www.flacsoandes.edu.ec

Chasqui
Revista Latinoamericana de Comunicación
134
TERCERA ÉPOCA
abril-julio 2017

Publicidad y Buen Vivir

CIESPAL
Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

EDITOR

Francisco SIERRA CABALLERO

COORDINADOR EDITORIAL

Gabriel GIANNONE

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Rosa ARMAS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Amparo CADAVID
UNIMINUTO, Colombia

Fernando CASADO
Instituto de Altos Estudios Nacionales, Ecuador

Ana María DURÁN
Universidad del Azuay, Ecuador

Pablo Andrés ESCANDÓN MONTENEGRO
Medialab Quito-CIESPAL, Ecuador

Eduardo GUTIÉRREZ
Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

Eliana del Rosario HERRERA HUÉRFANO
UNIMINUTO, Colombia

Octavio ISLAS
Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Daniel Fernando LÓPEZ JIMÉNEZ
Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Efendy MALDONADO
UNISINOS, Brasil

Claudio Andrés MALDONADO RIVERA
Universidad Católica de Temuco, Chile

José Rafael MORÁN
CIESPAL, Ecuador

Francisco Javier MORENO
CIESPAL, Ecuador

Fernando ORTIZ
Universidad de Cuenca, Ecuador

María PESSINA
CIESPAL, Ecuador

Abel SUING,
Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

Nancy Graciela ULLOA ERAZO
Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Sede Ibarra)

Rosa VALLEJO CASTRO
CIESPAL, Ecuador

Jair VEGA
Universidad del Norte, Colombia

José VILLAMARÍN CARRASCAL
Universidad Central del Ecuador

Jenny YAGUACHE,
Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

EDITORES ASOCIADOS

Norteamérica

Jesús GALINDO
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Centroamérica

Hilda SALADRIGAS,
Universidad de La Habana, Cuba

Área Andina
Karina HERRERA MILLER,
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Cono Sur

Lorena Mónica ANTEZANA BARRIOS
Universidad de Chile

Brasil

Denis PORTO RENÓ,
Universidade Estadual Paulista, Brasil

CONSEJO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rosa María ALFARO
CALANDRIA, Perú

Luis Ramiro BELTRÁN (+)

Enrique BUSTAMANTE
Universidad Complutense de Madrid, España

Mauro CERBINO
FLACSO, Ecuador

Eliseo COLÓN
Universidad de Puerto Rico

Miquel DE MORAGAS
Universidad Autónoma de Barcelona, España

José Manuel DE PABLOS
Universidad de La Laguna, España

Carlos DEL VALLE ROJAS,
Universidad de La Frontera, Chile

Juan DÍAZ BORDENAVE, (+)

Heidi FIGUEROA SARRIERA
Universidad de Puerto Rico

Raúl FUENTES
ITESO, México

Valerio FUENZALIDA
Pontificia Universidad Católica de Chile

Raúl GARCÉS
Universidad de La Habana, Cuba

Juan GARGUREVICH
Pontificia Universidad Católica del Perú

Bruce GIRARD
Comunica.org

Alfonso GUMUCIO
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Antonio HOHLFELDT
PUCRS. Porto Alegre, Brasil

Gabriel KAPLÚN
Universidad de la República, Uruguay

Margarida María KROHLING KUNSCH
USP. Brasil

Margarita LEDO ANDIÓN
USC. España

José Carlos LOZANO RENDÓN
Universidad Internacional de Texas A&M. EE.UU.

José MARQUES DE MELO
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Amparo María MARROQUÍN PARDUCCI
Universidad Centroamericana, El Salvador

Jesús MARTÍN-BARBERO
Universidad Nacional de Colombia

Guillermo MASTRINI
Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

María Cristina MATA
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Armand MATTELART
Universié Paris 8, Francia

Toby MILLER
Cardiff University, Reino Unido

Walter NEIRA
Universidad de Lima, Perú

Neyla PARDO
Universidad Nacional de Colombia

Antonio PASQUALI
Universidad Central de Venezuela

Cicilia KROHLING PERUZZO
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

María Teresa QUIROZ
Universidad de Lima, Perú

Isabel RAMOS
FLACSO, Ecuador

Rossana REGUILLO
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Germán REY
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Hernán REYES
Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Omar RINCÓN
CEPER - Universidad de Los Andes, Colombia

Hilda SALADRIGAS
Universidad de La Habana, Cuba

Francisco SIERRA
USE. España

César Ricardo SIQUEIRA BOLAÑO
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Muniz SODRÉ
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Guillermo SUNKEL
CEPAL-Naciones Unidas, Chile

Erick TORRICO
Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia

Gaëtan TREMBLAY
Universitè du Quèbec, Canadá

CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación es una publicación académica pionera en el escenario de debate del campo comunicológico latinoamericano. Ha sido creada en el año 1972 y, desde entonces, es editada por CIESPAL, con sede en Quito, Ecuador.

Se publica de forma cuatrimestral, tanto en formato impreso como digital. Su modalidad expositiva es el artículo o ensayo científico. Los textos se inscriben en una perspectiva de investigación y están elaborados en base a una rigurosidad académica, crítica y de propuesta teórica sólida.

Para la selección de sus artículos Chasqui realiza un arbitraje por medio de pares académicos bajo el sistema doble ciego, por el que se garantiza el anonimato de autores y evaluadores. Para llevar adelante el proceso contamos con una extensa nómina de especialistas en diversas áreas de la comunicación y las ciencias sociales.

Chasqui se encuentra indexada en las siguientes bases de datos y catálogos:

CIESPAL
Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

Av. Diego de Almagro N32-133 y Andrade Marín • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 254 8011/ Ext. 231
www.ciespal.org
www.revistachasqui.org
chasqui@ciespal.org
ISSN: 1390-1079
e-ISSN: 1390-924X

Coordinadores Monográfico Chasqui 134
Antonio Caro Almela y Marta Pacheco Rueda

Suscripciones: isanchez@ciespal.org

Diseño editorial
André Maya Monteiro

Corrección de textos
Noemí Mitter, Rosimeire Barboza Da Silva

Maquetación
Arturo Castañeda Vera

La ilustraciones utilizadas en este número se basan en construcciones de la cultura Maya, presentes en Palenque, Chichén Itzá y Labná.

Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Reconocimiento-SinObraDerivada
CC BY-ND

Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría.

9 EDITORIAL

9 Publicidad, Tiempo y Vida
Francisco SIERRA CABALLERO

21 TRIBUNA

23 La Unesco, la comunicación y el neoliberalismo
Fernando QUIRÓS

33 MONOGRÁFICO. Publicidad y Buen Vivir

35 Introducción: De la abstracción a la praxis, de las buenas palabras a los hechos
Antonio CARO y Marta PACHECO

43 El Buen Vivir, entre las tácticas del consumo y las cosmogonías ancestrales
Vanina PAPALINI

61 Marca País: una mirada crítica para América Latina inspirada en la filosofía del Buen Vivir
Agrivalca Ramsenia CANELÓN SILVA

85 Promoción del hiperconsumo textil transnacional: la moda y el exceso como leitmotiv
Arturo LUQUE GONZÁLEZ

107 Comunicación de la Identidad Cooperativa centrada en la Responsabilidad Social. Más allá de la publicidad comercial
Clara Inés GARCÍA VILLAMIZAR

127 Publicidad, necesidades y decrecimiento. Hacia una comunicación publicitaria menos comercial
Javier GARCÍA LÓPEZ

143 El publicista social en la convergencia del Buen Vivir y los ODS
Catalina GONZÁLEZ-CABRERA

161 Trabajo doméstico y Buen Vivir: un desafío para las narrativas publicitarias
Mariángeles CAMUSSO

181 Representações do feminino na publicidade: estereótipos, rupturas e deslizes
Milena Freire OLIVEIRA-CRUZ

201 Publicidad y cuestiones morales: provocaciones con jóvenes en el sur de Brasil
Mariângela MACHADO TOALDO y Maria ATAIDE MALCHER

221 **Algunos interrogantes sobre la relación entre publicidad, consumo y Buen Vivir**
Manuel CANGA SOSA

237 ENSAYO

239 **Quadrinhos de aventuras no Brasil e na Argentina: quando o extraordinário se torna cotidiano**
Roberto ELÍSIO DOS SANTOS y Laura VÁZQUEZ

263 **Videoactivismo y apropiación de las tecnologías. El caso de 15m.cc**
David MONTERO Y Francisco SIERRA CABALLERO

277 **O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970**
Laura LOGUERCIO CÁNEPA

299 **Discursos das pesquisas sobre empreendedorismo e empreendedorismo social na mídia digital: análise crítica**
Vander CASAQUI

315 **Tres casos de empresas internacionales con éxito: estudio de las estrategias de comunicación interna**
Beatriz PEÑA ACUÑA, David CALDEVILLA DOMÍNGUEZ y Pablo BATALLA NAVARRO

331 INFORME

333 **O Circuito Fora do Eixo e as tensões no campo da produção cultural no cenário alternativo brasileiro**
André AZEVEDO DA FONSECA

357 **O Mercosul na produção acadêmica brasileira de comunicação social: desafios e perspectivas**
Monica NUBIATO MATOS

373 **¿Hacia una política digital para el cine del Mercosur? Nuevas orientaciones en la agenda regional**
Marina MOGUILLANSKY y María Florencia POGGI

391 **Niveles de acceso a Internet de los estudiantes del bachillerato en Ecuador**
Damian Marilú MENDOZA ZAMBRANO, Ramón TIRADO MORUETA e Isidro MARÍN GUTIERREZ

411 **Percepciones de las familias inmigrantes latinoamericanas en España sobre el espacio educativo: giro dialógico-decolonial**
Bianca Fiorella SERRANO MANZANO y Agustín DE LA HERRÁN

429 RESEÑAS

¿Hacia una política digital para el cine del Mercosur? Nuevas orientaciones en la agenda regional

Towards a digital policy for cinema in Mercosur? New directions on the regional agenda

Rumo a uma política digital para o cinema no Mercosul? Novas orientações na agenda regional

—

Marina MOGUILLANSKY
CONICET-IDAES / UNSAM, Argentina / mmoguillansky@gmail.com

María Florencia POGGI
IDAES / UNSAM, Argentina / florr.poggi@gmail.com

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 134, abril - julio 2017 (Sección Informe, pp. 373-389)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 02-06-2016 / Aprobado: 19-09-2016

Resumen

En el Mercosur, el cine ha logrado ingresar en el esquema de integración, ampliando así la agenda temática del bloque e insertando sus problemáticas para una consideración regional. En un comienzo, las discusiones que se desarrollaron estuvieron signadas por objetivos liberales vinculados a la integración comercial y se basaron en el paradigma analógico del cine. En los últimos años, se observa un cambio en la concepción de las políticas públicas para la cinematografía de la región. Entre 2009 y 2015 se desarrolló el Programa Mercosur Audiovisual, una novedosa experiencia regional que implementó líneas de políticas públicas coordinadas por los países miembros, mostrando una orientación sensible a los nuevos rasgos del paradigma digital que se está imponiendo en el ámbito cinematográfico, y delineando, asimismo, una agenda *post-liberal* para el Mercosur.

Palabras Clave: cine; políticas públicas; Mercosur; digital.

Abstract

Within Mercosur, cinema has managed to enter into the integration scheme, expanding the thematic agenda of the block and introducing their problematics for a regional consideration. If at first the discussions held were marked by liberal objectives linked to trade-centered integration, and focused on the analog paradigm of film; recently we envision a change in the design of public policies for cinematography in the region. Between 2009 and 2015 the *Mercosur Audiovisual Programme* took place, a new regional experience that executed a line of public policies coordinated by all members of the scheme, showing a sensitive orientation towards the digital paradigm in consolidation in the film industry, and also defining a post-liberal agenda for Mercosur.

Keywords: cinema; public policy; Mercosur; digital.

Resumo

No Mercosul, o cinema conseguiu ingressar no esquema de integração, ampliando a agenda temática do bloco e inserindo suas problemáticas no contexto regional. No início, as discussões que se desenvolveram estiveram marcadas por objetivos liberais vinculados à integração comercial e baseados no paradigma do cinema analógico. Entre 2009 e 2015 foi implementado o Programa Mercosul Audiovisual, uma inovadora experiência regional que propôs diretrizes para políticas públicas coordenadas pelos países membros, demonstrando uma orientação sensível aos novos elementos do paradigma digital, o qual vem se impondo no âmbito cinematográfico, e delineando, uma agenda post-liberal para o Mercosul.

Palavras-chave: integração; políticas públicas; audiovisual; digital.

1. Introducción

En el año 2016 se festejaron los primeros veinticinco años de la creación del Mercado Común del Sur (Mercosur), al cumplirse un nuevo aniversario del Tratado de Asunción. Formado inicialmente por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay[1], el Mercosur se instituyó en sus orígenes como un proyecto de integración "abierta", regida por la liberalización comercial y dirigida hacia las elites industriales. Al calor de las mutaciones políticas nacionales, este modelo de integración se fue transformando, ampliando su agenda para incluir temas sociales, políticos y culturales. El hito más significativo de este tránsito aconteció en el año 2003, cuando los recientemente electos Luiz Inácio Lula da Silva y Néstor Kirchner firmaron el Consenso de Buenos Aires que señalizaba el viraje de una integración neoliberal, centrada en el comercio, a un proyecto de Mercosur asociado al derecho al desarrollo (Vázquez, 2011). También para el mundo del cine, el año 2003 fue una bisagra por la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas del Mercosur (Recam), primer espacio institucional para la discusión de los problemas y las políticas del cine de la región.

La cuestión de las políticas cinematográficas en los países del Mercosur se insertó entonces, tras largos años de construcción de redes profesionales e institucionales a través de encuentros en festivales y muestras (Moguillansky, 2016), en el corazón de la agenda de la integración. Fue el cine, de hecho, el único sector de las industrias culturales que logró un avance efectivo en la integración a través de la creación institucional y de la concreción, con el tiempo, de políticas regionales[2]. La primera etapa de las discusiones sobre cine y políticas en el marco del Mercosur estuvieron más bien limitadas a una agenda "liberal", y encerradas en problemas moldeados bajo las perspectivas del universo analógico, que tenía ya por entonces los días contados. Si América Latina tuvo un proceso de digitalización del cine relativamente tardío, como señala González (2012), más demoradas estuvieron las políticas públicas en tomar en cuenta estas transformaciones. Sin embargo, en los últimos años, se produjo un viraje clave en las discusiones y en las políticas implementadas para el cine de la región, que pasaron a trabajar con el horizonte del cine digital y sus desafíos.

En este artículo analizamos las políticas de integración regional cinematográfica en el Mercosur en relación con el pasaje del paradigma analógico al digital. Para ello hemos recurrido fundamentalmente al análisis y sistematización de documentos: derecho primario y derivado del Mercosur, registros oficiales de los organismos, actas y anexos de reuniones. Dentro del conjunto de documentos analizados se destacan las actas de las reuniones de la Recam, desde el

1 Venezuela se incorporó como miembro pleno al bloque en 2012 pero, a efectos de esta investigación, no se dará cuenta de ello, ya que cuando se firmó Programa Mercosur Audiovisual, política central de este análisis, Venezuela no había culminado su ingreso al Mercosur y fue excluida de la asignación de partidas presupuestarias para el desarrollo del programa.

2 El trabajo de Daniela Monje (2010) evidencia acertadamente las dificultades que existieron para desarrollar políticas comunes de radiodifusión en el Mercosur.

año 2003 hasta la actualidad, disponibles *online* en el sitio web del organismo, y algunos anexos que no se encuentran disponibles pero fueron solicitados a la Secretaría Técnica. Asimismo, analizamos los documentos e informes relacionados con el desarrollo del Programa Mercosur Audiovisual. El trabajo con estos documentos se centró en relevar los temas en discusión, las distintas posiciones y la evolución de su tratamiento en las sucesivas reuniones, así como las resoluciones tomadas en cada caso. Por otra parte, hemos recurrido también, para complementar y enriquecer el análisis de los documentos, a un conjunto de discursos de funcionarios y a un corpus de entrevistas realizadas a actores relevantes del sector[3].

En la primera sección trazamos una breve genealogía que reconstruye el ingreso del cine como tema de agenda del Mercosur hasta la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas del Mercosur (Recam). La segunda sección describe las primeras discusiones en dicho organismo, enmarcadas en el paradigma analógico todavía predominante en ese período y en un contexto aún signado –al menos en parte– por la agenda liberal de la integración. La tercera sección enfoca el cambio de orientación de las políticas de cine en el Mercosur con el lanzamiento del Programa Mercosur Audiovisual, primera política efectiva para el sector diseñada e implementada a nivel regional. En las conclusiones se plantea un balance de la situación del cine, las políticas y las tecnologías en el Mercosur y una serie de interrogantes acerca de sus perspectivas a futuro, en relación a los cambios políticos más recientes en la región.

2. El ingreso del cine a la agenda del Mercosur

En sus primeros años de existencia, la estructura institucional del Mercosur centró todos sus esfuerzos en lograr los objetivos comerciales propuestos por el Tratado de Asunción: se buscaba establecer, progresivamente, un Mercado Común para incrementar el comercio intrazona, fomentar la radicación de inversiones y así lograr una mejor inserción en el escenario de la globalización (Caetano, 2011; Van Dijck, 2002). Aunque la cultura, en general, y las industrias culturales, en particular, estuvieron ausentes en el diseño inicial del Mercosur, los actores e instituciones culturales tenían sus propias expectativas que excedían los limitados objetivos del bloque y consideraron que el Mercosur podía representar nuevas oportunidades, especialmente para el ámbito cinematográfico (Moguillansky, 2011).

En aquellos años, las industrias culturales estaban atravesando una revolución tecnológica que ampliaba las posibilidades de producción abaratando

3 Las entrevistas fueron realizadas por María Florencia Poggi para su Tesis de Maestría en Relaciones Internacionales, titulada *La agenda cinematográfica en el Mercosur. ¿El fin del modelo de regionalismo abierto? (1991-2015)* (Universidad de Bologna, 2016). y por Marina Moguillansky para su Tesis de Doctorado titulada *Pantallas del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur* (FSOC, UBA, 2011).

costos y permitiendo mayores niveles de participación, como el *boom* del video como medio creativo y los comienzos de la difusión del paradigma digital. El Mercosur era concebido por los actores del sector en un sentido estrictamente comercial, como un instrumento que permitiría la ampliación de los mercados para las producciones audiovisuales nacionales, aunque paralelamente se empezaba a pensar que la integración regional debía incluir componentes identitarios, es decir, la imaginación de una comunidad regional que promoviera identificaciones y un horizonte común de expectativas para así legitimarse y consolidar su existencia.

En este sentido, ya en 1992 se realizó una reunión en Brasilia de autoridades culturales del bloque, en la que se discutió acerca de las respectivas políticas culturales, de las posibilidades de armonizar legislaciones y de la promoción de acciones conjuntas. Allí se acordó la creación de Reuniones Especializadas de Cultura como modo de establecer un espacio periódico de encuentro. En 1994 el *Protocolo de Ouro Preto* creó la estructura institucional del Mercosur, estableciendo las Reuniones de Ministros y Autoridades de Cultura del Mercosur. En 1998 se instituye el Mercosur Cultural con ambiciosos objetivos pero sin un correlato institucional, que recién se instaura en el año 2010[4]. Los avances serían trabajosos debido a las asimetrías institucionales y materiales de los Estados del bloque, así como a la preeminencia de enfoques tradicionales y patrimonialistas en las políticas culturales de la región, centradas en la alta cultura y en las identidades nacionales (García Canclini y Moneta, 1999).

En el área del cine, los primeros años del Mercosur coincidieron con un período crítico de escasa producción, cierres masivos de salas de cine y reformulación de los esquemas de fomento industrial. Recién a mediados de la década la producción de cine comienza a recuperarse en Argentina y Brasil, a registrar cierto desarrollo en Uruguay mientras que Paraguay aún no tenía casi ninguna actividad cinematográfica[5]. El año 1995 sería una bisagra para el cine brasileño con el estreno de *Carlota Joaquina, Pricesa do Brazil* de Carla Camurati, considerado luego como una suerte de hito simbólico que marcó el inicio de la llamada *Retomada*[6] del cine brasileño. Según Zanin Oricchio, con *Carlota Joaquina* "se

4 En 2010 los Ministros de Cultura del Mercosur crean la Secretaría del Mercosur Cultural en la República Argentina y el Fondo Mercosur Cultural. En 2012 se aprueba la "Estructura orgánica y Reglamento interno del Mercosur Cultural", que define la creación de un Comité Coordinador Regional (CCR), Secretaría del Mercosur Cultural (SMC), Comisión de Patrimonio Cultural (CPC), Comisión de Diversidad Cultural (CDC), Comisión de Economía Creativa e Industrias Culturales (CECIC), Foro del Sistema de Información Cultural del Mercosur (SICSUR). Actualmente se está discutiendo el reglamento del Fondo Mercosur Cultural.

5 Entre los países del Mercosur existen enormes asimetrías tanto políticas como estructurales que afectan también a las respectivas industrias cinematográficas, separando por un lado a Argentina y Brasil que poseen industrias de cine relativamente desarrolladas, con instituciones específicas y cierta continuidad de producción, así como con mercados más grandes; por otro lado, Uruguay y Paraguay cuentan con mercados mucho más pequeños y con un desarrollo incipiente de la cinematografía. Para un análisis de estas asimetrías sugerimos ver Moguillansky (2009) y Falicov (2002). Asimismo, son relevantes los trabajos de Martínez Carril y Zapiola (2003) y de Roque González (2014b) sobre el cine uruguayo. Sobre el cine de Paraguay es escasa aún la bibliografía, destacándose el informe de González (2014a).

6 Etiqueta con que se conoció en los medios esta nueva etapa del cine brasileño, marcada por la recuperación de la producción nacional y por numerosos premios nacionales e internacionales.

volvió a hablar de cine nacional" (2003: 26, trad. propia), debido principalmente a su enorme éxito de público. Ese mismo año, se estrenaron también *Terra estrangeira* (Walter Salles y Daniela Thomas) con buena circulación en festivales internacionales, y *O Quatrilho* (Fábio Barreto) que resultaría luego nominada al Oscar como mejor película extranjera. En Argentina ocurre algo similar con el estreno de *Historias Breves* (un conjunto de nueve cortos realizados entre otros por Lucrecia Martel, Daniel Burman y Adrián Caetano) y, años más tarde, cuando *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) es premiada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Gracias a estos títulos, la crítica comienza a hablar de "lo nuevo" en el cine argentino.

La recuperación del sector cinematográfico en Argentina y Brasil fue fundamental para dar inicio a una etapa de mayor interacción entre los actores del sector en el bloque, que fueron convenciéndose acerca de las oportunidades que el Mercosur les podría brindar y acerca de la necesidad de coordinación política para solucionar los problemas estructurales que atraviesa el cine en esta región. Este aumento en la producción redundaría en mayores experiencias de coproducción y en niveles más altos de circulación de estrenos, sentando las bases para la constitución de una agenda cinematográfica regional.

Lo más significativo de este período es que se comienzan a gestar espacios tales como muestras y festivales identificados con el cine del Mercosur. En 1994 se crean dos muestras de cine del Mercosur: *Mostra Mercosul de Cinema e Video (Cinesul)* en Río de Janeiro, Brasil, y *Amerigramas*, en Buenos Aires, Argentina. Ambas tenían el objetivo de dar a conocer la producción cinematográfica reciente de la región y fueron auspiciadas por el Centro Cultural Banco do Brasil y el Grupo Brasil, organizaciones no gubernamentales. Más allá de las declaraciones de intenciones, estas muestras buscaban también ejercer presión sobre los respectivos gobiernos e instituciones del cine para lograr avances en tres direcciones: armonizar las legislaciones cinematográficas en los países del Mercosur; liberalizar la circulación transfronteriza de películas y equipos favoreciendo las coproducciones, e implementar fondos regionales para la producción, distribución y exhibición de cine. La programación de estas muestras resultaba interesante ya que permitían acceder a los títulos más recientes de los países de la región que, por lo general, no habían tenido estrenos comerciales. Sin embargo, no lograron instalarse como muestras periódicas, ya que *Amerigramas* tuvo solo dos ediciones en 1995 y 1996. El evento de Río de Janeiro, que sí tuvo continuidad, debió reformularse ampliando su espectro a toda América Latina, porque la falta de películas del Mercosur lo tornaba inviable. Durante la primera edición de Cinesul, en 1994, se realizó *el Primer Seminario de Cine y Televisión del Mercosur* en el que se reunieron representantes del audiovisual de los cuatro países, incluyendo autoridades de los institutos de cine o del área de cultura, de las Cinematecas, profesionales del cine y del video, representantes de los sindicatos, críticos y programadores de festivales. Allí se debatió sobre las complejas condiciones para coproducir, las dificultades en la contratación de técnicos, las dife-

rencias en la regulación del trabajo intrabloque, la sindicalización en el sector, así como sobre el problema más difícil de resolver en la cadena de valor de las industrias cinematográficas del Mercosur que es la distribución y exhibición recíproca de cine. La creación de *Cinesul* generó así el primer espacio de encuentro para los profesionales y los gestores del mundo del cine en el Mercosur, importante para estimular mayores niveles de conocimiento y relaciones de trabajo entre ellos, para producir debates y dar lugar a la emergencia de proyectos conjuntos. En este tipo de reuniones se iría construyendo el sentido del Mercosur como espacio de pertenencia y posible escenario de políticas cinematográficas.

Por otra parte, algunos festivales de cine de existencia previa se irían reacomodando frente al nuevo escenario de la integración regional. Fue el caso del *Festival de Gramado*, uno de los más antiguos y respetados de Brasil, que desde el año 1973 y hasta 1991 se concentró en la promoción del cine brasileño. En 1992, en parte debido a la crisis de la industria brasileña y en parte sumándose al entusiasmo que generaba la integración regional, cambió su nombre a *Festival de Gramado: Cinema Iberoamericano*, se dedicó a dialogar con sus vecinos y se expandió hacia el cine hablado en español. En este sentido, Gramado también se constituyó en un espacio de socialización y generación de vínculos de profesionales del sector.

Otra iniciativa a destacar fue el Florianópolis Audiovisual del Mercosur (FAM) creado en 1997, donde también tuvo lugar el Foro Audiovisual del Mercosur que reunía productores, directores, exhibidores y distribuidores junto a las autoridades nacionales del sector. En este marco, en 2002, dichos actores consensuaron la Declaración de Florianópolis que fue enviada a la Reunión de Ministros de Cultura del Mercosur, a la Secretaría Administrativa del Mercosur y a las autoridades cinematográficas de cada país, instándolos a diseñar una política regional para el sector debido a su importancia en términos económicos e identitarios. Se alertaba acerca del peligro que la firma del tratado de libre comercio con la UE y que el ALCA supondrían para la industria, sumamente dependiente de la protección estatal.

En definitiva, los primeros pasos de esta agenda cinematográfica mercosureña fueron desarrollándose por canales informales (muestras, seminarios, foros, co-producciones) ya que la estructura del bloque no convocaba al sector. El primer signo de institucionalización del tema se registró en 2002 cuando se creó, en el seno del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) de Argentina, la Oficina para Asuntos del Mercosur. Desde allí, se gestionó la primera política coordinada bilateralmente para el sector, el Acuerdo de Co-Distribución entre Argentina y Brasil. Dicho compromiso buscaba mejorar la circulación de cine entre estos países, bajo el supuesto de que existía una cierta demanda latente que el mercado no estaba atendiendo. Se proponía apuntalar el eslabón más débil de cine latinoamericano: la distribución y la exhibición. Aunque funcionó con moderado éxito, el acuerdo se convirtió en un piso desde el cuál construir compromisos regionales.

En términos regionales, la primera señal de voluntad política apareció en marzo de 2003, cuando se convocó a entidades públicas y privadas de los países miembros para crear el *Foro de Autoridades Cinematográficas del Mercosur*, que funcionaría dentro de la Reunión de Ministros de Cultura. Sin embargo, el Foro no logró satisfacer las demandas del sector ya que este reclamaba su inserción en el Grupo Mercado Común[7] (GMC) argumentando el carácter industrial del cine, y porque el GMC dispone de mayor jerarquía en el organigrama del esquema. Los funcionarios de la Reunión de Ministros de Cultura presentaron esta iniciativa ante el GMC, y en diciembre de ese mismo año se aprobó la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam)[8].

La Recam, en tanto órgano de consulta del Mercosur en la temática cinematográfica y audiovisual, está integrada por las máximas autoridades del sector en cada Estado Parte. Se reúne cada seis meses en diferentes ciudades del bloque y puede convocar reuniones extraordinarias. Funciona con una Secretaría Técnica de carácter permanente que lleva adelante las resoluciones de la Recam. Su presupuesto se forma con aportes voluntarios de cada país. Desde su creación en adelante, como veremos, sus objetivos, discusiones y programas de trabajo se irán modificando en relación a las transformaciones que ocurrieron en el Mercosur y evidenciando un tránsito desde el paradigma analógico al digital.

3. Discusiones analógicas y liberales. La primera etapa de las políticas de cine en el Mercosur

Los primeros encuentros de la Recam se centraron en el objetivo de la liberalización de la circulación de copias. Aún regidas por el paradigma analógico y bajo la influencia de los principios del regionalismo abierto, las primeras discusiones dan cuenta de las diferentes iniciativas que se propusieron para conseguir mejorar la circulación. Año a año, en relación al avance del paradigma digital y de la reconfiguración del Mercosur tras el Consenso de Buenos Aires, este objetivo fue perdiendo su centralidad hasta desaparecer por completo de las reuniones de la Recam en 2009. En paralelo, fueron ganando protagonismo otros objetivos y la cuestión de la circulación de contenidos audiovisuales propios se fue reformulando bajo el paradigma digital.

El primer compromiso para avanzar en la liberalización aparece en las actas de 2004, cuando se acuerda comparar los requisitos que las leyes nacionales de los países miembros exigían para la entrada de copias sus aduanas, a fin de armonizar dichos criterios. En 2006 se creó el Certificado de Obra

7 El GMC es el órgano ejecutivo del Mercosur y se ocupa de llevar adelante las decisiones del Consejo Mercado Común y de organizar las actividades a través de grupos de trabajo.
8 Creada a partir de la Resolución nº 49/2003 del GMC.

Cinematográfica del Mercosur[9], aunque este nunca llegó a aplicarse. Para el año 2007, la cuestión continuaba siendo importante para el bloque tanto en su desarrollo interno como en su trabajo en cooperación con la Unión Europea. Un año después, resulta muy evidente como este tema pierde centralidad ya que las autoridades convocadas en la Recam no se comprometieron a realizar ninguna acción específica para concretar la liberalización de la circulación de copias. En las actas de ese año, el compromiso es vago e indefinido, demostrando el viraje hacia otros objetivos. Desde el 2009, esta cuestión no apareció más en Actas o programas de trabajo.

Mientras que Argentina y Brasil proponían centralizar los esfuerzos de la Recam en la liberalización de la circulación de copias, los representantes de Uruguay y Paraguay buscaban que la Recam avanzara hacia la instauración de un fondo para producción fílmica ya que, para ambos, el principal problema a resolver era la producción y no aún la distribución (pues no contaban aún con producción de cine sostenida). Ya en la primera reunión ordinaria, se encargó a la Secretaría Técnica un estudio para la creación de un Fondo de Fomento Audiovisual. En la tercera reunión del organismo, la Sección del Uruguay presenta un proyecto titulado *Historias Comunes* con la idea de realizar un concurso para premiar proyectos de largometrajes ficcionales que reflejen historias de la región. Este proyecto es bien recibido pero no se tomaron decisiones al respecto (Moguillansky, 2016). A partir de entonces el tema de la constitución de fondos concursables para la producción desaparece de la agenda de las reuniones del organismo, sin haber logrado ingresar en ninguna oportunidad a los Planes de Trabajo que la Recam formula anualmente.

La instauración de un Acuerdo de Coproducción Cinematográfica Regional también se trató en reiteradas oportunidades desde 2005 y formó parte de los Programas de Trabajo del organismo. De todos modos, este tema tampoco avanzó en el ámbito de la Recam, y desde 2006 no vuelve a mencionarse en las actas de las reuniones oficiales.

Otro de los objetivos centrales en los primeros años de existencia de la Recam fue la necesidad de promover la complementación e integración de las industrias audiovisuales y cinematográficas del bloque. En 2005, en paralelo al desarrollo del Programa de Foros de Competitividad[10], se desarrollaron reuniones preparatorias junto al sector privado y a las autoridades del sector para instalar uno específico para el cine. En 2007, a través de la resolución 14/07 del GMC, fue creado dicho foro y, aunque en 2008 se llevaron a cabo dos Encuentros de Productores del Mercosur con singular éxito para discutir acerca de la nece-

9 Mercosur/GMC/RES. Nº 27/06, disponible en: http://bit.ly/2n1D6bY, fecha de consulta: 21/0½015.

10 Creado por Decisión del CMC (Mercosur/CMC/DEC. 23/029) el Programa de los Foros de Competitividad de las Cadenas Productivas del Mercosur fue creado a fines de 2002 con el fin de instituir un espacio de diálogo entre el sector productivo (empresarios y trabajadores) y los gobiernos de los países del Mercosur, para determinar cuáles son los principales desafíos de cada sector y cómo apuntalarlos. Es potestad de las Reuniones de Ministros indicar para qué cadena productiva corresponde un foro específico.

sidad de articular políticas para el sector, el foro fue rápidamente abandonado por falta de medidas concretas.

El dominio global de Hollywood en la exhibición y la distribución cinematográfica (con una limitada franja preservada por el Estado para su cine nacional en el caso de Brasil y Argentina) restringe las pantallas disponibles para la exhibición de otras cinematografías. Esta problemática fue debatida en el seno de la Recam desde sus primeras reuniones, en las cuales se señaló la necesidad de fomentar la diversidad cultural en las pantallas de cine y el derecho del espectador a una pluralidad de opciones. Ya en 2004, se acordó impulsar una Cuota de Pantalla Regional para el Mercosur, como medida de protección de las cinematografías locales y de fomento a la diversidad en las pantallas. Para ello, se convocó a una reunión extraordinaria para evaluar la viabilidad de establecer una cuota de pantalla a nivel regional, que se realizó con dificultades por la negativa de Argentina (que todavía estaba reglamentando su cuota de pantalla nacional) y de Uruguay y Paraguay que sostenían que una cuota de pantalla regional solo beneficiaría a los dos socios de mayor desarrollo relativo del Mercosur. A partir de allí, el tema continuó apareciendo como uno de los ejes de los Programas de Trabajo de la Recam en 2006 y 2007, pero nunca se tomaron decisiones concretas. La estrategia que de alguna manera lo reemplazaría sería la red de salas de cine del Mercosur, incluida en el Programa Mercosur Audiovisual, que discutimos más adelante.

Al analizar las actas del organismo, es posible constatar que el objetivo de todas las acciones llevadas adelante por la Recam es el ciudadano, con el fin de garantizar su derecho de acceder a contenidos diversos y plurales, haciendo especial hincapié en el público infantil y joven. Para concretar este derecho, se trabajó en coordinación con otras instituciones como la Asociación Civil "Nueva Mirada" y la Unesco, por ejemplo, cuando se desarrolló la "Maleta para Niños del Mercosur". Otro ejemplo de esta orientación ciudadana, fue la creación en 2012 del área Comunicación de la Recam que realiza una agenda cultural sobre el cine en la región, para darle visibilidad a las actividades propuestas por del organismo, a los estrenos mercosureños, a los eventos y festivales del bloque y a los fondos concursables disponibles para realizadores de la región en la web del organismo y en sus redes sociales. Asimismo, desde 2014, se ha instituido el Premio a la Mejor Película Mercosur en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Desde los comienzos de la Recam, se consideró la necesidad de información y estadísticas sobre el cine en los países de la región, lo cual llevó a que se creara en 2004 el Observatorio Mercosur Audiovisual (OMA) dirigido por Octavio Getino. El OMA funcionó hasta el año 2007 realizando diversos estudios que en muchos casos constituyen la única fuente de datos sobre el cine y el audiovisual en el Mercosur. Sin embargo, el desinterés de las autoridades nacionales y la falta de datos de Paraguay y Uruguay tornaron muy difícil la tarea. Finalmente el

OMA dejó de producir informes por dificultades diversas y por los altos costos de la actividad.

Cuando se creó la Recam, ni Paraguay ni Uruguay disponían de autoridades específicas o leyes que reglamentaran el sector, ralentizando cualquier intento de profundizar la integración. La Recam fue fundamental para que ambos países desarrollaran cierta institucionalidad específica por la "presión" ejercida por la obligatoriedad de reunirse al menos dos veces al año con interlocutores del sector audiovisual de otros países. La Recam apoyó experiencias específicas de institucionalización como la redacción de la Ley de Cine uruguaya o el ingreso a Ibermedia de Paraguay, aunque tratar de "medir" el impacto de su accionar resulta imposible.

La preservación del patrimonio audiovisual del bloque para proteger la memoria colectiva también fue una constante al analizar las actas de la Recam. Sin embargo, hasta el Programa Mercosur Audiovisual, no se le dio curso a políticas públicas efectivas. Recién en 2013 se instituyó el "Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur" y la Recam ha llevado a cabo actividades y muestras de cine del Mercosur para celebrarlo.

A partir del análisis de los objetivos y acciones desarrolladas por la Recam, podemos notar la centralidad que ocupó la liberalización de la circulación de copias materiales, aspecto ligado al paradigma analógico y concebido en los términos del regionalismo abierto inicial. Sin embargo, este énfasis fue desapareciendo de cara a las transformaciones tecnológicas que revolucionaron el sector audiovisual y a las mutaciones del Mercosur como esquema de integración regional. En la siguiente sección, analizamos el Programa Mercosur Audiovisual en relación a estas trasformaciones.

4. Programa Mercosur Audiovisual y la digitalización del cine

La agenda de temas de discusión en la Recam fue cambiando con el paso del tiempo y con la consolidación del espacio, así como también en concomitancia con transformaciones del propio campo cinematográfico. De una agenda dominada por los temas de la circulación de copias entre países de la región, se pasó a una agenda diversificada que incluyó políticas activas de integración cinematográfica. Ello ocurrió a través de un cambio en los tópicos en discusión y sobre todo cobró forma a partir de la implementación del Programa Mercosur Audiovisual desde el año 2009. Estos cambios en las políticas regionales sin duda se vinculan con los avances de la creciente digitalización de los procesos de distribución y exhibición de cine en los mercados de Argentina y Brasil, sobre todo, y con la incipiente consideración del paradigma digital en las políticas públicas nacionales[11].

11 Por razones de espacio, no podemos desarrollar aquí las transformaciones que ocurrieron en cada país,

El Programa Mercosur Audiovisual se pensó como una instancia de cooperación inter-regional específica entre el Mercosur y la Unión Europea. Este esquema novedoso permitió articular experiencias entre dos regiones que enfrentan un problema similar: sus industrias cinematográficas no logran acceder a las pantallas ni a los espectadores, debido al predominio del cine de Hollywood en sus mercados. Las conversaciones preparatorias se iniciaron en 2004 y, luego de complejas negociaciones, se firmó un primer documento de lineamientos de cooperación en 2007. Finalmente, en julio de 2009 se aprobó el Convenio de Financiación para el Programa Mercosur Audiovisual[12], que establece un financiamiento de 1,8 millones de Euros, de los cuales la Unión Europea aporta 1,5 millones (80%) y la Recam aporta los restantes 0,3 millones (20%)[13].
Es preciso indicar que, en el año 2012, se incorporó formalmente Venezuela al Mercosur, pero no pudo ser beneficiario del Programa Mercosur Audiovisual ya que el mismo se había firmado con anterioridad a su ingreso y formaba parte de un programa más amplio de cooperación, en el cual no podía incluirse *a posteriori*.

El Programa Mercosur Audiovisual se organizó sobre cinco ejes prioritarios para la política cinematográfica de la región: a) armonización de la legislación cinematográfica; b) observatorio del audiovisual; c) circulación de contenidos audiovisuales propios; d) conservación del patrimonio audiovisual de la región; e) capacitación técnica y profesional del sector audiovisual.

En cuanto a la armonización de la legislación cinematográfica, se encargó un estudio a especialistas del área del Derecho, quienes compararon las normativas aplicables al cine en cada país del bloque, teniendo en cuenta los diversos niveles legislativos implicados (impositivos, regulatorios, regímenes de promoción, normas específicas del audiovisual y/o del cine, etc.). A través de este análisis, se apuntaba también a promover la sanción de una Ley de Cine en Paraguay, país al que se brindó apoyo y asesoramiento técnico, aunque el proyecto de ley no logró ser aprobado. Se realizó también un estudio de la cadena de valor del sector y un análisis FODA, en clave comparativa. Todos los resultados de este eje fueron presentados, en octubre de 2014, en un seminario en la Escuela Nacional

pero remitimos al lector a los trabajos de Pablo Messuti (2014 y 2016) y de Sel, Armand y Pérez Fernández (2013) para el caso argentino y al trabajo de Gatti (2014) para el caso brasileño.

12 El texto completo del Convenio N° DCI-ALA/2008/020-297 que firmaron el GMC, la Unión Europea y el INCAA en tanto Unidad Ejecutora está disponible *online* en http://bit.ly/2n1D6bY.

13 Para comprender mejor el PMA, es necesario tener en cuenta las transformaciones en el programa *Media* de la Unión Europea, que existe desde 1991 pero durante la Comisión Barroso (2004-2009) se amplió a terceros países, a través de dos iniciativas: *Media Internacional* (concebido como un programa preparatorio, apoyó la cooperación entre profesionales europeos y extra-europeos) y *Media Mundus*. *Media Mundus* comenzó a funcionar a partir del 2011, financiando coproducciones entre europeos y profesionales extra-europeos (aunque el coordinador del proyecto siempre tiene que ser un europeo). Con dichos programas, se busca cumplir los objetivos del Tratado de Lisboa en materia de diversidad cultural, aumentar la circulación del audiovisual europeo, promover la competitividad, ampliar los mercados y la información sobre los mismos, entre otros. En 2013, *Media, Media Mundus* y *Cultura* fueron reemplazados por el programa *Europa Creativa* (Crusafón, 2013).

de Experimentación y Realización Cinematográfica (Enerc), en la Ciudad de Buenos Aires.

El segundo eje se proponía continuar y fortalecer la experiencia del Observatorio del Mercosur Audiovisual, creado al poco tiempo de la institucionalización de la Recam bajo la dirección de Octavio Getino y que, como vimos, fue una experiencia que debió discontinuarse. Se esperaba que la *expertise* de la Unión Europea en esta materia (el Observatorio del Audiovisual Europeo) redundara en una experiencia exitosa pero tampoco en esta oportunidad se logró avanzar. Las bases de producción de datos a nivel nacional no estaban todavía lo suficientemente establecidas, faltaban fondos y recursos humanos capacitados, por lo cual se decidió priorizar los otros objetivos.

El tercer eje fue uno de los más importantes del PMA, pues retomaba la cuestión de la distribución y exhibición de contenidos audiovisuales propios, planteada en principio como "circulación" pero prontamente reformulada hacia un proyecto superador. Frente a las evidencias de una creciente digitalización de los parques exhibidores de los países de la región, se optó por abandonar la perspectiva de facilitar la circulación material de las copias –propia del paradigma analógico– para pasar a considerar la distribución y exhibición digital a través de una Red de Salas Digitales del Mercosur (RSD), equipadas con proyectores de alta definición. La RSD se conformó en principio con treinta salas, que debían distribuirse de la siguiente forma: 10 en Argentina, 10 en Brasil, 5 en Paraguay y 5 en Uruguay. Se creó asimismo una Coordinadora de Programación Regional (CPR) ubicada en Montevideo, que se encarga de proponer criterios de selección de películas del Mercosur, de gestionar la cesión de derechos y de proveer estos materiales a la red de salas. Se previó que la mayor parte de los contenidos a exhibir fueran originarios de los países del Mercosur y que una minoría fuera cine de otros países (en particular, cine europeo, dada la contribución de la Unión Europea al programa). El lanzamiento de la red de salas se realizó en Asunción, Paraguay el 27 de Octubre de 2015, con la proyección del filme paraguayo *Latas Vacías* (Hérib Godoy, 2013). Sin embargo, todavía no se realizan funciones regulares en dichas salas, siendo solo utilizadas para festivales y proyecciones puntuales.

Es interesante destacar dos características de la red de salas digitales. Por un lado, esta red abordó el problema de la circulación de contenidos desde una perspectiva *post-liberal*, dado que la solución no fue concebida como desgravación arancelaria y liberalización comercial, sino que fueron contemplados otro tipo de objetivos de integración positiva como la preocupación por las asimetrías regionales, los derechos de los espectadores a acceder a una oferta cultural regional y la construcción de la ciudadanía en el Mercosur (Poggi, 2016). Por otro lado, la red avanza sobre la cuestión de la distribución y la exhibición asumiendo el paradigma digital para la cinematografía, puesto que ya no se trata de copias fílmicas sino de películas que se envían y proyectan en copias digitales de alta definición.

La cuestión del patrimonio audiovisual, cuarto eje del PMA, logró desarrollarse con cierto éxito. La situación de conservación del patrimonio cinematográfico de los países del Mercosur era –y continúa siendo– muy crítica, debido a la falta de infraestructura, recursos y personal calificado que coloca en riesgo a las películas antiguas. Se elaboró el *Plan Estratégico Patrimonial Audiovisual* para promover la restauración, conservación y digitalización del patrimonio de los países del Mercosur. Sus objetivos fueron: la realización de un diagnóstico sobre el estado de los archivos de la región, la elaboración de recomendaciones para optimizar las políticas públicas de preservación, la restauración de una obra de hasta 90 minutos y la digitalización de treinta piezas audiovisuales del Mercosur totalizando unos 600 minutos. Estos procesos demandan altas inversiones y requieren la intervención de personal muy cualificado, de modo que no queda claro en qué medida podrá continuarse con una política de preservación del patrimonio una vez terminado el PMA. Asimismo, si bien supone una cierta "solución" al problema de la conservación, la estrategia de digitalizar el material también tiene límites, dado que "se conserva el contenido pero se pierde el soporte original" (Sel, 2013, p. 115). Para concretar dicho objetivo, en primer lugar, se hizo un inventario de películas antiguas y/o en mal estado de la región, y en segundo lugar, se seleccionaron una serie de obras emblemáticas de nuestro acervo audiovisual –en su mayoría inéditas– para ser restauradas y digitalizadas, constituyendo la "Primera Selección de Piezas Audiovisuales: Integrando Miradas". Las piezas, pertenecientes a algunos de los más importantes archivos de Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay fueron presentadas en distintos eventos, como el 29° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y la Semana de Cine del Mercosur en Uruguay.

Por último, el quinto eje del programa se centraba en la capacitación para profesionales del sector audiovisual. Se hicieron seminarios en cada país del bloque, destinados a pequeñas y medianas empresas, y una serie de talleres de formación técnica que se dictaron en Asunción, Paraguay, en especialidades como guión, fotografía, sonido, cámara, arte, producción y dirección, entre otros. Por último, una actividad que cruzaba los objetivos de patrimonio y capacitación consistió en la realización de tres talleres vinculados a la línea de acción de restauración del patrimonio, organizados por la Cinemateca Brasileira en la ciudad de San Pablo, durante 2015. En total, alrededor de 300 profesionales pasaron por alguna de estas instancias de capacitación, que sirvieron no solo para mejorar la formación sino también para generar redes profesionales entre productores de distintos países, que ha redundado en experiencias de coproducción.

En esta etapa de las políticas cinematográficas regionales resulta notorio entonces que se abandona el paradigma analógico y se comienzan a asumir los retos que supone el paradigma digital, a través de la creación de la red de salas, de la digitalización de ciertas obras y del desarrollo de actividades de capacitación en herramientas digitales. Sin embargo, los desafíos centrales que supone este cambio de modelo tecnológico, que viene a agudizar las dificultades que el

cine de América Latina enfrenta desde hace muchas décadas, no han sido aún siquiera consideradas. Nos referimos aquí a los procesos de ocupación de los mercados por parte de las *majors* y sus producciones, que se torna cada vez más eficiente con la migración de la distribución y la exhibición al patrón digital. Como señala Susana Sel, "las tecnologías digitales se emplazan en un proceso global caracterizado por el acceso desigual y heterogéneo entre países y regiones, donde el control lo ejercen corporaciones industriales y financieras que ocupan una posición dominante" (2011, p. 33) y ello no ha sido aún tematizado ni abordado por los espacios de discusión de políticas audiovisuales del Mercosur.

5. Conclusiones

El cine logró ingresar en la agenda del Mercosur más de una década después de su creación, principalmente debido a la presión del sector cinematográfico organizado que vio en el bloque una oportunidad para apuntalar los problemas que las industrias de los países miembros comparten, y no por iniciativas políticas o institucionales. Las expectativas de los actores eran centralmente económicas –orientadas a la ampliación de mercados– aunque también se pensara, en forma secundaria, en la dimensión identitaria y cultural. La creación de la Recam representa el comienzo de la institucionalización del cine en la estructura del Mercosur.

En la primera etapa de la Recam, las discusiones sobre iniciativas y políticas para el cine de la región se basaron en el paradigma analógico, insistiendo en abordar la cuestión de la circulación material de las copias. Esta etapa se caracteriza por partir de una perspectiva liberal de la integración, centrada en la remoción de barreras al intercambio y en la liberalización del comercio. A partir de 2009, se registra un cambio hacia un esquema *post-liberal* que supone el desarrollo de políticas activas para mejorar la integración cinematográfica, atendiendo a las asimetrías intrarregionales. En esta nueva etapa, comienzan a asumirse, al menos parcialmente, los retos que el paradigma digital supone para el cine de la región. Ello se observa principalmente en las políticas de restauración del patrimonio audiovisual a través de la digitalización, en la creación de una red de salas digitales para la exhibición de cine de la región y en la organización de talleres de capacitación que incorporan herramientas digitales.

En este recorrido, hemos mostrado que la política cinematográfica estuvo, hasta muy recientemente, divorciada de las innovaciones que supuso el cambio del paradigma analógico al digital, ya avanzado en los sectores de producción, distribución y exhibición en Argentina y Brasil, con un incipiente desarrollo en Paraguay y Uruguay. En los últimos años, tanto a nivel nacional como regional, se registra un giro en la concepción de la política cinematográfica, que incorpora las nuevas condiciones de la digitalización del cine y comienza a adaptarse a estos imperativos. Sin embargo, la asunción de los desafíos que supone el paradigma digital para las políticas cinematográficas es todavía limitada y, sobre

todo, no resulta claro en qué medida el camino que se comenzó a recorrer con el Programa Mercosur Audiovisual tendrá continuidad en el futuro inmediato debido a los cambios recientes en los gobiernos de Argentina y Brasil que, en conjunción con la débil institucionalización de las políticas del sector a nivel regional, plantean un escenario de incertidumbre.

Referencias bibliográficas

Caetano, G. (2011). Breve historia del Mercosur en sus 20 años. Coyunturas e instituciones (1991-2011). En Caetano (coord.) *Mercosur. 20 Años.* Montevideo: CEFIR.

Consejo Mercado Común, Decisión de creación de la Reunión de Ministros de Cultura (Dec. CMC Nª 2/95) Disponible en http://bit.ly/20dKkJW. Consulta el 10/06/2015.

Crusafón, C. (2013). La construcción del mercado audiovisual europeo: balance de dos décadas de políticas públicas. *Comunicación y Sociedad*, nº 20, 161-189.

Falicov, T. (2002). Film Policy under Mercosur: The Case of Uruguay. En *Canadian Journal of Communication*, vol. 27, nº 1, s/n.

García Canclini, N. & Moneta, C. (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.

Gatti, A. P. (2014). Algumas teses sobre o fim da era 35 mm no Brasil (1997-2014): novos problemas sobre a ocupação do mercado. *Revista Geminis*, año 5, n º 2, 19-31.

González, R. (2012). La exhibición y la distribución de cine en la Argentina, de espaldas a la digitalización. En *III Congreso Internacional de ASAECA*, disponible en http://bit.ly/2nvGxuA. Consulta 11/02/2015.

González, R. (2014a). Industria cinematográfica paraguaya. En Fuertes, M. & Mastrini, G. (comps). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital.* Buenos Aires: La Crujía. 233-249.

González, R. (2014b). Industria cinematográfica uruguaya. En Fuertes, M. & Mastrini, G. (comps). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital.* Buenos Aires: La Crujía. 249-275.

Grupo Mercado Común, Resolución de Creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam), (Mercosur/GMC/RES. Nº 49/03). Disponible en http://bit.ly/2nQ7Joy. Consulta 12/09/2015.

Martínez Carril, M. & Zapiola, G. (2003): *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Cinemateca Uruguaya, mimeo. Disponible en http://bit.ly/1n1DzYh. Consulta 15/07/2008.

Moguillansky, M. (2009). El cine del Mercosur. El proceso de integración regional y las asimetrías de la industria cinematográfica. En *Temas y Debates*, n°18, Rosario: Universidad Nacional de Rosario. 95-107.

Moguillansky, M. (2011). *Pantallas del Sur. La integración cinematográfica en el Mercosur*. Tesis de Doctorado, FCS-UBA, mimeo.

Moguillansky, M. (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur.* Buenos Aires: Imago Mundi.

Messuti, P. (2014). El impacto de la digitalización en la industria del cine argentino: políticas de fomento dinámicas productivas y nuevas ventanas de exhibición. *Hipertextos*, vol. 2, nº 3, 23-42.

Messuti, P. (2016).*Cine argentino y nuevas tecnologías. Modelos productivos en la ficción 1994-2012*. Tesis de Doctorado, FCS-UBA, mimeo.

Monje, D. (2010). La política ausente. El controversial diseño de políticas de radiodifusión en la unión regional Mercosur. En Sel, S. (coord.). *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo.* Buenos Aires: CLACSO. 255-284.

Poggi, M. F. (2016). *La agenda cinematográfica en el Mercosur. ¿El fin del modelo de regionalismo abierto? (1991-2015)*. Tesis de Maestría en Relaciones Internacionales, Universidad de Bologna, mimeo.

Programa Mercosur Audiovisual (PMA), "Selección de piezas audiovisuales", "Informes finales de Estudio sobre legislación comparada", "Informes finales de estudio sobre la cadena de valor", "Propuesta plan estratégico patrimonio audiovisual Mercosur", "Taller PYMES"", "Talleres de formación técnico artística en Paraguay", Convenio de financiación PMA. Disponibles en http://bit.ly/2n1Tucj. Consulta 10/12/2015.

Protocolo de Ouro Preto (17/12/1994). Disponible en http://bit.ly/1syqY2s. Consulta 10/06/2015.

Recam, "Informe 2004-8"; "Documento Estratégico Regional 2007-2013 de Cooperación Unión Europea-Mercosur"; Informe de gestión de la Secretaría Técnica de la Recam (2006-2007). Actas de 25 reuniones. Anexos de actas. Documentos disponibles en http://bit.ly/2n1D6bY.

Sel, S. (2013). Tecnologías y cine digital. Repensando a MacLuhan en el siglo XXI. En Vizer, E. (coord.). *Lo que MacLuhan no predijo*. ASAEC. 106-119.

Sel, S. (2011). Tecnología, cine y sociedad. En Sel, S.; Pérez Fernández, S. & Armand, S. (comps.). *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*. Buenos Aires: Prometeo.

Sel, S.; Armand, S. & Pérez Fernández, S. (eds) (2013). ¿Post-analógico? Entre mitos, pixeles y emulsiones. Buenos Aires: Prometeo.

Tratado de Asunción (26/03/91). Disponible en http://bit.ly/1syqY2s. Consulta 10/06/2015.

Van Dijck, P. (2002). Economic Achievements and Challenges Ahead. En Van Dijck & Wiesebron (eds.).*Cuadernos del CEDLA: Ten Years of Mercosur.* Ámsterdam: CEDLA.

Vázquez, M. (2011). El Mercosur social. Cambio político y nueva identidad para el proceso de integración regional en América del Sur. En Caetano, G. (ed.), *Mercosur 20 años.* Montevideo: CEFIR.

Zanin Oricchio, L. (2003). *Cinema de novo. Umbalanço crítico da retomada*. San Pablo: Estação Liberdade.