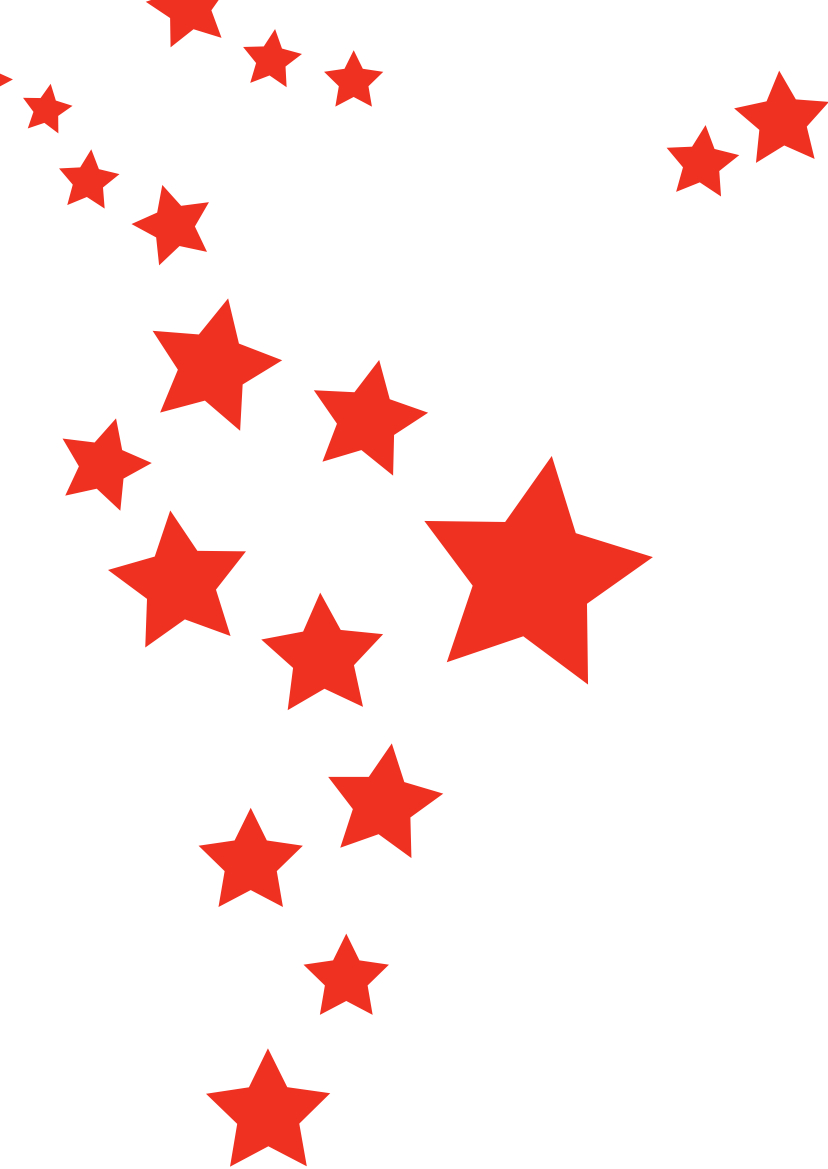


**30 AÑOS DE LA
CAACI**



**UNA
INSTANTÁNEA
COLECTIVA**



ARGENTINA
BOLIVIA
BRASIL
COLOMBIA
COSTA RICA
CUBA
CHILE
ECUADOR
EL SALVADOR
ESPAÑA
GUATEMALA
ITALIA
MÉXICO
NICARAGUA
PANAMÁ
PARAGUAY
PERÚ
PORTUGAL
PUERTO RICO
REPÚBLICA DOMINICANA
URUGUAY
VENEZUELA

CAACI

CONFERENCIA DE AUTORIDADES AUDIOVISUALES
Y CINEMATOGRAFICAS DE IBEROAMÉRICA





La emoción del cine iberoamericano generada por el esfuerzo de creadores y artistas en más de 2000 películas, a lo largo de 20 años

22
AÑOS

948
PROYECTOS

+3.000
BECAS EN
FORMACIÓN

1.022
DESARROLLO
DE PROYECTOS

+700
PROYECTOS
ESTRENADOS

283
APOYOS A LA
DISTRIBUCIÓN

298
APOYOS A LA
EXHIBICIÓN

Convenio de Integración
Cinematográfica Iberoamericana
suscrito en Caracas, Venezuela.

11 NOV
1989

Entrada en vigor Convenio de
Integración Cinematográfica
Iberoamericana.

04 JUL
1991

04 JUL
1991

Creación de IBERMEDIA
en la Isla Margarita,
Venezuela.

1997

Entrada en vigor Acuerdo
Latinoamericano
de Coproducción
Cinematográfica.

11 NOV
1989

Acuerdo Latinoamericano de
Coproducción Cinematográfica
suscrito en Caracas, Venezuela.

Reglamento de la Conferencia
de Autoridades Audiovisuales
y Cinematográficas de
Iberoamérica - CAACI, suscrito
en Guadalajara, México.

10-12
MAR
1998

10-12
MAR
1998

Reglamento de Funcionamiento
del Programa Ibermedia, suscrito
en Guadalajara, México.

18 MAR
2005

Aprobación del Programa de Fomento
a la Producción y Teledifusión del
Documental Latinoamericano – DOCTV
en Mar del Plata, Argentina.

Secretarias/os Ejecutivas/os

Abril 1990 - Julio 1995 Julio Sosa Pietri, Venezuela

Julio 1995 - Noviembre 1999 Abdel Guerere, Venezuela

Noviembre 1999 - Junio 2001 Gileni Gómez Muci, Venezuela

Junio 2001 - Noviembre 2003 Maurice Reyna, Venezuela

Noviembre 2003 - Julio 2006 Juan Carlos Lossada, Venezuela

Julio 2006 - Noviembre 2007 Luis Girón, Venezuela

Noviembre 2007- Noviembre 2009 Juan Carlos Lossada, Venezuela

Noviembre 2009 - Julio 2010 Andrea Guverneur, Venezuela

Julio 2010 - Junio 2011 Alizar Dadah, Venezuela

Junio 2011 - Abril 2017 Manoel Rangel, Brasil

Abril 2017 - Septiembre 2018 Adelfa Martínez, Colombia

Septiembre 2018- Noviembre 2018 Beatriz Navas, España

Noviembre 2018- Actualidad Pierre Emile Vandoorne, Perú



HITOS CAACI



El Protocolo de Enmienda al Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, cambia las siglas de CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica a CAACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Iberoamérica) el 10 de mayo de 2018.

Países miembros

1990 México / Perú

1991 España / Cuba / Venezuela

1993 Ecuador / Argentina

1995 Colombia / Panamá / Bolivia

1996 Brasil

2000 Puerto Rico *

2007 Chile

2010 Uruguay

2012 Costa Rica / El Salvador *

2014 Nicaragua

2016 Paraguay / Guatemala
Italia (país invitado)

2017 República Dominicana

2018 Portugal

* Firma Acuerdo de Intercambio y Cooperación Cinematográfica



LOS CAMINOS HACIA LA INTEGRACIÓN REGIONAL

El 11 de noviembre de 1989 se suscribió en Caracas el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, documento fundador de la CAACI, Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica. Desde entonces, la CAACI ha trabajado por la integración regional audiovisual y cinematográfica a través de la implementación de diferentes marcos legales y programas de fomento y difusión del cine iberoamericano. De la mano de algunos de sus Secretarios Ejecutivos, LatAm cinema recorre la trayectoria institucional en su 30 aniversario. Por Marta García.

La CAACI, que consiguió el estatus de organismo internacional en 2017, cuenta en su estructura con dos órganos principales: el **Comité Intergubernamental**, formado por todas las Autoridades Cinematográficas de los Estados parte, hoy 22; y la **Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana** (SECI), órgano técnico y ejecutivo de la institución. La SECI tiene su sede en Caracas y está conformada por el Secretario Ejecutivo, cargo designado por la CAACI por períodos de dos años; y una Unidad Técnica. También es elegido por períodos de dos años el **Consejo Consultivo**, órgano coordinado por la Secretaría Ejecutiva que realiza funciones de apoyo, consulta y supervisión. Está integrado por seis países, y en este momento lo conforman Argentina, España, México, República Dominicana, Panamá y Portugal.

El peruano Pierre Emile Vandoorne ocupa el cargo de **Secretario Ejecutivo** desde noviembre de 2018, año en que relevó a la colombiana Adelfa Martínez, quien estuvo al frente desde 2017. Antes le precedió el brasileño Manoel Rangel durante tres períodos consecutivos (2011-2017), y a lo largo de los 17 años anteriores fueron las autoridades venezolanas las encargadas de dicho rol. Una de ellas fue Juan Carlos Lossada, quien estuvo al frente de la Secretaría en dos períodos (2003-2006 y 2007-2009). En 2011 era director del CNAC, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela y decidió no postular

su candidatura para favorecer la alternancia de país. “Ya había sido electo dos veces antes en ese puesto y creí que ya había cumplido un ciclo y que era importante generar un nuevo esquema que, además, está totalmente previsto en el Tratado que creó la CAACI en 1989. La multilateralidad se construye también afianzando el ejercicio corresponsable de los integrantes de un foro”, sostiene Lossada.

Desde sus inicios, la CAACI ha generado diferentes normativas para fomentar y favorecer las condiciones para la coproducción. El **Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica** (originalmente Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, enmendado en Bogotá en 2006) y el Reglamento Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica son los marcos normativos actuales para el sector regional que busca coproducir; y también bajo los que se ampara el Programa de Desarrollo Audiovisual en apoyo a la Construcción del Espacio Audiovisual Iberoamericano, **Ibermedia**. Creado en 1997 como un fondo multilateral para el fomento de la actividad y fundamentado por el Artículo XI del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana; Ibermedia es un programa autónomo e independiente al que la CAACI ofrece su personería jurídica. El Consejo Intergubernamental de Ibermedia está integrado por los mismos países y personas que la CAACI, lo que a veces puede llevar a confusiones sobre

la dependencia del Programa con el organismo internacional.

Con fondos para el desarrollo, coproducción y formación, el Programa Ibermedia es una herramienta clave para el sector regional que ha apoyado la realización de más de tres mil proyectos. En 2008, con el objetivo de difundir el cine regional, se aprobó la plataforma **Ibermedia TV/Nuestro Cine**. Manoel Rangel, Secretario Ejecutivo en ese momento, destaca el programa como uno de los principales logros de aquel período, que “durante largos años vehiculizó películas de todos los países iberoamericanos en las principales televisoras públicas de América Latina”. A través de un fondo común, se compraban los derechos de explotación de obras iberoamericanas para ser transmitidas a través de televisoras públicas.

Con la transformación de la televisión y los hábitos de consumo y acceso, este proyecto está en reformulación; así como **Ibermedia Digital** (antes llamada “Pantalla CACI” y “CACI Digital”), una plataforma digital orientada a organizaciones culturales y educativas cuyo catálogo estaba integrado, en gran medida, por las obras de Ibermedia TV. Vandoorne destaca su carácter innovador cuando se presentó en 2013, pero teniendo en cuenta el nuevo escenario, este año se prevé redefinirlo.

Otro de los programas impulsados por la CAACI y también hoy en reformulación, es **DOCTV** - Programa de Fomento a la Producción y Teledifusión del Documental Latinoamericano. Surgido originariamente en Brasil en 2003 como iniciativa de la la Secretaría del Audiovisual del Ministerio de Cultura en conjunto con la Red Pública de Televisión y la Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas, su versión regional se



“La multilateralidad se construye también afianzando el ejercicio corresponsable de los integrantes de un foro.”

★ **Juan Carlos Lossada**

aprobó en reunión de la CAACI en marzo de 2005 con el objetivo de fomentar la producción y teledifusión del documental latinoamericano.

En sus seis ediciones se realizaron más de setenta documentales producidos en los países participantes: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Una vez finalizadas, las obras se estrenaban en un circuito de televisoras públicas de los países miembros. Lossada, quien estaba al frente de la CAA-

CI cuando se aprobó el Programa por primera vez, destaca que “se lograron tejer importantes alianzas entre dos mundos aparentemente adversos que permitieron producir y teledifundir documentales que han abordado en muchos casos universos que habían sido prácticamente invisibles hasta entonces, pero hay que reconocer que persisten claros obstáculos que impiden que la tarea de construir audiencias tenga lugar de forma sostenida. Muchas de esas alianzas tejidas se han roto o perdido fuerza”, analiza.

La heterogeneidad era el sello del Programa, y también uno de los principales desafíos para su programación. Según explica Vandoorne: “En nuestras conversaciones con los canales, si bien estaban muy comprometidos con el programa, también querían ver de qué manera podían ampliar su participación en los procesos productivos. Entonces empezamos a pensar de qué forma podríamos involucrar a los canales y los institutos no sólo como espacios de difusión sino también en los procesos de producción y conceptualización”, sostiene, y por eso, agrega, se paralizó el programa para plantear una reflexión amplia, que también tiene que ver con la transformación de las televisiones y la necesidad

JUST

Painted

CAACI



**30 años de
horizontes comunes**

**¡Feliz
Aniversario!**

icaa.es

@cineicaa

@cine.icaa

@cineICAA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



de entender los procesos específicos de producción del documental.

Una de las acciones que arrojó dicha reflexión es el acuerdo de colaboración con la **Red TAL** (Unión de los canales públicos y culturales de América Latina), firmado en diciembre de 2019. “Parte de lo que buscábamos era, justamente, diseñar algunas acciones que ayudaran a la circulación de documentales específicamente, pero también de contenidos en general a través de la televisión pública y cultural en particular”, afirma Vandoorne. En este sentido, el Secretario Ejecutivo destaca las adquisiciones colectivas y las coproducciones como iniciativas de interés, y afirma que la CAACI está reflexionando con la Red para ver de qué forma pueden realizarlas en conjunto.

TIEMPO BISAGRA: REFLEXIONES Y REDES

Precisamente, si hay un estado que puede definir este 30 aniversario de la CAACI, y quizás acrecentado por la pandemia, es el de la reflexión. Además del Programa DocTV, las autoridades están revisando los marcos normativos, tanto el Acuerdo Iberoamericano de Coproducción como el Reglamento; atendiendo a los cambios en los modelos de producción y circulación, las particularidades de los procesos productivos del documental y la animación y la incorporación de algunos puestos de trabajo en las producciones. Para implementar esas transformaciones, la CAACI firmó el pasado mes de febrero un acuerdo de entendimiento con la Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (**FIPCA**), con “la idea de que pueda haber un diálogo fluido entre las asociaciones de productores y la CAACI que nos permita diseñar lo mejor po-



★ *“Creo que para facilitar la consideración de acciones colectivas, acordar una definición conjunta de obra latinoamericana podría ser un primer paso interesante. Tenemos un acuerdo que busca construir un espacio común audiovisual latinoamericano e iberoamericano y eso es algo que no hemos logrado en el continente.”*

Pierre Emile Vandoorne



sible los instrumentos que promueven la coproducción”, señala Vandoorne. En los últimos años, el organismo ha emprendido otras articulaciones. En 2016, **Italia** se incorporó a la CAACI bajo la figura de país invitado, la cual también le permitió integrar el Programa Ibermedia. La presentación de proyectos italianos ha sido progresiva y en la convocatoria de 2019, cinco filmes italianos fueron seleccionados en la línea de coproducción y tres en desarrollo. El Secretario de la CAACI avanza que otros países extrarregionales han consultado por la figura de país invitado, “no solo por Italia, sino por visibilidad de las acciones tanto de la CAACI como de Ibermedia”. Si

bien hay acercamientos, todavía no hay avances.

También, desde hace algunos años, la CAACI intercambia de forma periódica con su homóloga **EFADs**, Asociación de Directoras/es de Agencias de Cine Europeas. Ambos organismos llevan adelante iniciativas como el Premio de Desarrollo DALE! (Desarrollo América Latina-Europa; antes llamado CAACI-EFADs) que se entrega en el Foro de Coproducción del Festival de San Sebastián a una coproducción entre ambos continentes; y se reúnen al menos una vez por año (una periodicidad que aumentó con la pandemia) con el fin de intercambiar buenas prácticas y acciones concretas.

En 2017, ambas instituciones firmaron una Declaración Conjunta en defensa de la diversidad cultural, específicamente en el entorno digital. En aquel momento, en Europa se discutía el mercado común digital, lo que culminó en la aprobación de una cuota europea del 30% en

las plataformas digitales. La estructura de la CAACI es diferente a la europea en tanto no existe una instancia supranacional que dicte medidas de aplicación colectiva, pero sí tiene la facultad de emitir resoluciones que incluyan recomendaciones para su implementación en las políticas nacionales de cada territorio regional. En este sentido, señala Vandoorne, “hemos mirado muy de cerca cómo cada país aplica las directivas de la Comisión Europea referidas a los operadores transnacionales en el entorno digital, las hemos analizado y discutido en el seno de la CAACI. Creo que para facilitar la consideración de acciones colectivas, acordar una definición conjunta de obra latinoamericana podría ser un primer paso interesante”, reflexiona. Precisamente, el entorno digital aparece como una oportunidad para lograr la circulación regional en los países, el principal desafío para los próximos años según el peruano. “Tenemos un acuerdo que busca construir un espacio común audiovisual latinoamericano e iberoamericano y eso es algo que no hemos logrado en el continente”, señala. En su agenda de pendientes, la CAACI incluye el pronunciamiento sobre lo digital, tanto en lo referido a los estrenos como en lo relativo a la promoción de la diversidad en las plataformas.

No obstante, en lo relativo a la circulación, el organismo también busca cuidar las salas. En ese sentido, por iniciativa de Colombia, se está realizando un relevamiento de los espacios de exhibición alternativa: “son sin duda una forma de acercar el público a nuestro cine, pero lo que vemos de forma preliminar es que estos espacios también tienen grandes dificultades para sostenerse visibles, aún antes de la pandemia”,



“Hay que cuidar siempre que haya equilibrio entre los países grandes y chicos en términos económicos y territoriales, asumiendo el principio de que todos y cada uno son muy importantes para la diversidad y la pluralidad del audiovisual iberoamericano.”

★ **Manoel Rangel**

adelanta Vandoorne. Por su parte, en lo referido a las salas comerciales y consultado por la cuota de pantalla, el Secretario Ejecutivo afirma que no se han emitido recomendaciones vinculadas a esta medida, en tanto los resultados han sido diversos en aquellos países en los que se ha aplicado; e insiste con la definición conjunta de obra latinoamericana como un primer paso hacia las posibles acciones colectivas.

Además de lo digital, las discusiones de la CAACI en el último período han estado vinculadas a la diversidad, tanto en términos de género como en lo referido a la representación y autorepresentación

de pueblos indígenas; y un tema que se ha comentado sin llegar aún a tratar ha sido el impacto medioambiental de la producción.

LOGROS Y DESAFÍOS

Las articulaciones con otras entidades y los programas impulsados no son los únicos ni los principales logros identificados en estas tres décadas de institución. La representatividad es fundamental: excepto Honduras, (que también ha participado y se ha comunicado en diferentes instancias), todos los territorios regionales tienen representación. Otra de las grandes conquistas es haber logrado ser un espacio para el intercambio y el posicionamiento de las políticas de fomento en cada país miembro.

Ése ha sido el motor de los primeros treinta años de vida de la CAACI. Según explica Lossada, en sus años como Secretario Ejecutivo, la principal tarea fue, además de acercar a países que no integraban la institución; promover el intercambio de experiencias “tanto en materia de normati-

vas que para entonces empezaban a reformarse o crearse por primera vez tras muchos años de inactividad, como en materia de programas de acción para el estímulo del fomento de la producción. Había mucho por hacer para intentar disminuir las enormes asimetrías que presentaban nuestras realidades cinematográficas en ese entonces". Es en esa dirección que, consultado por los retos a futuro, se expresa Rangel: "hay que cuidar siempre que haya equilibrio entre los países grandes y chicos en términos económicos y territoriales, asumiendo el principio de que todos y cada uno son muy importantes para la diversidad y la pluralidad del audiovisual iberoamericano".

En este sentido, en la actualidad se está apostando a fortalecer el **Observatorio Iberoamericano Audiovisual** con la intención de analizar los datos para proponer buenas prácticas a nivel de política pública audiovisual; así como desarrollar recomendaciones y protocolos que sean útiles para su implementación a nivel nacional. "Ya hablábamos de protocolos, pero con la pandemia se ha posicionado muy fuerte en la mente de las personas del sector la necesidad de pensar en cómo estamos haciendo las cosas, en cómo generar entornos seguros, no solo en

salubridad pública, sino también seguros en términos de equidad de género o en cuanto a derechos laborales", explica Vandoorne. El peruano agrega que los intercambios sobre buenas prácticas ya se dan en las reuniones de la Conferencia: "algunas medidas que se discuten son muy técnicas y tienen que ver, por ejemplo, con la implementación de las políticas en cada uno de los países. El objetivo es que ahora esa información sea procesada y puesta a disposición de los países y de toda la ciudadanía", apunta.

En cuanto a la reacción frente a la pandemia de covid-19, la CAACI se ha ocupado de relevar y comparar informaciones y medidas que cada país ha desarrollado para paliar la crisis; además de emitir un pronunciamiento que llamaba a la reflexión y declaraba la voluntad de sus miembros de "implementar medidas que mitiguen el impacto de la emergencia sanitaria". Sin embargo, la proyección de futuro, como en todos los ámbitos, es incierta y plantea un gran desafío: "tenemos mucha incertidumbre acerca de cuál va a ser la situación económica el próximo año. Los primeros indicios son evidentemente de algunas medidas de austeridad y de tener que repensar cómo organizamos nuestros recursos", adelanta Vandoorne.

Entrevista completa a Pierre Emile Vandoorne, Secretario Ejecutivo de la CAACI



LatAm
cinema★.com

LatAm cinema es una plataforma de información especializada en la industria cinematográfica latinoamericana. Dirigida a profesionales y al público en general, nuestro sitio web, boletines, revistas electrónicas y redes sociales proporcionan información relevante y oportuna para descubrir, promover y financiar nuevos proyectos y negocios en el sector. Creado en 2007 y con sede en Montevideo, nuestro equipo de colaboradores está integrado por periodistas conocedores de la industria con sede en diferentes países de la región.

www.latamcinema.com



Suscríbete a nuestro newsletter semanal en
www.latamcinema.com/suscribase

LatAm cinema e-magazine. Noviembre de 2020.

Editor: Gerardo Michelin (gerardo@latamcinema.com)

Investigación, redacción y producción: Marta García

Diseño: venado - www.venadoweb.com

Traducción al portugués: Julia Duarte

Agradecimientos: Rita Azevedo Gomes, Sol Berrueto Pichon-Rivière, María Isabel Burnes, Ignacio Catoggio, Óscar Catacora, Julián David Correa, María Paz González, Alina Hleap, Inicia Films, Rafael Ley, María Méndez, Frida Muenala, Marcela Rincón, Melina Romero, Álvaro Urtizberea, Edith Valdivia, Filipe Vieira, Duiren Wagua López, Angelita Yallicuna Jordan, Ángeles Cruz y Tali Kimelman.

POLÍTICA PÚBLICA FRENTE A LA PANDEMIA



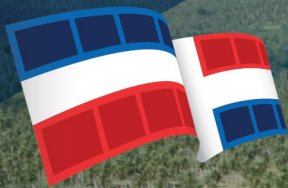
Con diferentes velocidades e intensidades, respondiendo también a las realidades sanitarias y sociales locales, cada territorio ha implementado varias medidas específicas para mitigar el impacto de la pandemia en el sector.

En la mayoría de territorios se apostó por la continuidad del calendario institucional y del sistema de financiamiento público. En palabras de Luís Chaby Vaz, director del Instituto do Cinema e do Audiovisual de Portugal (ICA), “la continuación del funcionamiento del Instituto, en estas circunstancias, es entendido por todos -administración y sector- como imprescindible para garantizar no solo el apoyo inmediato y anticipado a los beneficiarios, sino también para asegurar la continuidad del sector”. A las primeras disposiciones adoptadas en el país luso, se le sumaron otras a partir de la retroalimentación del sector, inyectando a las ayudas ordinarias 8,5 millones de euros para apoyar el funcionamiento regular del sector.

No fue el único país que habilitó partidas extra para mitigar el impacto sectorial, tanto a través de fondos como mediante mejoras impositivas. Fue el caso, entre otros, de Colombia, El Salvador, España, República Dominicana, Paraguay, Perú o Argentina. En el país austral, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) apoyó financieramente a los seguros de salud de los y las trabajadoras a través de las obras sociales de los sindicatos de la industria; mientras que España implementó el acceso extraordinario a las prestaciones por desempleo para artistas del cine. Por su parte, la plataforma de contenidos Netflix lanzó junto a diferentes organismos de Argentina, Brasil, Colombia, México y España un fondo de apoyo a trabajadores del sector.

En algunos países se flexibilizaron las obligaciones contractuales de los proyectos con las instituciones públicas; y se adaptaron o rediseñaron las convocatorias de los fondos de fomento. En Colombia, se incluyeron líneas dirigidas a gremios y asociaciones para impulsar programas de formación. En Costa Rica, el Programa “Resuelve” buscó generar empleo mediante la entrega de incentivos en efectivo para producir cortos basados en argumentos de largometrajes. Por su parte, Chile inyectó recursos para apoyar las listas de espera de los concursos de las líneas de producción, guion e investigación. “En producción se focalizó en la empleabilidad de las producciones teniendo en cuenta que las coproducciones es la línea que genera mayor empleabilidad”, señala Daniel Laguna, Secretario Ejecutivo del chileno Consejo del Arte y la Industria Audiovisual.

En casi todos los territorios se diseñaron protocolos específicos para los rodajes y para la exhibición. En este ámbito, se apoyaron festivales y estrenos online y en varios de los países se activaron, actualizaron o impulsaron autocines y se apoyó el cine nacional en plataformas digitales, tanto públicas como privadas. No obstante, la política pública sigue en contingencia frente a una pandemia que no remite. “Estamos evaluando otras formas de apoyo directo a las producciones y a la exhibición”, expresa Yvette Marichal, directora de la Dirección General de Cine de República Dominicana (DGCINE).



Ministerio de Cultura
DGCINE
DIRECCIÓN GENERAL DE CINE
REPÚBLICA DOMINICANA

¡ES MUY *Fácil y Seguro*

RODAR EN EL PARAÍSO!

**SUÉÑALO,
LO TENEMOS**

República Dominicana



25% CFT*

*Crédito Fiscal
Transferible



**EXENCIÓN
ITBIS**



FACILIDADES
ÓPTIMAS PARA LA
COPRODUCCIÓN
GRACIAS AL APOYO
DEL SECTOR PRIVADO



VUELOS DIARIOS
DESDE Y HASTA
EEUU Y EUROPA



www.dgcine.gob.do

f @dgcinerd @dgcinedo

AUTORIDADES 2020



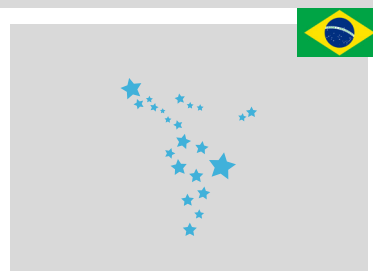
Consulta la entrevista completa realizada a cada autoridad cinematográfica pinchando en su foto*.



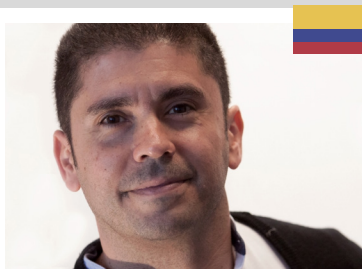
Nicolás Battle, Vicepresidente
Instituto Nacional de Cine y
Artes Audiovisuales (INCAA)



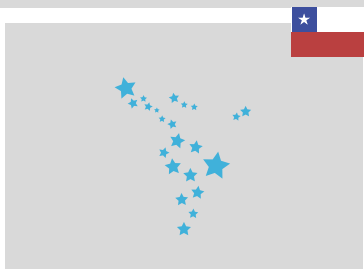
Roxana Moyano, Directora
Agencia del Desarrollo del Cine y
Audiovisual Bolivianos (ADECINE)



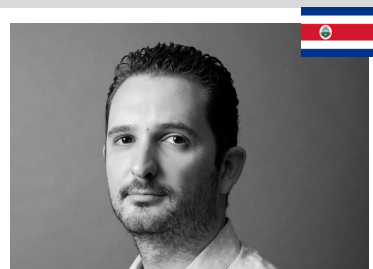
Alex Braga Muniz, Director
Presidente interino de ANCINE



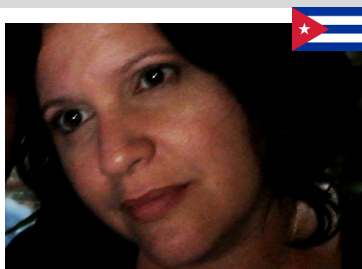
Jaime Tenorio, Director de
Audiovisuales, Cine y Medios
Interactivos del Ministerio de Cultura



Daniel Laguna, Director Ejecutivo
del Consejo del Arte y la
Industria Audiovisual (CAIA)



Raciél del Toro, Director
Centro Costarricense de
Producción Cinematográfica



Tania Delgado, vicepresidenta
Instituto Cubano del Arte e Industria
Cinematográficos (ICAIC)



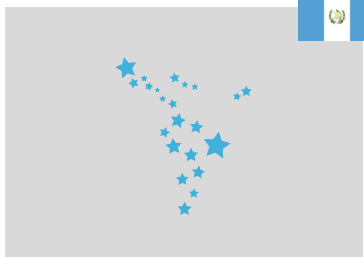
Jan Vandierendonck, ex- Director
Ejecutivo Instituto del Fomento a la
Creatividad y a la innovación (ICCA)



José Mauro Arévalo Villatoro,
Coordinador de Ibermedia para
el Ministerio de Cultura



Beatriz Navas, Directora Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)



Wilfredo González, Jefe de Departamento Apoyo a la Creación Ministerio de Cultura y Deportes



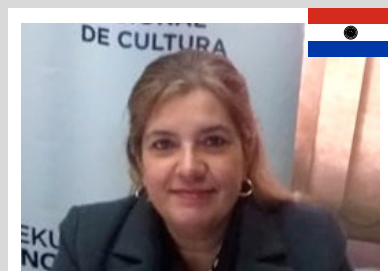
María Novaro, Directora Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)



Aaron Peralta e Idania Castillo, Co-Directores de la Cinemateca Nacional



Sheila González, Directora Nacional de Cinematografía - Ministerio de Cultura



Guillermina Villalba, Directora del Audiovisual de la Secretaría Nacional de Cultura (SNC)



Pierre Emile Vandoorne, Director de Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Perú (DAFO)



Luís Chaby Vaz, Presidente Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA)



Pedro Piquer, Director Programa de Desarrollo de la Industria Cinematográfica



Yvette Marichal, Directora General de Cine (DGCINE)



Roberto Blatt, Director Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU)



Roque Valero, Presidente Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)



Federación Iberoamericana de Productores
Cinematográficos y Audiovisuales

FIPCA celebra los 30 años de CAACI

FIPCA felicita a las Autoridades de CAACI por esta celebración y manifiesta la vocación de continuar trabajando juntos por una creación audiovisual cada vez más diversa, plural e inclusiva, que muestre al mundo toda la fuerza de nuestra riqueza cultural.

FIPCA comemora 30 anos de CAACI

A FIPCA parabeniza as Autoridades da CAACI por esta celebração e expressa a sua vontade firme de continuar trabalhando juntos por uma criação audiovisual cada vez mais diversificada, plural e inclusiva, mostrando ao mundo toda a força de nossa riqueza cultural.

www.fipca.com

En términos de diversidad, uno de los principales e históricos temas que atañen al cine a nivel de política pública es el de la circulación del cine propio en cada país ante la hegemonía de Hollywood. Desde hace un puñado de años, esta perspectiva se ha ampliado a través del espacio digital, que poco a poco ha ido cambiando los modelos de consumo, acceso y producción de cine en todo el mundo. En este sentido, la pandemia no ha hecho sino acelerar la transformación y posibilitar reflexiones inéditas e incluso inconcebibles hace pocos meses.

Por su parte, la paridad de género y la representación y autorepresentación de los pueblos indígenas son otras de las deudas del cine regional que las políticas públicas pueden y deben ayudar a saldar a través de medidas afirmativas.

En los últimos años, la CAACI ha abordado estos tres temas como ejes estratégicos, y sobre ellos ha discutido, compartido buenas prácticas y emitido declaraciones. En este artículo, LatAm cinema analiza el panorama actual de cada una de estas áreas desde una perspectiva de política pública nacional a través del relato de sus autoridades cinematográficas.*

Por Marta García.

LA CAACI EN TRES EJES

UNA INSTANTÁNEA COLECTIVA



Notas de redacción: Para la realización de este artículo se enviaron por correo electrónico cuestionarios sobre los diferentes temas a todas las autoridades cinematográficas en marzo y septiembre de 2020. Las autoridades de Brasil y Nicaragua no respondieron al cuestionario. En el caso de Ecuador, el cuestionario fue respondido en el mes de marzo, cuando Jan Vandierendonck todavía era director del ICCA. Ante su renuncia al cargo presentada el 22 de septiembre del 2020, y ante la ausencia del nombramiento oficial de la nueva autoridad en el tiempo de la producción del artículo, se decidió incluir algunas de las respuestas del cuestionario respondido en marzo.



DIVERSIDAD EN CIRCULACIÓN

La circulación del audiovisual iberoamericano tanto en los propios territorios como en la región continúa siendo el principal talón de Aquiles del sector. Así lo identifican las instituciones de cada país, y también los y las profesionales de la industria regional. Tal y como afirma Pierre Emile Vandoorne: “tenemos un acuerdo que busca construir un espacio común audiovisual latinoamericano e iberoamericano y eso es algo que no hemos logrado en el continente: lograr la circulación de nuestros contenidos en nuestros países”.

Las principales normativas desarrolladas para fomentar la circulación de los cines nacionales son las cuotas de pantalla y los programas de descentralización en territorios altamente centralizados. En **Argentina**, la Ley de Cine y las resoluciones vigentes instalaron la Cuota de pantalla y la media de continuidad, que implica estrenar al menos una producción argentina por trimestre en cada sala “y fomentar su continuidad si acceden a la venta de una cantidad de entradas cercana al 18% de la capacidad de la sala de jueves a domingo”, señala Nicolás Battle. También, la Red de Salas Espacios INCAA, creada en 2004, cuenta hoy con más de 60 salas en todo el país, en las que se programa cine argentino.

El panorama en **República Dominicana** es analizado y envidiado en toda la región: el cine do-

minicano copa más del 20% de la cuota del mercado en el circuito comercial. Por eso, “no ha sido necesario crear, de momento, ninguna medida de protección”, explica Yvette Marichal. La Dirección General de Cine (DGCINE) desarrolla sendos programas de formación y difusión del cine nacional con el fin de crear nuevos públicos; y de exhibición itinerante.

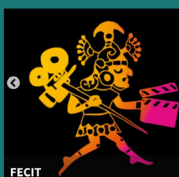
En **Panamá**, la Ley de Cine de 2012 establece una cuota mínima anual para el cine panameño del 10%. Sin embargo, Sheila Rodríguez señala que “la mayoría de las salas de exhibición no cumplen con las regulaciones establecidas en la Ley de Cine”. Por eso, la Dirección General de Cine (DICINE) trabaja junto al sector con la intención de aumentar la cuota de pantalla y de supervisar su cumplimiento. La institución mantiene o está diseñando otras acciones: apoyar proyectos de formación de audiencias y festivales de cine nacional, fortalecer espacios de exhibición alternativa; continuar un programa itinerante que exhibe cine panameño y crear cineclubes con estudiantes y docentes en colaboración con el Ministerio de Educación.

Una situación similar se vive en **México**, donde a partir del Tratado de Libre Comercio de América del Norte que el país azteca firmó con Canadá y Estados Unidos en 1994, el cine mexicano quedó

en situación de desventaja en las salas comerciales. “De un 40% de pantallas para nuestro cine se pasó a un 10%, porcentaje que por otra parte no se cumple a cabalidad, como han manifestado diferentes voces del sector cinematográfico. Estamos implementando medidas que garanticen el cumplimiento puntual de este porcentaje”, sostiene María Novaro, directora del Instituto

RETINA
LATINA

INICIO PELÍCULAS COLECCIONES NOTICIAS RETINA LATINA ESPECIALES



FECIT

Séptima edición 12 al 18 de octubre 2020

RETINA LATINA NOS CONECTA



Nuestras películas



Mexicano de Cinematografía (IMCINE). El instituto apoya diferentes iniciativas de exhibición independiente, tanto festivales como salas; y en 2021 se prevé apoyar proyectos de formación de públicos que incluyan, como mínimo, un 35% de obras mexicanas.

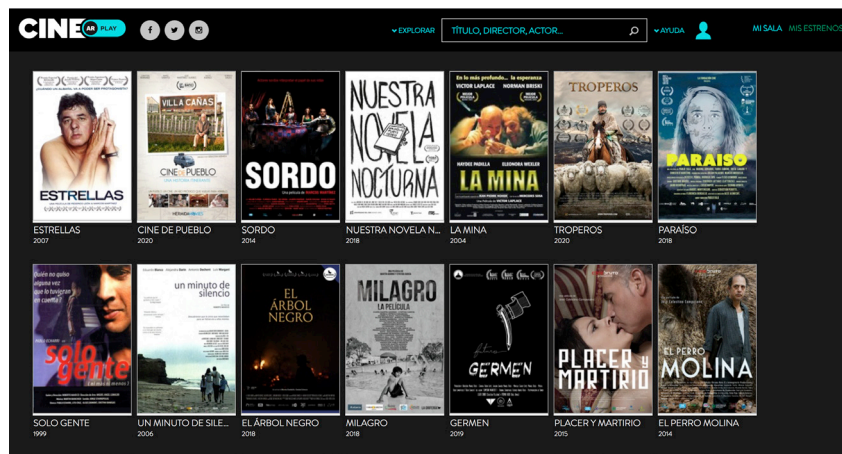
En **Perú**, la nueva ley de cine, aprobada en diciembre del 2019, establece el cumplimiento contractual en la exhibición de películas peruanas “para brindar predictibilidad a su estreno, programación y continuidad en salas”, explica Pierre Emile Vandoorne. Asimismo, el país andino brinda estímulos para la gestión de salas de exhibición alternativa y gestión cultural para el cine y el audiovisual; financiando festivales y acciones para la formación de públicos.

Por su parte, hay países en los que todavía no se han definido medidas en este sentido. En **Costa Rica**, según Raciél del Toro, la circulación “continúa siendo el gran talón de Aquiles del cine costarricense. De hecho, es precisamente la discusión sobre cuotas de pantalla para el cine nacional el tema que más distanciamiento provoca dentro del sector audiovisual en general”. Después de varios intentos fallidos para lograr el consenso, será la vía legislativa “la que en un futuro proteja de alguna manera la producción cinematográfica nacional en los circuitos de exhibición comercial”, explica. La autoridad tica impulsa la exhibición de cine nacional tanto en una sala en San José como en itinerancia en el resto del país; gestiona el festival CRFIC; y proyecta un programa para incluir el cine en la currícula del estudiantado. Sin embargo, “se debe reconocer que es insuficiente para revertir una situación donde no existe un marco legal de protección al cine nacional”, afirma del Toro.

En **Venezuela**, tal y como señala Roque Valero, se están evaluando propuestas en conjunto con el sector con el fin de proteger el cine venezolano en los circuitos de exhibición comercial; y se está desarrollando una campaña de incentivo al consumo de cine na-

cional. Asimismo, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) lanzó recientemente la convocatoria de ayudas a salas alternativas y está apoyando la puesta en marcha de la plataforma Clikacine. También en **El Salvador**, según explica Mauro Arévalo, “con la Ley de Cultura recién aprobada y con el Ministerio de Cultura trabajando para garantizar su cumplimiento, se prevé la inclusión de una cuota de cine nacional en las salas”.

En **Chile**, la política de circulación está centrada en expandir la exhibición de cine nacional a los territorios donde no llega el cine. Para ello “se creó un programa de formación de público que generará comunidades de público en torno a centros culturales que trabajaran con brechas y especificidad de territorios”, según explica Daniel Laguna, Secretario Ejecutivo del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual. En **Bolivia**, la Ley de Cine declara al cine boliviano de interés público y determina la cuota de pantalla para las obras nacionales, puntos que “fueron trasladados y ampliados en el Reglamento de la Ley que se encuentra en tratamiento”, según explica Roxana Moyano, directora de la Agencia del Desarrollo del Cine y el Audiovisual Bolivianos (ADECINE). La autoridad boliviana implementó un programa para impulsar la conexión entre público y cine nacional en cuatro regiones (Oruro, Potosí, Sucre y Tarija). En **Cuba**, Tania Delgado, vicepresidenta del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) señala que, si bien “como norma general, la exhibición de la producción nacional es priorizada a lo largo del país”, una de las cuestiones a resolver en las nuevas regulaciones es el fomento al cine cubano, incluyendo una mayor presencia en las pantallas.



**Festival de Málaga
da la enhorabuena a CAACI
por sus 30 años de servicio
a la industria audiovisual
Iberoamericana.**

***O Festival de Málaga
parabeniza a CAACI
pelos seus 30 anos de serviço
à indústria audiovisual
Ibero-Americana.***

24
**FESTIVAL DE
MÁLAGA**

4-13 JUNIO 2021

www.festivaldemalaga.com

ORGANIZAN



MálagaProcultura

INSTITUCIONES
PATROCINADORAS



PATROCINADORES
OFICIALES



En **Ecuador**, en declaraciones brindadas en marzo, cuando todavía era director del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), Jan Vandierendonck explicaba que no había cuota de pantalla ya que no hay suficiente producción para justificarla. “Hay un tipo de ‘acuerdo entre caballeros’ para que cada película ecuatoriana que quiera estrenarse en salas de cine comerciales, así será”. Sin embargo, como en el resto de países, las productoras reclaman el poco tiempo de pantalla que el cine nacional tiene en relación a las producciones estadounidenses. “Esto tiene que ver con la economía misma de cadenas comerciales, que son los representantes locales de los grandes estudios y cadenas de distribución norteamericanas”, comenta Vandierendonck.

Algunas instituciones están apoyando la reapertura de las salas a través de estímulos y medidas fiscales; así como impulsando la visibilidad de los estrenos nacionales. Beatriz Navas observa este momento de ausencia de estrenos estadounidenses como una oportunidad para poner en valor el cine nacional, iberoamericano y europeo: “Son estas producciones las que están asumiendo el riesgo de estrenar en condiciones no favorables. Hay que estimular al espectador para que se reencuentre con el cine que le es más cercano y adquiera nuevos hábitos de relacionarse con él”, sostiene.

ENTORNO DIGITAL EN ACELERACIÓN

El entorno digital está transformando con dinamismo el sector y poniendo en cuestión el modelo de circulación conocido hasta la fecha. “Entendemos que el entorno digital sí es un espacio para una mayor diversidad de contenidos. Es un

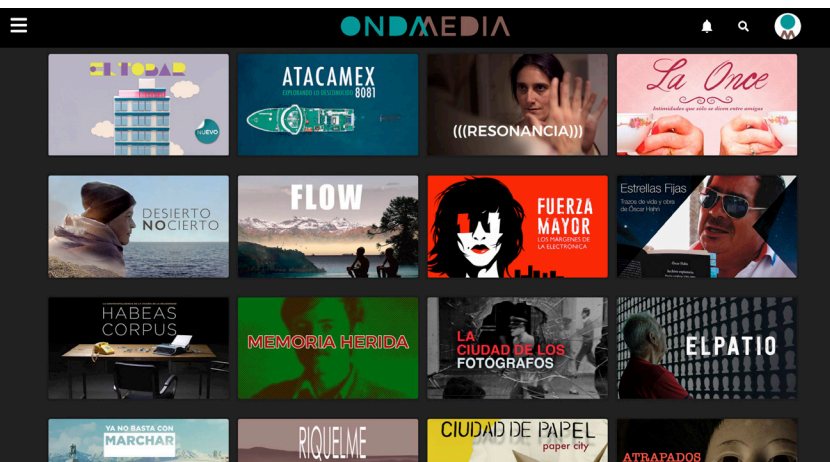


Las series están agrupadas según los temas de los contenidos sonoros, audiovisuales y multimediales, producidos o apoyados por la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura.



reto, pero hay razones para ser optimista”, afirma Vandoorne, y señala que en el seno de la CAACI se creó un grupo de trabajo para elaborar propuestas vinculadas a este entorno. En este momento, además de las plataformas OTT internacionales, cuya reglamentación en cada país está en proceso; son varios los proyectos, tanto públicos como privados, que exhiben digitalmente producciones de cada territorio; y es un ámbito cuyo crecimiento se ha acelerado a raíz de la pandemia, con películas lanzadas directamente en lo digital.

Una de las plataformas insignia es Retina Latina, en la que participan Bolivia, Ecuador, Perú, México, Uruguay y Colombia, país coordinador del proyecto. El portal, que cuenta con una oferta permanente de 230 películas, es gratuita para el público y cada institución gestiona los derechos de exhibición de las películas de su país. En **Colombia**, además de Retina Latina, el Ministerio de Cultura cuenta con el Banco de Contenidos, repositorio digital que permite acceder a más de 6 mil obras nacionales, incluyendo audiovisuales. En cuanto a la regulación de las plataformas internacionales, este año se aprobó un decreto que establece que los servicios de video bajo demanda que operan en el país deben contar con “una sección fácilmente accesible a las obras audiovisuales de origen nacional”. Se trata de un paso hacia la mayor visibilidad de las producciones colombianas en grandes plataformas internacionales. No obstante, el texto no hace refe-



rencia al mínimo de obras ni a su diversidad en géneros, estilos o procedencias.

Por su parte, en **México**, IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) desarrolló en 2015 su propia plataforma digital, FilminLatino, que hoy supera los 1.200 títulos mexicanos y más de la mitad de su oferta es gratuita para el público, que alcanza los 214 mil usuarios. Durante la pandemia el canal especial CinemaMX programó 275 títulos. A nivel normativo, actualmente se trabaja en la obligatoriedad de una cuota del 30% de contenidos mexicanos en las plataformas digitales, una medida que fue aprobada por las Comisiones de Hacienda y Estudios Legislativos del Senado en marzo y espera a ser ratificada por el Pleno, algo que quedó en pausa por la pandemia.

También **Chile** centró los esfuerzos gubernamentales en desarrollar OndaMedia, plataforma de cine chileno lanzada en 2017 que mantiene un sistema de gestión particular: el acceso para el público es gratuito (hasta un máximo de 8 entradas por mes), mientras que las películas reciben un porcentaje por visionado. Este año se diseñó un programa para apoyar, mediante un mínimo garantizado, los estrenos de filmes que no pudieron lanzarse en salas.

Una fórmula parecida se implementó en **Argentina**: la plataforma gratuita y transaccional CINE. AR creó “Jueves Estreno”, ciclo que semanalmente lanza filmes que no pudieron estrenar en salas. Esta iniciativa dejó varios casos de éxito que servirán de referencia para la era postpandemia. El INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) trabaja en extender a las plataformas

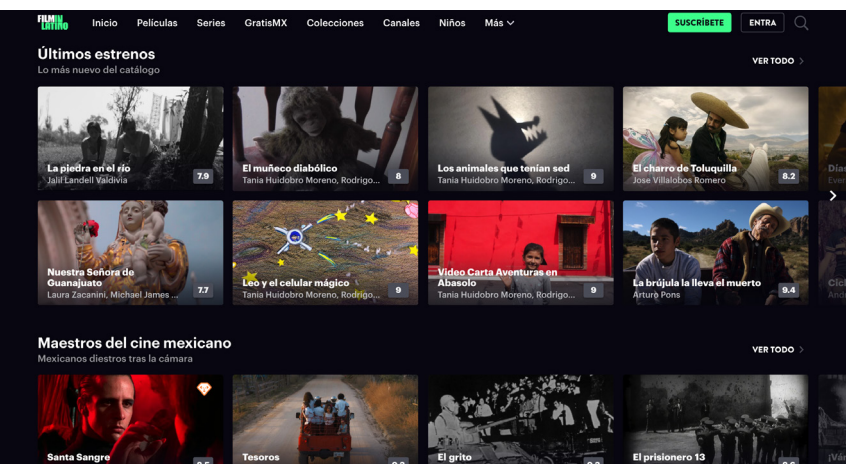
OTT la normativa que ya existe en las salas: el impuesto del 10% sobre el boleto para revertirlo en el nuevo Fondo de Fomento Audiovisual.

Uruguay aprobó una innovadora medida a nivel continental en 2017: regular el pago de impuestos por parte de aplicaciones extranjeras, incluyendo plataformas OTT. Según informaciones del Observatorio Latinoamericano de Regulación, Medios y Convergencia, en 2019 supuso una recaudación de unos 780 millones de pesos (en torno a 18 millones de dólares). Sin embargo, estas retenciones no se invierten directamente en el fomento del cine nacional. En **Perú**, la nueva ley de cine “abre la posibilidad a regulación adicional” en lo digital, afirma Pierre Emile Vandoorne, en tanto considera actividad en territorio nacional la difusión de obras cuyo consumo final se realiza en Perú.

Asimismo, es significativo el trabajo que se ha venido realizando en Brasil en este sentido. Los marcos regulatorios del VOD comenzaron a discutirse en 2015, en 2016 se sometieron a consulta pública y en 2017 se aprobaron varias recomendaciones, que incluían la cuota del 20% de producción brasileña, la obligación de contenido independiente o la inversión progresiva en función de la facturación anual.

Por su parte, **España** está justamente transitando el proceso de trasposición de la directiva europea audiovisual que incluye “la obligación para los servicios de comunicación audiovisual a petición (plataformas) de financiar anticipadamente obra audiovisual europea en base a un porcentaje de sus ingresos, así como la obligación de reser-

var un porcentaje del catálogo también para obra audiovisual europea”, señala Beatriz Navas, directora del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales). Mientras, en **Portugal** se discute en estos días el cobro de tasas a las plataformas internacionales para financiar el fondo de fomento, como ya hacen las televisiones; o su exoneración.





CINE EN LENGUAS INDÍGENAS

Como en otros ámbitos, la representación de los pueblos indígenas en el cine es uno de los grandes pendientes de la región. En mayo de 2019, la CAACI emitió una declaración que planteaba su compromiso con la promoción y valoración de las lenguas indígenas, así como con la necesidad urgente de preservarlas y fomentar su uso a través de la creación audiovisual. En este sentido, se propone impulsar acciones en tres líneas de acción: elaborar un diagnóstico institucional sobre acciones impulsadas, difundir las obras y apoyar la formación tanto de realizadores indígenas como de quienes promuevan el uso de las lenguas indígenas en el cine. “No necesariamente atañe a todos los países de la CAACI de igual manera, pero sí es un interés colectivo”, explica Pierre Emile Vandoorne.

Bajo esta máxima, varios territorios han convocado en los últimos años medidas afirmativas para fomentar, relevar y visibilizar las obras realizadas por comunidades indígenas o en lenguas originarias. No es que no hubiera obras realizadas por comunidades, sino que históricamente tanto los espacios *mainstream* de exhibición como la definición de la legitimidad de los modos de ver y hacer ha sido exclusiva de y para los sectores privilegiados.

En **México**, país multicultural y plurilingüe, con 68 lenguas vivas, hay registro de varios largometrajes realizados en lenguas originarias, como

“Tío Yim” de Luna Marán, realizado en zapoteco y estrenada en 2018; “El sueño del Mara’ akame” de Federico Cecchetti, realizado en huichol y estrenado en 2016; “La tirisia” de Jorge Pérez Solano, realizado en mixteco en 2014; o la coproducción con Guatemala “La casa más grande del mundo” de Lucía Carreras y Ana V. Bojórquez, realizada en maya y estrenada en 2015.

En 2019, el IMCINE lanzó una línea de fomento que incluye al territorio centroamericano, el Estímulo a la Creación Audiovisual de México y Centroamérica para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes (ECAMC), con el que se apoya la producción y postproducción de 15 proyectos por año. “En 2019 se apoyaron tres proyectos de comunidades de países centroamericanos (Panamá, Honduras y Guatemala) y en 2020 otros tres (Guatemala y Honduras). En 2019 hubo 17 lenguas representadas y en 2020 fueron 11”, explica María Novaro, directora de IMCINE.

También los apoyos a la producción EFICINE y FOPROCINE han impulsado filmes realizados en lenguas indígenas o de cineastas indígenas o afromexicanos, entre los que se incluye “Nudo Mixteco” de Ángeles Cruz, “Creación de sueños” de Pedro Daniel López o “Vaychiletik” de Juan Javier Pérez Pérez; los tres en etapa de finalización. En este sentido, y teniendo en cuenta que los estímulos generales implican habitualmente mayor financiación, tímidamente comienzan a implementarse otras medidas para ampliar las





En el marco de la Edición No. 12 de VENTANA SUR, **PLATINO INDUSTRIA** otorgará dos Premios:

- 1 **Mejor proyecto** de largometraje o serie TV de animación en la sección Animation! Dotado con 3,000 USD.
- 2 **Mejor película** de la sección Blood Window Screenings dotado con 3,000 USD.



GENERANDO CULTURA // GENERANDO RIQUEZA

www.platinoindustria.com • www.egeda.com



posibilidades de concurso en esas líneas. Así, también en México, desde 2020, las dos convocatorias anuales de EFICINE/Producción incluyen en la evaluación puntos adicionales a proyectos dirigidos por cineastas indígenas o afroamericanos.

En esta misma línea, en **Ecuador** se lanzó este año una convocatoria para la producción de largometrajes con estreno en sala hablados (en al menos el 60% de su diálogo) en las dos lenguas originarias más habladas, el qhichwa y el shuar, previendo el mismo apoyo que para obras en español. Según informaciones relevadas en marzo del presente año con el entonces director del ICCA, Jan Vandierendonck, se había detectado que la mayoría de las producciones realizadas “en las 14 lenguas originarias del Ecuador son producciones locales para la comunidad y por la comunidad, muchas veces retransmitidas por las televisiones locales”, explicaba Vandierendonck, y agregaba que hasta la fecha se conocía un solo largometraje exhibido en salas en quichwa: “Killa”, dirigido por Alberto Muenala y estrenado en 2017.

Por su parte, en **Panamá** hay registro de diez producciones realizadas en lenguas originarias, la mayoría habladas en dulegaya, y tres de ellas fueron apoyadas por el fondo de cine: los filmes en etapa de postproducción “Bila Burba” de Dui-
ren Wagua y “Wigudum” de Raphael Zalasár;



y “Panquiaco” de Ana Elena Tejera, una de las obras panameñas más internacionales de los últimos años.

También en **Argentina** varios filmes realizados en lenguas indígenas han recibido apoyos generales del INCAA, como es el caso de “Nosilataij. La belleza” de Daniela Seggiaro, filme estrenado en 2013 que representa la identidad wichí y está hablada parcialmente en lengua originaria. Según explica Nicolás Battle, vicepresidente del INCAA, la reforma constitucional de 1994 que introdujo el reconocimiento de la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos, “permitió la realización de películas nacionales beneficiarias de fomento público habladas total o parcialmente en lenguas originarias”.

En **Perú**, desde 2016, se han apoyado 36 producciones habladas total o parcialmente en lenguas indígenas. Si bien la DAFO (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios) con-

voca líneas específicas para producción de ficción en lenguas indígenas, también muchos proyectos acceden a ayudas no específicas. Ese es el caso del reconocido debut de Óscar Catacora, “Wiñaypacha”, primer largometraje realizado en el país en lengua aymara, que recibió el fondo para proyectos regionales en 2013. “También hemos incorporado en



la normativa nueva del audiovisual el reconocimiento del cine indígena y cine en lengua indígena y la valoración positiva de los proyectos que promuevan la representación y auto-representación de dichas comunidades y culturas”, señala Pierre Emile Vandoorne.

La auto-representación es uno de los aspectos fundamentales para cambiar el relato. En **Colombia**, en 2020 el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC) entrega dos estímulos para la realización de proyectos presentados por personas u organizaciones de las comunidades indígenas, afrodescendientes, negras, raizales, palenqueras y rrom o gitana; haciendo hincapié en que sean integrantes de las propias comunidades quienes producen desde sus cosmovisiones, espiritualidades y culturas. Jaime Tenorio, Director de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos, señala que el Ministerio de Cultura ha venido apoyando la producción realizada desde las mismas comunidades, tanto sonora como audiovisual, y se ha promovido el uso de lengua originaria y criolla. “Sin embargo, son pocas las producciones realizadas totalmente en lengua originaria. Generalmente se combinan con el español, y en la mayoría de las ocasiones corresponde a entrevistas con personas mayores que solo hablan su lengua”, explica. Si bien no hay un registro oficial de obras, la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos tiene identificadas algunas producciones, como es el caso de “Ushui, la luna y el trueno” dirigida por Rafael Mojica Gil y realizada completamente en lengua danama, cuyo estreno tuvo lugar en Festival aluCine de Toronto en 2018.

También en **Bo-
livia**, el flamante Fondo de Fomento incluyó la categoría de cine indígena, originario, campesino y comunitario, que apoya la producción de cortos y largos y la difusión de

proyectos producidos por comunidades indígenas. Esta convocatoria presentó “características especiales de postulación y requisitos simplificados”, explica Roxana Moyano, directora de ADE-CINE. En el país andino están desarrollando otra herramienta que puede ser clave para cambiar el relato: un código deontológico para la producción de obras cinematográficas “en, con, y/o sobre comunidades indígenas”.

La formación y fortalecimiento de las capacidades es otra de las líneas en las que autoridades de diferentes territorios comienzan tímidamente a implementar medidas. En México está en proceso la creación del Centro de Apoyo a la Postproducción en San Cristóbal de las Casas. “Estas instalaciones de punta para la postproducción cinematográfica darán servicio prioritario al cine indígena y de afrodescendientes”, afirma la directora de IMCINE. En Colombia, el programa “Imaginando Nuestra Imagen” – INI, que otorga becas formativas para la gestión y la creación audiovisual en distintas regiones, este año puso un foco étnico dirigido a organizaciones indígenas. También, a partir de la Política de Comunicación de los Pueblos Indígenas, “se han promovido encuentros estratégicos de la Comisión Nacional de Comunicaciones de los Pueblos Indígenas, CONCIP, con diferentes organismos e instituciones para el mayor acceso de las comunidades indígenas a la producción cinematográfica”, explica Tenorio. En Panamá destaca el proyecto de formación y exhibición de cine ISO NATIVO organizado por integrantes del pueblo Guna en la comarca Guna-
yala; además del Jumara Festival Internacional de Cine Indígena de Panamá, “que tiene una vi-

sión inclusiva de las siete culturas indígenas existentes en nuestro país”, explica Rodríguez. El Jumara se suma a una holgada lista de certámenes autónomos que desde hace años diferentes organizaciones de los



Mala junta

pueblos indígenas vienen realizando, en cierta medida tensionando el imaginario social construido desde los estados. Es el caso del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas de Wallmapu (FI-CWallmapu), en Chile; la Muestra Comunitaria de Cine y Video en Defensa de la Vida y el Territorio, en Guatemala; la Muestra de Cine y Video Indígena Daupará en Colombia o la Muestra de Cine Indígena Internacional de Venezuela.

LENGUAS OFICIALES Y AUSENCIAS

Es particular el caso de **Paraguay**, donde el guaraní es lengua oficial, por lo que tal y como explica Guillermina Villalba, directora de audiovisual de la Secretaría Nacional de Cultura, la cinematografía paraguaya está conformada por obras que son habladas íntegramente en guaraní, como “Hamaca paraguaya” de Paz Encina; y por otras que incluyen ambas lenguas oficiales, como “7 cajas” de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori.

Si bien no responden a la categoría de lengua originaria, en España hay otras lenguas oficiales que no son el español: euskera, gallego y catalán. Además de ayudas específicas por parte de las regiones en las que se hablan dichas lenguas, hay algunas condiciones ventajosas a nivel estatal: se reduce el número de salas obligatorias para el es-



Panquiaco

treno y se aumenta el porcentaje de incentivos fiscales y ayudas públicas que pueden recibir. No obstante, las lenguas no reconocidas oficialmente por el Estado, como el asturiano o el aragonés, reciben escasos apoyos

para su impulso desde cada región.

En **Chile**, donde según información del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio se hablan al menos siete lenguas vivas, no existe por el momento un catastro de cine en lenguas originarias ni un plan de trabajo para fomentarlo y visibilizarlo.

Tampoco existe un catálogo de obras en **Costa Rica**, donde según datos del Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Costa Rica, actualmente coexisten al menos cinco lenguas vivas. Raciél del Toro, director del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, señala que solo se tiene registro del documental “Sikua” de José Pablo Porras, estrenado en 2016; y el corto “La ocarina” de María Inés Pijuán, realizado en 2017. “No se ha implementado ni está por implementarse a corto plazo ninguna medida en este sentido, por lo que a todas luces es un tema que deberá ser analizado y evaluado, si realmente se desea que el cine sea reflejo de la identidad nacional en todo su espectro”, sostiene.



Nudo Mixteco



Nosilatiaj. La belleza



¡Felicitamos a **CAACI**
CONFERENCIA DE AUTORIDADES
CINEMATOGRAFICAS DE IBEROAMERICA
por su **30** aniversario!

**Nuestra industria
crece de la mano.**

www.lacfn.com

#10añosLAFCN

#30añosCAACI

#CrecemosJuntos



BRECHA DE GÉNERO

La cuarta ola del feminismo está sembrando transformaciones -y recogiendo otras- en todas las sociedades, y también en el cine regional está teniendo injerencia. En el ámbito de la CAACI, según informa Pierre Emile Vandoorne, es un tema en el que se viene trabajando desde hace tiempo. “En diciembre íbamos a revisar los avances y todavía había necesidad de trabajar más con las organizaciones, porque muchos de estos avances se dan en el diálogo que los países establecen con las organizaciones, en este caso de mujeres”. No obstante, adelanta que en este momento, “la preocupación se enfoca en promover prácticas que aseguren entornos seguros, libres de hostigamiento o acoso, y ahí hay estándares que las autoridades cinematográficas pueden ayudar a implementar”.

2020 ha sido un año bisagra en muchos países de la región, donde las instituciones cinematográficas han incorporado -tímidamente- algunas medidas para impulsar la paridad en el sector. Sin embargo, en la mayoría de los casos se parte de un sistema de registro binario que no incluye, por ahora, a las disidencias. Las propuestas se pueden agrupar en tres grandes bloques: fomento, formación y visibilidad; y en la mayoría de los países el punto de partida son diagnósticos de datos realizados por las propias instituciones públicas o por organizaciones de la sociedad civil.

“Falta mucho por avanzar para alcanzar la igualdad”, sostiene María Novaro, directora de IMCINE. En 2019, en **México** se estrenaron 216 películas, de las cuales sólo el 20% y 30% fueron dirigidas y escritas por mujeres, respectivamente. Este año, el IMCINE incorporó algunas medidas afirmativas. Por un lado, se lanzó un concurso anual para guiones escritos por mujeres y mujeres trans por el que se entregan cinco premios de 250 mil pesos mexicanos (unos 12 mil dólares). Asimismo, desde este año, las dos convocatorias anuales del Estímulo Fiscal EFICINE/Producción incluyen en la evaluación 5 puntos adicionales a proyectos dirigidos por mujeres; y es requisito que, para concursar en EFICINE, cada productora entregue una carta en la que se compromete a que su rodaje será un espacio libre de acoso sexual y violencia de género. En paralelo, la quinta edición del Programa Polos Audiovisuales de formación audiovisual comunitaria incluyó una modalidad exclusiva para mujeres.

También en **Argentina** se han tomado decisiones para impulsar la paridad en un sector que, en 2018, solo registró un 19% de directoras en los 238 largometrajes estrenados, y apenas un 12% en el centenar de proyectos de largo que solicitaron apoyo al INCAA. Dichos datos se extraen del informe realizado por el Observatorio





Las niñas bien

Audiovisual del INCAA en julio de 2019. Entre las acciones impulsadas, destaca la inclusión de cupos de género y participación federal en los comités de evaluación de concursos públicos, y la incorporación de una cláusula en la reciente convocatoria a concurso de series cortas por la cual la participación “de género” en el equipo creativo (producción, dirección y guion) podrá sumar puntos adicionales en su evaluación.

Ese sistema de puntaje se utiliza desde hace algunos años en **España**, donde además de dirección, guion y producción; el ICAA tiene en cuenta los puestos de jefatura de los proyectos. También se prevé la paridad en los comités de evaluación; se exige que la empresa postulante cumpla con los requisitos generales en materia de igualdad y desde este año se reserva un mínimo del 35% del crédito en distintas líneas para proyectos realizados por directoras. Estas y otras medidas son reivindicadas año a año por la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales – CIMA, cuyo informe de 2018 señalaba que solo el 20% de las 152 películas postuladas a los premios Goya eran escritas o dirigidas por mujeres.

También en **Portugal** el Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) verifica junto a CITE – (Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego) que la empresa beneficiaria no tiene sentencias por despido ilegal de trabajadoras embarazadas, que hayan dado a luz recientemente o lactantes. Asimismo, en el país luso los concursos de apoyo a la escritura y desarrollo de obras cinematográficas por programa convocados por el ICA, se prevé un aumento del 10% del apoyo cuando

se verifique que más del 50% de la autoría son mujeres. Del total de 2.642 películas producidas entre 2004 y 2020, sólo el 21,7% son realizadas por mujeres, según registro del propio ICA.

En **Chile**, en el análisis de los últimos cuatro años del Fondo Audiovisual, de los 214 proyectos ganadores de las líneas de largo y corto, solo el 29% eran dirigidos por mujeres (36% en corto y 26% en largo). En la convocatoria de 2021 se han implementado algunas medidas para reducir la brecha, según explica Daniel Laguna, Secretario Ejecutivo del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual. Entre ellas, algunas líneas incluirán en su selección, al menos, un proyecto dirigido por una mujer. Otras, por su parte, plantean como “criterio de desempate” para el comité, privilegiar proyectos que empleen a mujeres en al menos dos de los cinco cargos de dirección, producción, guion, dirección de fotografía y sonido. Esta regla también se prevé en la línea de formación: en caso de empate, se elegirán proyectos orientados a la formación de mujeres en las especialidades de dirección, dirección de fotografía, sonido, animación y videojuegos.

En **Perú**, desde hace dos años la DAFO garantiza la paridad en la composición de comités de evaluación de proyectos, criterio que ha sido incorporado en la normativa aprobada en 2020; según explica Pierre Emile Vandoorne, director de DAFO. Asimismo, las bases de las convocatorias de 2020 incluyen como criterio opcional para el jurado la evaluación positiva de la paridad en los equipos creativos y técnicos. En paralelo, señala Vandoorne, se han iniciado el diseño de accio-



Donostia Zinemaldia Festival de San Sebastián International Film Festival

sansebastianfestival.com

**Donostia Zinemaldiak CAACIri
zorionak ematen dizkio
bere 30. urteurrenean**

**El Festival de San Sebastián
felicit a CAACI
por su 30 aniversario**

**The San Sebastian Festival
congratulates CAACI on its
30th anniversary**



Patrocinadores Oficiales



Colaboradores Oficiales



Instituciones Socias



nes y medidas “para contribuir a generar entornos seguros y libres de acoso y discriminación, que se verán materializados a futuro”.

En **Colombia**, el Ministerio de Cultura está realizando un estudio de género en el sector, cuyos resultados serán públicos en el tercer trimestre del 2020. No obstante, ya se han implementado algunas medidas para garantizar la visibilización de las mujeres en el sector, entre ellas sendas convocatorias de becas para el desarrollo y producción de proyectos de no ficción para televisión; y un programa que seleccionó a realizadoras de seis comunidades étnicas para dirigir una serie sobre la protección de los derechos de las mujeres indígenas. Asimismo, según explica Jaime Tenorio, Director de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos a lo largo de este 2020 y a partir de publicaciones en medios de comunicación sobre el acoso laboral y sexual en el sector; representantes de agremiaciones y empresas privadas realizaron, en una mesa de trabajo liderada por la institución pública, un decálogo de buenas prácticas para promover ambientes de trabajo seguros y paritarios promovido por 23 organizaciones sectoriales. En paralelo, el Ministerio de Cultura creó el Plan de Transversalización de Equidad de Género y Diversidad en el Sector Cultura, y el Plan Nacional de Transversalización de Equidad de Género y Diversidad para las Artes, la Cultura y el Patrimonio, “las cuales promoverán planes efectivos para la equidad de género y prevención



Las niñas

de las violencias en el sector cultural”, sostiene Tenorio.

También en Argentina, explica Nicolás Battle, vicepresidente del INCAA, desde la institución se está trabajando con la Comisión de Género de SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) para impulsar los espacios laborales libres de violencia. A nivel institucional también se han implementado protocolos de intervención en casos de violencia laboral y discriminación; se realiza capacitación obligatoria del funcionario público en temas de género y violencia machista (Ley Nacional Micaela); y se ha incorporado trabajadoras trans en cumplimiento del reciente Decreto del Poder Ejecutivo Nacional.

TERRITORIOS EN SEMILLA

En otros países de la región, las medidas por la paridad en el sector están en etapas más incipientes, a menudo por la ausencia de organizaciones de la sociedad civil que empujan los cambios.

En **Bolivia**, los únicos datos oficiales hablan de un 30% de la participación de mujeres en puestos de dirección en los proyectos postulados al Fondo de Fomento 2020. La directora de ADECINE, Roxana Moyano, explica que hay tres programas listos para su implementación una vez superada la pandemia: Fondo de Fomento para la producción de cortometrajes dirigidos y/o producidos por mujeres; Programa de formación



El libro de Lila



Mamá, mamá, mamá

de productoras y Premio Nacional de Cinematografía para obras dirigidas y/o producidas por mujeres.

También en **Costa Rica** hay medidas en camino: según explica Raciél del Toro, en Fondo El Fauno existe un planteamiento en etapa de diseño, “para lograr que al menos el 50% de los proyectos apoyados sean dirigidos o codirigidos por cineastas mujeres”. En los últimos tres años los resultados han sido diversos, con porcentajes de proyectos ganadores dirigidos por mujeres de entre el 30% y el 75%.

Según informaciones de las autoridades de **Uruguay**, **Venezuela** y **Panamá**, en aquellos países se están estudiando medidas para incentivar la participación de mujeres en el sector. Sheila Rodríguez, Directora Nacional de Cinematografía de Panamá, afirma que el porcentaje promedio de mujeres profesionales en el sector panameño es de un 18,5%, según los datos que arroja el Registro de la Industria Cinematográfica. No obstante, estos censos no arrojan datos de los roles y jerarquías ocupadas en los proyectos.

En **Cuba**, según informaciones del ICAIC, el 33% de las personas inscritas en el registro de creación audiovisual son mujeres. Por otro lado, los números que deja la llamante convocatoria del Fondo de Fomento indican que “el 43% de las optantes son mujeres, entre

ellas se encuentran productoras, directoras y guionistas”, según explica Tania Delgado, vicepresidenta del Instituto.

En **Ecuador**, como en Cuba, el Listado Ecuatoriano del Audiovisual da una idea de la presencia no jerárquica de mujeres en el sector en tanto es un registro obligatorio para postular a los fondos públicos: un 29% del total son mujeres. Por otro lado, los porcentajes de proyectos beneficiados indican

que entre el 21% (2009 y 2010) y el 70% (2016) de las personas que lideraban los proyectos eran mujeres. A la luz de estos datos, el entonces director del ICCA, Jan Vandierendonck, sostenía que una conclusión posible era que “los proyectos presentados por mujeres tienen mejor acogida de parte de los jurados en función de su representación en el sector”, por lo que no había planes urgentes de intervención.

En **República Dominicana**, si bien no hay estudios específicos, Yvette Marichal, directora de la DGCINE (Dirección General de Cine) señala que, “a nivel general, la mayoría de los departamentos son dirigidos por mujeres”. Marichal destaca que, de las 27 películas estrenadas en 2019, en 11 hubo al menos una mujer como directora, productora o guionista. Tampoco en **Paraguay** hay estadísticas, afirma Guillermina Villalba, directora audiovisual de la Secretaría Nacional de Cultura, quien destaca que la participación de directoras y productoras en el cine nacional es brillante.



A Portuguesa

LatAm
cinema★com