jones de Williams”, Sarmiento, Chubut; Brasil: Sala Redenção, UFRGS, Porto Alegre, Cine Metrópolis/UFES, Vitória; Paaguay: Teatro de las Américas, Ciudad de Asunción, Auditorio Manuel de Falla; Uruguay: Nuevo Cine, Departamento de Florida, Auditorio Municipal, Artigas, Cinevision FrayBentos, Fray Bentos.

Mapa de las 30 redes digitales de PMA



Fuente: www.google.com, RECAM (2017).

En cuanto a la programación de esa gran red regional, la misma es definida por una Coordinadora de Programación Regional (en Montevideo) junto con los Nodos nacionales, en diálogo con todas las salas de la red. El primer catálogo oficial fue dado a conocer a través del sitio web de RECAM en 2016 e incluyen solo películas nacionales o co-producciones del bloque, incluyendo Estados asociados, desde documentales a ficción, cortos, medio y largometrajes, de distintos géneros, de grandes producciones a producciones independientes. Asimismo, realizan ciclos de cine temáticos, por ejemplo: películas de directoras mujeres de la región, sobre temáticas históricas, etc.

Límites de PMA

Más allá de los avances que supuso el PMA para las cinematografías y poblaciones del cono sur, existieron dificultades en cuanto a la ejecución de los planes de trabajo trazados desde la RECAM para PMA. Por un lado, el acuerdo Mercosur-UE establecía como plazo el año 2013, que terminó extendiéndose hasta 2014, mientras que desde PMA continuaron trabajando durante 2015 y 2016 en ciertos ejes (30 salas digitales y restauración de piezas audiovisuales, son un ejemplo). Todo esto, sin variaciones en el presupuesto o en los objetivos previamente acordados. Por otro lado, si bien los cuatro ejes de trabajo fueron abordados, aún quedan pendientes objetivos y acciones.

En cuanto a la participación de la UE en esta iniciativa en materia de cine, la enmarcamos en las relaciones generales UE-Mercosur, en particular en las relaciones de cooperación de la UE con países de ingresos medios de América Latina. Esta cooperación fue promovida específicamente por el

Parlamento Europeo y la Comisión Europea en 2008, como parte de la estrategia trazada para el período 2008-2013 a través del PIR. Por otra parte, la Comisión Europea ha expresado su voluntad e intereses de la de “exportar el modelo europeo” y “establecer un patrón propio de referencia” (Crusafón, 2009:103). Desde la creación misma de la RECAM, el Mercosur buscó la cooperación con la UE, percibida ésta como posible línea de financiamiento. Es más, en los documentos de la RECAM los países parte sostienen que siguen el modelo europeo, reflejado en las estructuras organizativas y planes de trabajo definidos por el organismo. Esto da cuenta de la influencia europea en las características y desarrollo de la política audiovisual del Mercosur (Crusafón, 2009).

| III.III. Retina Latina

Retina Latina (RL) no es un espacio o programa de integración en el mismo sentido que PMA y PI lo son. Más bien, RL es un programa intergubernamental regional de – por el momento – coordinación con aspiraciones a alcanzar una integración latinoamericana en la dimensión digital (Rossi, 2016: 138), razón por la cual decidimos describirlo brevemente. De creación oficial muy reciente, este programa comienza a funcionar en marzo de 2016.

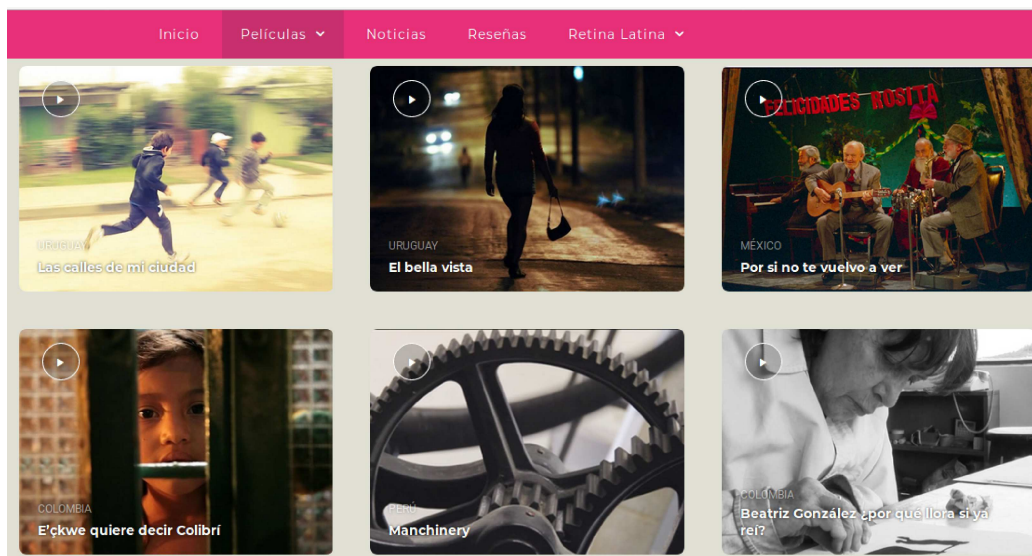
Específicamente, RL es una plataforma digital de VOD, es decir, una forma alternativa de consumo de cine por la cual el público accede a contenidos vía streaming²³ con el uso de dispositivos tecnológicos con pantalla conectados a internet, como smartphones, computadoras, smart tvs, tablets, etc. (Rossi, 2016: 138). A nivel mundial, el ejemplo más conocido de VOD es Netflix. Sin embargo, a diferencia de las plataformas digitales privadas, RL es de carácter público y gratuito. Es decir, cualquier persona de Latinoamérica que cuente con un dispositivo electrónico e internet, puede generar un usuario y acceder a todos los contenidos audiovisuales disponibles en la plataforma, sin costo alguno.

RL cuenta con la participación de seis países latinoamericanos y sus respectivas entidades cinematográficas: CONACINE de Bolivia, Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia, CNCINE de Ecuador, IMCINE de México, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura de Perú, e ICAU de Uruguay. El liderazgo del proyecto fue de Colombia y, en tanto el programa aún no cuenta con una estructura organizativa regional, también es el país que coordina RL a través del Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía. El organismo ejecutor es Proimágenes Colombia, una corporación civil sin ánimo de lucro creada bajo la ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura) que administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia. Por otra parte, RL cuenta con el apoyo del Banco

²³ Es decir, descarga continua por banda ancha de internet.

Interamericano de Desarrollo (BID), el que aportó 430.000 USD en su comienzo, mientras que los países sumaron 755.000 USD al presupuesto inicial del programa. También tiene el apoyo de CAACI, quien provee parte del contenido audiovisual (www.retinalatina.org). El presupuesto de más de 1 millón USD es destinado principalmente a desarrollo tecnológico, comunicaciones, y derechos de autor.

Algunas películas disponibles en la plataforma de Retina Latina



Fuente: RL (2017). www.retinalatina.org

A diferencia de otros programas como PMA y PI, RL se enfoca exclusivamente en la difusión y promoción del cine latinoamericano, con énfasis en la cinematografía de los seis países miembros. Como vimos a lo largo de esta tesina, la distribución y exhibición son los aspectos de la industria cinematográfica donde los países encuentran actualmente las principales dificultades para hacer circular las obras cinematográficas latinoamericanas.

Yenny Alexandra Chaverra, coordinadora de Retina Latina, comentó:

Retina Latina fue desarrollada con la idea de crear un bien público regional y democrático para asegurar la difusión de la cinematografía latinoamericana ante la fuerte demanda de la industria norteamericana. (...) Muy pocas películas se podían ver fuera del país a los que pertenecen. Entonces estos seis países Bolivia, México, Perú, Ecuador, Colombia y Uruguay empezamos a pensar una estrategia que sea viable, que tenga un alcance regional y no sea costosa. (Escribiendo Cine, 2017).

De esta manera, esta plataforma crea una red de producciones latinoamericanas con un catálogo que incluye cortos, largometrajes, ficciones, documentales y animaciones (www.retinalatina.org). Además, la plataforma dispone materiales en distintos soportes digitales, en forma de entrevistas, reseñas, ensayos, etc., en un intento por reflejar la gran diversidad

cinematográfica y dar a conocer el largo camino recorrido por el cine en Latinoamérica hasta la actualidad. Retina Latina prevé seguir incorporando países miembros para alcanzar la integración . Hasta fines de 2016, el portal contaba con más de 20 mil usuarios registrados, cerca de 180 mil visitantes y más de 100 películas disponibles (Nodal Cultural, 2017).

| **A modo de conclusión** |

Como observamos a lo largo de esta tesina, durante el período 2000-2016 los Estados latinoamericanos impulsaron políticas públicas de fomento al cine tanto a nivel nacional como regional. Especialmente desde el “giro a la izquierda”, los gobiernos de la región apostaron por una integración con una agenda social y productiva, que incluye otros temas además de los económico-comerciales, y de carácter positivo, a través de la creación de políticas e instituciones comunitarias (Botto, 2015) (Moguillansky, 2015). En materia de cine, esto se vio reflejado en: la profundización de Programa Ibermedia, la creación de la RECAM y PMA en el marco del Mercosur y, más recientemente, de Retina Latina. En gran medida gracias a estos espacios y programas de integración, las cinematografías latinoamericanas registraron un crecimiento inédito durante el período 2000-2016: la región posee un marco jurídico común y recursos financieros para coproducir más que nunca, múltiples instancias de formación dirigidas a realizadores y productores de la región, y algunos canales alternativos de difusión.

Con todo, las producciones de Hollywood continúan ocupando entre el 70 y 85% de las carteleras de los países de Latinoamérica (ALADI, 2015). En ese sentido, afirmamos que no obstante los avances registrados gracias a los espacios y programas de integración en cine en Latinoamérica, los mismos no logran escapar a los patrones de colonialidad a nivel global del sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal con hegemonía estadounidense. EE.UU. y sus majors continúan dominando las dos facetas de la industria cinematográfica que representan el cuello de botella actual de toda producción cinematográfica latinoamericana: la distribución y exhibición, tanto en las salas comerciales de cine como en las nuevas plataformas digitales VOD. Consideramos que ese dominio permite la producción y reproducción de la colonialidad del poder y del ver, confirmando la relación estructural entre las prácticas visuales y estructuras de poder mundial surgidas en el contexto del sistema-mundo moderno/colonial, de las que nos habla León (2012: 109).

Luego de analizar los espacios y programas de integración en cine en Latinoamérica en el marco de aquel contexto global, resaltamos características comunes, otras distintivas que ayudan a comprender aquel crecimiento inédito pero al mismo tiempo limitado del cine, aspectos y políticas que consideramos que van en la dirección de superar las dificultades persistentes, y formulamos algunas preguntas.

Para empezar, la convivencia simultánea de los distintos espacios y programas de integración cinematográfica PI, PMA y Retina Latina, corrobora aquel fenómeno señalado por Botto como propio de Latinoamérica: la superposición de procesos de integración entre sí, total o parcialmente,

en tiempo y espacio (Botto, 2014: 28). Observamos yuxtaposición tanto en la participación de los países como en algunas temáticas abordadas por los programas en cuestión. Como indican los datos de la Tabla I en Anexos, salvo Haití y El Salvador²⁴, el resto de los países de Latinoamérica participan en al menos dos programas de integración cinematográfica, cuando no en los tres espacios cinematográficos (caso de Uruguay). En cuanto a las temáticas, PI y PMA coinciden en el fomento a la formación y en ensayar políticas (limitadas) de distribución y exhibición. Por su parte, Retina Latina hasta el momento concentra sus líneas de trabajo en la exhibición. Aún así, consideramos que los tres programas se complementan y potencian mutuamente. Mientras que PI concentra su trabajo fundamentalmente en apoyar la coproducción en la región, PMA fomenta la formación al mismo tiempo que apoya canales alternativos de distribución y exhibición en localidades periféricas, y Retina Latina explora nuevas formas de exhibición de cine a través de VOD.

Por otro lado, es necesario remarcar las diferencias entre los espacios de integración. En cuanto a la RECAM y PMA, la cantidad de países miembros, el presupuesto, las áreas cinematográficas, la continuidad de funcionamiento y estructura organizativa, son distintas y, en la mayoría de los aspectos, más acotadas respecto de PI: cuenta con 5 países miembros, 15 años de funcionamiento con momentos discontinuos de trabajo, un organismo propio y permanente (la RECAM) en el marco del proceso de integración regional Mercosur, y políticas orientadas principalmente a la formación y exhibición. Al analizar los proyectos ejecutados, predomina un perfil social más que comercial en PMA. Esto es coherente con el objetivo general de PMA: promover el sentido de pertenencia ciudadana en el Mercosur a través del mayor acceso a los contenidos culturales audiovisuales propios, como también con el momento político regional en el que nace: año 2003. La iniciativa de 30 salas digitales, los talleres de formación bajo la modalidad de becas para fortalecer el aspecto técnico de la producción cinematográfica y la corta pero fructífera experiencia del OMA en materia de investigación, son políticas dignas de destacar. Respecto de los límites más importantes de PMA, el presente trabajo deja abierta aristas que podrían establecer futuras investigaciones, específicamente, en torno a la pregunta acerca de cuánto del modelo europeo fue adoptado por decisión de los países del Mercosur o fue condicionamiento para el otorgamiento de los fondos por parte de la Comisión Europea, y la dependencia del aporte europeo para su ejecución. El acuerdo interregional terminó oficialmente en 2014, ejecutando algunos aspectos pendientes de PMA durante 2016.

Por su parte, PI es el programa más importante en Latinoamérica en términos presupuestarios, cantidad de países miembros, años y continuidad de funcionamiento, áreas cinematográficas abordadas, estructura organizativa y resultados cuantitativos: 17 países miembros, más de 90

²⁴ Estos dos países no forman parte de ningún proceso de integración en cine. Solo El Salvador participa de CINERGIA, espacio no intergubernamental.

millones de dólares invertidos, 2.300 proyectos apoyados en una gran variedad de convocatorias, en 19 años de funcionamiento ininterrumpido. Con todo, y en términos relativos con los otros programas, pensamos que PI posee un perfil más comercial/empresarial, en sintonía con la década que lo vio nacer. Como señala su propio reglamento, el foco de este programa se encuentra en el fomento de productoras de la región iberoamericana para insertarla en el mercado cinematográfico global dominado por EE.UU., esto, respetando las reglas de juego que éste país supo imponer a largo de los últimos casi cien años. Esta estrategia ha dado resultados en términos de coproducción: más de 800 realizaciones cinematográficas de la región fueron apoyadas por PI. Pese a esto, muchas de esas coproducciones no llegan a las pantallas latinoamericanas por la hegemonía estadounidense, lo que representa el límite y crítica más importante a este esquema de integración cinematográfica (Bonet, 2002). Pese a que PI actualmente está explorando nuevos caminos para superar los obstáculos señalados, sobre todo en materia de tv, la principal apuesta sigue siendo la coproducción. En ese sentido, nos preguntamos si los objetivos planteados casi 20 años atrás necesitan ser redefinidos para fomentar en igual medida coproducción y distribución. O bien, esta última debe ser un objetivo de otro espacio de integración en cine. En cuanto a la participación de España como impulsor, sede y principal aportante de PI, observamos un interés fundamentalmente político del país europeo en la región latinoamericana, redituable tanto en el continente americano como en el marco de la UE. Aunque queda descartada la reedición de lo que fueron las viejas relaciones coloniales, nos mantenemos atentos ante otras formas posibles de colonialidad. Por otro lado, el reciente ingreso de Italia a PI hace tambalear el argumento del “espíritu iberoamericano” usado para la creación misma del espacio de integración y el rechazo de peticiones de ingreso de países extra-regionales. De manera que la pregunta que planteara la investigadora Crusafón en 2011 adquiere vigencia: ¿Estamos ante la configuración de un espacio euro-latinoamericano?

Por último, Retina Latina es la experiencia más reciente en la búsqueda de estrategias regionales por parte de los Estados para promover el cine en Latinoamérica. Si bien es aún una iniciativa de tipo cooperativa más que integracionista, parece prometedora en las dos áreas de la industria cinematográfica problemáticas: distribución y exhibición, haciendo uso de las nuevas tecnologías. Sin embargo, requiere una campaña de difusión masiva para dar a conocer a RL en toda la región, lo que quizás sería facilitado por la pretendida incorporación de nuevos países latinoamericanos. Por otro lado, este espacio aún no cuenta con una estructura organizativa regional propia, quedando la ejecución toda a manos del país líder de la iniciativa: Colombia. A esto tenemos que sumar que RL no resuelve el reto de hacer llegar las producciones cinematográficas latinoamericanas a las salas comerciales de cine de la región. Con todo, es una propuesta original con mucho potencial.

Entre las problemáticas comunes a los programas, destacamos la que se refiere al financiamiento. En el caso de PMA, cerca del 80% del presupuesto fue aportado por la UE; en PI al menos un tercio proviene de España en el período 1998-2016, llegando a aportar el 50% del presupuesto anual en sus primeros años. Si junto a estos números, consideramos las similitudes de los programas con los modelos europeos, resulta inevitable preguntarnos sobre posibles condicionamientos para el otorgamiento de los fondos. Más aún cuando, siguiendo a los decolonialistas Sotillo y Surasky, la experiencia nos muestra que Europa ha hecho política, economía, cultura, sociedad, inversión *hacia* Latinoamérica, pero no *con* Latinoamérica, en una narración histórica oficial de nuestro continente como el “otro para ser sojuzgado, explotado y dominado” (2016: 67). En el caso de PMA, perdura la incertidumbre sobre su continuidad y profundización ahora que el financiamiento europeo terminó. Esto último, no parece ser un problema en el caso de PI, ya que uno de sus puntos fuertes es la continuidad ininterrumpida a lo largo de más de 18 años.

Otra problemática común a todos los programas de integración en cine es la persistencia de las asimetrías entre las cinematografías nacionales de Latinoamérica. A pesar de ser un objetivo común a los programas PI y PMA, la brecha entre México, Brasil y Argentina y el resto de países continúa siendo grande: los tres primeros concentran cerca del 70% de la producción y mercado en la región (ALADI, 2015). Estos países son los principales contribuyentes de PI y dos de ellos (Argentina, con el respaldo de Brasil), impulsaron la creación de la RECAM. Asimismo, por la experiencia en materia cinematográfica y la disposición de recursos económicos, los tres países son los más buscados de Latinoamérica para coproducir. El problema es que esas asimetrías se traducen en relaciones de poder: Argentina, Brasil y México usualmente obtienen mayores réditos económicos, cuentan con mejores perspectivas en las convocatorias regionales, roles más jerárquicos en la toma de decisiones, mayor circulación de sus obras, más prestigio internacional que el resto de países latinoamericanos (Falicov, 2012) (García Calvo, 2015). Por otro lado, precisamos dos cuestiones: una, cuando comparamos aquel porcentaje con el casi 90% del siglo XX, podemos afirmar que la producción cinematográfica de la región es en la actualidad más diversa; y otra, esas asimetrías son estructurales entre los países latinoamericanos, no exclusivas de cine, lo que cual no desobliga de trabajarlas también en los programas. Del resto de países latinoamericanos, la “novedad” es el impulso del cine colombiano: el Estado lleva adelante políticas de fomento a nivel interno, apoya los programas de integración existentes y toma la iniciativa para crear Retina Latina, en lo que parece una apuesta política integral para ubicarse entre las grandes cinematografías de Latinoamérica. No obstante, si tomamos en cuenta que Colombia es la cuarta economía de Latinoamérica y posee peso político propio, esa novedad pierde el factor sorpresa. En cuanto al resto de países, Perú, Chile y Uruguay viven un crecimiento de sus cines. Otros países tienen una actividad

cinematográfica más reducida en términos comparativos, empero, la participación de sus Estados en estos programas ha reactivado la producción dotándola de recursos, originalidad y continuidad: Ecuador y Bolivia son ejemplo de esto. Con otra impronta, también es el caso de Panamá y Guatemala.

Si ampliamos la vista a la región iberoamericana, la mayor asimetría la encontramos en las diferencias económicas entre España y el resto de la Latinoamérica. Esta diferencia lleva a algunos países a buscar España como primer socia en la coproducción (Falicov, 2012), a lo que se suma la posibilidad de entrada al mercado europeo. Aún así, como señala Moreno Rodríguez (2008), el actor hegemónico más grande no es España o la UE sino el paquete corporativo estadounidense llamado Hollywood que maneja la producción, exhibición y distribución a nivel mundial. Lo que hace que, al menos en materia de cine, Latinoamérica y Europa compartan problemas globales, y que la construcción de espacios interregionales comunes que busquen enfrentarlos sea no solo posible sino también necesario, con claros aspectos positivos más allá de los limitantes. Esto, sin renunciar a perseguir relaciones interregionales justas y al diseño políticas regionales pensadas desde y para Latinoamérica.

Aunque en menor medida las últimas décadas, por lo general en Latinoamérica las industrias y bienes culturales han sido asociadas al plano del ocio, la superficialidad o a un patrimonio exclusivo de las élites político-económicas. Sin embargo, lo cultural, en sus distintas expresiones, constituye las visiones de mundo, imaginarios, lazos y sentidos de pertenencia que creamos comunitariamente, al mismo tiempo que representa un sector económicamente emergente con gran potencial para mejorar la vida simbólica y material de las personas. En ese sentido, pensamos que el primer reto de la región es que los Estados latinoamericanos comprendan que lo cultural va de la mano y es tan relevante como lo político, lo económico y social para el progreso de los pueblos. Por lo tanto, no puede ser relegado a su suerte o al “mercado”, sino que requiere de políticas públicas que fomenten y garanticen la diversidad y libre expresión cultural, incluso en las pantallas de los cines, de nuestros hogares y celulares.

Durante el período 2000-2016, Latinoamérica acumuló una rica experiencia en el trazado de políticas comunes de fomento al cine a través de la integración regional, dando sus frutos. Lo que confirma que para los pueblos del Sur, solo es posible hacer frente a los límites que el sistema impone a través del trabajo conjunto. Vinculado a esto, pensamos que es necesario actuar en dos frentes: seguir disputando un lugar entre las estructuras hegemónicas del cine (ya que, en definitiva, son las que predominan a nivel mundial), pero al mismo tiempo construir *otras* paralelas que vayan a contramano de las lógicas coloniales. Así, sin dejar de fomentar la coproducción, resulta imperante instalar en las agendas de trabajo de los espacios de integración ya existentes, las problemáticas de

distribución y exhibición, para pensar estrategias y herramientas creativas que permitan superarlas. Un primer paso puede ser reglamentar y ejecutar finalmente el acuerdo de 1989 relativo a la creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, abandonado desde entonces, actualizándolo. Otro, dar continuidad y expandir experiencias como 30 salas digitales y la plataforma VOD de Retina Latina, fomentar cuotas de pantallas de contenido regional (no solo nacional), y seguir las aún recientes experiencias de cine comunitario en Ecuador y Bolivia. En sintonía, promover políticas orientadas a educar la mirada desde un ver-otro a partir del uso de nuevas tecnologías, que contribuyan a una cultura de valorización de los cines latinoamericanos, como también retomar y profundizar las investigaciones académicas sobre cine. Asimismo, multiplicar los espacios de diálogo con quienes trabajan cotidianamente en la actividad cinematográfica, ya sea que se encuentran integrados en los circuitos comerciales o sean expulsados por los mismos. Quizás allí, como sucedió en el pasado, se gesten nuevas alternativas para el cine e integración del futuro próximo. Todo esto se vuelve más urgente ante la incertidumbre actual que vive la región frente al recambio de gobiernos.

Finalmente, otra cuestión pendiente, no abordada en profundidad por considerar que excede los límites de esta tesina pero aún así relacionada, refiere a los contenidos de los films que se producen y quienes los realizan. Quienes acceden a la formación y se dedican profesionalmente al cine por lo general son personas de clase media-alta, provenientes de las grandes urbes, blancos, con predominio de hombres en los puestos jerárquicos. Y aquí recordamos lo que decíamos al comienzo de esta tesina: toda narrativa – en el formato que sea – es *situada*. Aunque también necesarias, las historias contadas por ese sector privilegiado reproducen, en mayor o menor medida, visiones de mundo propias de su estrato económico-social-étnico-político-sexual. Como afirma el cineasta César González a propósito de la pobreza, aún cuando aspiran a hablar de la misma desde un lugar original o socialmente comprometido, las películas terminan reproduciendo estereotipos y “te vas del cine sin sentir nada de empatía con los villeros”(La tinta, 2017). Las y los propios sujetos silenciados deben hablar por sí mismos. Facilitar la escucha de su voz por parte del resto de la sociedad y del mundo a través de una herramienta masiva como el cine, romper con la invisibilidad o inferiorización que les/nos fue históricamente impuesta, es una tarea pendiente de lo público. En suma, decolonizar el poder, el ser, el saber, el ver para ser-nos, pensar-nos, sentir-nos, ver-nos, relacionar-nos, parafraseando a la directora Martel, no solo desde la identidad, que en sus extremos puede ser excluyente del otro, sino especialmente desde la diversidad cultural, la que genera curiosidad porque el otro siga siendo otro, integra a todos e invita a proyectarnos juntos.

| Bibliografía |

Libros, tesis, ponencias, simposios y artículos académicos

ALADI (mayo 2015). Las industrias culturales como herramientas de integración Latinoamericana.

En: *Jornadas de Cine, Cultura e Integración Latinoamericana*. Simposio internacional llevado a cabo en Montevideo, Uruguay. Disponible en:

http://www.aladi.org/nsfaladi/estudios.nsf/A9E0024531D1610C03257EFC004FF635/%24FILE/Libro_Simposio_Industrias_Culturales_Cine.pdf [Fecha de consulta: 18/02/2017]

Barnes, C; Borello, J. Et. Pérez Llahí A. (septiembre 2011). Formas de organización de la producción, la distribución y el consumo cinematográfico en la Argentina. En: *XVI Reunión anual de la Red Pymes Mercosur*. Ponencia presentada en la sede de la Universidad Tecnológica Nacional de Concepción del Uruguay Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento, Uruguay. Disponible en: www.ungs.edu.ar/ms.../Redpymes2011-Barnes-Borello-Llahi-version28-12-11.doc [Fecha de consulta: 17/09/2016]

Barriendos, Joaquín (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Revista Nómadas*, n°25, 12-29. Colombia: Universidad Central. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?idp=1&id=105122653002&cid=37049> [Fecha de consulta: 12/05/2016]

Bonet, Bonet, Lluís (2002). Industrias culturales y desarrollo en Iberoamérica: Antecedentes para un debate. En: Néstor García Canclini (ed.), *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*. México: OEI.

Botto, Mercedes (2016). Capítulo 1: Introducción a la problemática. En: Botto, *La integración regional en América Latina: Quo Vadis? El Mercosur desde una perspectiva sectorial comparada*. Buenos Aires, Argentina: Ed.Eudeba.

Bustamante, Enrique (2009). De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación...Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura. *Revista Diálogos de la Comunicación de la FELAFACS*, n°2, 1-25. España: Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/assets/docs/78bustamanteenrique.pdf> [Fecha de consulta: 12/05/2016]

Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel (2007). Prólogo: Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 9-23. Bogotá, Colombia: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores. Disponible en: <http://www.ramwan.net/restrepo/decolonial/2-prologo-giro%20decolonial.pdf> [Fecha de consulta: 23/03/2016]

Coelho, Teixeira (2000). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona, España: Ed.Gedisa.

Crusafón, Carmina (2009). La política audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeo. Cuadernos de Información, n° 25, 93-104. España: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <http://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/50> [Fecha de consulta: 23/10/2015]

_____ (2011). El espacio audiovisual euro-latinoamericano: el cine como eje central de la cooperación supranacional. *Revista Anàlisi*, n°41, 27-45. España: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n41/02112175n41p27.pdf> [Fecha de consulta: 14/03/2016]

Durón, Hispano (2012). Rompiendo el silencio. Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010). *Revista Reflexiones*, n°91, 247-253. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/729/72923937019/> [Fecha de consulta: 5/06/2016]

Dussel, Enrique (2016). *Para una ética de la liberación latinoamericana, vol. 1*. México: Ed. Siglo XXI.

Falicov, Tamara L. (2012). Programa Ibermedia: ¿cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España? *Revista Reflexiones*, n°91, 299-312. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/729/72923937019/> [Fecha de consulta: 12/03/2017]

Flores, Silvana (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Argentina: Ed. Imago Mundi.

García Calvo, Cynthia (2011). La onda de las coproducciones internacionales y los incentivos en América Latina. *LatCam Revista Digital*. Disponible en: <http://www.latamcinema.com/especiales/la-onda-de-las-coproducciones-internacionales-y-los-incentivos-en-america-latina/> [fecha de consulta: 5/06/2016]

_____ (diciembre 2015). La circulación del cine latinoamericano en Latinoamérica. *LatAm Revista Digital*, n° 17. Disponible en: <https://www.latamcinema.com/revistas/balance-2015-el-cine-latinoamericano-en-latinoamerica/> [Fecha de consulta: 5/06/2016]

García Canclini, Néstor (2000) Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. En Kliksberg, Bernardo y Tomassini, Luciano (comps.), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*, 90-111. Argentina: BID-Fundación.

_____ (Febrero, 2005). Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?. *Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo*. Realizada en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, USA, 3-15. Disponible en: <http://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/Canclini-Cultura-desarrollo.pdf> [Fecha de consulta: 22/02/2016]

Getino, Octavio (2007). Los desafíos de la industria del cine en América Latina y Caribe, *Revista Zer*, n°22, 167-182. Disponible en: <http://alcazaba.unex.es/asg/117242/Cine.pdf> [Fecha de consulta: 23/10/2015]

_____ (2010). Economía y políticas para las industrias culturales en el MERCOSUR. *Revista Aportes*, n°23, 137-154. Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/11.pdf> [Fecha de consulta: 22/10/2015]

_____ (2011) Avances en las políticas de integración de las cinematografías iberoamericanas, *Cinémas d'Amérique latine [En ligne]*, n°19. Disponible en: <http://cinelatino.revues.org/1085> [Fecha de consulta: 22/10/2015]

Getino, Octavio et.al.(2012). Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del s.XXI. La Habana, Cuba: Edición Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Godard, Jean-Luc et ISHAGHPOUR, Youssef (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire siècle*. Francia: Editorial Farragos.

González, Leandro (Julio-Diciembre 2016). Sobre la articulación de las políticas audiovisuales locales, nacionales y regionales en Argentina. *Revista Quórum Académico*, Vol. 14, n° 2, 138-159. Venezuela: Universidad del Zulia. Disponible en: <http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/quorum/article/view/22664> [Fecha de consulta: 24/06/2017]

Gil, Paula et Paikin, Damián (septiembre 2013). Mapa de la integración regional en América Latina. Procesos e instituciones. En: *Revista Nueva Sociedad*, 1-33. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://sites.google.com/site/archivoseminario/Home/u1integracionregionallatam> [fecha de consulta: 16/04/2017]

Gonzalez, Leandro, Barnes, Carolina et Borello, José (2014). El talón de Aquiles: exhibición y distribución en Argentina. En: *Revista H-industri@*, n° 14, 51-79. Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento. Disponible en: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/hindustria/hindustria_v8_n14_03.pdf [Fecha de consulta: 14/07/2017]

Granato, Leonardo (octubre 2016). Mercosur: ideales y estrategia en la periferia del capitalismo. En: Racovschik, Alejandra y Raimundi, Carlos (comp.), *¿Fin de ciclo o paréntesis en la región? Balance de la última década y reflexiones sobre el nuevo escenario para el Mercosur*, Documento de Trabajo Nro.4, 77-92. Buenos Aires, Argentina: FLACSO. Disponible en: <https://sites.google.com/site/archivoseminario/Home/u1integracionregionallatam> [Fecha de consulta: 16/04/2017]

Könisberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. España: Editorial Akal,.

- León, Christian (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Revista AISTHESIS*, N° 51, 109-123. Chile: Instituto de Estética – Pontificia, Universidad Católica de Chile. Disponible en: www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007 [Fecha de consulta: 27/05/2016]
- Mignolo, Walter (enero, 2005) Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: la lógica de la colonialidad y la postcolonialidad imperial. En: *Tabula Rasa*, n°3, 47-72. Bogotá, Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Disponible en: <http://ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/29.pdf> [Fecha de consulta: 18/09/2016]
- Moguillansky, Marina (septiembre – diciembre 2015). La integración cinematográfica en el Mercosur. una propuesta de periodización. En: *Revista Eptic*, Vol. 17, n° 3, 105-124. Disponible en: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/4305> [Fecha de consulta: 11/12/2016]
- Peña, Alquimia (2012). *Estudio sobre experiencias sobre el cine y audiovisual comunitarios en América Latina y Caribe*. La Habana, Cuba: Edición Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana.
- Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, 246-296. Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> [Fecha de consulta: 5/06/2016]
- Restrepo, Eduardo y ROJAS, Axel. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Ed. Universidad del Cauca.
- Rossi, Diego (Agosto-Noviembre 2016). Países de la UNASUR: exhibición y nuevas pantallas de cine para una producción creciente. En: *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 132, 127-146. Ecuador: CIESPAL. Disponible en: <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2967> [Fecha de consulta: 12/03/2017]

Rueda, Amanda (2009). Las relaciones Norte-Sur en el cine contemporáneo. Representaciones del “otro” en la construcción de redes transnacionales. En: *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n°88, 119-141. Barcelona, España: Fundación CIDOB. Disponible en: https://www.cidob.org/ca/content/download/23080/267697/file/09_rueda.pdf [Fecha de consulta: 24/08/2015]

Sanchez Ruiz, Enrique E. (Julio-Diciembre 2004). El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... ¿Panoamericana? ¿Fatalidad de mercado o alternativa política? En: *Revista Comunicación y Sociedad*, n°2, 9-36. México: Universidad de Guadalajara. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34600202> [fecha de consulta: 22/05/2016]

(Enero – Junio 2001) Integración latinoamericana e industrias culturales: dialéctica de la mundialización. Un punto de vista histórico-estructural. *Revista Comunicación y Sociedad*, n° 39, 77-111. México: Universidad de Guadalajara. Disponible en: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/39_2001/77-111.pdf [fecha de consulta: 13/11/2015]

Sotillo Lozano, J. et. SURASKY, J. (2016). Las relaciones entre Europa y América Latina en perspectiva decolonial. ¿Encuentro o desencuentro? En: *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, n°6, 54 - 68. Disponible en: [http:// iberoamericasocial.com/ las-relaciones-europa-america-latina-perspectiva-decolonial-encuentro-desencuentro](http://iberoamericasocial.com/las-relaciones-europa-america-latina-perspectiva-decolonial-encuentro-desencuentro) [Fecha de consulta: 05/12/2016]

Stoessel, Soledad (Enero 2015). Giro a la izquierda en la América Latina del siglo XXI. Revisitando los debates académicos. En: *Polis Revista Latinoamericana*, n.º 39. Disponible en: <https://polis.revues.org/10453>. [Fecha de consulta: 08/02/2016]

Sunkel, Guillermo (2002). Una mirada otra. La cultura desde el consumo. En: Daniel Mato (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Venezuela: CLACSO.

Torterola, Emiliano (2010). El cine y la ciudad en el cambio de siglo. Apuntes sobre las transformaciones recientes en el consumo audiovisual en Buenos Aires. En: *Revista MIRÍADA*, n° 5, 103-130. Disponible en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/9> [Fecha de consulta: 03/05/2016]

Vargas Soler, Juan Carlos (2009). La perspectiva decolonial y sus posibles contribuciones a la construcción de Otra economía. En: *Revista Otra Economía*, n.º 4, 46-69. Disponible en: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/61.pdf> [fecha de consulta: 11/07/2016]

Informes:

CAACI (2015). *15 años de Ibermedia. Infografía sobre los 15 años de Ibermedia. Parte I y Parte II*. Madrid, España. Disponible en: <http://segib.org/documento/15-anos-de-ibermedia-2/> [Fecha de consulta: 28/03/2016]

FOCUS (2015). World film market trends. Observatorio Audiovisual Europeo. Disponible en: <http://shop.obs.coe.int/en/10-focus-2015-world-film-market-trends.html> [Fecha de consulta: 21/06/2016]

INSTITUTO DE ESTADÍSTICAS DE LA UNESCO (2015). *Diversidad e Industria Cinematográfica. Análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de largometrajes*. Montrál, Canadá. Disponible en: www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP29-diversity-film-data-2016-sp.pdf [Fecha de consulta: 22/02/2016]

IBERMEDIA (2016) *Anuario del Cine Iberoamericano: Una mirada a sus datos*. ACI 15, Barlobento Comunicación y Media Research & Consultancy (MRC), Madrid, España. Disponible en: https://www.euroamerica.org/wp-content/uploads/2017/07/ACI15_Resumen.pdf [Fecha de consulta: 21/04/2017]

SEGIB (2017). *Informe Anual Ibermedia. Ejercicio 2016*. Madrid, España. Disponible en: <http://segib.org/documento/informe-anual-de-ibermedia-2016/> [Fecha de consulta: 21/04/2017]

SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL DE LA ARGENTINA (Otoño 2016) *Coyuntura Cultural*, Año 8, n.º. 15. Ministerio de Cultura de la República de Argentina.

UNESCO (Agosto 2013). *Mercados emergentes y la digitalización de la industria cinematográfica. Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de*

largometrajes. Documento de Información n.º 14, Instituto de Estadística de la UNESCO, Montreal, Canadá.

_____ (Marzo 2016) *Diversidad e industria cinematográfica. Análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de largometrajes*. Documento de Información n.º 29, Instituto de Estadística de la UNESCO, Montreal, Canadá.

Instrumentos jurídicos

Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfico (2016). Disponible en: <http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/ACUERDO-IBEROAMERICANO-DE-COPRODUCCI%C3%93N-CINEMATOGR%C3%81FICA-Texto-Refundido-V...pdf> [Fecha de consulta: 08/06/2017]

Acuerdo de cooperación de Mercosur – UE (2009). Disponible en: http://www.recam.org/files/documents/cdf_audiovisual_firmado_porbeneficiario.pdf [Fecha de consulta: 23/09/2015]

Acuerdo Latinoamericano de Co-producción Cinematográfica (1989). Recuperado de: <http://incaa.gob.ar/normativas/asuntos-internacionales> [Fecha de consulta: 14/10/2015]

Acuerdo para la Creación de un Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano (1989). Disponible en: <http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/06/Acuerdo-Mercado-Comun-Latinoamericano.pdf> [Fecha de consulta: 14/10/2015]

Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana (1989) (2016). Recuperado de: <http://incaa.gob.ar/normativas/asuntos-internacionales> [Fecha de consulta: 08/03/2017]

Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005). UNESCO.

Documento de Formulación de Ibermedia (1998). Disponible en: http://segib.org/wp-content/uploads/Propuesta_original_Ibermedia_1998.pdf [Fecha de consulta: 08/03/2017]

Reglamento interno de CACI. Disponible en: <http://caci-iberoamerica.org/wp-content/uploads/2016/09/ric-2015.pdf> [Fecha de consulta: 08/03/2017]

Res. N° 47/15 del GMC del Mercosur (2003). Disponible en: http://www.recam.org/files/documets/nres_047_2015_es_redsalasdigitalescinem.pdf [Fecha de consulta: 14/09/2015]

Protocolo de Enmienda (2006). Disponible en: <http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/06/Enmienda-ALCC-ES.pdf> [Fecha de consulta: 08/03/2017]

Protocolo de Integración Cultural del Mercosur (1996). Disponible en: <http://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/download/18271/83421/file/Descargar%20Docuemeto.pdf> [Fecha de consulta: 23/09/2015]

Artículos periodísticos

Balance del cine latinoamericano durante el año 2016 (17 de Enero 2017). *Nodal Cultura. Noticias de América Latina y Caribe*. Disponible en: <http://www.nodalcultura.am/2017/01/balance-del-cine-latinoamericano-durante-el-ano-2016/> [Fecha de consulta: 11/03/2017]

Brunetto, Santiago (13 febrero de 2017). César González: Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables. *La Tinta*. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2017/02/cesar-gonzalez-si-un-villero-exige-un-lugar-dentro-del-arte-despierta-sentimientos-muy-oscuros-y-miserables/> [Fecha de consulta: 23/05/2017]

El año según las autoridades cinematográficas (30 de noviembre 2015). *LatAm Revista Digital*, n° 17. Disponible en: <https://www.latamcinema.com/revistas/balance-2015-el-cine-latinoamericano-en-latinoamerica/> [Fecha de consulta: 5/06/2016]

El despegue del cine latinoamericano (23 de junio 2014). *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/06/23/actualidad/1403553791_877219.html [Fecha de consulta: 12/09/2016]

García, Marta (6 de marzo de 2016). Nace Retina Latina, una plataforma VoD para conectar las cinematografías latinoamericanas. *LatAmcinema*. Disponible en:

<https://www.latamcinema.com/especiales/nace-retina-latina-una-plataforma-vod-para-conectar-las-cinematografias-latinoamericanas/> [Fecha de consulta:11/03/2017]

Inicia en Ecuador un festival para construir cine y no solo ver películas. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/09/16/actualidad/1505514448_638020.html [Fecha de consulta: 11/03/2017]

Lucrecia Martel: Para mí, Salta es un lugar en ebullición (17 de Julio 2016). *El Tribuno*. Disponible en: <https://www.tribuno.com/salta/nota/2016-7-17-23-0-0-lucrecia-martel-para-mi-salta-es-un-lugar-en-ebullicion> [Fecha de consulta: 23/05/2017]

Moraes, Camila (3 de mayo de 2013). El despertar del cine centroamericano. *LatAmcinema*. Disponible en: <https://www.latamcinema.com/especiales/el-despertar-del-cine-centroamericano/> [Fecha de consulta: 11/04/2016]

Sitios Web

ANCINE

<http://www.ancine.gov.br/>

Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica

<http://caci-iberoamerica.org/>

Fundación Nuevo Cine Latinoamericano

<http://www.cinelatinoamericano.org/>

Instituto de Estadísticas de la UNESCO

<http://uis.unesco.org/>

Observatorio Audiovisual Europeo

<http://www.obs.coe.int/en/home>

Observatorio Audiovisual Iberoamericano

<http://www.oia-caci.org/pt/>

Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano

<http://cinelatinoamericano.org/ocal/>

Programa Mercosur Audiovisual

<http://ww.recam.org/pma/>

Programa Ibermedia

<http://www.programaibermedia.com/>

Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur

<http://ww.recam.org/>

Secretaría General Iberoamericana

<http://www.segib.org/>

| Anexos |

Tabla 1: Cuadro de países latinoamericanos con leyes nacionales de cine y participación en programas de integración regional en cine.

País	Ley de Cine	Programa Mercosur Audiovisual	Programa Ibermedia	Retina Latina
<i>Argentina</i>	X	X	X	
<i>Bolivia</i>	X		X	X
<i>Brasil</i>	X	X	X	
<i>Chile</i>	X		X	
<i>Colombia</i>	X		X	X
<i>Costa Rica</i>			X	
<i>Cuba</i>			X	
<i>Chile</i>	X		X	
<i>Ecuador</i>	X		X	X
<i>El Salvador</i>				
<i>Guatemala</i>			X	
<i>Haití</i>				
<i>Honduras</i>				
<i>México</i>	X		X	X
<i>Nicaragua</i>				
<i>Paraguay</i>		X	X	
<i>Panamá</i>	X		X	
<i>Perú</i>	X		X	X
<i>República Dominicana</i>			X	
<i>Uruguay</i>	X	X	X	X
<i>Venezuela</i>	X	X	X	
Total: 21	12	5	17	6

Fuente: Elaboración propia, a partir de datos de INCAA, CONACINE, PI, PMA, RL.

Tabla 2: Características generales de PMA, PI, RL (2000-2016)

<i>Programa Características</i>	Mercosur Audiovisual	Ibermedia	Retina Latina
<i>Año de inicio y finalización</i>	2009- hasta la actualidad.	1997- hasta la actualidad	2016 - hasta la actualidad
<i>Marco Jurídico</i>	Resolución de creación de la RECAM por CM Planes de Trabajo RECAM Convenio UE-RECAM de 2009	Acuerdo de Coproducción Iberoamericana 1989 Protocolo de Enmienda de 2006 Reglamento de Funcionamiento de	S/D
<i>Organismo al que pertenece o controlador</i>	MERCOSUR	CAACI	Retina Latina
<i>Estructura organizativa</i>	RECAM Secretaría Técnica	SECI Comité Consultivo	Ministerio de Cultura de Colombia como coordinador. Proimágenes de Colombia como ejecutor.
<i>Países miembros</i>	Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela (parcial).	Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. España, Portugal.	Bolivia, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay.
<i>Financiamiento</i>	Aportes de los países miembros Unión Europea	Aportes de los países miembros	Aportes de los países miembros Banco Interamericano de Desarrollo
<i>Área cinematográfica</i>	Formación Exhibición	Formación (Co-)Producción Distribución Exhibición	Distribución Exhibición

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de SEGIB, PI, RECAM, RL.

Tabla 3: Evolución de proyectos aprobados por año y modalidad en Programa Ibermedia, durante el período 1998-2016

Modalidad/Año	DESARROLLO	COPRODUCCIÓN	FORMACIÓN	DISTRIBUCIÓN PROMOCIÓN	DELIVERY	EXHIBICIÓN	TOTAL (Por años)
1998	32	16	25	46	0	0	118
1999	30	15	27	42	0	0	114
2000	21	23	49	22	0	0	115
2001	24	26	32	13	0	0	95
2002	15	26	35	13	0	0	89
2003	25	30	5	16	0	0	76
2004	21	32	9	10	0	0	72
2005	31	35	9	20	0	0	95
2006	51	46	12	16	6	0	131
2007	61	49	12	11	11	0	144
2008	69	52	15	0	10	0	146
2009	67	67	19	4	6	6	169
2010	60	69	24	7	13	4	177
2011	72	57	25	3	14	5	176
2012	66	47	26	0	0	0	139
2013	53	47	19	0	0	0	119
2014	59	43	0	0	0	0	102
2015	49	56	0	0	0	0	119
2016	53	51	0	0	0	0	104
TOTAL (Por modalidad)	859	787	343	223	60	15	2300

Fuente: SEGIB 2016. www.programaibermedia.org

Tabla 4: Fondo aportado/recibido por los países de Programa Ibermedia 1998-2016

País	Total aportado 1998-2016	Total recibido 1998-2016
ARGENTINA	6.099.956,00 USD	8.950.823,00 USD
BOLIVIA	1.699.980,00 USD	2.989.976,00 USD
BRASIL	10.842.946,99 USD	9.124.689,00 USD
CHILE	2.447.633,70 USD	4.892.869,00 USD
COLOMBIA	2.644.885,02 USD	5.494.641,00 USD
COSTA RICA	1.100.000,00 USD	2.044.677,00 USD
CUBA	2.301.135,54 USD	4.276.669,00 USD
ECUADOR	1.319.273,00 USD	2.424.884,00 USD
ESPAÑA	37.523.204,99 USD	15.721.682,00 USD
GUATEMALA	100.000,00 USD	415.000,00 USD
MÉXICO	6.506.192,02 USD	6.831.964,00 USD
PANAMÁ	1.375.000,00 USD	2.701.533,00 USD
PARAGUAY	400.000,00 USD	600.000,00 USD
PERÚ	2.117.388,00 USD	4.174.921,00 USD
PORTUGAL	4.850.000,00 USD	5.297.513,00 USD
PUERTO RICO	1.800.000,00 USD	1.986.999,00 USD
REP. DOMINICANA	1.075.000,00 USD	1.445.709,00 USD
URUGUAY	2.375.000,00 USD	4.345.446,00 USD
VENEZUELA	6.112.094,11 USD	6.450.749,00 USD
TOTAL	92.689.689,37 USD	90.170.744,00 USD

Fuente: SEGIB, Informe 2016. www.programaibermedia.org