

Marina Moguillansky

Cines del Sur

La integración cinematográfica entre los países del
MERCOSUR





COLECCIÓN BITÁCORA ARGENTINA
Dirigida por Alejandro Falco

Marina Moguillansky

Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR. 1a ed. Buenos Aires: 2016.

248 p.; 15x22 cm.

ISBN 978-950-793-227-4

1. Análisis Cinematográfico. I. Título.

CDD 791.4309

Fecha de catalogación: 29/12/2015

©2016, Marina Moguillansky

©2016, Ediciones Imago Mundi

Imagen de tapa: Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 500 ejemplares

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2016 en Gráfica San Martín, Pueyrredón 2130, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

Índice general

Presentación y agradecimientos	IX
Introducción	XI
I El cine en el MERCOSUR. Los actores, las industrias y las políticas	
1 El cine en los comienzos del MERCOSUR	3
2 La consolidación del MERCOSUR neoliberal	23
3 Hacia el MERCOSUR audiovisual	55
4 Las políticas regionales de cine	85
II Imágenes y relatos de la región	
5 ¿Hacia la construcción de un imaginario regional?	113
6 Las guerras olvidadas	121
7 Huellas del pasado reciente	145
8 Cartografiando el paisaje regional	169
Conclusiones	191
Bibliografía	199
Anexos	209

Presentación y agradecimientos

Este libro empezó a escribirse en el año 2004, primero en la forma de un proyecto de investigación presentado a una beca doctoral del CONICET, para luego convertirse en una tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM), y finalmente en tesis de doctorado, dirigida por Ana Amado y codirigida por Alejandro Grimson, que fue presentada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en el año 2011. Luego reescribí y actualicé algunas secciones, hasta llegar al libro que hoy presento a los lectores.

En el transcurso de los años de investigación, paralelos a mi formación académica en las áreas no siempre cercanas del cine y la sociología, las preguntas y las hipótesis con las que trabajé se fueron transformando. Mi propio objeto de estudio cambió, bastante radicalmente, en este período: el cine ingresó en la agenda de la integración regional, se crearon organismos para la discusión de políticas y se iniciaron programas audiovisuales para el MERCOSUR con ambiciosos objetivos; el cine de los países de la región creció y se desarrolló, incluyendo a las producciones de Paraguay y de Uruguay que deslumbran al público en salas y festivales y se incorporó Venezuela al bloque regional, de manera plena en el año 2012 (quedando ya por fuera de los alcances de este trabajo).

Diferentes personas e instituciones me ayudaron para desarrollar la investigación y la escritura. El apoyo principal fueron las becas que el CONICET me otorgó para realizar el doctorado y luego la beca posdoctoral que me permitió dedicarme a revisar y reescribir el trabajo. El último período de reescritura fue posible gracias a una estancia realizada en la Università degli Studi di Pisa, con una beca Europlata. Mi lugar de trabajo, durante los primeros años (2005-2008), fue el Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires, donde discutí las primeras versiones de mi proyecto y los avances de la investigación, con generosos aportes de Mirta Varela, Mariano Mestman y Pablo Alabarces. A partir de 2009, el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín fue un espacio de trabajo cálido y pleno de oportunidades de formación, consulta y discusión de los avances de investigación. Por otra parte, para iniciar y continuar mi trabajo de campo, la Secretaria Técnica de la Reunión Espe-

cial de Autoridades Cinematográficas del MERCOSUR fue de gran ayuda brindándome contactos e información, a través de Eva Piwowsky y Nancy Caggiano. Los viajes a Brasil, donde hice varias entrevistas, observaciones y trabajo de archivo, fueron posibles gracias a una beca de estancia breve de la Secretaría de Cultura de la Nación en cooperación con la Escuela de Comunicación de la Universidad de San Pablo (ECA-USP), con la preciosa ayuda de María Dora Mourão, y otro viaje fue financiado con un travel grant de la Latin American Studies Association. La reescritura, corrección y publicación de este libro recibieron apoyo de la UNSAM y del CONICET.

Mis directores en este proceso de investigación y escritura fueron Ana Amado y Alejandro Grimson, que acompañaron, apoyaron y ayudaron de formas muy concretas y decisivas. Ambos leyeron mis avances, discutiendo y aportando ideas o preguntas, cuestionando mis certezas e invitándome a construir nuevos datos, nuevas lecturas sobre los problemas que fui abordando. Por supuesto los eximo de los errores que el libro pueda presentar, pero ciertamente algunos de los méritos provienen de conversaciones mantenidas y/o de bibliografía que oportunamente me sugirieron revisar. Fueron también muy importantes los aportes del jurado de mi tesis de maestría, Gonzalo Aguilar, Rubens Bayardo y Guillermo Mastrini; de la evaluadora de mi plan de tesis, Alicia Entel, y del jurado de la tesis de doctorado, Gonzalo Aguilar nuevamente, Gustavo Buquet Borleto y Mariano Mestman. Sus elogios, críticas y sugerencias fueron tenidos en cuenta a la hora de reescribir el texto como libro.

Algunos colegas fueron fundamentales por sus generosos aportes de copias de películas, de datos y materiales diversos, o bien leyendo y comentando algunas partes del escrito. Mis agradecimientos van para Leonardo Gavinas, Pablo Piedras, Marcela Visconti, Hernán Sassi, Aysson Felipe Amaral, Gabriel Noel y Santiago Marino. Agradezco enormemente a todas las personas del ámbito del cine que prestaron su tiempo para largas entrevistas, y a los realizadores que me enviaron sus películas –inconseguibles en Buenos Aires– por correo postal, en particular a Gabriela Guillermo, José Eduardo Alcázar, Cristian Pauls y Gastón Gularte.

Finalmente, mi mayor gratitud es para mis padres, Carlos y Cristina, que con gran entusiasmo me apoyaron en todas mis iniciativas y ayudaron de todas las maneras posibles. Los años de escritura se volvieron felices gracias a la compañía de Diego Tielas, y por supuesto de mi hijo León.

Introducción

La creación del MERCOSUR fue pensada en sus orígenes como una oportunidad de ampliar los mercados disponibles para los países que lo constituyeron, aumentando el comercio entre los mismos y brindándoles una plataforma para insertar sus economías nacionales en un orden globalizado. La ampliación de mercados podría resultar clave para sectores como la industria cinematográfica que, por la naturaleza de sus mercancías, requiere de gran cantidad de espectadores para resultar rentable. Entre los países que formaron el MERCOSUR se encontraban Brasil y Argentina, dos de los tres mayores productores de cine de América Latina en toda su historia. Sin embargo, por distintos motivos las industrias culturales en general y la cinematográfica en particular no recibieron atención durante los inicios de la integración regional. Con los años, los actores sociales del campo cinematográfico y el avance de las discusiones a nivel internacional fueron colocando al cine en el centro de la agenda de las políticas culturales del MERCOSUR. La creación de un organismo específico – la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM) – marcaría un giro hacia el año 2003, coincidente con el relanzamiento del bloque regional. Sin embargo, la integración en el ámbito cinematográfico parece no haber experimentado un aumento significativo desde la formación del MERCOSUR. La Argentina continúa ejerciendo influencia sobre Paraguay y Uruguay, países que tradicionalmente han sido receptores de la producción audiovisual de este país. La producción cinematográfica de Brasil prácticamente no cruza las fronteras intrarregionales. El público de cine que consume películas de un país de la región que no sea el propio no ha aumentado. La realización de coproducciones entre países del bloque se ha elevado pero más bien debido al interés español por constituir un mercado iberoamericano a través del Programa Ibermedia. La circulación transfronteriza de técnicos y actores, de equipos de rodaje, y de copias para su exhibición sigue siendo tan difícil como antes de que existiera el MERCOSUR.

De esta manera se conforma el problema que buscamos desarrollar en este libro. Si el MERCOSUR constituye una ampliación de mercados y el cine es una industria que se beneficia claramente de ello, ¿qué cambios ha pro-

ducido la integración en la actividad cinematográfica de la región? Nuestro trabajo se detiene a explorar las transformaciones ocurridas en las industrias cinematográficas¹ de los países miembros del MERCOSUR a partir de su creación en 1991 hasta la actualidad, con el objetivo de analizar si se ha producido algún grado de integración regional en este complejo sector. Para ello consideramos un rango amplio de fenómenos que pueden considerarse como indicadores de un proceso de integración entre las cinematografías del MERCOSUR teniendo en cuenta el triple registro del cine en tanto industria, objeto de políticas públicas y producción estética. La hipótesis general que orienta la investigación es que la integración regional ha producido cambios limitados en la industria cinematográfica, debido a que la dinámica de esta es principalmente regida por corporaciones transnacionales que escapan a las políticas nacionales y regionales que han sido implementadas. Nuestra perspectiva discute además la teoría de la proximidad cultural, según la cual el MERCOSUR es un área ideal para la integración.

El cine en los procesos de integración regional: una revisión del estado del arte

La creación y consolidación de los bloques regionales de países es un fenómeno relativamente reciente en su formato contemporáneo, por lo cual las investigaciones sobre las transformaciones en las industrias cinematográficas en los procesos de integración recién están comenzando a aparecer en el campo de las ciencias sociales. Los escasos estudios existentes no han alcanzado aún un consenso acerca de la definición y las dimensiones de lo que puede considerarse como «integración cinematográfica». En la actualidad, algunos trabajos se ocupan de sistematizar datos, otros delimitan algunas definiciones normativas y proponen líneas de acción para el diseño de las políticas culturales, y hay una gran variedad de perspectivas teóricas contrapuestas. Siguiendo esta última clave, es decir, atendiendo a los presupuestos teóricos de las investigaciones, podemos distinguir tres líneas de análisis: los estudios basados en la teoría de la proximidad cultural, los que se construyen sobre las premisas de la economía política de las industrias culturales, y por último las perspectivas que desde la sociología de la cultura y la comunicación estudian las prácticas y representaciones de los actores sociales.

1.- A rigor de verdad, en los países del MERCOSUR no puede hablarse de verdaderas «industrias cinematográficas», como bien señalan Clara Kriger y Ricargo Manetti, «resulta difícil hablar de la existencia de una industria cinematográfica, ya que las distintas producciones nacionales recurren a nuevas modalidades de producción (...) y requieren de protecciones y subsidios para garantizar una continuidad» (Manetti y Kriger 1994, pág. 296).

El enfoque predominante de los estudios sobre los efectos de los procesos de integración regional sobre las industrias audiovisuales se basa en la teoría de la proximidad cultural. Esta perspectiva considera que la creación de bloques regionales entre países con cercanía cultural representaría una ventaja y un potencial para la integración de sus industrias audiovisuales. Se presupone que la semejanza cultural entre países lleva a una mayor atracción y aceptación de la producción cultural respectiva, es decir, que si dos países son más parecidos culturalmente, tendería a existir – una vez eliminadas las barreras artificiales – un mayor comercio de bienes audiovisuales. Siguiendo la misma lógica, cuando un bloque regional contiene en su interior a países muy diferentes culturalmente, existirán mayores dificultades para que la integración se extienda a las industrias culturales. En la literatura económica, este fenómeno se denomina «descuento cultural», que remite al porcentaje de reducción del valor de un bien cultural extranjero en un territorio determinado, que se propone como inversamente relacionado con la distancia cultural entre su lugar de origen y el mercado al que se exporta.

Esta perspectiva teórica está muy difundida en los estudios económicos y de marketing sobre la audiencia cinematográfica, que se proponen medir y explicar el éxito o fracaso de la circulación de películas por fuera de sus mercados de origen. Si se aplica este modelo a los procesos de integración regional, la hipótesis es que los mercados de mayor tamaño tenderán a exportar sus producciones hacia los mercados de menor tamaño, con una tendencia creciente hacia los más cercanos en términos culturales (Wildman 1995). Uno de los problemas centrales del modelo es la definición del concepto clave de «distancia cultural» que resulta muy difícil de medir sin banalizar completamente su significado. Los trabajos de Hofstede (1980, 2001) se han propuesto resolverlo a través de una cuantificación de las diferencias culturales entre los países del mundo, recibiendo críticas teóricas, epistemológicas y metodológicas concluyentes (Jabri 2005; McSweeney 2002 y Williamson 2002). Para ilustrar los problemas de esta propuesta, notemos que si quisiéramos emplear esta metodología para analizar distancias culturales en el MERCOSUR, resultaría – según los índices de Hofstede – que la Argentina es culturalmente más cercana a Brasil que al Uruguay (no hay datos de clasificación para el Paraguay). Esta insólita conclusión se explica únicamente teniendo en cuenta que esos índices no consideran al lenguaje, la historia o el pasado colonial como dimensiones relevantes en la diferencia cultural.

Una perspectiva que resulta interesante es la economía política del cine – desarrollada por Guback (1980) y Wasko (2006) entre otros – que considera al cine como una industria capitalista moldeada por intereses políticos y económicos. Para la economía política del cine es relevante analizar la estructura industrial del sector, los modos de producción, los modelos de

negocios, la cadena de valor, el tamaño de los mercados y las estrategias de las empresas del sector, así como los factores políticos vinculados con el apoyo estatal directo o indirecto. A modo de ejemplo, el estudio pionero de Guback se ocupó de analizar cómo el cine estadounidense logró ocupar las pantallas europeas luego de la Segunda Guerra Mundial, señalando no solo los factores económicos y de mercado que lo ayudaron sino también cómo había recibido apoyo directo del gobierno de Estados Unidos después en tanto estrategia político-cultural. La economía política del cine ha demostrado su relevancia para analizar la integración cinematográfica en el contexto de los bloques regionales como el MERCOSUR. Los trabajos del cineasta e investigador Getino (2005, 2006, 2007) parten de esta perspectiva y se ocupan de mostrar que las industrias del cine en América Latina tienen capacidades limitadas para desarrollarse a causa de su posición subalterna en un mercado hegemonizado por la industria de Hollywood. Su análisis destaca los lazos de dependencia en términos de distribución y exhibición, así como en cuanto a la infraestructura de la industria del cine. Getino se ocupó específicamente del cine en el MERCOSUR en algunos de sus últimos trabajos.

Crusafón (2006) analizó las estrategias de los conglomerados mediáticos de la región apuntando a verificar si su acción se orienta hacia el espacio iberoamericano, tan presente en la retórica de las políticas de cooperación. En un análisis dedicado a la política audiovisual en el MERCOSUR, la autora analiza la influencia de las políticas de la Unión Europea en el ámbito cinematográfico, encontrando que esta ha funcionado como modelo para el desarrollo de las políticas regionales audiovisuales en el MERCOSUR, creando cierta dependencia que podría tornarse problemática. En la misma línea que privilegia el análisis de los actores sociales se inscribe el antecedente más relevante para nuestra investigación, que es la tesis de Motta da Silva (2003) titulada *Vizinhos distantes. Circulação cinematográfica no Mercosul*. Este trabajo explora el devenir de la industria cinematográfica en los países del MERCOSUR durante el proceso de integración, analizando las diferencias entre las situaciones de cada país en cuanto a la producción, distribución y exhibición. Se basa en análisis de datos estadísticos y en una encuesta realizada por la autora a la «clase cinematográfica» del MERCOSUR, compuesta por directores, productores, distribuidores, exhibidores, programadores de festivales, críticos y políticos. Su indagación de los imaginarios de esta clase acerca de la integración cinematográfica la llevan a concluir que lo que alguna vez en la región fuera un proyecto estético-ideológico, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970, se transformó en una intención de integración puramente comercial con la lógica del mercado. La tesis concluye que «somos vecinos distantes en una región en la cual la convivencia es solo accidental. Un territorio particular de rechazo y atracción, extrañamiento y curiosidad, resentimiento y sorpresa»

(*ibidem*, pág. 16). Este trabajo es un gran aporte pero ha quedado en cierta medida desactualizado ya que corresponde a una investigación desarrollada en el año 2003, antes de que se produjeran algunos cambios significativos en la región.

La investigación que aquí presento propone un análisis sistemático de la evolución del cine en el contexto del proyecto de integración atendiendo a un triple registro: la industria y sus actores, las políticas públicas y la estética de los filmes. Me propongo discutir la teoría de la proximidad cultural, que supone que existe cierto automatismo natural que produciría un acercamiento entre las industrias de cine de distintos países vecinos al eliminarse las barreras comerciales.

Las premisas del modelo microeconómico son las siguientes:

1. los productos audiovisuales son bienes públicos en los que el consumo de una persona no excluye el de otras;
2. la principal atracción de estos bienes es el contenido, que es además el factor que eleva los costos;
3. a mayor inversión en un producto audiovisual, mayor atracción de público;
4. dado el carácter de bien público, cuanto más grande es el mercado doméstico más aumentan las expectativas de ganancias y existen mayores incentivos para la inversión;
5. el público de un mercado determinado prefiere en principio consumir productos culturalmente cercanos – por ejemplo, en su mismo idioma –;
6. cuando la oferta de en el comercio audiovisual, los productos audiovisuales tienden a fluir desde los mercados más grandes hacia los más pequeños a menos que se lo impidan barreras creadas por las políticas.

Si bien asumo las premisas y predicciones del modelo microeconómico del comercio de bienes audiovisuales como hipótesis de trabajo, considero importante incorporar dos modificaciones. La primera es que los flujos de películas y su consumo no ocurren en un mercado libre que alcanza el equilibrio según el balance entre el nivel de inversión en las películas y el «deseo» de los espectadores, sino que son el resultado de las estrategias de hegemonización del mercado por parte de agentes económicos cada vez más concentrados y que cuentan con el apoyo político de sus Estados y otras organizaciones, como muestran los estudios históricos de la economía política del cine. La segunda modificación es que la «distancia cultural» debe replantearse a través de una historización y contextualización de las relaciones entre cierto tipo de producción cultural y cierto tipo de mercados, atendiendo entre otros factores a las herencias coloniales, el lenguaje y las tradiciones espectatoriales. Por último, para este libro retomo los aportes

de la bibliografía sociológica existente, en particular la necesidad de prestar atención a los actores sociales, sus representaciones y sus estrategias; y asumo la necesidad de distinguir entre dimensiones de la integración cinematográfica.

El enfoque de la sociología de la cultura

El abordaje de esta investigación se inscribe en la perspectiva de la sociología de la cultura para analizar las transformaciones concretas de la industria cinematográfica a partir del proyecto de integración regional del MERCOSUR. Consideramos al cine a partir de las dimensiones económica, política y estética. El cine es el producto de una actividad industrial capitalista desarrollada por múltiples actores, empresas e instituciones. Esta actividad es regulada por políticas públicas y por acuerdos de nivel nacional, regional e internacional. Produce textos filmicos de carácter estético. Dada esta multiplicidad del cine en tanto objeto de estudio, adoptamos la estrategia del «cubismo teórico» (Stam 2001) para enfocar, en forma sucesiva, distintos aspectos del fenómeno a través de diversas perspectivas disciplinares: la sociología de la cultura, la economía política y los estudios socio semióticos.

A partir de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu pensamos el desarrollo del cine en el marco de un «campo cinematográfico», en el cual tienen lugar las prácticas y estrategias de diferentes actores sociales, empresas e instituciones. Los actores sociales que desarrollan sus actividades en el campo cinematográfico ven condicionadas sus prácticas por su posicionamiento en dicho espacio y por sus relaciones sociales con otros actores de la industria. Estos agentes, lejos de conformar una «clase cinematográfica», se estructuran en fracciones enfrentadas por conflictos de intereses. Trasladamos la diferenciación que plantea Bourdieu para el campo literario entre circuitos de circulación ampliada y restringida al campo cinematográfico, donde el circuito de circulación ampliada se corresponde con el cine comercial que producen los grupos multimedia y los *majors* (los «tanques» o *blockbusters*), orientados a maximizar el capital económico; mientras que el circuito restringido remite al cine de autor, también llamado de «arte y ensayo» que se orienta a maximizar el capital simbólico y depende más estrechamente del Estado. Los estudios concretos en el ámbito de la sociología de la cultura, realizados a partir de la teoría de los campos de Bourdieu, plantean implícitamente una concordancia entre los límites de los campos y la extensión del espacio nacional. En nuestro caso, nos proponemos analizar si existen condiciones que permitan pensar en la formación paulatina de un campo cinematográfico regional en el MERCOSUR, que trascienda las fronteras políticas de los países.

Ahora bien, las estrategias y posicionamientos de los actores del campo cinematográfico se ven asimismo limitadas por las condiciones estructurales de funcionamiento de la industria del cine, que la economía política nos ayuda a comprender. De allí retomamos los análisis de la forma de producción de valor en la industria de cine, la estructura de la cadena de negocios (producción, distribución, exhibición, consumo) y las dinámicas de funcionamiento del mercado a nivel global.² En las últimas décadas, la industria del cine se ha integrado cada vez más en un mercado mundial que tiende a la concentración de capitales en unos pocos agentes empresariales (los *majors*, los complejos multisala y las multimedia), que a su vez produce un mayor dominio de estos actores hegemónicos en los mercados periféricos como aquellos de los países que conforman el MERCOSUR.

Este libro se ocupa de las transformaciones en la industria cinematográfica de los países del MERCOSUR a partir de la integración regional desde la perspectiva de la sociología de la cultura. Lo que dio origen a esta preocupación fue el estreno en un cine de Buenos Aires, en el año 2004, de la película *Amarelo manga*. Leí en el suplemento de espectáculos del diario *Clarín* una crítica que la destrozaba. Aun así tuve intenciones de ir a verla, pero me demoré una o dos semanas y para entonces ya no estaba en cartel. Así fue que empecé a planear esta investigación, a prestar más atención a los estrenos (o la falta de ellos) de películas brasileña y latinoamericanas en general. Dedicué mi tesis de maestría, entonces, a la circulación de cine brasileño en Argentina, rastreando cada estreno, las decisiones de los diferentes actores que intervienen para que se produzca y que definen qué y cómo se estrena y cuánto permanece en la cartelera. Pude constatar que los estrenos no aumentaron con la creación del MERCOSUR, sino únicamente cuando este se dio una política específica de co-distribución entre Argentina y Brasil, que permitió que las películas llegaran a la pantalla pero fue un fracaso en términos de público y generó además un enorme malestar entre los distribuidores. Si había alguna circulación de películas brasileñas, era únicamente en pantallas no comerciales, impulsada por la acción diplomática y de entidades culturales. Parecía entonces que habría poco para decir con respecto a la integración cinematográfica en el MERCOSUR, al menos desde la perspectiva de la circulación de películas.

Continué con la investigación para mi tesis de doctorado, decidiendo replantear la formulación del problema, lo cual me llevaría a modificar la forma de conceptualizar la integración cinematográfica. Fueron centrales algunas lecturas y discusiones con colegas. La literatura sobre la conformación histórica de los cines nacionales en América Latina, a través de las historias comprensivas clásicas de Schumann (1987), King (1990) y Para-

2.- En mi tesis de maestría elaboré un detallado informe sobre las principales transformaciones en la industria y el mercado cinematográfico en las últimas décadas, siguiendo los hallazgos de la bibliografía especializada (Moguillansky 2009).

naguá (1980), me permitió replantear el problema de la interacción entre las industrias desde la perspectiva de la competencia entre los principales polos de desarrollo cinematográfico, que habían sido la Argentina, Brasil y México. La Argentina en los años dorados del cine, entre las décadas del treinta y cuarenta, fue exportador de cine y mantuvo cierto dominio sobre los mercados hispanoparlantes, posición que se disputaba con México. Los mercados de Uruguay y Paraguay fueron áreas asumidas como destinos naturales para la exportación del cine argentino, así como locaciones posibles para la filmación de sus producciones y socios de las eventuales coproducciones internacionales. El cine brasileño nunca tuvo una gran inserción en el mercado argentino ni latinoamericano en general, con la excepción de su *Cinema Novo*, que era estrenado en el circuito de cines de arte, y algunos de los éxitos del período en que Embrafilme garantizaba su distribución. Al replantear el problema de la integración cinematográfica en una perspectiva geopolítica e histórica comprendí que investigar los efectos de la integración regional en la cinematografía a través del prisma de la circulación de la producción brasileña en Argentina, era buscar por el costado más difícil e improbable.

Por otro lado, en un comienzo me había concentrado solamente en la circulación de cine (distribución y exhibición) como eje de la integración cinematográfica, sin considerar otras dimensiones posibles. La lectura del trabajo de Mora Jiménez (2009), sobre las políticas de cooperación y la integración audiovisual en Iberoamérica, me aportó una definición del concepto de integración audiovisual más compleja. Según el autor, la integración audiovisual es «el grado de conexión e interrelación entre las industrias de dos o más países y que se traduce en una intensificación de las relaciones de coproducción, la propiedad transfronteriza, la codistribución, la copromoción y finalmente en el resultado de la audiencia obtenida por los contenidos audiovisuales producidos por estos países» (*ibídem*, pág. 83). Adopté entonces esta definición y elaboré indicadores para analizar el avance del proyecto de integración en el ámbito de cine del MERCOSUR. En este trabajo, entenderé a la integración cinematográfica en función de tres dimensiones:

1. la evolución de las coproducciones entre países de la región;
2. los estrenos cruzados, de películas nacionales de un país en el mercado de otro país de la región;
3. la gestación de espacios de discusión y elaboración de políticas regionales de cine.

La idea que orientó la indagación era analizar las condiciones para la emergencia de un campo cinematográfico regional. Para ello, sería necesario que el espacio regional fuese percibido como horizonte de acción entre los agentes del sector y deberían aparecer instancias de regulación, legitimación

y consagración del capital simbólico en la actividad cinematográfica a nivel del MERCOSUR.

En síntesis, el giro en el planteo del problema de investigación supuso por un lado historizar y contextualizar la situación actual insertándola en el tiempo largo del cine en América Latina, incluir a todos los países miembro del MERCOSUR, tuvieran o no una industria cinematográfica desarrollada y complejizar la definición de la integración cinematográfica. Una vez que mi mirada sobre la integración cinematográfica se complejizó incluyendo las diversas dimensiones del fenómeno, y que mi investigación pasó a abarcar a los cuatro países miembro del MERCOSUR, empezaron a surgir tendencias que señalaban que sí, había algunas cosas para decir sobre el cine y la integración.³ También es cierto, por otra parte, que el propio «objeto de estudio» se transformó durante el transcurso de la investigación, y lo sigue haciendo.

El diseño de la investigación. Cuestiones metodológicas

La investigación abarca las dos primeras décadas del proceso de integración regional del MERCOSUR (1991-2011). Los primeros años del bloque pueden considerarse como la situación previa puesto que recién en 1995 entra en vigencia la unión aduanera, considerando además que el cine tiene tiempos relativamente largos –debidos al ciclo de producción de una película– para verse afectado por cambios en las políticas o en la situación socioeconómica. El diseño metodológico combina el uso de distintas técnicas de construcción y análisis de datos, en tres líneas complementarias: en primer lugar, para el análisis de las industrias cinematográficas de la región utilicé datos estadísticos y de mercado, a partir de registros oficiales y de datos contruidos mediante fuentes secundarias (suplementos de espectáculos y revistas). En segundo lugar, para el estudio de las prácticas y representaciones de los actores del sector realicé una serie de entrevistas semiestructuradas. Finalmente, para explorar la dimensión simbólica de la producción cinematográfica seleccioné las películas coproducidas por dos

3.– También sería importante considerar que mi objeto de estudio se fue transformando durante el transcurso de la investigación. El primer planteo del problema fue en el año 2005, cuando la RECAM se estaba formando y no tenía aún visibilidad y el Observatorio del MERCOSUR Audiovisual no existía. Desde entonces hasta el momento de terminar de escribir esta tesis han pasado cinco años en los cuales se amplió y consolidó el Programa Ibermedia, que como veremos fue fundamental para las coproducciones del MERCOSUR; se aprobó la ley de cine en el Uruguay y se presentó el proyecto de ley en el Paraguay; siguieron creciendo las industrias de cine en Brasil y Argentina; se consolidó la RECAM y se inició la cooperación con la Unión Europea.

o más países del MERCOSUR en el período y realicé una lectura textual y contextual de ellas.

La estructura de libro

El libro se organiza en dos partes. La primera expone la evolución de la actividad cinematográfica en los países del MERCOSUR hasta el lanzamiento del Programa MERCOSUR Audiovisual en el año 2009. Presentamos un desarrollo cronológico en tres etapas: en primer capítulo, aborda la transición hacia la unión aduanera (1991-1995); el segundo, la consolidación del modelo neoliberal de integración (1996-2002) y el tercer capítulo, se centra en el giro hacia la inclusión de la cinematografía en el proyecto regional (2003-2009). El cuarto capítulo despliega un análisis de la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas del MERCOSUR, primer ámbito para la política pública regional de cine, y describe los principales proyectos que se implementaron y las perspectivas del actual Programa MERCOSUR Audiovisual.

La segunda parte del libro se dedica a analizar la dimensión simbólica del cine del MERCOSUR. Allí nos ocupamos de las representaciones cinematográficas producidas en la región, en calidad de coproducciones del MERCOSUR. El primer capítulo de esta parte presenta una descripción de las coproducciones, sus principales rasgos genéricos y sus formas de financiamiento, y despliega las líneas teórico-metodológicas que orientaron la lectura de los textos filmicos. Los siguientes capítulos se ocupan del análisis cultural de las películas: el sexto capítulo, aborda las figuraciones de la larga historia de la región, concentrándose en películas sobre las guerras y conflictos armados; el séptimo capítulo, interroga las representaciones filmicas de la traumática historia reciente de los países del MERCOSUR, signada por las dictaduras militares y el autoritarismo. El capítulo octavo se dedica a explorar las cartografías de la región que se inscriben en los recorridos espaciales de los personajes, en la forma de mostrar los paisajes y en el tratamiento textual de las fronteras a través de relatos de viajes, historias de migraciones y vidas que transcurren en la frontera.