

ALGUNOS ANTECEDENTES

Una fecha que marca lo que podríamos señalar como momento de inflexión en las políticas de integración del cine iberoamericano fue la del 11 de noviembre de 1989, cuando los responsables de los organismos de cine iberoamericanos suscribimos en Caracas, y en nombre de nuestros gobiernos, los Acuerdos y Convenios de Integración, Mercado Común y Coproducción, aquellos que se convertirían luego en leyes nacionales en la mayor parte de los países de la región.

Los países firmantes constituyeron entonces la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica) comprometiéndose a *"contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual de los países iberoamericanos y a la integración de los referidos países mediante una participación equitativa en la actividad cinematográfica regional"* (Art. 1º del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana).

A su vez, dejaron establecidos los objetivos principales de la CACI, actualmente CAACI (Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica):

- 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. (www.caaci.int)

Culminaba en ese entonces un largo y dificultoso proceso que, según refieren algunos historiadores, comienza cuando España, México, Argentina y Cuba firmaron en 1930, en Madrid, el primer convenio de intercambio de películas, reiterado años después, en 1948, momento en que se planteó la creación de la UCHA (Unión Cinematográfica Hispano-Americana) en el marco de las políticas emprendidas por diversos países en cuanto a proteccionismo local y sustitución de importaciones y que en lo particular de la industria audiovisual, se proponían *"estimular la unidad de acción de las cinematografías habladas en castellano, perfeccionar sus resultados artísticos y defender sus mercados naturales"*.



Un hecho entendible en el marco de los procesos de descolonización que tuvieron lugar en numerosos países después de la Segunda Guerra Mundial, aquellos que se autodenominaron inicialmente "tercermundistas" o "no alineados", y que hoy figuran, entre otros términos, como "periféricos", "relegados", "emergentes" o, más simplemente, como claras ejemplificaciones del "desarrollo del subdesarrollo" que caracteriza a muchos de ellos.

A partir de la I Conferencia Intergubernamental sobre Políticas de Comunicación en América Latina y el Caribe que se realizó en Costa Rica en 1976, los gobiernos latinoamericanos desarrollaron diversas experiencias y gestiones para la creación de mecanismos interestatales en el sector audiovisual regional, que comprendieron a la televisión y al cine. De ese modo, para el caso de la televisión, se creó en 1979 ARTEAL (Asociación de Radioemisoras y Televisoras Estatales de América Latina), que seis



ÉLÉMENTS CONTEXTUELS

Le 11 novembre 1989 marque un tournant dans les politiques d'intégration du cinéma ibéro-américain. C'est en effet à cette date que nous, responsables des organismes de cinéma ibéro-américain, avons signé, à Caracas, au nom de nos gouvernements, les Accords et Conventions d'intégration, de marché commun et de coproduction, devenus par la suite des lois nationales dans la majorité des pays de la région.

Les pays signataires ont ensuite constitué la CACI (Conférence des autorités cinématographiques ibéro-américaines) et se sont engagés à *"contribuer au développement de la cinématographie dans l'espace audiovisuel des pays ibéro-américains et à l'intégration desdits pays au moyen d'une participation équitable à l'activité cinématographique régionale"* (Article premier de la Convention d'intégration cinématographique ibéro-américaine).

Ces pays ont également fixé les principaux objectifs de la CACI, actuelle CAACI (Conférence des autorités audiovisuelles et cinématographiques ibéro-américaines), à savoir :

- Soutenir les initiatives en faveur du développement culturel des peuples de la région dans le domaine cinématographique ;

- Harmoniser les politiques des Parties concernées en matière de cinéma et d'audiovisuel ;
- Résoudre les problèmes de production, de distribution et de diffusion de la cinématographie de la région ;
- Préserver et promouvoir la production cinématographique des Parties ;
- Élargir le marché de la diffusion, sous toutes ses formes, de la production cinématographique par l'adoption, dans chaque pays de la région, de normes visant à sa promotion et à la constitution d'un marché commun du cinéma ibéro-américain. (www.caaci.int)

Cela représentait alors l'aboutissement d'un long et tortueux processus qui, d'après certains historiens, a débuté lorsque l'Espagne, le Mexique, l'Argentine et Cuba ont signé, en 1930 à Madrid, la première convention sur l'échange de films. Celle-ci a été renouvelée des années plus tard, en 1948, lors de la création de l'UCHA (Union cinématographique hispano-américaine), dans le cadre des politiques mises en œuvre par différents pays en matière de protectionnisme local et d'alternative aux importations. Dans l'industrie audiovisuelle notamment, ces politiques avaient pour ambition *"d'encourager l'unité d'action des cinématographies en castillan, de*

perfectionner leurs résultats artistiques et de défendre leurs marchés naturels."

Ceci est un fait compréhensible dans le contexte de décolonisation de l'après Seconde Guerre mondiale : de nombreux pays, autoproclamés à l'époque "tiers-mondistes" ou "non-alignés", sont aujourd'hui qualifiés, entre autres, de "périphériques", "marginalisés", "emergents", ou, tout simplement, décrits comme de parfaites illustrations de "pays développés du Sud", ce qui caractérise effectivement la plupart d'entre eux.

Suite à la 1^{re} Conférence intergouvernementale sur les politiques de communication en Amérique latine et dans la région des Caraïbes, réunie au Costa Rica en 1976, les gouvernements des États latino-américains ont entrepris plusieurs expériences et mis en place différents systèmes de gestion en vue de créer des mécanismes publics dans le secteur audiovisuel régional, englobant la télévision et le cinéma. En ce qui concerne la télévision, l'ARTEAL (Association latino-américaine de radio et de télévision d'État) a été créée en 1979. Elle a cessé d'exister six ans plus tard, en 1984, pour laisser place à l'ULACRA (Union latino-américaine et caribéenne de radio-diffusion) dont l'objectif principal était de promouvoir les activités et de favoriser les



años después, en 1984, cesó en sus funciones para dar paso a ULACRA (Unión Latinoamericana y Caribeña de Radio-difusión), cuya finalidad principal fue la de promover e intercambiar actividades de radio y televisión de emisoras estatales y de servicio público. En el marco de este proyecto, se emitió en 1987 la primera edición de *El Latinoamericano*, una revista semanal televisiva destinada a su difusión regional y que tuvo cierta repercusión con sus emisiones semanales en los canales públicos de diversos países del continente.

En el sector cinematográfico, las iniciativas de intercambio e integración tuvieron como referentes básicos no sólo sucesivas declaraciones formales suscritas en diversos encuentros iberoamericanos, sino también algunos hechos fundantes, como fue el Festival de Cine de Viña del Mar (1967), del cual surgió el proyecto del llamado "Nuevo Cine Latinoamericano", la creación en Cuba de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) en cuyo marco se inscribió la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio

de los Baños y el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1979), donde en 1987 comenzaron a tratarse por primera vez las relaciones del cine con las otras industrias del audiovisual, dando vida al concepto de "Espacio Audiovisual Latinoamericano" que, de algún modo, se inscribiría en los convenios que dieron vida a la CACI dos años después.

Desde aquellos años hasta la última década del siglo XX, existieron numerosas tentativas y proyectos de integración regional o subregional, y creció el número de acuerdos y convenios de coproducción, y en menor medida de codistribución, sea a nivel bilateral o multilateral, entre cinematografías iberoamericanas, o bien de algunas de ellas con países de otras regiones.

Más recientemente, en la primera década de este nuevo siglo, las políticas para acrecentar la producción y los intercambios en el sector cinematográfico se incrementaron a partir de los distintos cambios políticos que han venido a modificar la historia de algunos países de la región –Bolivia, Ecuador, Venezuela, Brasil y Argentina, entre otros– dando vida o reforzando procesos ya existentes de integración subregional, cuyos alcances exceden a los sectores del cine y el audiovisual (MERCOSUR, UNASUR, ALBA, SIECA, CARICOM, etc.)

Son antecedentes que convendría reseñar para destacar que las industrias –o proyectos de industria– cinematográficas, representaron habitualmente en el campo de la cultura y de los medios de comunicación latinoamericanos el sector más privilegiado en cuanto a políticas estatales de fomento, de tal modo que allí donde dichas políticas no existieron, tampoco hubo presencia significativa de películas locales. Al menos, de las destinadas a los circuitos cinematográficos tradicionales.

Pero el interrogante principal que aparece al cabo de esos acuerdos y proyectos, que fueron compartidos a nivel regional, es el de observar la incidencia que ellos han tenido en el desarrollo de la cultura y la industria cinematográfica, así como en los intercambios y el crecimiento de un mercado equitativo para las películas producidas en el interior de la propia región.

EXPERIENCIAS DE LAS PRINCIPALES POLÍTICAS DE INTEGRACIÓN EN LAS CINEMATOGRAFÍAS DE LA REGIÓN

Al cabo de casi dos décadas de la firma de los acuerdos de Caracas por los países iberoamericanos, se destacan algunas experiencias regionales o subregionales que han aportado de una u otra manera a una mayor presencia del cine latinoamericano



échanges entre stations émettrices de l'État et du service public en matière de radio et de télévision. Dans le cadre de ce projet, l'émission télévisée hebdomadaire *El Latinoamericano* a été diffusée pour la première fois en 1987. Destinée à promouvoir la diffusion télévisuelle à l'échelle régionale, elle a eu des répercussions sur les chaînes publiques de plusieurs pays à travers le continent.

Dans le secteur cinématographique, les initiatives en faveur des échanges et de l'intégration s'inspirent des déclarations formelles réitérées au cours de différentes rencontres ibéro-américaines, mais également de faits fondateurs, à l'image du festival de cinéma de Viña del Mar (1967), à l'origine du projet de "Nouveau Cinéma latino-américain" et de la création à Cuba de la Fondation du nouveau cinéma latino-américain (1985). Cette dernière est partenaire de l'École internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños. Le Festival du nouveau cinéma latino-américain de La Havane (1979) a été une autre étape essentielle. C'est dans la capitale cubaine où ont été évoqués pour la première fois les relations entre le cinéma et les autres industries audiovisuelles, qu'a surgi le concept d'"Espace audiovisuel latino-américain", pierre angulaire de la création de la CACI deux ans plus tard.

Dès lors, et jusqu'aux années 1990, de multiples tentatives et projets d'intégration régionale ou sous-régionale ont vu le jour. De même, des accords et conventions de coproduction et, dans une moindre mesure, de codistribution ont été conclus entre les cinémas ibéro-américains ou entre certains d'entre eux et des pays d'autres régions.

Dans les années 2000, les politiques visant à l'augmentation de la production et des échanges dans le secteur cinématographique se sont multipliées, suite aux différents changements politiques venus modifier le cours de l'histoire de certains pays de la région, notamment de la Bolivie, de l'Équateur, du Venezuela, du Brésil et de l'Argentine. Cela a permis de créer ou de consolider les processus d'intégration sous-régionale déjà existants, dont la portée dépasse les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel (MERCOSUR, UNASUR, ALBA, SIECA, CARICOM, etc.).

Ces éléments contextuels montrent que les industries – ou les projets d'industrie – cinématographiques ont toujours été, dans le domaine de la culture et des médias latino-américains, le secteur le plus privilégié en termes de politiques publiques de développement. Ainsi, dans les pays où de telles politiques n'existaient

pas, la présence de films locaux n'était pas significative, du moins en ce qui concerne les films destinés aux circuits cinématographiques traditionnels.

Quelle est l'incidence de ces accords et projets régionaux sur le développement de la culture et de l'industrie cinématographique ainsi que sur les échanges et la croissance d'un marché équitable, pour les films réalisés dans cette région ?

PRINCIPALES POLITIQUES D'INTÉGRATION DES CINÉMATOGRAPHIES DE LA RÉGION : EXPÉRIENCES ET RÉSULTATS

Environ vingt ans après la signature des accords de Caracas par les pays ibéro-américains, certaines initiatives régionales ou sous-régionales se démarquent. Elles ont contribué chacune à leur façon à la diffusion de films latino-américains dans les cinémas locaux et dans quelques circuits internationaux.

Il s'agit du programme IBERMEDIA, regroupant la majorité des pays ibéro-américains (Espagne et Portugal inclus), de la RECAM, composée des pays membres du MERCOSUR, et de CINERGIA, responsable d'un programme de développement situé au Costa Rica et destiné aux pays de l'isthme centraméricain et des Caraïbes hispanophones. Ces initiatives ont toujours privilégié

en las pantallas locales, así como en algunos circuitos internacionales.

Ellas son, el Programa IBERMEDIA, acordado entre la mayor parte de los países iberoamericanos (incluye a España y Portugal); la RECAM, que corresponde a las naciones integrantes del MERCOSUR, y CINERGIA, a cargo de un programa de fomento con base en Costa Rica y destinado a los países del istmo centroamericano y el Caribe hispanohablante. En todas esas experiencias ha predominado siempre, al igual que lo sigue haciendo en nuestros días, el fomento a la producción, quedado muy por debajo lo referente a la distribución y comercialización, así como al desarrollo de proyectos. De cualquier modo, entre tales experiencias no deberían omitirse los cambios político-institucionales habidos en algunas naciones latinoamericanas y que incidieron en el desarrollo de distintas cinematografías locales. De poco hubieran servido IBERMEDIA, RECAM, o CINERGIA, por ejemplo, si los gobiernos de distintos países no hubieran comenzado a institucionalizar medidas a favor del cine y el audiovisual, o bien a mejorar las preexistentes.

Fue el caso de Argentina, con su nueva legislación de 1994, que por primera vez implementó un Fondo de Fomento con recursos de las salas de cine y de la factura-

ción procedente de la TV y el video, a lo que se agregó recientemente la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. O el de Colombia (2003) que a principios del presente siglo sancionó una nueva ley tras un riguroso estudio del impacto de la cinematografía en la economía de ese país. A lo cual se sumaron nuevas legislaciones que actualizaron y dinamizaron las políticas de fomento, como en Brasil (reglamentaciones de la legislación a partir de 1995), México (actualización de la ley en 1996), Chile (2004), Venezuela (2005), Ecuador (2007), Panamá (2007), Uruguay (2008) y Guatemala (2010).

En tal contexto cabe referir los acuerdos y programas de carácter regional o subregional, promovidos por las iniciativas locales de diversos países.

a. Programa IBERMEDIA

El Programa IBERMEDIA fue aprobado por la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno reunida en Bariloche (Argentina) en 1995. Dos años después, en 1997, se implementó en Caracas, en una reunión de la CACI, como fondo iberoamericano de ayuda a las cinematografías de la región. El programa se basó en las decisiones adoptadas ese mismo año durante la Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno

celebrada en Isla Margarita (Venezuela) y realizó su primera convocatoria regional en 1998.

En sus primeros diez años de existencia (1998-2008), IBERMEDIA concedió cerca de 1.200 ayudas en sus distintas formas de fomento, con un total de casi 58 millones de dólares, fondos que proceden de los aportes periódicos a los que se comprometen los distintos organismos gubernamentales responsables del cine cuando se incorporan oficialmente al Programa. Actualmente, IBERMEDIA representa casi una veintena de países de la región y fomenta diversas líneas de trabajo. Ellas son las de coproducción (alrededor del 80% de los recursos de fomento); desarrollo de proyectos (entre el 8 y el 9%); distribución y promoción (no llega al 6%) y formación (entre el 4 y el 5%).

En estos primeros diez años de existencia, IBERMEDIA otorgó apoyo a 348 coproducciones, 379 proyectos de desarrollo, 209 proyectos de distribución y 230 para formación profesional, tanto para ayudas individuales como para instituciones formativas¹.

Los sectores más beneficiados con este programa han sido los países de menor desarrollo productivo y pequeñas empresas cinematográficas en los de mayor des-



gié le soutien à la production au détriment de la distribution, de la commercialisation et du développement de projets. Par ailleurs, il ne faut pas oublier les changements politico-institutionnels survenus dans certains pays latino-américains qui ont eu une incidence sur le développement de plusieurs cinématographies locales. IBERMEDIA, la RECAM ou CINERGIA n'auraient pas été d'une grande utilité, par exemple, si les gouvernements des différents pays n'avaient pas commencé à instaurer des mesures en faveur du cinéma et de l'audiovisuel ou à améliorer les mesures existantes.

C'est le cas de l'Argentine qui, grâce à sa nouvelle législation de 1994, a été le premier pays à mettre en place un fonds de développement avec les ressources issues des salles de cinéma et des taxes sur la télévision et la vidéo. Cette législation a récemment été complétée par la Loi de services de communication audiovisuelle. De même, la Colombie a adopté une nouvelle loi en 2003 suite à une étude rigoureuse de l'impact de la cinématographie sur l'économie du pays. D'autres législations ont actualisé et dynamisé leurs politiques de développement, comme au Brésil (nouvelle législation en 1995), au Mexique (loi mise à jour en 1996), au Chili (2004), au Venezuela

(2005), en Équateur (2007), au Panama (2007), en Uruguay (2008) et au Guatemala (2010).

Dans un tel contexte, il convient de décrire les accords et programmes régionaux ou sous-régionaux promus par les initiatives locales de divers pays.

a. Le programme IBERMEDIA

Le programme IBERMEDIA a été approuvé par le V^e Sommet des chefs d'État et de gouvernement ibéro-américains, qui s'est tenu à Bariloche, en Argentine, en 1995. En 1997, lors d'une réunion de la CACI à Caracas, il a été mis en œuvre en tant que fonds ibéro-américain d'aide aux cinématographies de la région. Le programme s'est appuyé sur les décisions adoptées, cette même année, lors du Sommet des chefs d'État et de gouvernement réuni sur l'île Margarita, au Venezuela. La première session régionale a eu lieu en 1998.

Au cours de ses dix premières années d'existence (1998-2008), IBERMEDIA a accordé près de 1 200 aides au développement sous différentes formes, pour un total d'environ 58 millions de dollars. Ces fonds proviennent des apports réguliers que s'engagent à verser les différents organismes gouvernementaux responsables du cinéma lorsqu'ils intègrent le programme.

IBERMEDIA représente actuellement une vingtaine de pays de la région et développe plusieurs lignes d'action : la coproduction (environ 80 % des ressources), le développement de projets (entre 8 % et 10 %), la distribution et la promotion (presque 6 %) ainsi que la formation (entre 4 % et 5 %).

Lors de cette même période, IBERMEDIA a soutenu 348 coproductions, 379 projets de développement, 209 projets de distribution et 230 formations professionnelles, qu'il s'agisse d'aides individuelles ou d'organismes de formation¹.

Les secteurs ayant le plus bénéficié de ce programme sont les pays à faible production et les petites entreprises cinématographiques des pays les plus producteurs. Bien sûr, les cinématographies espagnole, mexicaine, argentine et brésilienne – historiquement, les plus importantes de la région – ont connu, grâce à IBERMEDIA, une augmentation de leur production. Ceci s'est aussi traduit par un renouvellement des langages et des expériences narratives et poétiques favorisant ainsi l'émergence de plusieurs cinéastes internationalement reconnus, du moins dans le milieu des festivals, des critiques et des cinéphiles.

D'autres cinématographies, dont la production était faible dans les années 1990



arrollo. Ciertamente, las cinematografías de España, México, Argentina y Brasil –históricamente las más importantes de la región– experimentaron con IBERMEDIA un crecimiento cuantitativo de la producción, de manera particular con nuevos productores y realizadores, lo cual se tradujo también en una renovación de lenguajes y experiencias narrativas y poéticas, de la cual emergieron distintos cineastas de reconocimiento internacional, por lo menos en el circuito de festivales, críticos y públicos cinéfilos.

Otras cinematografías que contaban con una escasa actividad productiva en los años 1990, como es el caso de Colombia, Chile, Uruguay y Venezuela, lograron también importantes avances tanto en el número de las películas producidas, como en la calidad artística y técnica de las mismas. Menor ha sido tal vez el impacto en las cinematografías de Perú, Bolivia, Ecuador o de los países centroamericanos y caribeños participantes de IBERMEDIA (Costa Rica, Guatemala, Puerto Rico,

República Dominicana), pero en todos ellos se advierte sin embargo una mayor dinámica productiva, sea debido a las ayudas brindadas por dicho programa, o bien a inversiones de riesgo meramente locales, basadas en la escasa –y a menudo ausencia de– asistencia de los organismos de cine de cada país.

En el caso de Cuba, uno de los países con mayor desarrollo productivo –en términos relativos– de los años 1960 a los 1980, la casi totalidad de las producciones realizadas en el último período, tras la disolución del campo “socialista”, se ha sustentado principalmente en una política de coproducciones, a la cual se sumaron ayudas de IBERMEDIA y la oferta de servicios cinematográficos locales.

Debe señalarse también que en este Programa de Fomento, los organismos responsables contaron habitualmente con la participación activa de las PyMEs (Pequeñas y Medianas Empresas) del cine iberoamericano, representadas con la creación de FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y del Audiovisual).

b. RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR)

El espacio mercosureño comprende a los países miembros (Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay) que suscribieron en 1991, en el Tratado de Asunción, las bases para la creación de un Mercado Común subregional. Cuenta también en carácter de países asociados, a Chile, Bolivia y Venezuela, lo que lo convierte en el principal acuerdo para la integración cinematográfica en los países del sur del continente.

La primera decisión intergubernamental para la creación de la RECAM fue adoptada por el Grupo Mercado Común (GMC) en Montevideo, en diciembre de 2003, considerando “la conveniencia de establecer un foro destinado al análisis y desarrollo de mecanismos de promoción e intercambio de la producción y distribución de los bienes, servicios y personal técnico y artístico relacionados con la industria cinematográfica y audiovisual en el ámbito del MERCOSUR”. De esa manera se acordó “crear la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales (RECAM), con la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias en la región, la armoniza-



(comme celles de la Colombie, du Chili, de l'Uruguay et du Venezuela), ont également connu des avancées significatives, aussi bien en ce qui concerne la quantité de films produits que leur qualité artistique et technique. L'impact a peut-être été moindre sur les cinématographies du Pérou, de la Bolivie, de l'Équateur ou des pays d'Amérique centrale et des Caraïbes membres d'IBERMEDIA (tels que le Costa Rica, le Guatemala, Porto Rico et la République dominicaine). Chacun de ces pays a néanmoins amélioré sa dynamique de production, grâce aux aides du programme IBERMEDIA ou à des investissements à risque à l'échelle locale visant à pallier l'insuffisance – voire l'absence totale – de soutien de la part des organismes cinématographiques de chaque pays.

Cuba est l'un des pays où, des années 1960 aux années 1980, la production a le plus augmenté en comparaison avec d'autres pays de la région. La quasi-totalité des productions postérieures à la dissolution du “camp socialiste” doivent leur réalisation à une politique de coproductions, ainsi qu'aux aides d'IBERMEDIA et à une offre de services cinématographiques locaux.

Il convient également de signaler que les PME du cinéma ibéro-américain regrou-



pées au sein de la FIPCA (Fédération ibéro-américaine des producteurs cinématographiques et audiovisuels) participent en général activement à ce programme de développement.

b. La RECAM (Réunion spécialisée des autorités cinématographiques et audiovisuelles du MERCOSUR)

Les pays membres du MERCOSUR (Argentine, Brésil, Paraguay et Uruguay) ont signé en 1991 le traité d'Asunción afin de poser les bases d'un marché commun sous-régional. Le MERCOSUR réunit également, en qualité de pays associés, le Chili, la Bolivie et le Venezuela, ce qui en fait le principal accord pour l'intégration cinématographique dans les pays du sud du continent.

Le Groupe du marché commun (GMC) a voté la première décision intergouvernementale pour la création de la RECAM à Montevideo en décembre 2003, considé-

rant “qu'il serait pratique d'établir un forum destiné à l'analyse et au développement de mécanismes de promotion, d'échange des productions et de distribution des biens, des services et du personnel technique et artistique liés à l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel dans l'espace MERCOSUR.” Il a ainsi été convenu de créer une “Réunion spécialisée des autorités cinématographiques et audiovisuelles (la RECAM), visant à analyser, développer et instaurer des mécanismes destinés à promouvoir la complémentarité et l'intégration de ces industries dans la région, à coordonner les politiques publiques du secteur, à favoriser la libre circulation des biens et des services cinématographiques au sein de la région et à harmoniser les aspects législatifs”. (www.recam.org)

Sur la base de trois principes directeurs –réciprocité, complémentarité et solidarité – la RECAM s'est d'abord fixé pour mission la réalisation des objectifs suivants :

- Adopter des mesures concrètes pour l'intégration et la complémentarité des industries cinématographiques et audiovisuelles de la région ;
- Réduire les inégalités qui affectent le secteur en développant des programmes en faveur des pays relativement moins développés dans ce domaine ;

ción 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". (www.recam.org)

Sobre la base de tres principios rectores –reciprocidad, complementariedad y solidaridad– la RECAM se fijó inicialmente un trabajo orientado al logro de estos objetivos básicos:

- *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.

El financiamiento de la RECAM se logra con aportes de Argentina y Brasil, y en menor medida de Uruguay, y consiste en sostener una Secretaría Técnica en la ciudad de Montevideo. A finales de 2004 RECAM puso en marcha un proyecto de sistema de datos e información de las cinematografías mercosureñas, el OMA (Observatorio Mercosur Audiovisual), que operó principalmente entre 2005 y 2007, habiendo reducido sus actividades a partir de 2008, año en que las mismas cesaron casi por completo. (www.recam.org/?do=oma)

Se iniciaron en dicho año gestiones para la aprobación de un Convenio entre el MERCOSUR y la Unión Europea, el que fue aprobado en 2009, a través del cual los países del viejo continente contribuirían con cerca de 2 millones de euros a la revitalización del OMA (con probable base en Brasil), así como al inicio de actividades de capacitación audiovisual para cineastas de la subregión (proyectadas en Paraguay) y a la organización de un circuito de salas digitales para difundir las películas del MERCOSUR (con base en Uruguay).

Por razones de distinto tipo dicho con-

venio no se ha puesto aún en marcha con lo que las actividades de la RECAM están en una especie de *impasse*, accentuado por la superposición de compromisos existentes entre los organismos nacionales de la subregión y los que también ellos deben asumir con la CAACI, en tanto ésta representa al conjunto de los países iberoamericanos.

c. Programa CINERGIA

No se trata en este caso de un programa intergubernamental, como es el de IBERMEDIA o el de los acuerdos establecidos en la RECAM, sino de un Fondo de Fomento al Audiovisual, dependiente de la FUNDACINE, una institución que a su vez se nutre con aportes y ayudas de otras instituciones y fundaciones dedicadas a la cooperación internacional, como HIVOS, de Holanda, que aporta unos 100 mil dólares por año, y convenios con otros proyectos u organismos de la subregión, como TAL (Televisión de América Latina), además de apoyos eventuales de otros países, como Puerto Rico.

El programa se ocupa de actividades de fomento a cineastas del istmo centroamericano y del Caribe hispanohablante para la producción de películas locales, la profesionalización y la divulgación. Tuvo su



- *Harmoniser les politiques publiques et les aspects législatifs du secteur ;*
- *Développer la libre circulation des biens et des services cinématographiques et audiovisuels dans la région ;*
- *Instaurer des politiques de défense de la diversité et de l'identité culturelle des populations de la région ;*
- *Œuvrer pour une redistribution du marché cinématographique qui garantisse des conditions d'équité pour les productions nationales et pour leur accès au marché ;*
- *Garantir le droit du spectateur à une pluralité d'options incluant particulièrement des expressions culturelles et audiovisuelles propres au Mercosur.*

Le financement de la RECAM est assuré par des fonds venus d'Argentine, du Brésil et, en moindre mesure, d'Uruguay. Ces fonds servent à l'entretien d'un secrétariat technique à Montevideo. À la fin de l'année 2004, la RECAM a conçu un système de traitement de données et d'informations sur les cinématographies du MERCOSUR : l'OMA (Observatoire Audiovisuel du MERCOSUR). L'OMA a principalement fonctionné de 2005 à 2007, avant de réduire considérablement son activité à partir de 2008. (www.recam.org/?do=oma)

Cette année-là, des démarches ont été entreprises pour établir une convention

entre le MERCOSUR et l'Union européenne. Cette convention, finalement approuvée en 2009, prévoit que les pays du Vieux Continent contribuent à hauteur d'environ deux millions d'euros à la revitalisation de l'OMA (dont le siège se trouvera vraisemblablement au Brésil), ainsi qu'à la mise en place de formations en audiovisuel pour les cinéastes de la sous-région (probablement au Paraguay) et à l'organisation d'un réseau de salles dotées d'un équipement numérique (qui serait basé en Uruguay) afin de diffuser les films du MERCOSUR.

La convention n'étant toujours pas appliquée pour diverses raisons, la RECAM se trouve dans une impasse. Cette situation est accentuée par le fait que les organismes nationaux de la sous-région ont non seulement des engagements à respecter entre eux mais aussi envers la CAACI (qui représente l'ensemble des pays latino-américains).

c. Le programme CINERGIA

Contrairement à IBERMEDIA ou aux accords signés au sein de la RECAM, CINERGIA n'est pas un programme intergouvernemental. C'est un fonds de développement de l'audiovisuel dépendant de l'institution FUNDACINE. Celle-ci est elle-même financée par d'autres institutions et

fondations dédiées à la coopération internationale, telles que l'institution hollandaise HIVOS – qui apporte environ cent mille dollars par an – ainsi que par des accords passés avec d'autres projets ou organismes de la sous-région (comme la TAL, Télévision d'Amérique latine), en plus d'éventuels soutiens venus d'autres pays (notamment de Porto Rico).

Les activités du programme visent à soutenir les cinéastes de l'isthme centra-méricain et des Caraïbes hispanophones pour la production de films locaux, la professionnalisation et la diffusion. Ce fonds a vu le jour en 2004 et rassemble aujourd'hui dix pays dans une région qui, rappelons-le, ne bénéficiait d'aucune loi cinématographique destinée à promouvoir les activités de production locale il y a encore quelques années.

À l'action de CINERGIA et de Fundacine, s'ajoutent, dans cette sous-région, des initiatives remarquables comme celles de la Casa Comal du Guatemala – à l'origine d'importantes productions audiovisuelles et de la formation de nouveaux cinéastes – et de son festival Icaro, créé par des cinéastes et des artistes locaux et devenu, depuis 2003, un festival en partie itinérant dans la région. Les aides provenant de la coopération internationale ont également été

inicio en 2004 y cuenta actualmente con un total de diez países vinculados al Fondo, en una región que, cabe recordarlo, hasta hace unos años no tenía prácticamente ninguna ley de cine que estuviera destinada a incentivar las actividades productivas locales.

A la labor de CINERGIA y FUNDACINE se suman en esa subregión iniciativas destacadas como son la de la Casa Comal de Guatemala –a cargo de algunas importantes producciones audiovisuales y de la formación de nuevos cineastas– y su Festival ICARO, surgido de una iniciativa de cineastas y artistas locales y que a partir de 2003 ha tenido un carácter itinerante en la región. También en este caso ha sido oportuna la presencia de ayudas procedentes de la cooperación internacional.

Son antecedentes en los que incidió, junto con las necesidades locales de producir imágenes propias, la existencia de políticas y actividades cinematográficas en otros países del Caribe, en particular el ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas), el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, y las actividades de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en la investigación y la formación de cineastas para toda la región (www.cinelatinoamericano.org).

AVANCES EXPERIMENTADOS CON LOS PROGRAMAS DE INTEGRACIÓN REGIONAL Y SUBREGIONAL

Un desafío que surge naturalmente a partir de los datos planteados es el de evaluar la incidencia que han tenido hasta el momento en el intercambio y la comercialización intrarregional, programas, convenios y acuerdos de integración como los antes reseñados.

Éste es un tema que ha motivado a algunas instituciones –muy pocas– y a diversos investigadores, a realizar investigaciones y estudios que estén orientados precisamente a poner en debate los aciertos y las dificultades aparecidos a raíz de dichas actividades.

Es cierto que algunos organismos responsables de las cinematografías locales, e incluso iniciativas de empresas privadas y sindicatos de trabajadores, han avanzado, en unos casos más que en otros, en la creación de sistemas de información y algunas bases de datos para registrar periódicamente la evolución de las actividades productivas y de comercialización del cine en general, y del nacional en particular. Ello está ejemplificado en diversas experiencias nacionales, como son los casos, entre otros, del Observatorio Brasileño del Audiovisual de ANCINE y FILME B, en

Brasil; Proimágenes, en Colombia; CNAC, en Venezuela; IMCINE, en México; INCAA y DEISICA en Argentina, además de lo que llevan a cabo otros organismos responsables como los de Chile, Bolivia y Perú. Sin embargo no abundan estudios sobre la situación de las cinematografías nacionales en el interior de los restantes países de la región que permitan identificar los logros alcanzados, no ya sólo en volúmenes productivos locales, sino en la incidencia de los mismos en los espacios latinoamericanos o en territorios de otras partes del mundo. Datos que tienen una indudable importancia para el desarrollo económico e industrial del sector, junto a una no menor significación en los intercambios culturales y en la integración regional¹.

En ese sentido, la FNCL (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano), con el apoyo de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo), ha desarrollado recientemente el OCAL/FNCL (Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano) con la finalidad de proseguir con los estudios que se han venido realizando tanto con el apoyo de la Fundación y de organismos de cooperación internacional, como de aquellas investigaciones orientadas a seguir de cerca la evolución de las actividades pro-



appréciables.

Ces initiatives, portées par la nécessité de produire ses propres images au niveau local, ont été influencées par les politiques et les activités cinématographiques existant dans d'autres pays des Caraïbes. Parmi ces activités, se distinguent celles de l'Icaic (Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques), du Festival du nouveau cinéma latino-américain de La Havane et de la Fondation du nouveau cinéma latino-américain, dédiées à la recherche et à la formation de cinéastes dans toute la région. (www.cinelatinoamericano.org).

PROGRAMMES D'INTÉGRATION RÉGIONALE ET SOUS-RÉGIONALE : BILAN DES PROGRÈS

À partir de ces données, la difficulté est d'évaluer, aujourd'hui, les effets des programmes, conventions et accords d'intégration sur les échanges et la commercialisation au niveau intra-régional.

Cette question a incité quelques – rares – institutions et plusieurs chercheurs à réaliser des études visant précisément à examiner les réussites et les difficultés de ces initiatives.

Certains organismes responsables des cinématographies locales, y compris des

entreprises privées et des syndicats professionnels à l'origine de certaines actions, ont progressé, chacun à leur mesure, dans la création de systèmes d'information et de quelques bases de données. Le but est d'enregistrer périodiquement l'évolution des activités de production et de commercialisation du cinéma en général, et du cinéma national en particulier. Plusieurs initiatives nationales l'illustrent, comme celles de l'Observatoire brésilien du cinéma et de l'audiovisuel de l'ANCINE et de FILME B au Brésil, de PROMÍGENES en Colombie, du CNAC au Venezuela, de l'IMCINE au Mexique, de l'INCAA et de DEISICA en Argentine. À cette liste, s'ajoute le travail accompli par d'autres organismes responsables au Chili, en Bolivie ou au Pérou, par exemple. Cependant, concernant la situation des cinématographies nationales dans les autres pays de la région, il existe peu d'études permettant de mesurer les progrès, non seulement en termes de volume de productions locales mais aussi en termes d'impact sur les espaces latino-américains et sur d'autres parties du monde. Ces données ont pourtant une importance certaine pour le développement économique et industriel du secteur ainsi que pour les échanges culturels et l'intégration régionale².

Dans cette perspective, la FNCL (Fondation du nouveau cinéma latino-américain), avec le soutien de l'AECID (Agence espagnole pour la coopération internationale au développement), a récemment mis en place l'OCAL/FNCL (Observatoire du cinéma et de l'audiovisuel latino-américain) afin de poursuivre les études réalisées jusqu'alors. Elle reçoit l'aide de la Fondation et d'autres organismes de coopération internationale, et s'appuie sur des enquêtes suivant de près l'évolution des activités de production et des politiques de promotion. Elle privilégie la connaissance en matière d'échanges et de circulation intra-régionale.

Un préalable à ce projet a été l'Observatoire MERCOSUR de l'audiovisuel de la RECAM. L'une de ses études a permis de confirmer, en 2007, les progrès réalisés dans cette sous-région en matière de politiques et d'activités de production, bien que cela ne se soit pas traduit par une plus grande circulation des films latino-américains au sein de ces territoires.

Des estimations de l'OMA sur la circulation des films dans les pays du MERCOSUR entre 2001 et 2005 montrent que, même si l'offre de films produits dans la région a été, en moyenne pour chaque marché national, de 5,8 % en Argentine, 5,5 % au

ductivas y las políticas de fomento, priorizando el conocimiento en materia de intercambios y circulación intrarregional.

Un antecedente de este proyecto fue el del Observatorio MERCOSUR Audiovisual de la RECAM, alguno de cuyos estudios permitió confirmar en 2007 los avances que se habían producido en esa subregión en materia de políticas y de actividades productivas, aunque ello no había incidido significativamente en una mayor circulación de películas iberoamericanas en el interior de dichos territorios.

Datos del OMA referidos a la primera mitad de la presente década (2001-2005) sobre la circulación intrarregional de películas en los países del MERCOSUR indicaban que, aunque la oferta de títulos de las producidas en la región fue, como promedio para cada mercado nacional, de 5,8 % en Argentina, 5,5 % en Brasil, 6,5 % en Chile y 6,3 % en Venezuela, el volumen de espectadores y recaudaciones apenas alcanzó 1,1 % en Argentina, 0,5 % en Brasil, 1,5 % en Chile y 1,6 % en Venezuela (www.recam.org).

Esos porcentajes no han variado en los últimos años y son aproximadamente los mismos para el conjunto de los países latinoamericanos. Tales índices se corresponden a su vez, en términos también estima-

dos, a los que aparecen en los estudios efectuados desde la FNCL entre los años 2006 y 2007. A través de ellos se constató la existencia de avances muy significativos en las actividades productivas de los países que ya contaban con un nivel de mayor desarrollo en ese rubro (Brasil, Argentina, México) como en aquellos que hasta algunas décadas atrás carecían de políticas suficientes para incrementar su producción, como sucede en Colombia, Chile, Uruguay, Venezuela, Perú, Ecuador, Costa Rica, Guatemala y otras cinematografías centroamericanas y caribeñas. Pero los datos obtenidos confirman un mucho menor avance en materia de intercambios y circulación intrarregional de las películas realizadas.

En este contexto se observa además un aumento notable en la producción de obras audiovisuales de distintos formatos para finalidades diversas, registradas en digital y con preferencia de lo documental, que han inaugurado circuitos inéditos de circulación cinematográfica en organizaciones sociales, pueblos originarios, jóvenes militantes estudiantiles y políticos, trabajadores sindicalizados, mujeres, etc. Esta labor se refuerza cada vez más desde las TICs, internet, *youtube*, *facebook* y las nuevas formas de intercambio y circula-

ción audiovisual. Aunque la misma no está guiada por propósitos comerciales sino sociales, políticos o culturales, tampoco existen aún estudios que permitan conocer su impacto cuantitativo y cualitativo en los sectores usuarios. Las únicas referencias visibles están dadas por el incremento de encuentros y festivales de carácter subregional o regional –cine indígena, mujer y cine, cine pobre, infancia y cine, cine y medioambiente, etc.– en los que cineastas y usuarios se encuentran para analizar y debatir sobre los desafíos aparecidos con el empleo de estas nuevas formas de intercambios audiovisuales y lo que ellas representan para la economía, la cultura y los procesos integrativos.

ALGUNAS REFLEXIONES

Las políticas, acuerdos y acciones referidas, constituyen un frente resistencial parecido a los que se están intentando construir en otras regiones del mundo. La resistencia está planteada frente a quienes dominan la producción y difusión de contenidos audiovisuales en el mundo, impidiendo o dificultando los procesos de diversidad cultural y las necesarias construcciones identitarias. Enfrenta sobre todo al maridaje Hollywood / Departamento de Estado norteamericano por lo



Brésil, 6,5 % au Chili et 6,3 % au Venezuela, le volume total des spectateurs et des recettes a atteint à peine 1,1% en Argentine, 0,5 % au Brésil, 1,5 % au Chili et 1,6 % au Venezuela. (www.recam.org)

Ces pourcentages n'ont pas varié ces dernières années et sont semblables pour l'ensemble des pays d'Amérique latine. Ils sont similaires à ceux des études menées par la FNCL entre 2006 et 2007. Ils témoignent de progrès très significatifs dans la production tant des pays déjà assez avancés dans ce domaine (Brésil, Argentine, Mexique) que des pays souffrant encore d'un manque de politiques de soutien à la production il y a quelques dizaines d'années (Colombie, Chili, Uruguay, Venezuela, Pérou, Équateur, Costa Rica, Guatemala et d'autres pays d'Amérique centrale et des Caraïbes). Cependant, ces données confirment que les progrès sont beaucoup plus timides en matière d'échange et de circulation intra-régionale des films réalisés.

Dans ce contexte, on observe une hausse significative de la production d'œuvres audiovisuelles aux formats et finalités variés, numériques et principalement documentaires. Celles-ci ont donné vie à des circuits de diffusion inédits : organisations sociales, peuples autochtones, jeunes militants du milieu étudiant ou politique,

travailleurs syndiqués, femmes, etc. Cette tendance se renforce grâce aux TIC, notamment Internet avec *Youtube* et *Facebook*, et aux nouvelles formes d'échange et de circulation audiovisuelles. L'impact quantitatif et qualitatif sur les usagers demeure inconnu par manque d'études sur ce travail, dont la finalité n'est pas commerciale, mais plutôt sociale, politique ou culturelle. Le seul indicateur est l'augmentation des rencontres et festivals sous-régionaux ou régionaux (cinéma indigène, femmes et cinéma, cinéma pauvre, enfance et cinéma, cinéma et environnement, etc.). À ces occasions, cinéastes et public se rencontrent et débattent des défis apparus avec ces nouvelles formes d'échanges audiovisuels, ainsi que de leurs enjeux pour l'économie, la culture et les processus d'intégration.

QUELQUES REMARQUES

Les politiques, accords et actions mentionnés constituent un front de résistance semblable à ceux qui se mettent en place dans d'autres régions du monde. La résistance s'oppose à ceux qui dominent la production et la diffusion mondiales des contenus audiovisuels, empêchant ou entravant la diversification culturelle et les constructions identitaires nécessaires. Il s'agit prin-

cipalement de l'alliance Hollywood-Département d'État nord-américain, symbole des intérêts économiques, politiques, culturels et même militaires des États-Unis.

Il suffit de constater qu'entre 70 % et 80 % de l'offre de films, des spectateurs et des recettes des salles commerciales d'Amérique latine et des Caraïbes correspondent à des productions nord-américaines. Entre 15 % et 22 % environ, selon la capacité de production de chaque pays, correspondent à des films locaux et le reste (entre 10 % et 15 % environ) à des films d'autres pays, parmi lesquels les ibéro-américains. Ainsi, les principaux circuits de diffusion fondés sur le système des multiples sont soutenus par des capitaux transnationaux (nord-américains, australiens, etc.) ; ils sont néanmoins fortement concurrencés par quelques entreprises locales au Brésil, au Mexique, en Colombie et au Venezuela. Ce sont ces mêmes entreprises qui se disputent l'offre et la commercialisation des films nord-américains.

L'oligopole des majors est très difficile à concurrencer, même pour les pays disposant de politiques de soutien (quotas de programmation, prêts à taux réduits, récompenses, aide à la diffusion locale, etc.). Il est, de plus, renforcé par leurs énormes investissements dans le marketing



que éste representa para los intereses económicos, políticos, culturales y también militares de los Estados Unidos.

Basta observar que entre el 70 y el 80 % de la oferta de películas, espectadores y recaudaciones de las salas comerciales de América Latina y el Caribe corresponde a producciones de origen norteamericano. Entre un 15 % y un 22 %, según la capacidad productiva de cada país, a películas locales, y el porcentaje restante –entre un 10 % y un 15 %– a títulos de otros países, entre los que se cuentan los iberoamericanos. Asimismo, los principales circuitos de exhibición basados en el sistema de multicines responden a capitales transnacionales (Estados Unidos, Australia, etc.), aunque en Brasil, México, Colombia o Venezuela compitan fuertemente con ellos algunas empresas locales, las que por otra parte disputan entre sí por la oferta y comercialización de películas también norteamericanas.

La presencia oligopólica de las *majors*, ante la cual se hace muy difícil competir incluso en aquellos países que disponen de

legislaciones de fomento (cuotas de pantalla, créditos blandos, premios, apoyo a la exhibición local, etc.) se ve reforzada con las millonarias inversiones en *marketing* mundial, que inciden también en el conjunto de los medios de comunicación locales, y en la tirada de numerosas copias para acaparar el tiempo de pantalla de la mayor cantidad posible de salas. Por ejemplo, en Argentina, para 2005, de un total de 5.865 copias editadas para el lanzamiento de películas, 4.162, el 71 % del total, correspondió a títulos norteamericanos, mientras que los nacionales sólo editaron 618 copias, el 10,5% del total.

Ese predominio hollywoodense contribuye fuertemente a que el intercambio de películas en el interior de la región siga siendo muy limitado, de tal modo que rara vez un filme argentino, colombiano, brasileño, mexicano o cubano logra algún interés significativo en los mercados de los países vecinos. Cuando aparece alguna demanda intraregional ella obedece en gran medida a la que formulan algunas franjas de público, caracterizadas por un mayor nivel de exigencias en materia de originalidad o calidad artística y técnica. Incluso los filmes más taquilleros en cada mercado nacional –coproducidos casi siempre por grandes empresas o conglo-

merados de multimedios– no suelen tener la misma repercusión en otros países de la región. Se exceptúan algunas producciones que han merecido el reconocimiento de festivales o de la crítica internacional y que encuentran interesante acogida en mercados, como el de Brasil, donde existe una importante red de salas de arte. O de manera casi excepcional, algún filme de dibujos animados para niños, como sucedió con algunos títulos.

En ese contexto históricamente competitivo aparecen todavía serias limitantes que sería necesario superar cuando se aspira a la existencia de verdaderas industrias y culturas audiovisuales y de carácter sostenible.

Entre otras, podríamos mencionar a las siguientes:

- Desequilibrio entre los países más desarrollados en el sector cinematográfico y audiovisual y los de menor desarrollo. Los acuerdos y convenios todavía no contemplan de manera satisfactoria la cooperación entre unas y otras cinematografías, con el fin de propender al crecimiento de las más débiles, aunque ya existen experiencias coproductivas en ese sentido, con criterios equitativos, que deberían ser mejoradas. El programa IBERMEDIA aporta sin duda a esos objetivos,



mondial, qui se répercutent sur l'ensemble des médias locaux et sur le tirage de nombreuses copies pour monopoliser la programmation du plus grand nombre possible de salles. Par exemple, en Argentine, en 2005, sur un total de 5 865 copies éditées pour le lancement de films, 4 162 (71 %) étaient nord-américaines et seulement 618 (10,5 %) argentines.

Cette prédominance hollywoodienne explique la faible circulation de films dans la région. Ainsi, il est rare qu'un film argentin, colombien, brésilien, mexicain ou cubain éveille un intérêt significatif dans les pays voisins. Lorsqu'une demande intra-régionale émerge, elle correspond à une certaine catégorie de public, caractérisée par une forte exigence en matière d'originalité ou de qualité artistique et technique. Même les films faisant beaucoup d'entrées dans l'un des pays – presque toujours coproduits par de grandes entreprises ou des groupes multimédias – obtiennent rarement le même succès dans les autres pays de la région. Seules font exception quelques œuvres ayant mérité la reconnaissance de festivals ou de la critique internationale et qui trouvent un bon accueil sur certains marchés, comme celui du Brésil, où le réseau de salles art et essai est bien développé, ou,

exceptionnellement, certains films d'animation pour enfants.

Dans ce contexte historiquement compétitif, il existe encore une série de limites qu'il serait utile de dépasser si l'on veut que de véritables industries et cultures audiovisuelles voient le jour et se pérennisent.

Certaines méritent d'être soulignées :

- Un déséquilibre entre les pays les plus développés et les moins développés dans le secteur cinématographique et audiovisuel. Les accords et les conventions n'incluent pas encore de manière satisfaisante la notion de coopération entre les cinématographies alors que leur but est d'aider les structures les plus faibles à se développer. Il existe néanmoins des exemples de coproductions, basées sur l'équité, mais celles-ci devraient être améliorées. Le programme IBERMEDIA participe concrètement à ces objectifs, tout comme certains organismes locaux aident des coproductions. Par exemple, en Argentine, l'INCAA prend part à la production de films réalisés par des pays voisins ;
- De faibles moyens alloués à la distribution, la projection et la circulation de films locaux à l'intérieur de la région. L'aide apportée à la production tend à monopoliser les politiques de développement plutôt que les aides à la promotion

et à l'exportation dans d'autres pays ou régions. Cette promotion devrait s'articuler autour des nouvelles attentes du consommateur, car celui-ci n'est effectivement plus attiré en priorité par les traditionnelles salles de cinéma, mais vers la télévision, l'écran de l'ordinateur ou d'autres formes d'accès à l'audiovisuel ;

- Des limites aux politiques d'intégration de la production cinématographique, y compris celle des organisations sociales, dans la programmation des systèmes télévisuels (avec le droit d'antenne correspondant) et des nouvelles TIC. Certains progrès ont été faits dans des pays comme l'Argentine, avec la création récente d'une chaîne publique sur la télévision numérique (INCAA-TV) ayant pour but la diffusion de productions nationales et ibéro-américaines. Dans d'autres pays, c'est l'échange de documentaires par le biais de la TAL ou de la DOCTV qui est stimulé. Ces projets sont soutenus par plusieurs organismes nationaux latino-américains. Mettre en place un échange international restera difficile si les politiques et la législation de chaque pays, ainsi que les accords ou programmes régionaux, ne tiennent pas compte des relations entre cinéma, télévision et nouvelles technologies audiovisuelles ;

como lo hacen algunas coproducciones que cuentan con el apoyo de organismos locales. Por ejemplo, el caso del INCAA, de Argentina, participando de la producción de algunos filmes de los países vecinos;

- Escasos recursos destinados a promover la distribución, la exhibición y la circulación de películas locales en el interior de la región. El fomento a la producción sigue hegemonizando las políticas de fomento en desmedro de lo que podría corresponder a la promoción y a la exportación en los países de la región y en otras regiones. Dicha promoción debería articularse con las nuevas demandas de consumo, ya que éstas no están orientadas principalmente a las salas tradicionales, sino que están cada vez más orientadas a la TV doméstica, la pantalla de la computadora u otras formas de acceso a lo audiovisual;
- Limitaciones en materia de políticas orientadas a incorporar la producción cinematográfica –incluida la de las organizaciones sociales– en la programación de los sistemas televisivos (con el correspondiente derecho de antena) y en las nuevas TICs. También aquí se observan algunos avances en países como la Argentina, con la reciente creación de un Canal público de TV digital (INCAA-TV)

dedicado a ofertar títulos nacionales e iberoamericanos, o en otros países con incentivos al intercambio de documentales vía TAL o DOCTV, proyectos que cuentan con el respaldo de diversos organismos nacionales de Iberoamérica. Resultará muy difícil propender a un mayor intercambio interregional si las políticas y la legislación de cada país, así como los acuerdos o programas regionales, no incluyen las relaciones del cine con la TV y las nuevas tecnologías audiovisuales;

- Existe también un desafío tanto o más importante que los anteriores y que en este caso corresponde a los autores, creadores y cineastas. A ellos les corresponde percibir las circunstancias culturales y sociales de los espacios a los cuales intentan llegar con sus obras –espacios cuyo valor real excede con creces el que hoy es propio de algunos festivales o territorios cinéfilos– para insertarse efectivamente en los mismos con el fin de contribuir al desarrollo de lo que podríamos definir como “nueva ciudadanía audiovisual”. Sin una clara relación entre la oferta y la demanda local y regional resultará muy difícil construir cinematografías diversas y de carácter sostenible. Cabe recordar que salvo muy escasas excepciones, nin-

guna cinematografía –ni ninguna ficción televisiva– se expandió más allá de sus fronteras, si previamente no tuvo una significativa aceptación dentro de las propias;

- Finalmente, todo indica que será muy difícil construir nuevas audiencias y usuarios del cine si no se formulan, conjuntamente con las observaciones anteriores, políticas educativas desde la infancia en adelante, que afirmen una capacidad de percepción crítica ante la oferta audiovisual dominante, con el fin de acrecentar la libertad de elección de los espectadores (la otra cara de la libertad de expresión de los autores). Una libertad nacida del mayor desarrollo educativo, formativo y crítico en materia de cultura audiovisual, a través de la cual los individuos sean capaces de elegir libremente por lo que conocen, y no, como en la actualidad ocurre, por lo que ignoran. ■

Buenos Aires, octubre 2010

NOTAS

1. Datos obtenidos en “Evaluación del Programa Ibermedia” (versión preliminar) SEGIB/Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y Fundación para la Investigación Audiovisual, 2008.
2. Entre los estudios realizados se destacan:
 - *La industria audiovisual iberoamericana.*



- Un autre défi, au moins aussi important, attend cette fois auteurs, créateurs et cinéastes. Il leur appartient d'identifier les spécificités culturelles et sociales des régions où ils souhaitent diffuser leurs œuvres, la valeur réelle de ces dernières dépassant largement celle de certains festivals et territoires cinéphiles. Ainsi, ils pourront s'y insérer efficacement et contribuer au développement de ce que nous pourrions appeler une “nouvelle citoyenneté audiovisuelle”. Seule une relation étroite entre l'offre et la demande locales et régionales permettra la création et le maintien de différentes cinématographies. Rappelons qu'aucune cinématographie (ou fiction télévisuelle) ne s'exporte, sauf rares exceptions, sans avoir auparavant été bien reçue sur son territoire ;

Tout indique finalement qu'il sera très difficile de séduire un nouveau public sans associer aux mesures évoquées précédemment des politiques éducatives capables, dès l'enfance, de développer un esprit critique vis-à-vis de l'offre audiovisuelle dominante. Ceci permettrait d'accroître la liberté de choix des spectateurs (l'autre visage de la liberté d'expression des auteurs). Cette liberté naîtrait d'un meilleur développement éducatif, formatif



et critique en matière de culture audiovisuelle. Grâce à elle, les individus seront capables de choisir librement en fonction de ce qu'ils connaissent, et non pas, comme de nos jours, en fonction de ce qu'ils ignorent. ■

Buenos Aires, octobre 2010

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)
PAR LES ÉTUDIANTS DU M2 CETIM 2010-2011**
Gabrielle Blanc, Camille Bosc, Cécile Bouteloup,
Marion Coustau, Julien Couturier,
Florence Cuillé, Bénédicte Delabie,
Mathieu Dercq, Cyrielle Doret,
Alessandra Doronzo, Lucie Dubas-Moorhouse,
Alexandra Gigant-Thomas, Belem Julien,
Chloé Le Vacon, Ana Martinez,
Jessica Rasa, Virginie Reix et Thomas Sérignat

NOTAS

1. Données extraites de *Evaluación del Programa IBERMEDIA* (version préliminaire) SEGIB/ Université internationale Menéndez y Pelayo et Fondation pour la recherche audiovisuelle, 2008.
2. Parmi les études réalisées, signalons :
 - *La industria audiovisual iberoamericana.*

Datos de sus principales mercados (1997), de MR&CS à la demande de la FAPAE/AECI (Espagne).

- *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados* (1998), sous la direction d'Octavio Getino, avec le soutien de la FNCL (Cuba) et de l'Université Arcis (Chili).
- *La industria cinematográfica y su consumo en los países iberoamericanos* (2004), de Carlos E. Guzmán pour CACI/CNAC/ININCO/UCV (Venezuela).
- *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe* (2006), sous la coordination de Rufo Caballero pour la FNCL, avec le soutien de la Fundación Carolina d'Espagne (www.fundacioncarolina.es).
- *Aproximación al Mercado Cinematográfico del Mercosur* (2007), sous la coordination de Roque González pour l'OMA de la RECAM (Argentine) (www.recam.org).
- *Estudio preliminar Distribución y exhibición de películas iberoamericanas en América Latina y el Caribe. 2003-2005.* (2007), sous la coordination de Nora de Izcue (Pérou), à la demande de la FNCL-OEI.
- *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo* (2008), sous la direction d'Octavio Getino pour la FNCL/Unesco et l'université Veritas de San José de Costa Rica (www.octaviogetinocine.blogspot.com).



Octavio Getino

Datos de sus principales mercados (1997). Realizado por MR&CS a pedido de FAPAE /AECI, España.

- *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, (1998). A cargo de Octavio Getino y auspiciado por FNCL (Cuba) y Universidad ARCIS (Chile).

- *La industria cinematográfica y su consumo en los países iberoamericanos*, (2004). Realizado por Carlos E. Guzmán para CACI/CNAC/ ININCO/UCV (Venezuela).

- *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*, (2006). Con la coordinación de Rufo

Caballero para la FNCL, con apoyo de la Fundación Carolina de España (2006) (www.fundacioncarolina.es).

- *Aproximación al Mercado Cinematográfico del MERCOSUR* (2007). Coordinado por Roque Gonzáles para el OMA de la RECAM (Argentina) (www.recam.org).

- *Estudio preliminar distribución y exhibición de películas iberoamericanas en América Latina y el Caribe, 2003-2005*. Coordinado en 2007 por Nora de Izcue (Perú), para FNCL-OEI, (2007).

- *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, (2008). A cargo de Octavio Getino para FNCL / UNESCO y Universidad Veritas de San José de Costa Rica (www.octavio.getinocine.blogspot.com).

OCTAVIO GETINO Argentino. Cineasta e investigador de cultura y medios. Coordinador Regional del Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (OCAL / FNCL). Coautor de *La hora de los hornos* con Fernando Solanas y cofundador de los Grupos de Cine Liberación. Fue director del Instituto Nacional de Cine de Argentina entre 1989 y 1990. Coordinó entre 2004 y 2007 el Observatorio MERCOSUR Audiovisual (OMA / RECAM) y el Observatorio de Industrias Culturales (OIC) del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. www.octaviogetinocine.blogspot.com

RESUMEN Los primeros acuerdos iberoamericanos de cooperación para la producción de cine datan de 1930. Con posterioridad festivales como Viña del Mar o La Habana y la creación de la escuela de San Antonio de los Baños en Cuba abrieron la posibilidad de mayores intercambios. Desde 1989 se han creado acuerdos que fomentan coproducciones y apoyan el desarrollo cultural de la región. La creación de leyes del cine y de fondos de ayuda regionales ha beneficiado a la industria cinematográfica. Entre ellos destacan IBERMEDIA, RECAM, MERCOSUR y CINERGIA. A pesar de esos avances, el mercado latinoamericano continúa siendo dominado por los productos audiovisuales estadounidenses, lo que dificulta el intercambio cinematográfico dentro de Latinoamérica. Frente a ello han comenzado a surgir redes alternativas que utilizan como soporte las nuevas tecnologías.

PALABRAS CLAVES acuerdos y convenios - coproducción - desarrollo cinematográfico - intercambio de películas - integración regional - fondos de apoyo - leyes de fomento - circuitos inéditos de circulación



OCTAVIO GETINO Cinéaste argentin, chercheur spécialisé en culture et médias, coordinateur régional de l'Observatoire du cinéma et de l'audiovisuel latino-américain de la Fondation du nouveau cinéma latino-américain (OCAL/FNCL), co-auteur de *L'Heure des brasiers*, avec Fernando Solanas, et cofondateur des Groupes de Cine Liberación. De 1989 à 1990, il a été directeur de l'Institut national du cinéma d'Argentine. De 2004 à 2007, Octavio Getino a coordonné l'Observatoire MERCOSUR de l'audiovisuel (OMA/RECAM) et l'Observatoire des industries culturelles (OIC) de la mairie de Buenos Aires. www.octaviogetinocine.blogspot.com

RÉSUMÉ Les premiers accords latino-américains de coopération pour la production cinématographique datent de 1930. Plus tard, des festivals tels que ceux de Viña del Mar ou de La Havane et la création de l'école de San Antonio de los Baños à Cuba ont ouvert la porte à des échanges majeurs. Depuis 1989, d'autres accords pour le développement culturel et des coproductions de la région ont été passés. La création de lois relatives au cinéma et de fonds d'aide régionaux a profité à l'industrie cinématographique. Les fonds les plus notables sont IBERMEDIA, la RECAM, MERCOSUR et

CINERGIA. Malgré ces avancées, le marché latino-américain est toujours dominé par les productions hollywoodiennes, ce qui entrave les échanges cinématographiques. Face à cet obstacle, des réseaux alternatifs utilisant les nouvelles technologies comme support ont peu à peu fait leur apparition. **MOTS-CLÉS** accords et conventions - coproduction - développement cinématographique - échange cinématographique - intégration régionale - fonds d'aide - politiques de développement - circuits inédits de circulation

