



CAACI

CONFERENCIA DE AUTORIDADES AUDIOVISUALES  
Y CINEMATOGRÁFICAS DE IBEROAMÉRICA



REPORTE  
**DIVERSIDAD**  
**DE GÉNERO**  
EN EL AUDIOVISUAL  
IBEROAMERICANO

REPORTE  
**DIVERSIDAD**  
**DE**  
**GÉNERO**  
EN EL AUDIOVISUAL  
IBEROAMERICANO<sup>1</sup>  
2022



1. Documento elaborado por Felix Lossio Chávez para la CAACI, 2021.

## Índice

INTRODUCCIÓN	4
I. GÉNERO, AUDIOVISUAL Y LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS	5
II. IBEROAMÉRICA: ANÁLISIS DE DATOS	10
III. ÍNDICE DE DIVERSIDAD CON PERSPECTIVA DE GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL EN IBEROAMÉRICA	36
IV. CONCLUSIONES	45
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	47



© CAACI 2022

CONFERENCIA DE AUTORIDADES AUDIOVISUALES Y CINEMATOGRAFICAS DE IBEROAMERICA

<https://caaci-iberoamerica.org/>

SECRETARIO EJECUTIVO:

**Jaime Andrés Tenorio Tascón**

COORDINADOR GENERAL:

**Ignacio Catoggio**

COORDINADORES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:

**Ignacio Catoggio**

**Christian Michel Salazar Tarazona**

DESARROLLO DE CONTENIDOS:

**Félix Antonio Lossio Chávez**

**Christian Michel Salazar Tarazona**

CUBIERTA + DISEÑO EDITORIAL:

**Lea Ágreda**



Esta publicación está disponible en acceso abierto bajo licencia Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>). En caso de realizar un contacto puede comunicarse a través del correo electrónico: [proyectos@caaci-iberoamerica.org](mailto:proyectos@caaci-iberoamerica.org)

## INTRODUCCIÓN

La Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica - CAACI tiene como objetivo institucional “contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual de los países iberoamericanos”. Desde este horizonte, la CAACI se ha propuesto producir y compartir información sobre la cinematografía y el audiovisual en nuestros países, de modo de animar a la producción y gestión de conocimiento en el sector, así como contar con mejores y más actualizadas evidencias para el diseño de políticas públicas orientadas al audiovisual.

Desde este propósito, se han identificado dos temas de particular relevancia en la industria audiovisual hoy: la diversidad sexual y de géneros y el cine indígena u originario. Como se sabe, ambos temas tienen una importancia central en el mundo actual, lo que ha llevado a varios países y regiones en el mundo a analizar sus propias industrias audiovisuales nacionales desde estos enfoques, prestando atención a sus brechas, avances y retos. Asimismo, organismos internacionales como UNESCO han planteado durante los últimos años los desafíos que tanto la perspectiva de género como la producción cultural originaria e indígena tienen en las industrias culturales y creativas en general, impulsando a los países a tomar conciencia de su urgencia y la necesidad por tomar acciones para afrontar dichos desafíos.

Teniendo ello en cuenta, desde la CAACI advertimos que urgía contar con información de primera mano desde nuestros países. De este modo, nos abocamos a desarrollar una encuesta con los países miembro que diera cuenta del estado de la industria audiovisual en relación a la diversidad sexual y de géneros y al cine indígena y originario y, desde allí, analizar críticamente dicha información en función a nuestras políticas audiovisuales nacionales y regionales.

Este primer reporte, tiene como objetivo por lo tanto presentar el estado de la cinematografía y audiovisual de los países integrantes de la CAACI desde un enfoque de género y diversidad sexual. Para lograrlo, se optó por una metodología cuantitativa, basada en una encuesta aplicada a los países miembros y respondida por las propias autoridades audiovisuales nacionales durante los meses de Abril y Julio de 2021. La encuesta se compone de 48 preguntas, 50% abiertas y 50% cerradas; agrupadas en los siguientes formularios o secciones: (i) Definición, (ii) Identificación de Agentes, (iii) Protocolos de Rodaje Seguros, (iv) Clasificación y/o Calificación y (v) Obras Cinematográficas. Desde allí, y como se detallará en la segunda sección, hemos analizado esta información en base a cinco ejes: (i) institucionalidad (incluye protocolos y condiciones laborales); (ii) Gestión de la Información; (iii) Financiamiento; (iv) Articulación y Redes y (v) Contenidos y Agentes.

Asimismo, a partir de la información recogida, así como de otras fuentes secundarias, proponemos el “índice de diversidad con perspectiva de géneros en el audiovisual en Iberoamérica”. Este índice tiene como objetivo dar cuenta, de modo integrado, del estado de los países en relación a sus políticas y acciones orientadas al fomento del cine desde un enfoque de diversidad sexual y de géneros. Cabe señalar que se trata de un índice en construcción, siendo que, para poder potenciar sus resultados y ampliar su

alcance es necesario homologar sus insumos, por lo que es necesario que, para su desarrollo en próximos años, todos los países miembros puedan comprometerse a responder de manera completa las encuestas a producir en los siguientes años.

El reporte se divide en tres secciones. En la primera, damos cuenta de algunos de los debates globales fundamentales en relación al enfoque de género y diversidad sexual en las industrias creativas y culturales, y en particular en la industria audiovisual en nuestra región. En la segunda sección, presentamos el análisis de datos de la encuesta referida, desde una lectura crítica organizada en cinco ejes. En la tercera, presentamos el índice de diversidad con perspectiva de géneros, considerando sus potencialidades y límites. Finalmente, presentamos nuestras conclusiones.

Estamos convencidos que, aun cuando no es nuestro objetivo producir un análisis detallado o absoluto del tema que nos convoca; la información recogida, sistematizada y analizada servirá de dinamizador de reflexiones sobre nuestras industrias nacionales y sobre los desafíos de nuestra región en los próximos años.

## I.

# Género, audiovisual y las industrias culturales y creativas

El fomento de las industrias culturales y creativas con perspectiva de género es uno de los retos más urgentes en el sector creativo global actual. Organismos regionales, multilaterales y mundiales como la UNESCO, la Organización de Estados Iberoamericanos, la Secretaría General Iberoamericana, entre otros; así como los propios Ministerios de Cultura e instituciones privadas y de la sociedad civil y las universidades y centros de investigación, vienen identificado en los últimos años las brechas de género actualmente existentes en el campo creativo y, desde allí, los retos y estrategias a implementar.

Desde una perspectiva global, y de modo transversal, existen distintos marcos, plataformas y acuerdos que se orientan en este propósito. Como sabemos, los Objetivos de Desarrollo Sostenible al 2030 tienen dentro de sus objetivos prioritarios “Lograr la Igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas” (Objetivo 5), en el cual se incluye la meta 5.5: “velar por la participación plena y efectiva de las mujeres y la igualdad de oportunidades de liderazgo a todos los niveles de la adopción de decisiones en la vida política, económica y pública” (PNUD, s/f: 8). Asimismo, el Objetivo 8 busca “promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos.” (PNUD, s/f: x)

Por su parte, en el ámbito mismo de la cultura, en Repensar las Políticas Culturales - Creatividad para el Desarrollo (UNESCO, 2018) -informe mundial que revisa los avances de la Convención 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales, la UNESCO plantea que uno de los cuatro objetivos clave es “Promover los Derechos Humanos y las Libertades Fundamentales”. Dentro de este, se enfatiza la igualdad de género como un objetivo esencial que, sin embargo, se sigue dejando de

lado a pesar de las inequidades persistentes en los distintos ámbitos culturales en las diferentes regiones del mundo. En particular, la Convención 2005 “exige la adopción de disposiciones específicas, y también la integración de una perspectiva de igualdad entre hombres y mujeres en el conjunto de las políticas y medidas culturales” (UNESCO 2018: 195).

Tomando como punto de partida estos informes y acuerdos globales, así como otros de carácter regional para Iberoamérica y/o América Latina y el Caribe, en esta sección queremos enfatizar algunos temas clave sobre la situación de las industrias culturales y creativas desde un enfoque de género y, en particular, sobre el lugar de las mujeres y la población lgbtq+ en la industria audiovisual. Sin el ánimo de agotar dichos debates, lo cual merecería un estudio propio, el objetivo es enmarcar nuestro reporte en procesos y retos contemporáneos que nos permita situar, leer y dialogar los resultados obtenidos con temas y debates más amplios sobre género, industrias culturales y el audiovisual en Iberoamérica y el mundo.

### **INEQUIDADES PERSISTENTES, SEGREGACIÓN MULTIDIMENSIONAL**

El mayor reto del sector, sobre lo cual ha girado la mayoría de reportes, informes estadísticos y estudios, tiene que ver con las existentes inequidades de género en el campo de las industrias culturales y creativas. En buena cuenta, todos los estudios enfatizan que el campo creativo es desigual en términos de sexo y género y que estas desigualdades ocurren en varias formas y niveles, lo cual exige estrategias diversas.

Desde un análisis del ecosistema creativo y tomando en cuenta sus diversas fases y actores, se ha evidenciado el desigual porcentaje de participación entre hombres y mujeres en la producción, en la creación de contenidos -y en los contenidos mismos-, y en el consumo y participación de bienes y servicios culturales. Las diferencias se evidencian también entre los distintos sectores culturales -cine, televisión, fotografía, radio, artes escénicas, educación, entre otros-, que suelen mostrar mayor o menor presencia de las mujeres. Asimismo, existen tanto inequidades estructurales e interseccionales -condiciones de clase, raza, edad y territorio- como culturales -estereotipos de masculinidad y feminidad trasladados al ámbito profesional-. Finalmente, esta segregación se visibiliza de manera tanto “vertical” -subrepresentación en puestos directivos y de toma de decisión- como “horizontal” -cargos, posiciones y labores asignadas más a mujeres que a hombres.

En cualquier caso, es claro que las diferencias por sexo y género son transversales al campo creativo, por lo que diversas instituciones se han dedicado a entender y buscar afrontar este problema. Al respecto, la UNESCO publicó este año el reporte Género y creatividad: progresos al borde del precipicio (2021). El reporte explora las actuales brechas de género en el campo creativo mundial, incluyendo una reflexión sobre estas brechas en el contexto de la COVID-19. En términos generales, el reporte concluye que, si bien hay avances en esta materia, y siendo el cultural un sector laboral relativamente

más equitativo en participación hombre-mujer que otros, todavía persiste la posición de desventaja de las mujeres y de personas de género diverso frente a los hombres, en términos de empleo, salarios, situación contractual y posiciones de liderazgo.

De acuerdo a dicho informe, América Latina y el Caribe, junto con África y los Estados Árabes, es una de las regiones más desiguales en relación al porcentaje de hombres frente al de mujeres trabajando a tiempo completo y parcial en el campo de la cultura. Países como Uruguay, El Salvador y República Dominicana son aquellos donde esta diferencia es mayor (Unesco 2021: 13-14). Pero, más allá de la cantidad, el tipo de participación es también desigual. Por ejemplo, el informe señala que, en Uruguay, las mujeres ocupan sólo el 25% de los puestos de dirección en organismos culturales públicos y privados (Unesco 2021: 17).

Existe también segregación a nivel “estructural” como “culturalmente prescrita u oculta” (estereotipos o asociaciones). En esta línea, el mencionado informe de Unesco afirma que “las mujeres están más presentes en profesiones que suelen clasificarse o definirse como “femeninas”: puestos de vestuario, maquillaje y peluquería en cine y televisión, puestos que, por cierto, suelen estar menos retribuidos” (Unesco 2021: 17).<sup>2</sup> En Argentina, por ejemplo, “las mujeres representaban el 85% en maquillaje y peluquería, el 78% en vestuario, el 54% en producción y tan solo el 27% en cámara y fotografía, el 24% en postproducción de audio, el 7% en electricidad e iluminación y el 2% de los operadores de maquinaria” (Unesco 2021: 18). Asimismo, en sectores conexos la situación es similar. En Perú, en el sector videojuegos, el 84% de los desarrolladores son hombres. En la música, desde un análisis interseccional, un estudio de Stacy Smith (2019) sobre 700 canciones populares del año 2012 al año 2018, encuentra que solo 4 de de 871 productores involucrados fueron mujeres de color.

2.

*“En Indonesia, por ejemplo, un estudio reciente muestra que, si bien la progresión de la presencia femenina en la industria cinematográfica es notable en la última década, las mujeres siguen estando claramente infrarrepresentadas en los puestos creativos de toma de decisión, representando tan solo el 20 % de los guionistas, el 19 % de los productores y el 7 % de los directores” (Unesco 2021: 18).*

3.

*European Audiovisual Observatory (2021). “Female audiovisual professionals in European TV fiction production”. Marta Jimenez Pumares. Creative Europe Programme of the European Union. European Audiovisual Observatory.*

Aun siendo América Latina y el Caribe una de las regiones más desiguales, el panorama no es muy lejano a lo que ocurre en otras partes del mundo. En Europa, de acuerdo a un informe del año 2021 del Observatorio Audiovisual Europeo, las directoras mujeres representaron entre los años 2015 y 2019 sólo el 20% del total, mientras que las escritoras el 35% y las productoras el 40% (Observatorio Audiovisual Europeo 2021, diapositiva 7).<sup>3</sup> Más aún, dicho reporte señala que, durante dicho periodo, sólo el 17% del total de episodios de televisión fueron dirigidos o co-dirigidos por mujeres.

Desde una orilla más académica, investigadores dedicados a estudiar las inequidades de género en el campo cultural en países como Inglaterra o Alemania, han señalado que las mujeres sufren una doble marginalidad. Primero, debido a la precariedad del propio ámbito laboral cultural, caracterizado por la inseguridad laboral, la incertidumbre y la inestabilidad, y segundo, por su propia condición de mujeres, que no solo las ubica, por lo general, en un cuerpo de profesiones de medio o bajo rango, sino que les exige hacer más “méritos” para asentarse en el espacio laboral, como aceptar bajos pagos por buen tiempo bajo la promesa de ganar experiencia laboral y fortalecer redes de contacto bajo la promesa de un futuro más estable. Finalmente, las condiciona a desarrollos profesionales en desventaja y potencialmente interrumpidos en relación a sus pares hombres,



particularmente en aquellas que optan por la maternidad y que deben dedicar mayor tiempo al ámbito doméstico (Mc Robbie, 2016).<sup>4</sup>

En una línea similar, Mark Banks (2017)<sup>5</sup> ha subrayado el carácter cada vez más desigual de las industrias culturales, particularmente en poblaciones y grupos vulnerabilizados como las mujeres, las minorías étnicas o las clases sociales más bajas. De acuerdo al autor, el campo cultural, contrario a sus promesas de inclusión y horizontalidad, siempre ha sido menos meritocrático y abierto y más excluyente y cerrado, favoreciendo a una clase media-alta masculina y blanca; situación que se ha profundizado en las últimas décadas.

En el caso de las mujeres, Banks subraya su mayor participación en roles subordinados o asociados socialmente a lo “femenino” como la enseñanza, fuera de aquellos asociados a lo “masculino” como lo técnico y gerencial; y su menor salario y beneficios en relación con los hombres, condición que existe, en el sector audiovisual inglés, desde la década de los setentas (Banks: 100). Más aún, la menor participación de las mujeres en campos creativos profesionales va a contracorriente de su mayor participación en escuelas e institutos de formación en dicho campo: en el caso de Inglaterra, las mujeres componen, en promedio, el 60% del cuerpo estudiantil en espacio formativos superiores en cultura, medios y comunicación, pero constituyen sólo el 36% de la fuerza laboral en este campo (35.1% en la industria audiovisual, de radio y fotografía). Entonces, si por un lado hay más mujeres que hombres en los espacios formativos de las industrias culturales y creativas; por otro lado, hay menos mujeres que hombres en los espacios laborales (Banks: 112).

Finalmente, crisis económicas o sociales, como la producida por la COVID-19, ha profundizado la precariedad del campo laboral creativo y, con ello, ha ampliado las desigualdades ya existentes entre hombres, mujeres y población vulnerabilizada. Como sabemos, las industrias culturales y creativas han sido las más afectadas en el contexto de la pandemia, siendo una tarea pendiente determinar con detalle sus impactos puntuales en las mujeres y la población LGBTQ+. En términos generales, la Unesco (2021) apunta que los momentos de crisis “incrementan la vulnerabilidad de los grupos marginados, incluidas las mujeres, y pueden reforzar la idea de que las mujeres son más prescindibles para el trabajo creativo que los hombres” (Unesco 2021: p. 6). De hecho, situaciones ya mencionadas, como la mayor exigencia del cuidado y trabajo doméstico, la maternidad o cuidados familiares en mujeres en el contexto de la pandemia, se constituyen también como agravantes de inequidades frente a los hombres.

4.

Angela McRobbie (2016).  
*Be Creative. Cambridge:*  
*Polity Press.*

5.

Mark Banks (2017).  
*Creative Justice. Cultural*  
*Industries, Work and*  
*Inequality. London:*  
*Rowman and Littlefield*  
*International.*

## RESPUESTAS, INICIATIVAS Y LA NECESIDAD DE INFORMACIÓN

Habiendo descrito este panorama, es también cierto que durante los últimos años -desde las esferas públicas, privadas y la sociedad civil- se vienen dando respuesta a esta situación.

De acuerdo a Banks, hoy en día existe mucha mayor conciencia pública de estas des-

igualdades y tanto instituciones públicas y privadas como medios de prensa y espacios académicos enfocados en el campo creativo han incorporado la cuestión de género en sus agendas, ya no como un problema privado o circunstancial, sino como público y estructural al campo cultural. Por ejemplo, existe hoy en día mayor data especializada en visibilizar estas diferencias, como el reporte anual “Sexo y Poder” de la Sociedad Fawcett o el anuario estadístico del British Film Industry, que incluye datos sobre disparidades de género, además de una serie de artículos y estudios académicos producidos en los últimos años sobre esta situación.

Del mismo modo, la Unesco (2021) destaca iniciativas en varios países que buscan hacer frente a este problema. Entre otras, vinculadas al audiovisual, se detallan las llevadas a cabo en Indonesia -el lanzamiento de la campaña de concientización y visibilización del abuso en la industria audiovisual “Sinematik Gak Harus Toxic” - “el cine no tiene por qué ser tóxico”-; en Nueva Zelanda -la creación del “Grupo de Acción de Mujeres de la Pantalla”- o en Perú - el Festival “Cine hecho por Mujeres”. También, la creación del “Instituto de Artes Creativas para el Progreso en África”, que incluye la “Plataforma de Mujeres Africanas Cineastas”, entre otras. Asimismo, en Europa, se cuenta desde algunos años con marcos normativos y plataformas como el “Marco General de Acciones sobre Igualdad de Género, Comité de Diálogo Social Europeo del Sector Audiovisual”, aprobado el año 2011; la “Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deportes” en España; el Observatorio de Equidad de Género en Cultura en el mismo país; entre otros.

En los últimos años se ha hecho énfasis en la exigencia por producir información cuantitativa y cualitativa sobre la participación de las mujeres y la población lgbtq+ en el campo cultural. En general, el desarrollo de información y conocimiento es una tarea constante en la gestión de las industrias culturales y creativas debido a su complejización e innovaciones, lo cual exige actualización y profundidad en temas que van incorporándose en la agenda pública y que deben ser tratados como políticas públicas basadas en evidencia.

En esta línea, la UNESCO (2018) sugiere, como uno de los puntos de partida fundamentales para afrontar este tema, contar con medidas de producción y gestión de información, tales como “acopiar sistemáticamente estadísticas nacionales internacionales desglosadas por sexo, a fin de esclarecer la situación de la igualdad de género, incrementar el conocimiento y la toma de conciencia sobre esta cuestión, proporcionar información para la elaboración de políticas y planes al respecto, y facilitar el seguimiento de los avances hacia la consecución de la igualdad de hombres y mujeres en las expresiones culturales” (UNESCO 2018: 195). Esta necesidad se enfatiza también en su más reciente informe, donde se llama a los países a generar datos globales cuantitativos y cualitativos de modo de entender mejor las barreras estructurales y causas de las desigualdades de género en el sector cultural y creativo. Más aún, siendo insuficientes los datos para evidenciar las brechas hombre-mujer, se vuelve más difícil disponer de información y estudios sobre diversos géneros y los no binarios (Unesco 2021: 19).

6.

*En este propósito, las sinergias son fundamentales. Como señala la recomendación número 4 del Informe Mundial de Unesco (2018), “Han de crearse y promoverse sinergias que fomenten una mayor cooperación interministerial e interorganizacional en la recopilación e intercambio de datos sobre la igualdad de género a escala mundial”.*

En el último par de años, en Europa, se han producido estudios y manuales específicos en la materia, como el “Female audiovisual professionals in European TV Fiction production”, llevado a cabo por el Programa “Europa Creativa” de la Unión Europea (2021); el estudio “Diversity and inclusion in the European audiovisual sector” (2021) o el reporte “Igualdad de género y diversidad en el sector audiovisual europeo. Manual de Buenas Prácticas” (2020); ambos auspiciados por la misma entidad y que presenta data actual y comparada sobre el tema.

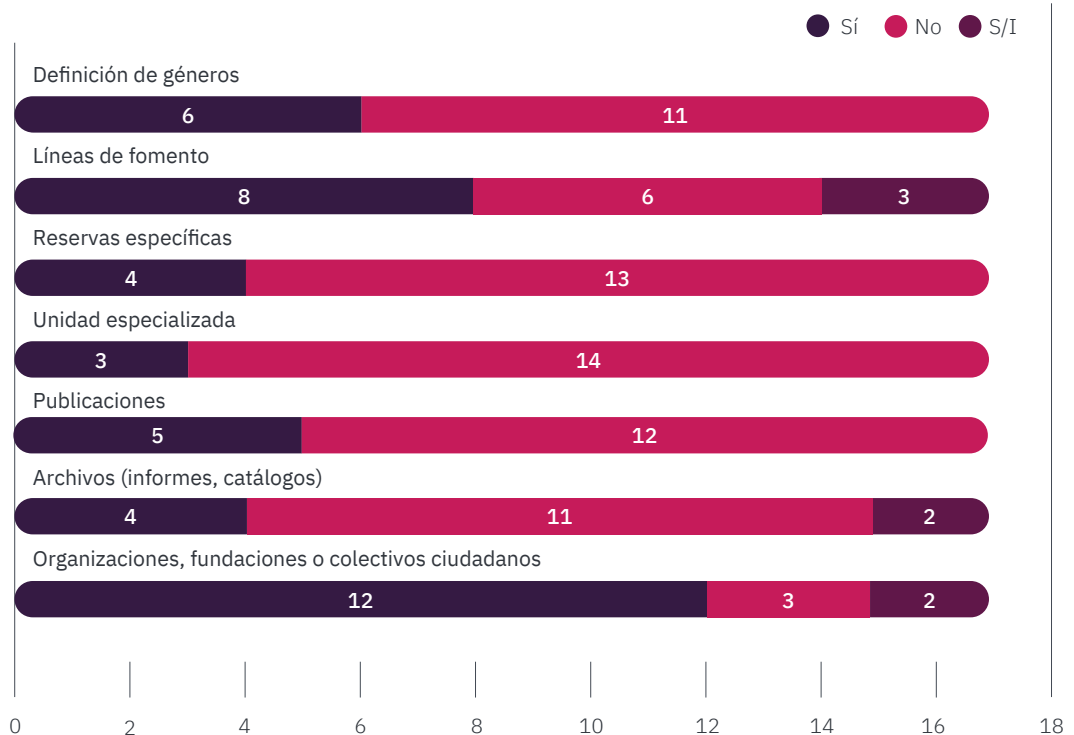
Todo ello conmina a nuestros países a generar alianzas con el ámbito privado, la sociedad civil, y con instancias especializadas en gestión de la información y conocimiento como los institutos nacionales de estadística, las universidades y centros de investigación y/o asociaciones dedicadas a temas de género. Es claro que Iberoamérica requiere generar información de modo constante y actualizado, con el objetivo de evidenciar las viejas y nuevas brechas en materia de género en el campo creativo y, en particular, en el audiovisual; así como sus características internas, complejas y diferentes en cada país. Este es justamente uno de los propósitos centrales de este reporte.<sup>6</sup>

II.

## Iberoamérica: análisis de datos

### 2.1 LA FOTOGRAFÍA AMPLIA

#### 01. INDICADORES BASE



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

El cuadro recoge información de Argentina, Colombia, España, México, Chile, Ecuador, Perú, Portugal, Bolivia, Brasil, Costa Rica, Guatemala, Panamá, República Dominicana, Uruguay, Honduras y El Salvador. En el caso de Honduras y El Salvador, no se cuenta información para las áreas “archivos” y “organizaciones, fundaciones o colectivos ciudadanos” y “líneas de fomento público”.

En este primer cuadro presentamos una foto amplia de lo que nuestros países señalan contar en distintas materias (definición de género, líneas de fomento, reservas específicas, publicaciones, archivos), en cuanto al fomento del audiovisual con perspectiva de género. Desde este análisis general, podemos ver que la mayoría de países en la región no ha logrado todavía avanzar en campos clave como: (i) contar con una definición de género en algún marco normativo; (ii) tener líneas de fomento público al cine con perspectiva de género y/o diversidades de sexo genérica (lgbtq+), (iii) destinar reservas específicas del presupuesto para el fomento de del cine realizado o producido por mujeres y/o diversidades de sexo genérico (LGTBQ+) (aparte de las líneas de fomento público); (iv) contar con una unidad especializada o persona que lleve una agenda de trabajo para promover y fomentar las políticas de género y/o diversidades de sexo genérico (LGTBQ+); (v) haber publicado algún tipo de informe o reporte relacionado a la situación de géneros y diversidades de sexo genérico (LGTBQ+) en el audiovisual y (vi) contar con archivos (informes, catálogos) centrados en el cine con perspectiva de géneros.

Como vemos en este primer cuadro, sólo la tercera y/o cuarta parte de los países que respondieron a este cuerpo de preguntas afirma tener cubiertas o desarrollar las acciones indicadas. De estas acciones, es posible observar un avance algo mayor en la definición de género en los marcos normativos (6 de 17 países) y en líneas de fomento público (8 de 14); mientras que hay menor avance en aquellos que cuentan con reservas específicas (4 de 17), con una unidad o persona especializada en el tema (3 de 17), con publicaciones (5 de 17) y archivos (4 de 15). Por otro lado, es notorio que la mayoría de países (12 de 15) afirman que el país cuenta con organizaciones, fundaciones o colectivos ciudadanos que se encargan del desarrollo de políticas o promoción del cine con perspectiva de géneros.

Entonces, una primera idea al respecto es que si, por un lado, tenemos un avance todavía menor o insuficiente dentro de la institucionalidad pública misma; hay avances algo mayores en relación a la sociedad civil. Ciertamente, ello merece un análisis cualitativo más profundo sobre el rol e incidencia de dichas organizaciones y colectivos en materia audiovisual.

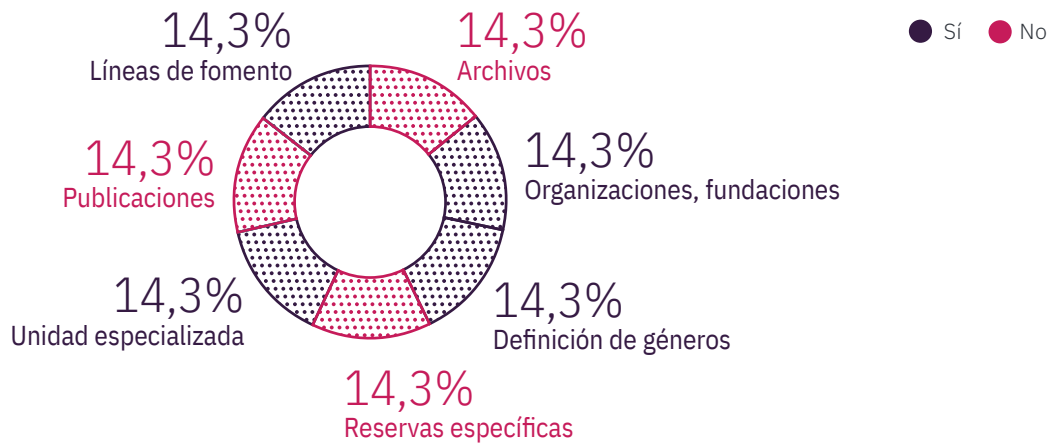
Finalmente, es claro que cada país demuestra avances diferentes. Si, por un lado, tenemos países como España, Argentina o Chile que afirman contar con 5 de los campos referidos; otros países como República Dominicana, Panamá o Bolivia señalan no contar con ninguna o solo con 1 de dichas áreas/ acciones; como puede evidenciarse en los siguientes cuadros por país.

02. ARGENTINA. INDICADORES BASE



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

03. COLOMBIA. INDICADORES BASE



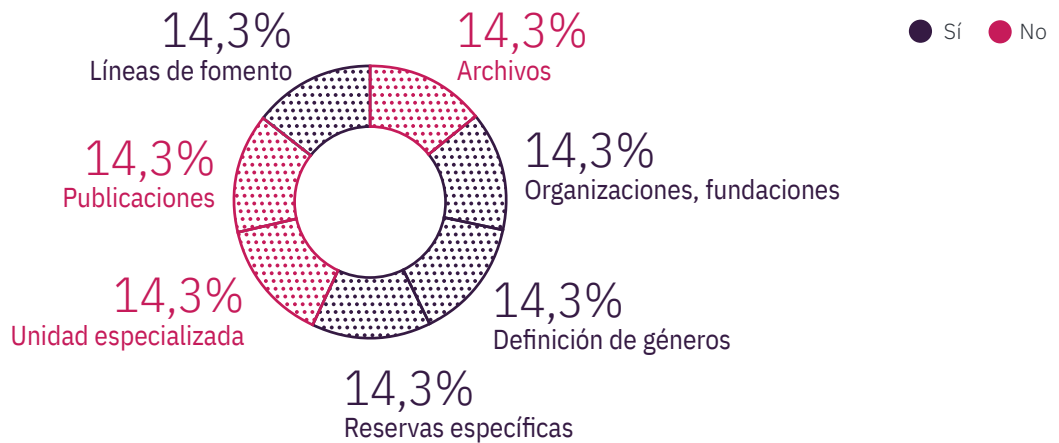
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

04. ESPAÑA. INDICADORES BASE



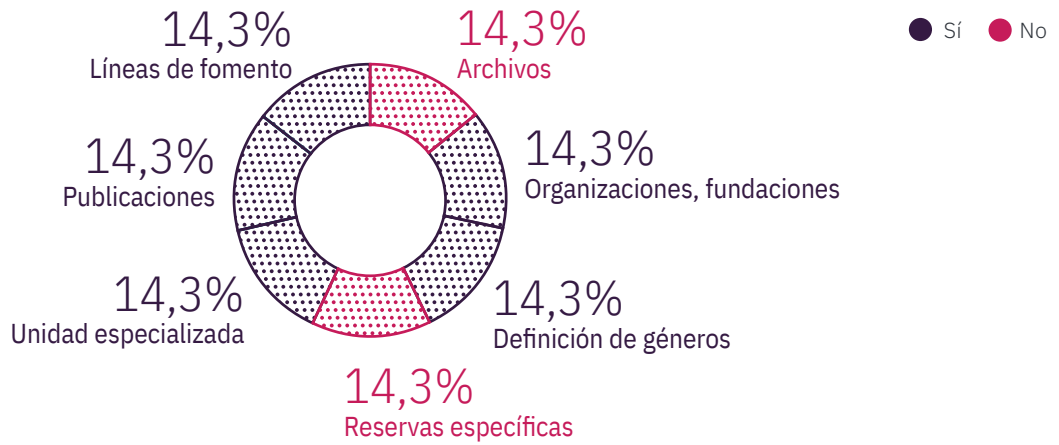
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

05. MÉXICO. INDICADORES BASE



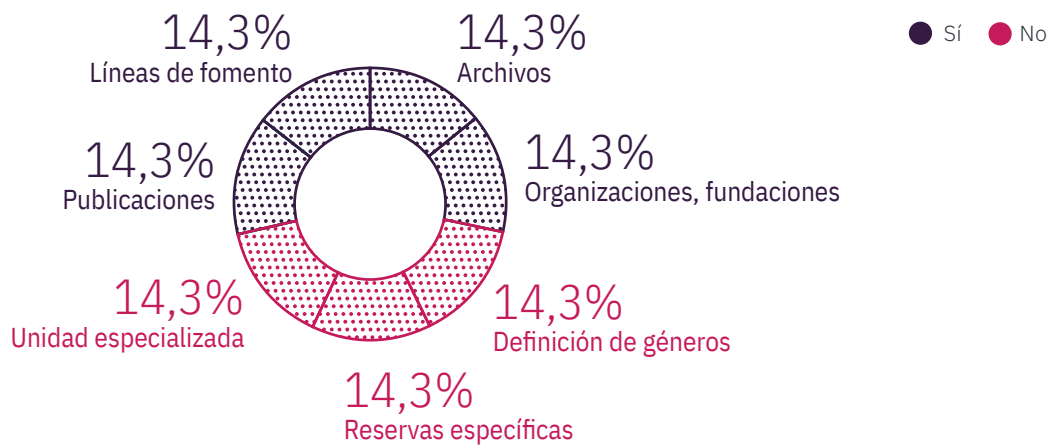
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

**06. CHILE. INDICADORES BASE**



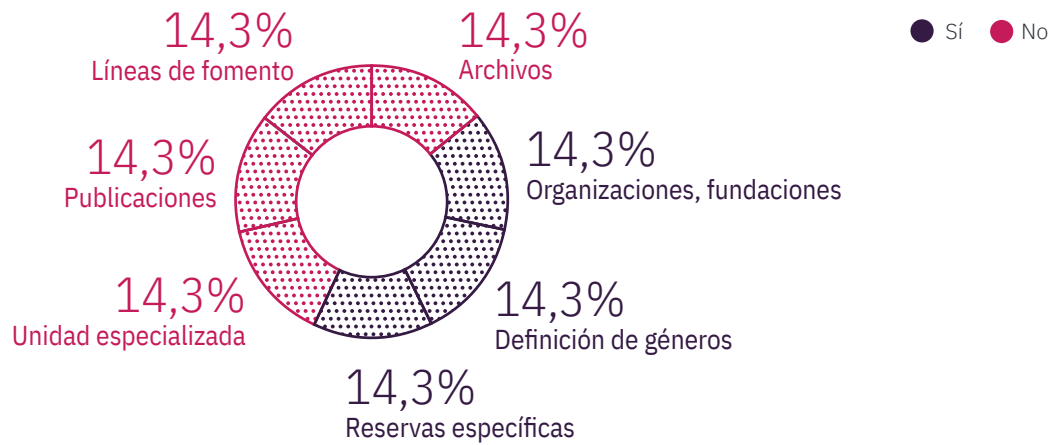
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

**07. ECUADOR. INDICADORES BASE**



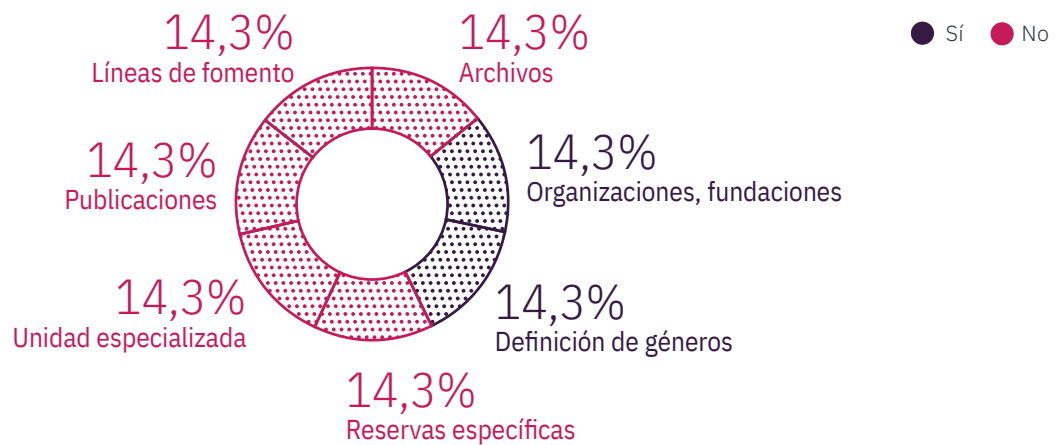
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

**08. COSTA RICA. INDICADORES BASE**



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

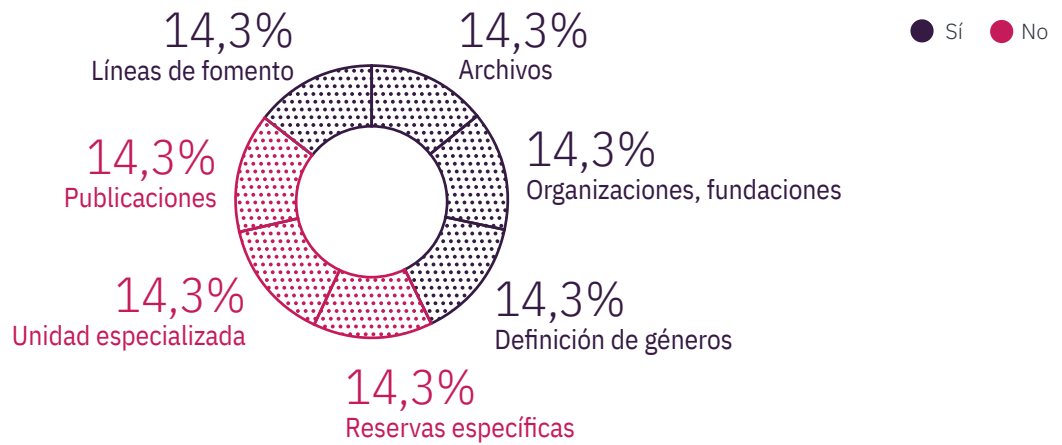
**09. GUATEMALA. INDICADORES BASE**



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

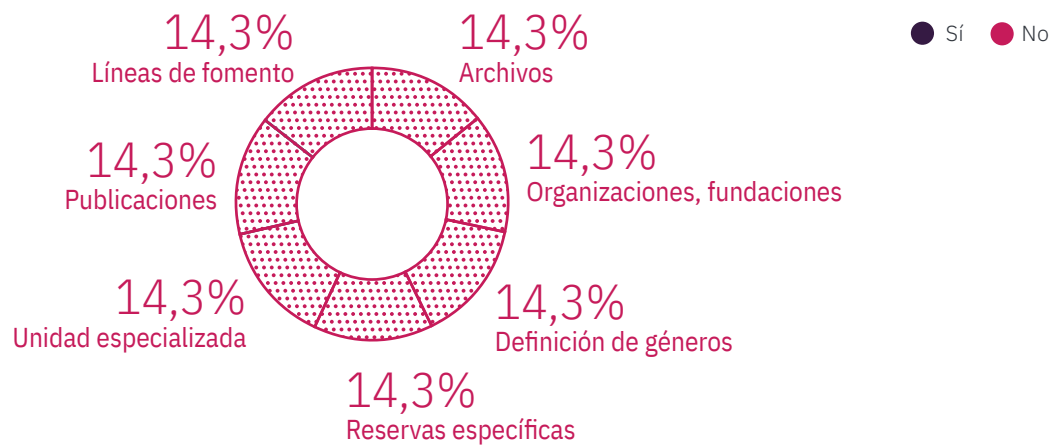


10. PERÚ. INDICADORES BASE



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

11. REPÚBLICA DOMINICANA. INDICADORES BASE



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

### 2.2.1 Análisis por Ejes

De acuerdo a distintos organismos internacionales, el fomento a la industrias culturales y creativas puede organizarse según áreas o ejes estratégicos. Por ejemplo, la Organización de Estados Iberoamericanos (2018) sugiere ocho áreas estratégicas en el sector: Instituciones y Marcos Normativos, Información y Conocimiento, Recursos humanos y Formación, Infraestructura, Financiamiento, Mercados y Públicos, Cooperación e Innovación y Creatividad. Por su parte, en una línea similar, el Banco Interamericano de Desarrollo (2013) señala que existen “7 íes” prioritarias: Información, Instituciones, Industrias, Infraestructura, Integración Inclusión e Inspiración. Finalmente, la Unesco (2010) propone seis áreas de intervención: Marco Normativo, Recursos Humanos, Infraestructura e Inversiones, Financiamiento y Competitividad y Mercados. En cualquier caso, tenemos áreas que, con uno u otro énfasis o nombre, guardan relación con las que aquí incluimos para nuestro análisis.

Tomando en cuenta ello, y con el objetivo de establecer un diálogo con los enfoques que distintos organismos y plataformas internacionales consideran como áreas estratégicas para el fomento de las industrias culturales y creativas; en este reporte hemos optado por leer los datos sistematizados desde cinco ejes transversales: (i) institucionalidad (incluye protocolos y condiciones laborales); (ii) Gestión de la Información; (iii) Financiamiento; (iv) Contenidos y Agentes y (v) Articulación y Redes.

#### Institucionalidad

Desde el análisis de la institucionalidad nos enfocamos en el avance, existencia o ausencia de normativas, directivas, reglamentos o similares que incluyan el enfoque de género, el desarrollo de políticas u otros aspectos vinculados a un trabajo institucional que diseñe e implemente un enfoque de diversidad en el audiovisual, el uso de lenguaje inclusivo o definiciones de géneros, así como a la existencia de protocolos seguros y condiciones laborales. Se trata, en buena cuenta, de un primer piso que puede fortalecer -o impedir- el desarrollo de estrategias y acciones desde el enfoque mencionado, sustentado en marcos normativos mayores que inciden directamente en la industria audiovisual.

Tal como se observa en el cuadro 12, del total de diecisiete países, solo seis cuentan con una definición de género como parte de su marco normativo, y que aplican directamente en el desarrollo de sus políticas audiovisuales: Chile, Colombia, Costa Rica, Guatemala, México y Perú. Asimismo, solo tres países afirman contar con una unidad especializada o persona en la institución que lleve adelante una agenda de trabajo para promover y fomentar las políticas de género y/o diversidades de sexo genérico (LGTBQ+): Argentina, Chile y Colombia.

## 12. MECANISMOS INSTITUCIONALES PARA EL FOMENTO DE DIVERSIDAD DE GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES

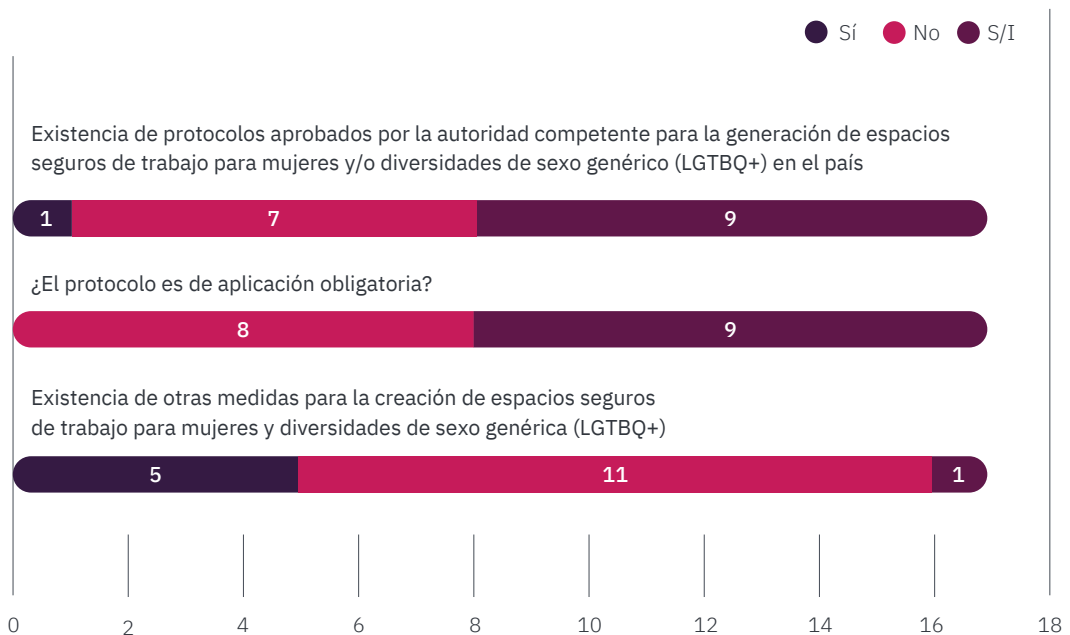


Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

A la vez, en diez países existe al menos una norma, directiva, lineamientos, bases u otro documento institucional relativa al uso de lenguaje inclusivo: Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Panamá, Perú, Portugal y Uruguay; y dentro de estos diez, cinco aseveran usar dicho lenguaje en sus comunicaciones oficiales.

De otro lado, ocho países sostienen que cuentan con protocolos para asegurar los espacios seguros de trabajo para mujeres y/o diversidades de sexo genérica: Argentina, Bolivia, Chile, Costa Rica, Ecuador, México, Perú y Uruguay, mientras que ocho países señalan no contar con dichos protocolos, y El Salvador no registró información para esta pregunta. Al respecto, vale precisar que algunos países (Chile, Perú, Bolivia, México, Ecuador) cuentan con protocolos para la producción audiovisual en específico; mientras que otros (Argentina., Costa Rica y Uruguay) cuentan con protocolos generales para la creación de espacios seguros en la administración pública. Del grupo que menciona que sí cuenta con dicho mecanismo específico, sólo en el caso de Chile dicho protocolo se encuentra aprobado por la autoridad competente de velar por estos asuntos (Cuadro 13).

**13. MECANISMOS INSTITUCIONALES PARA EL FOMENTO DE DIVERSIDAD DE GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS AUDIOVISUALES**



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

A la vez, en ninguno de los casos de aquellos países que cuentan con tal instrumento se trata de un protocolo de aplicación obligatoria. Sin embargo, cabe destacar que en el último año, México, Colombia y Perú han implementado la obligatoriedad de desarrollar buenas prácticas en los proyectos que fomentan, con el objetivo de lograr un espacio más seguro.

Finalmente, cinco países señalaron contar con medidas adicionales para la creación de espacios seguros de trabajo: Argentina, Chile, Colombia, México y Perú afirman trabajar con otros instrumentos. Por el contrario, el resto de los países señalaron no contar con otras medidas. Entonces, siendo que los países afrontan este desafío desde diversas estrategias y acciones, es cierto también que algunos países, como Chile, presentan mayores avances en esta materia, cuentan con protocolos aprobados por la entidad responsable y adicionalmente cuentan con otras medidas.

Tentativamente y sujeto a un necesario análisis más profundo, podemos hablar de dos tipos de estrategias. La primera, donde los protocolos son impulsados desde la sociedad civil y donde los institutos de cine implementan medidas complementarias para fortalecer la creación de espacios seguros. Este es el caso, por ejemplo, de Perú, Ecuador y Bolivia. Asimismo, España plantea la creación del sello con igualdad de género al momento de realizar la calificación. La segunda, donde los países trabajan con protocolos generales, analizando la viabilidad de extender su aplicación a otros campos de la industria, como lo son Argentina, Costa Rica y México.

## Acciones públicas del cine y audiovisual: institucionalidad

### PROTOCOLOS PARA LA GENERACIÓN DE ESPACIOS SEGUROS DE TRABAJO PARA MUJERES Y/O DIVERSIDADES DE SEXO GENÉRICO (LGTBQ+) EN EL PAÍS

Entre los países que han participado en la encuesta, se ha identificado intentos de gestión para la creación de protocolos para la producción cinematográfica y audiovisual desde el año 2017. Sin embargo, recién desde el año 2020, se identifica que, en Ecuador y Bolivia, los gremios de producción conjuntamente con la institución cinematográfica han comenzado a trabajar en un protocolo para la creación de espacios seguros.

Asimismo, en Perú, en 2020, se aprueba el protocolo de reactivación económica de producción audiovisual donde se crea el Comité de Rodaje Seguro, el cual velaba por la seguridad sanitaria y tenía funciones para garantizar un espacio seguro en la producción audiovisual. En 2021, el Sindicato de Trabajadores Audiovisuales aprobó el Protocolo de Buenas Prácticas Laborales en el ámbito Cinematográfico y Audiovisual.

Finalmente, en Chile, en 2022, comenzará a regir las “Recomendaciones para ambientes de trabajo libres de violencia de género”, el cual tendrá como alcance a las producciones beneficiadas del instituto de cine.

## OTRAS MEDIDAS PARA LA CREACIÓN DE ESPACIOS SEGUROS

En Colombia desde el año 2020 existe un decálogo de buenas prácticas para el sector audiovisual, el cual fue creado de forma colaborativa con representantes del sector audiovisual en 2020 y ha sido suscrito por 25 agremiaciones del citado país.

En México, desde 2021, se firma una carta de compromiso, la cual entregan los beneficiarios del Fondo de Fomento al Cine Mexicano, donde se comprometen a que en la producción se implementen buenas prácticas para garantizar un espacio seguro.

En Perú, desde el mismo año, se ha estipulado en los contratos de los beneficiarios del campo de producción de cortometrajes y largometrajes: (i) Realizar una (01) capacitación en materia de acoso y hostigamiento sexual antes de iniciar el rodajes e (ii) Informar sobre la persona designada como delegada contra el hostigamiento sexual y/o los miembros que conforman el Comité de Intervención frente al Hostigamiento Sexual en Centros de Trabajo.

### Gestión de la Información

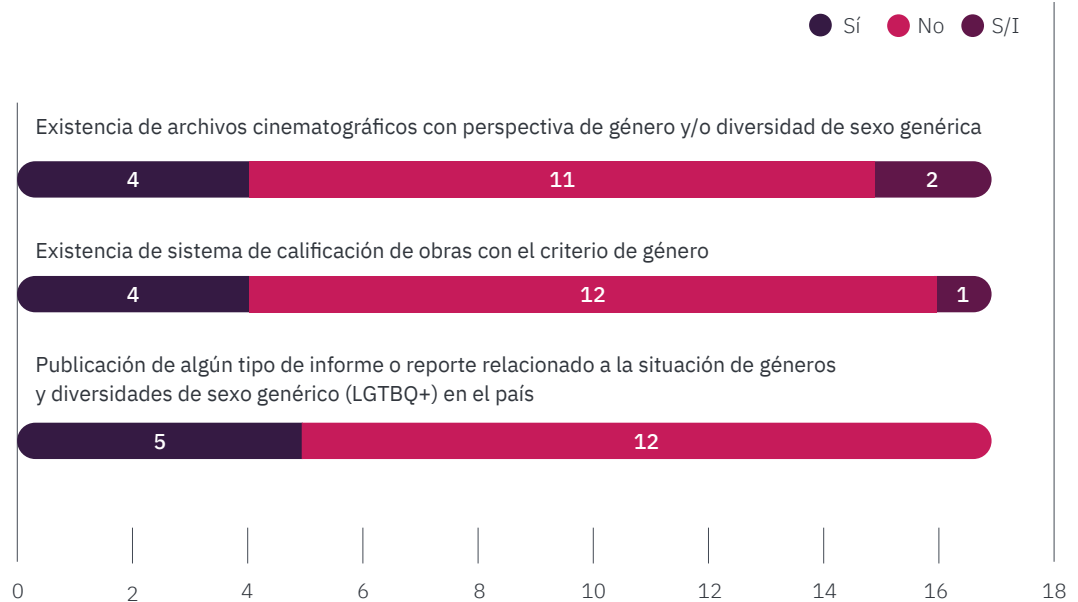
Un segundo eje tiene que ver con la gestión de información y conocimiento. En particular, prestamos atención aquí al trabajo de los países en producir, sistematizar y compartir información cuantitativa o cualitativa sobre el sector desde una perspectiva de diversidad sexual y de géneros; sea a través de reportes, publicaciones, clasificaciones en registros u otras formas. Este segundo eje es fundamental pues, como sabemos, la gestión de información permite conocer de mejor manera los estados actuales del sector en relación al tema referido; pero, sobre todo, diseñar más adecuadas estrategias y políticas sectoriales, así como medir su avance en el tiempo.

En relación con la existencia de archivos cinematográficos con perspectiva de género, sólo cuatro países afirman contar con ello: Argentina, Ecuador, España y Perú. Ocurre algo similar cuando se observa la existencia de sistemas de calificación de obras con el criterio de género. Solo cuatro países (Colombia, Ecuador, España y México) afirman contar con dicho criterio, mientras que otros doce (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Guatemala, Honduras, Panamá, Perú, Portugal, República Dominicana, y Uruguay) confirman no tener con este tipo de registro. (Cuadro 14)

Por otro lado, teniendo en cuenta la relevancia de la difusión de información dentro de la gestión de información, se observa que solo 5 de 17 países afirman contar con algún tipo de publicación sea informe, reporte o estudio respecto al tema de sexo genérico y el audiovisual: Argentina, Chile, Uruguay, Ecuador y España.

Según el cuadro 15, en relación con los instrumentos usados para la gestión de informa-

## 14. INSTRUMENTOS PARA LA GESTIÓN DE INFORMACIÓN



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

ción, en lo vinculado con el registro de agentes, 12 de 17 países afirman contar con un registro o sistema de identificación de agentes que participan en actividades del audiovisual: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Honduras, México, Panamá, Perú, República Dominicana y Uruguay. Por el contrario, cuatro países no cuentan con ello: Bolivia, Costa Rica, Guatemala, y Portugal, mientras que El Salvador no registró información para esta pregunta.

Como podemos ver en el cuadro 15, de los 12 países que cuentan con un registro o sistema de identificación de agentes, solamente en 4 países se trata de una fuente oficial: Argentina, Ecuador, España y Perú. Por otro lado, cinco países -Honduras, Perú, México, Chile y Uruguay- cuentan con un registro o sistema de identificación con diferenciación por sexo, y de estos, Perú y México cuentan, desde hace pocos años, con un registro o sistema de identificación de agentes con opción de autoidentificación por género, lo cual constituye una innovación importante para la gestión de información del sector desde esta perspectiva. El resto de países, siendo que aún no han implementado la opción de autoidentificación por género en tales registros; podrían ver en esta opción una ruta de medición que creemos cobrará mayor presencia en la gestión pública de información del sector audiovisual en los próximos años

### Financiamiento

El tercer eje hace referencia directa a la existencia y magnitud de estrategias públicas de financiamiento al sector. Estas pueden ser directas (subsidios, concursos), indirectas

### 15. CARACTERIZACIÓN DE LOS REGISTROS DE AGENTES AUDIOVISUALES



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

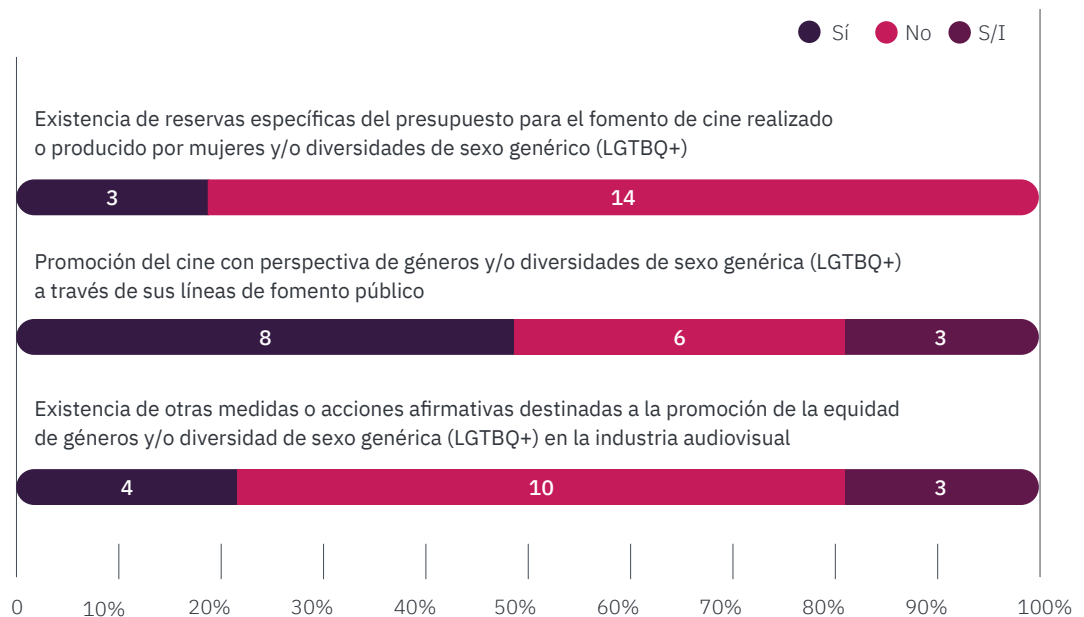
tas (beneficios tributarios, exoneraciones) o de otro tipo. Para los objetivos del reporte, prestamos atención a la existencia de recursos, mecanismos y/o acciones de financiamiento al sector audiovisual considerando el enfoque de diversidad y géneros.

Como vemos en el cuadro 16, solo tres de diecisiete países indicaron contar con alguna reserva específica para el fomento del cine realizado o producido por mujeres y/o diversidades de género: Costa Rica, España y México. Ahora bien, ocho países -Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Perú y Portugal- afirman contar con líneas de



fomento público con perspectiva de género y/o diversidades de sexo genérica. De estos ocho, cinco afirman tener otras medidas o acciones afirmativas destinadas a la promoción de la equidad de géneros: Argentina, Colombia, España, México y Perú.

## 16. RESERVAS ESPECÍFICAS Y OTROS MECANISMOS DE FINANCIAMIENTO PARA LA PROMOCIÓN DE LA DIVERSIDAD DE GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

De hecho, si cruzamos variables como líneas de fomento público y medidas o acciones afirmativas<sup>7</sup> de distinto tipo, vemos una foto similar. Tal como se observa en el cuadro 17, ocho de catorce países afirman que sí cuentan con líneas de fomento público. Sin embargo, es importante decir que son medidas exclusivamente destinadas a la promoción de la equidad hombre-mujer; no a la de diversidad de sexo genérica.

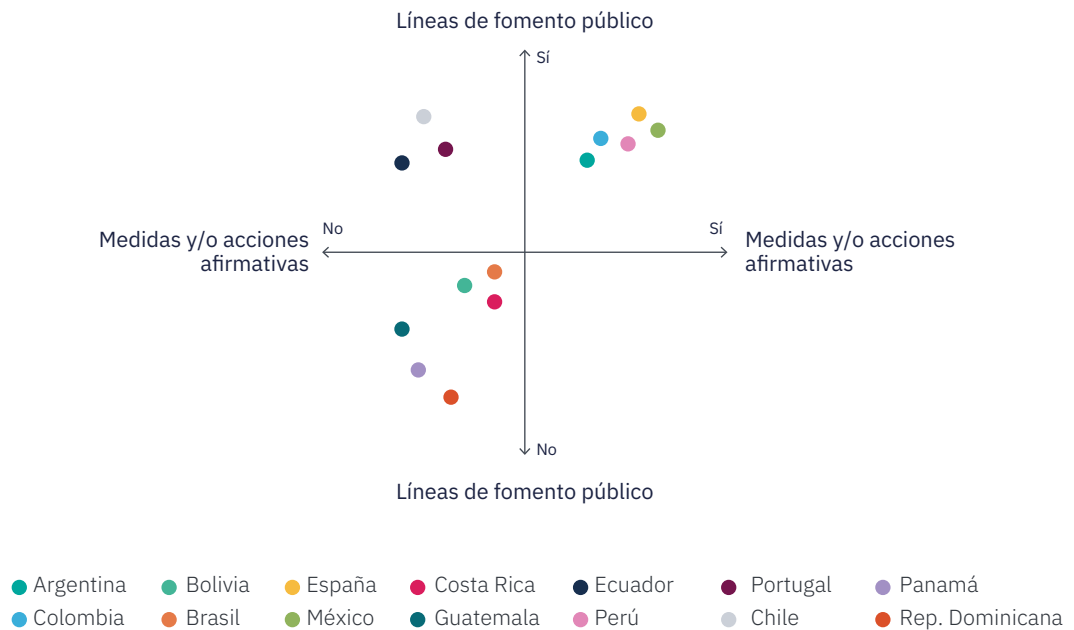
Ahora bien, sólo 5 de 14 países -Argentina, Colombia, España, México y Perú- cuentan tanto con líneas de fomento público como otras medidas y acciones para el fomento de la equidad de género en la participación de actividades vinculadas con el audiovisual. Por el contrario, seis países no cuentan con ningún tipo de medida especializada a favor de promocionar la actividad audiovisual desde este enfoque.

Finalmente, se ha realizado el ejercicio de medir en qué medida podría afectar que los países cuenten con varios, alguna o ninguna línea de fomento público y medida o acción afirmativa. Para ello, se tomaron los casos de 2 países para el periodo del 2016-2020: México, país que tiene implementadas líneas de fomento público y medidas o acciones afirmativas y Bolivia, que no cuenta con ningún mecanismo particular. Así, en el cuadro 18, se muestra cómo México, que cuenta con los dos mecanismos señalados, para la

7.

Por "líneas de fomento público" se hace referencia a mecanismos de estímulos y subvenciones de fomento al cine con perspectiva de género y/o diversidades de sexo genérica (lgtbq+) tales como concursos, fondos concursables o no concursables, u otros fomentos económicos.

## 17. DISTRIBUCIÓN DE PAÍSES SEGÚN SI CUENTAN O NO CON LÍNEAS DE FOMENTO PÚBLICO, MEDIDAS O ACCIONES AFIRMATIVAS



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

actividad de dirección, las mujeres tienen un porcentaje del 22.2% del total de participación, en comparación con el caso de Bolivia, donde la participación de mujeres es del 7.7% del total.

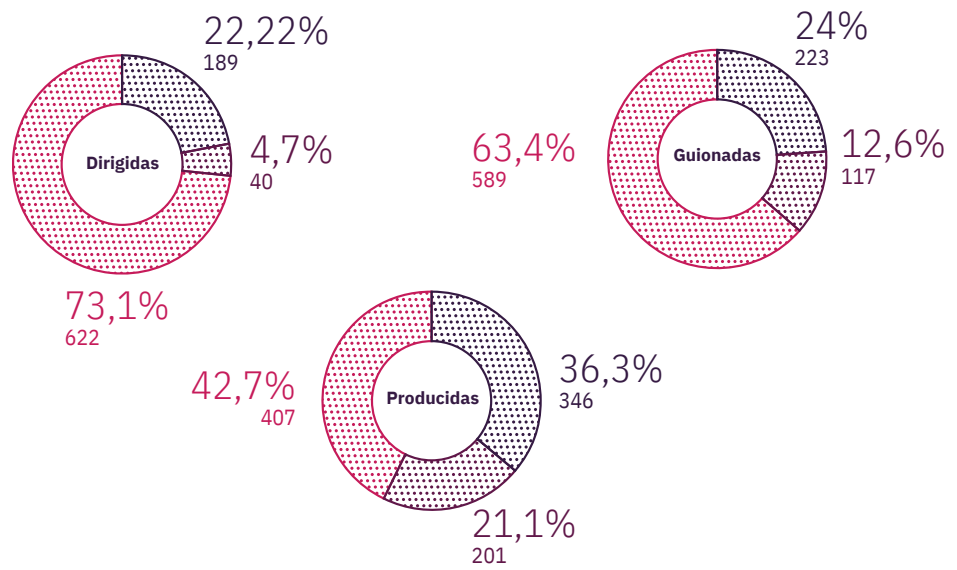
De los casos puntuales analizados, y sin aseverar ello como una relación causal concluyente para el resto de países, se desprende que sí hay una coincidencia entre, por un lado, si el país cuenta con presupuesto especializado y otras medidas y, por otro, la mayor participación de mujeres en actividades como dirección o escritura de guión, como lo muestra el caso de México. Por el contrario, la participación es menor en países que no cuentan con ninguna de las medidas señaladas como Bolivia.

Lo mismo ocurre si se identifica la cantidad de mujeres participando como guionistas en el total de audiovisuales producidos por cada país para ese período, como trabajado en el cuadro 18. Para la actividad de guionista, México lleva la delantera: el 24% representa a las mujeres; mientras que el 63.4% es el porcentaje de participación de hombres. Para Bolivia, el porcentaje de participación de mujeres como guionistas es el 8% del total; en contraste, la participación de hombres alcanza el 80% del total. En la producción, se nota una variación: en Bolivia, el porcentaje de participación de mujeres asciende a 42.4% del total, mientras que, en México, alcanza un 36% aproximadamente. Sería necesario, por supuesto, profundizar posteriormente en la explicación de esa variación significativa hombre-mujer en ambos rubros (guión y producción) desde un análisis por país.

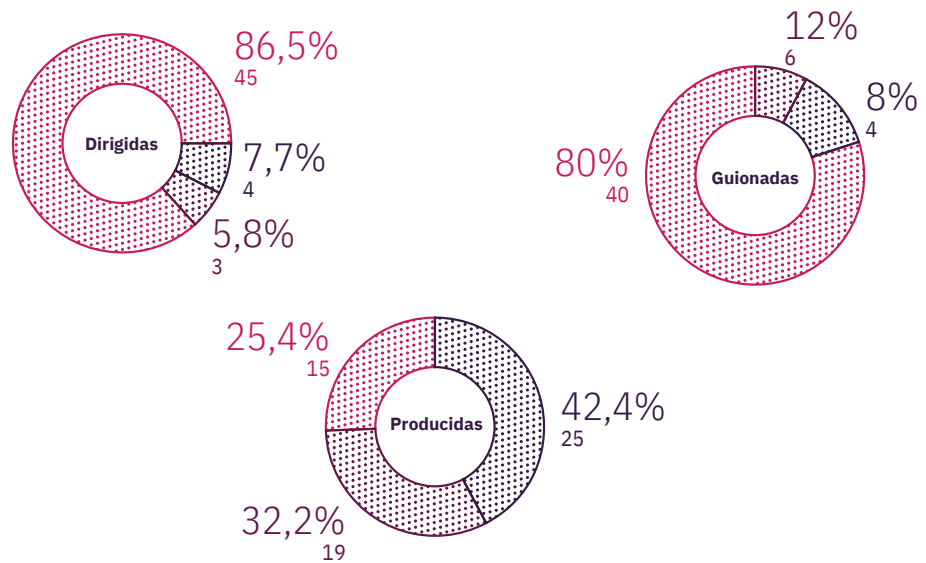
**18. PARTICIPACIÓN SEGÚN TIPO DE ACTIVIDAD POR SEXO. COMPARATIVO ACORDE SI SE CUENTA O NO CON MEDIDAS O ACCIONES AFIRMATIVAS (2016-2020)**

● Mujeres ● Hombres ● Mixto

Sí cuenta con líneas de fomento público, medidas y acciones afirmativas (México)



No cuenta con líneas de fomento público, medidas y acciones afirmativas (Bolivia)



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

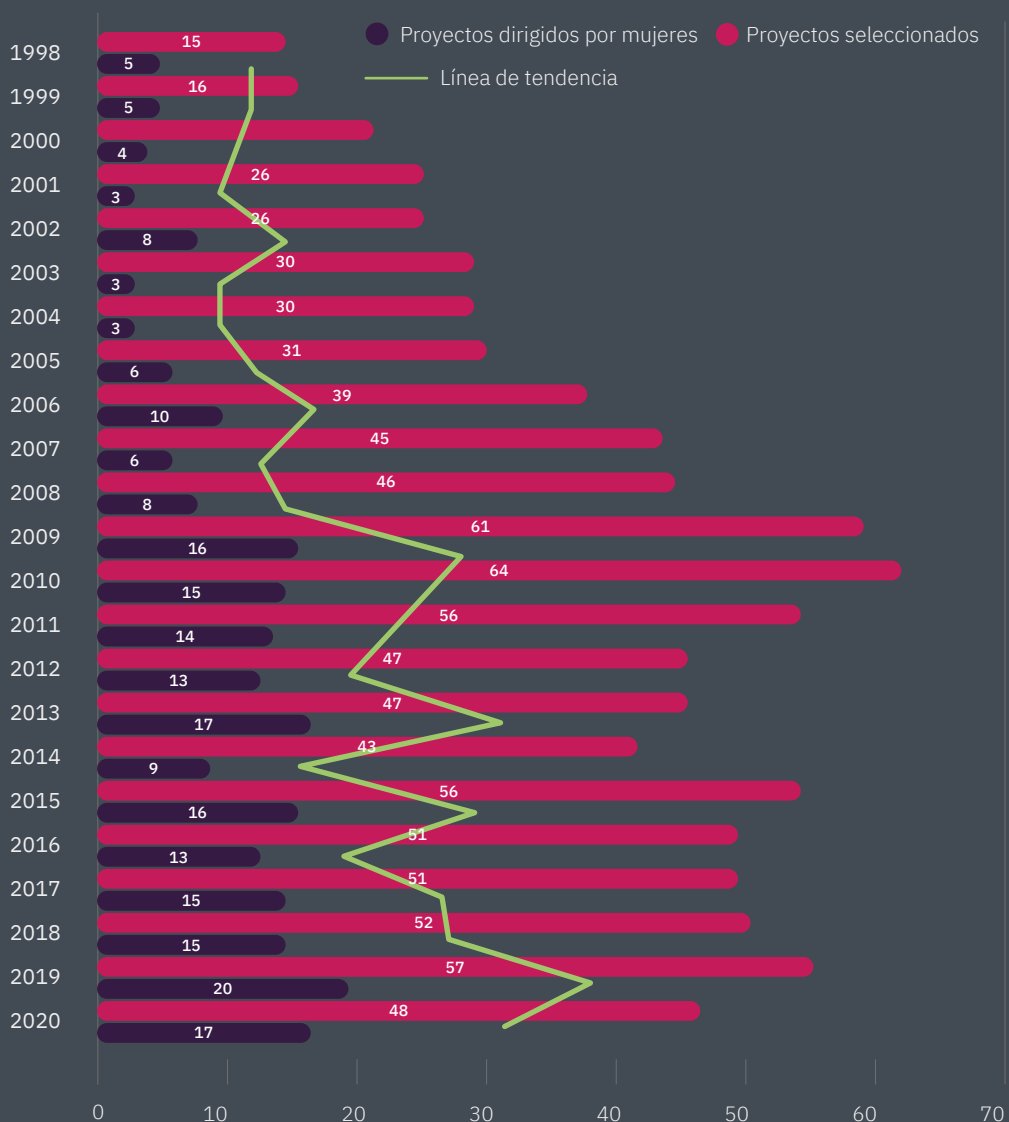
# Acciones públicas del cine y audiovisual: financiamiento

## PROGRAMA IBERMEDIA

Desde su creación en 1998, el Programa Ibermedia ha beneficiado 241 proyectos en coproducción dirigidos por mujeres, siendo el 25.1% del total de proyectos seleccionados. La mayor cantidad de proyectos beneficiados se presenta desde el 2015, donde se beneficiaron 96 (30.4%) de 315 proyectos.

En el período 1998 - 2010 se beneficiaron 92 proyectos dirigidos por mujeres de 451 seleccionados, representando 21.28% del total; mientras que, en el período 2011 - 2020 se beneficiaron 149 proyectos dirigidos por mujeres de 508 seleccionados, representando 29.68% del total, tal como se ve en el cuadro siguiente:

### PROYECTOS BENEFICIADOS EN COPRODUCCIÓN EN EL PROGRAMA IBERMEDIA Y PROYECTOS DIRIGIDOS POR MUJERES

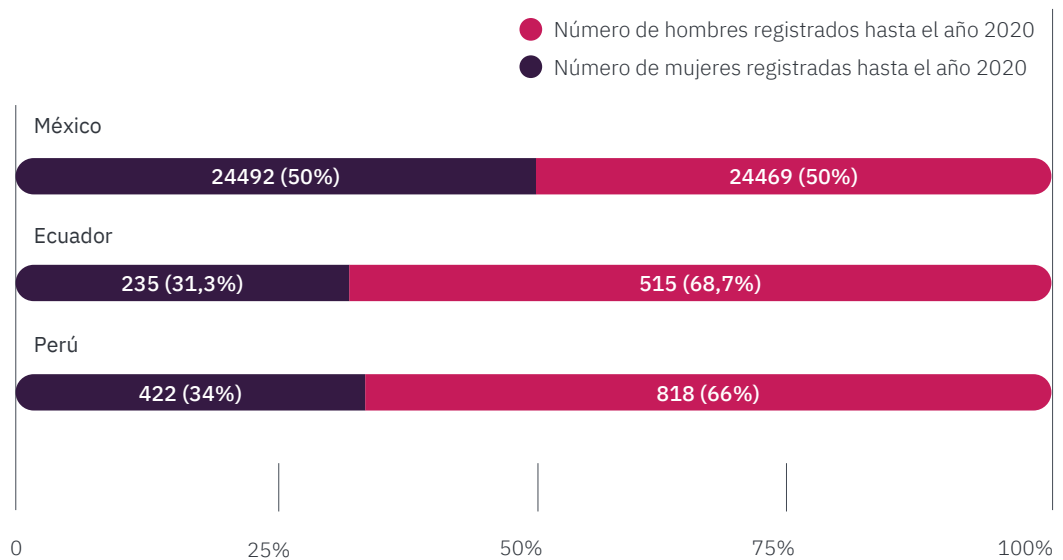


Fuente: Encuesta Ibermedia. Elaboración propia.

### Contenidos y Agentes

Siguiendo esto último, el cuarto eje revisa la composición de los agentes y obras desde una perspectiva de género y diversidad. Desde nuestra encuesta, podemos señalar lo siguiente. Desde un análisis de los agentes audiovisuales, es claro que aún existen diferencias en los tipos de oficio y participación en el sector audiovisual entre hombres y mujeres (cuadro 19) aunque con diferencias significativas entre países. Mientras que México, desde su propio registro, tiene una distribución equitativa (50% - 50%); Ecuador y Perú aún tienen una diferencia importante (70% - 30% en promedio).

### 19. AGENTES DEL SECTOR AUDIOVISUAL SEGÚN SEXO. MÉXICO, ECUADOR Y PERÚ

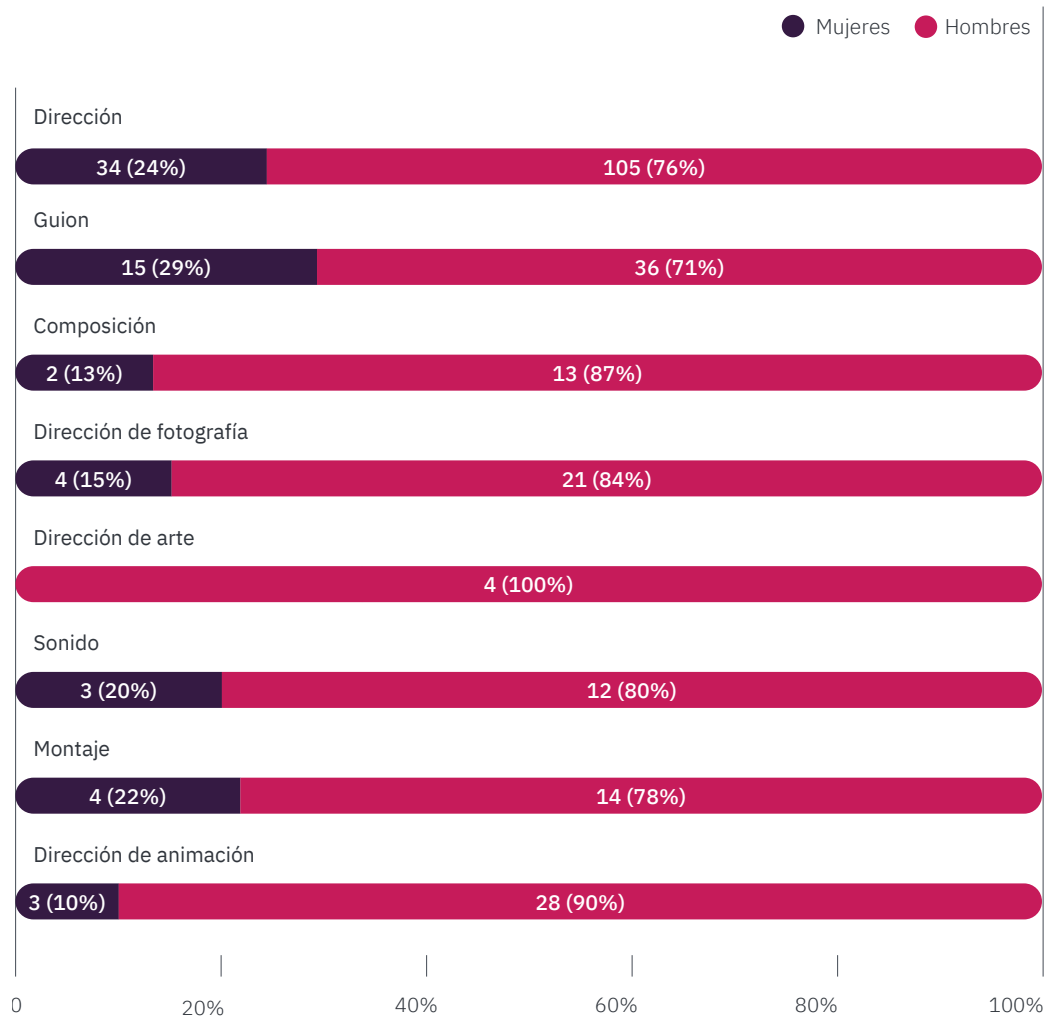


Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

De modo más minucioso, para el caso de Ecuador (Cuadro 20), tenemos que, por lo general, entre el 70% y 90% de los trabajadores son hombres frente a un 10% a 30% de mujeres. Dentro de ello, mientras que oficios como guión (29% mujeres vs 71% hombres) y dirección (24% mujeres vs 76% hombres) tienen un poco más de participación de mujeres frente a hombres; en contraste, otros como composición (13% vs 87%), dirección de fotografía (15% vs 84%) o dirección de animación (10% vs 90%) muestran diferencias muy amplias.

Finalmente, en relación a las obras en el cuadro 21, se puede observar cómo la participación de hombres tanto en dirección y escritura de guión, del 2016 al 2018, es considerablemente superior al de las mujeres.

## 20. ECUADOR. COMPOSICIÓN LABORAL SEGÚN SEXO



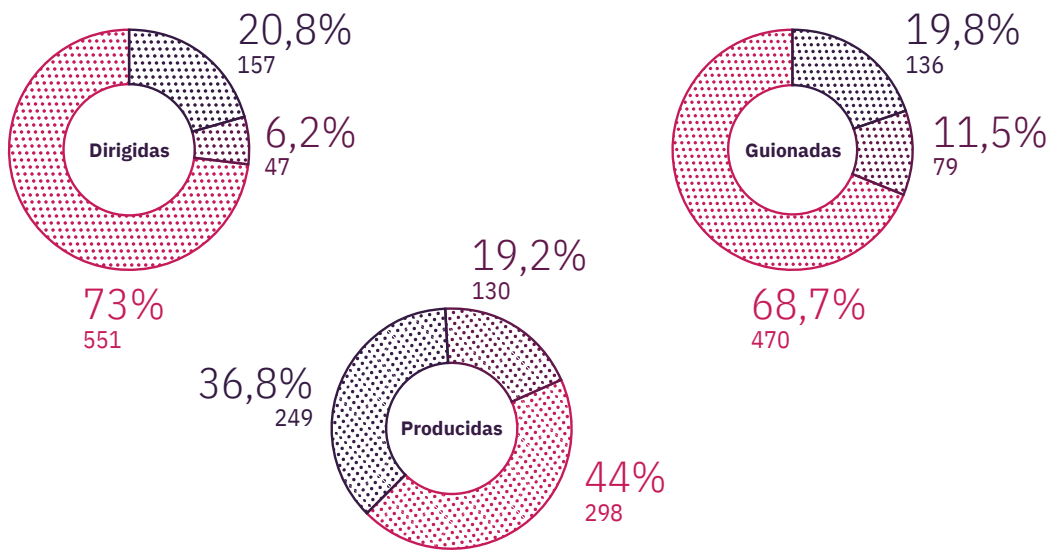
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

En el año 2016, del total de obras audiovisuales reportadas para esta encuesta y para los países seleccionados, el 73% fue dirigida por hombres, mientras que sólo el 20.8%, por mujeres. Lo mismo ocurre para los dos años siguientes: en dirección, para el 2017 y 2018, se registra que los hombres dirigieron el 72.4% y 66.9% del total de obras, respectivamente; mientras que los porcentajes de participación para las mujeres fueron 21.2% y 24.9%. En escritura de guión, los hombres tienen una participación del 64.4% y 61.3% para los mismos años, mientras que, para las mujeres, 22.2% y 14.1%. A pesar de estas diferencias, la participación de mujeres habría ido en crecimiento, aunque aún poco significativo: del año 2016 al año 2018, pasaron de un 20.8% a un 24.9% en dirección; mientras que para escritura de guión, se evidencia un incremento porcentual de la participación de mujeres del 19.8% a 24.1%.

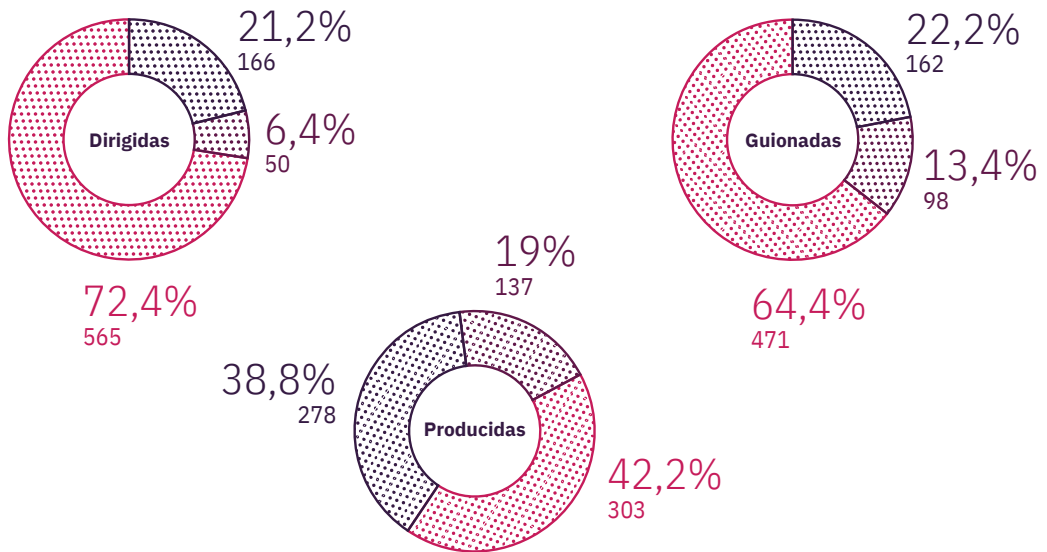
**21. OBRAS AUDIOVISUALES SEGÚN SEXO.  
BOLIVIA, BRASIL, COSTA RICA, MÉXICO, PANAMÁ Y PERÚ  
2016-2018**

● Mujeres ● Hombres ● Mixto

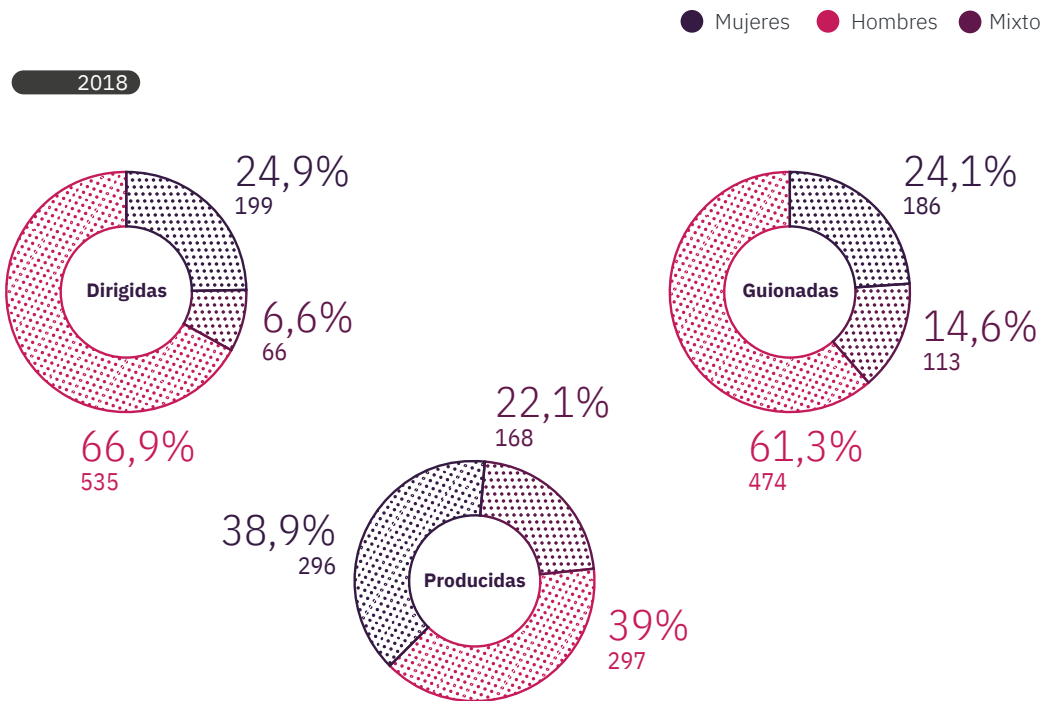
2016



2017



## 21. (Cont.)



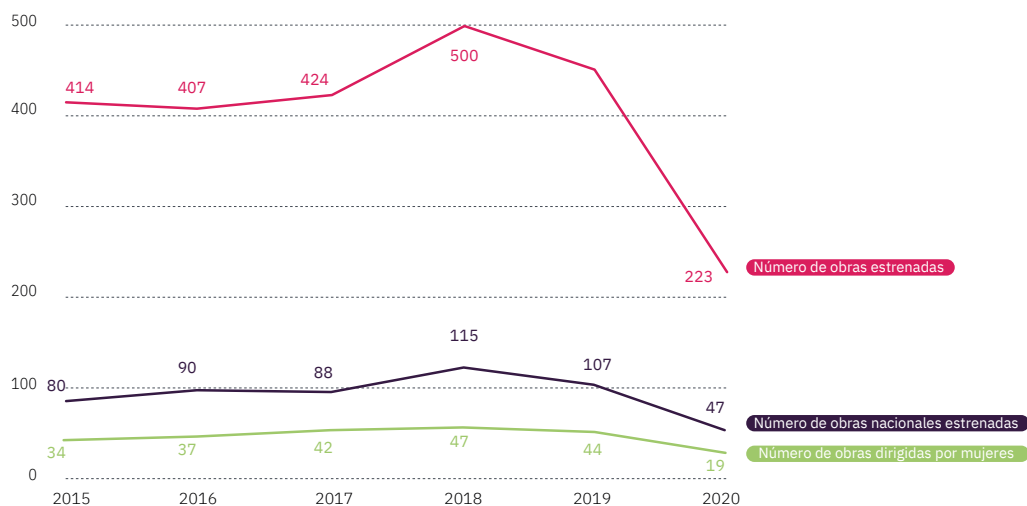
Una conclusión distinta puede observarse en atención a las cifras de la participación en la producción. Aquí, la distribución entre hombres y mujeres es algo más equiparada: en el año 2016, el 36.8% de obras registradas tuvieron como principal agente productor a una mujer; mientras que los hombres fueron reconocidos como productores principales en el 44% del total. De igual manera, del 2016 al 2018, la participación de las mujeres en esta actividad incrementa porcentualmente 3% -de 36.8% a 39%- y de los hombres, más bien, disminuyó de 44% a 38.9%. Como se ve, la participación de las mujeres en esta actividad es mayor que en las dos anteriores.

Ahora, si se observa el número de obras dirigidas por mujeres y se contrasta con el número de estrenos nacionales y totales, del 2015 al 2020, para México, Perú y Bolivia, se puede dar cuenta de que la distribución de audiovisuales es mayor en el caso mexicano en comparación al peruano y boliviano (cuadros 22-24).

En México, por ejemplo, pese a que el número de obras nacionales dirigidas por mujeres es mínimo en contraste con el total de obras estrenadas, se aprecia que, desde el 2015 al 2018, hubo un incremento: pasaron de 34 (de un total de 80 obras nacionales) a 47 (de un total de 115 obras nacionales). En el 2019 hubo un freno, probablemente debido al contexto de pandemia, disminuyendo hasta 19 obras en el año 2020.



## 22. MÉXICO. OBRAS DIRIGIDAS POR MUJERES VS TOTALES 2015-2020



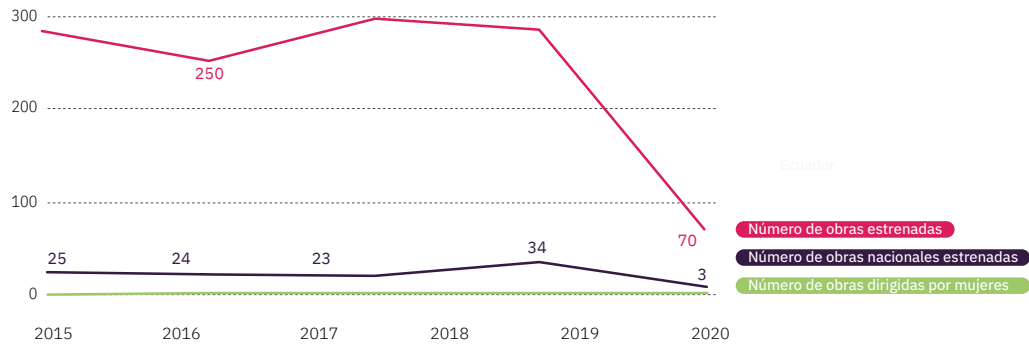
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

En Perú y Bolivia, ocurre lo opuesto al caso mexicano -véanse los cuadros 23 y 24: para los dos casos, la participación de las mujeres como directoras oscila entre 0 y 3 del año 2016 al año 2020 con respecto a los totales de obras nacionales. En el total de obras peruanas, en el 2016, de las 25 que se estrenaron, sólo 3 fueron dirigidas por mujeres. Para el caso boliviano, en ese mismo año, se ve que de un total de 15 solo 2 fueron dirigidas por mujeres.

El panorama no cambia para los siguientes años tanto para Perú como para Bolivia. En el caso peruano, se estrenaron 300 obras en el 2019. De ellas, 34 fueron nacionales, de las cuales solo 2 fueron dirigidas por mujeres. La misma tendencia ocurre en Bolivia: para ese mismo año, solo 1 obra fue dirigida por una mujer, de las 18 nacionales. Para ese año, el total de obras estrenadas fue de 314.

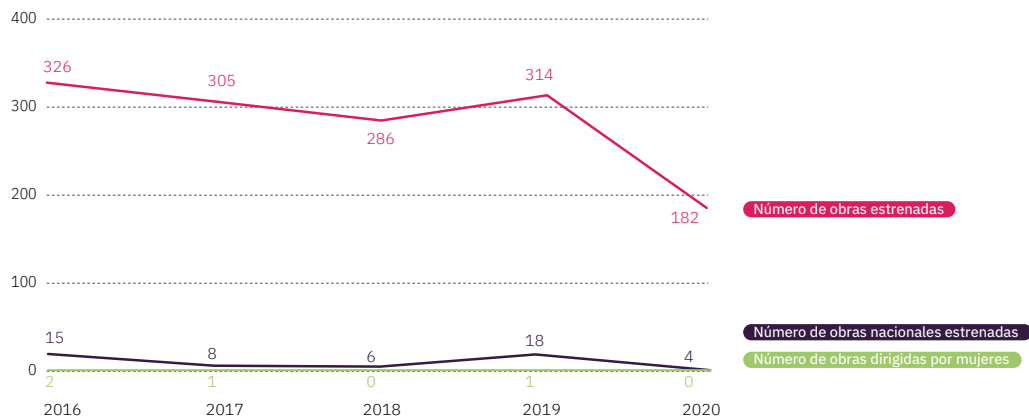
En los tres países es clara la disminución del 2019 al 2020. No se ha podido determinar a qué razones se debe esa baja en la producción nacional, el estreno de obras nacionales y el total de estrenos en cada país. Sin embargo, es altamente probable que la explicación sea justamente la pandemia y la imposibilidad total o las restricciones para la producción y asistencia a salas.

**23. PERÚ. OBRAS DIRIGIDAS POR MUJERES VS TOTALES 2015-2020**



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

**24. BOLIVIA. OBRAS DIRIGIDAS POR MUJERES VS TOTALES 2016-2020**



Ahora bien, si se toma en cuenta la información de otras bases de datos como la generada por las academias de cada país,<sup>8</sup> se puede observar la misma tendencia que se da en los casos descritos anteriormente cuando se revisa la proporción de obras estrenadas nacionales. Por ejemplo, para el año 2020, si solo se revisan las cifras totales de once países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Guatemala, México, Paraguay, Portugal y Venezuela; se tiene que de 456 obras nacionales en 2020, 355 fueron de hombres y 103 de mujeres.

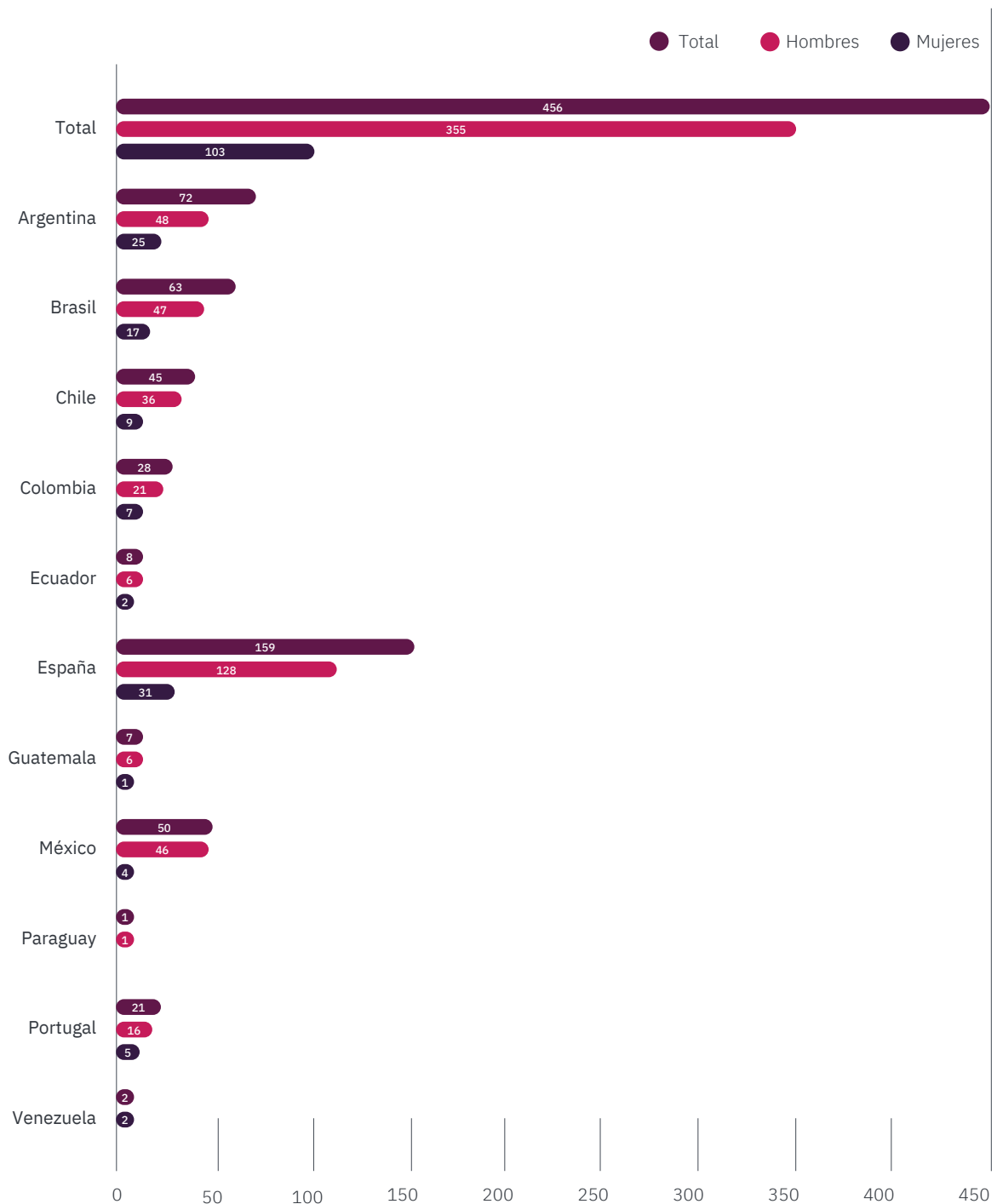
8.

*Se usaron la información provista por las academias de 11 países: Existencia de organizaciones encargadas del desarrollo de políticas o promoción del cine con perspectiva de géneros.*

Finalmente, en el caso de países con mayor producción como España, México, Argentina o Brasil, la tendencia se replica para el mismo 2020, según el cuadro 25. Así, en España se observa que la participación de hombres en la dirección de obras es mayor a la de mujeres: de un total de 159 obras, 128 fueron dirigidas por hombres, mientras que sólo

31, por mujeres. En Brasil, de un total de 63 obras, 47 fueron de hombres; y 16 de mujeres. En Argentina, se da lo mismo: 48 fueron de hombres y 25 de mujeres. En el caso mexicano, del total de 50 obras, 4 fueron de mujeres, y 46 de hombres.

## 25. DISTRIBUCIÓN DE OBRAS NACIONALES DIRIGIDAS POR HOMBRES Y MUJERES



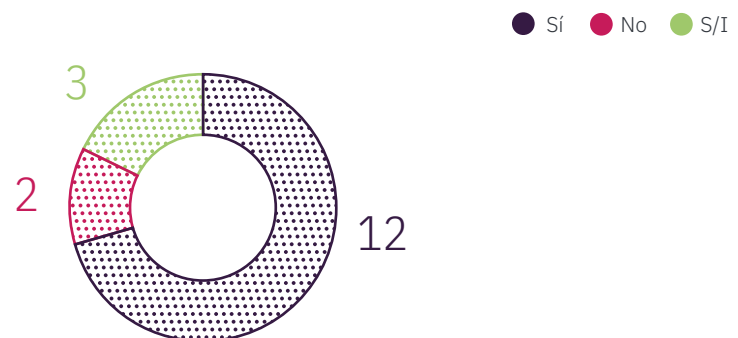
Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

También, ocurre lo mismo en aquellos países con menor producción nacional para el 2020: Portugal, Chile, Colombia, Ecuador o Guatemala. En el caso de Portugal, del total de 21 obras nacionales, 16 fueron realizadas por hombres y 5 por mujeres. En Chile, de igual forma, la producción nacional dio un total de 45 obras, donde 9 fueron de mujeres y 36 de hombres.

### Articulación y redes

Finalmente, es notorio que la mayoría de países -12 de 15- afirman que el país cuenta con organizaciones, fundaciones o colectivos ciudadanos que se encargan del desarrollo de políticas o promoción del cine con perspectiva de géneros: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, Guatemala, México, Perú, y Uruguay. Por el contrario, 3 mencionan que no cuentan con dichas organizaciones: Panamá, Portugal y República Dominicana. Como se ha señalado, aquí hay una evidencia, que tocará profundizar, sobre el avance importante de la propia sociedad civil en trabajar este tema de modo organizado, y en los posibles y necesarios interlocutores con que los estados cuentan para el desarrollo del mismo.

## 26. EXISTENCIA DE ORGANIZACIONES ENCARGADAS DEL DESARROLLO DE POLÍTICAS O PROMOCIÓN DEL CINE CON PERSPECTIVA DE GÉNEROS



Fuente: Encuesta CAACI. Elaboración propia.

## III.

## Índice de diversidad con perspectiva de géneros en el audiovisual en Iberoamérica

El objetivo de este ejercicio de medición es contar con una herramienta unificada que permita mapear, medir y comparar la situación del audiovisual en Iberoamérica con perspectiva de géneros, tomando como partida la encuesta desarrollada e implementada. A continuación, explicamos los pasos desarrollados y el resultado final.

### PASO 1. DEFINICIÓN DE SUBÍNDICES Y OBJETIVOS

Como primer paso, se tomó como base inicial cuatro subíndices, en relación a la encuesta desarrollada: (i) Institucionalidad, que incluyó las dimensiones Normativas, Unidades Especializadas, Protocolos, Archivos, entre otros; (ii) Fomento y Presupuesto, que incluye medidas focalizadas para promover la equidad; (iii) Agentes Audiovisuales que tiene que ver con la participación según sexo de los agentes del audiovisual; y (iv) Obras Audiovisuales, que incluye la distribución de la participación de las mujeres en la producción nacional de obras. Para cada subíndice seleccionado, se identificó un objetivo específico tal como se muestra a continuación:

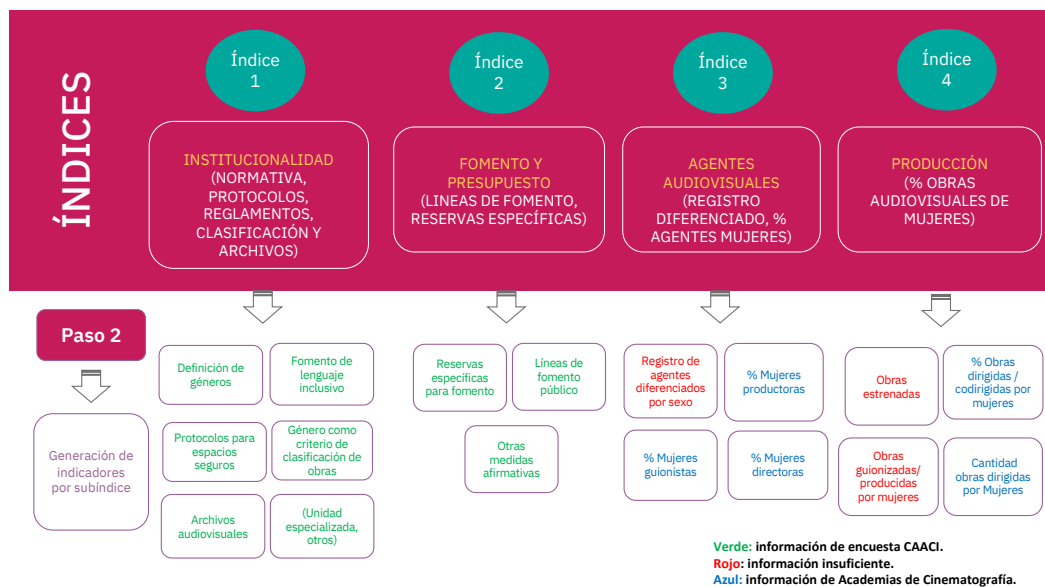


### PASO 2. GENERACIÓN DE INDICADORES POR ÍNDICE

Como segundo paso, se incluyó un cuerpo de indicadores, relacionados directamente a las preguntas de nuestra Encuesta. Estos indicadores son los que, de acuerdo a las respuestas de los países, otorgan un puntaje a cada país por cada subíndice.

Una vez analizada la información existente y evidenciados los vacíos de las mismas (ver sección limitaciones del índice) se optó por incluir datos de las Academias de Cinema-

tografía de los países para los subíndices 3 y 4. Por ello, aun cuando originalmente se incluyeron los indicadores referidos, por un lado, para el índice 3 se optó por trabajar sólo con los indicadores “porcentaje mujeres productoras” y “porcentaje mujeres directoras”; por otro lado, para el índice 4, se consideraron los indicadores “cantidad de obras dirigidas por mujeres” y “porcentaje de obras dirigidas por mujeres”, tal como vemos en la siguiente figura.



### PASO 3. CREACIÓN DE PUNTAJES JERARQUIZADOS EN LOS ÍNDICES: ANÁLISIS FACTORIAL

Una vez establecidos los subíndices y sus indicadores, se crearon puntajes jerarquizados desde el programa utilizado para la creación del índice general. Es decir, para cada índice, el cálculo arrojó un valor numérico de acuerdo a las respuestas y datos provistos por los países, en un análisis que toma en cuenta no solo al propio país, sino a los valores y respuestas de los demás países.

Desde dichos puntajes, se realizó un análisis factorial que genera una escala del 0 al 10, siendo los valores cercanos al 10 los de mayor puntaje -y por tanto mayor cumplimiento y desempeño en relación a las políticas, estado y acciones de fomento al audiovisual con perspectiva de género-; mientras que los más cercanos a 0, por el contrario, evidencia un menor desempeño en este respecto.

Luego de ello, para cada índice se clasificaron los puntajes -y por lo tanto, los países-, de acuerdo a una categoría propia: de 0 a 3 se considera que tiene un desempeño bajo, 4 a 6 un desempeño medio y 7 a 10 un desempeño alto.

Paso 3

Creación de puntajes jerarquizados en los índices: análisis factorial

RESUMEN GENERAL

Se presenta la información del desempeño de cada índice por cada país

## PUNTAJE FACTORIAL

Se genera una escala del 0 al 10, en donde los valores más cercanos al 10 reflejaran un mejor desempeño en cada uno de los índices planteados

---

Índice 1

### INSTITUCIONALIDAD

País (Autoridad Audiovisual)	Lista*	Puntaje
País A	1º	9
País B	2º	6
País C	3º	4
.		
País F	9º	2

\*No se presentará a modo de ranking

Alto 7 a 10

Medio 4 a 6

Bajo 0 a 3

#### PASO 4. OBTENCIÓN DEL ÍNDICE DE DIVERSIDAD DE GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO (IDGA).

Finalmente, para cada país se hace un promedio ponderado de cada índice, de acuerdo a la fórmula planteada, a modo de obtener el **ÍNDICE DE DIVERSIDAD DE GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO (IDGA)**. Este Índice General, que constituye en sí mismo un número, a su vez, corresponderá a uno de los tres grupos mencionados anteriormente: desempeño bajo, medio o alto. Para la ponderación, hemos considerado que los índices 1 y 2, de mayor complejidad y responsabilidad por parte de los gobiernos, tengan un peso relativo mayor (35% y 30% respectivamente); mientras que los índices 3 y 4, menor (20% y 15% respectivamente). (Nota: tener en cuenta que estos pesos son discutibles y modificables.).

## ÍNDICE DE DIVERSIDAD CON PERSPECTIVA DE GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO

Paso 4

FINALMENTE, SE OBTIENE UN PROMEDIO PONDERADO DE LOS SUBÍNDICES 1, 2, 3 Y 4, SOBRE EL CUAL SE CÁLCULA EL **ÍNDICE DE DIVERSIDAD CON PERSPECTIVA DE GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO (IDGA)**.

**FÓRMULA:** IDGA = I1(35%) + I2(30%) + I3(20%) + I4(15%)\* /100

## LIMITACIONES DEL INDICADOR Y OPCIONES PLANTEADAS

El indicador propuesto desarrollado tiene como principal limitación que la encuesta aplicada no fue respondida por la totalidad de países, y, en aquellos que respondieron, no todas las preguntas fueron resueltas. Ello es particularmente notorio en las preguntas referidas a los agentes audiovisuales y a la producción (obras).

Ante esta situación, se optó por plantear dos soluciones.

La **primera solución** fue desarrollar un Índice General basado exclusivamente en nuestra encuesta, y que contemple solo dos índices: índice 1 -Institucionalidad- e índice 2: Fomento y Presupuesto. Esto es, aquellos índices que incluyen indicadores cuyas respuestas eran “Sí” o “No”.

En este caso, tenemos catorce (14) países que completaron todas estas respuestas, y que son incluidos y analizados en el Índice General 1 (opción 1 a continuación). Ello se debe a que, para que esta opción tuviera coherencia metodológica, debió incluirse exclusivamente aquellos países que respondieron en su totalidad las preguntas referidas en los indicadores de dichos índices (1 y 2). No pueden incluirse los demás países, aun cuando hayan respondido otras preguntas, puesto que, para poder construir un puntaje comparado entre los mismos, y desde allí un índice general, los países deben estar en igualdad de condiciones con respecto a la información analizada.

La **segunda solución** planteada fue incluir otras fuentes y bases de datos que contengan información similar a las preguntas planteadas en la encuesta e incluidas en los índices 3 -Agentes Audiovisuales- e índice 4 Producción (obras). En particular, se utilizó la base de datos de las Academias de Cinematografía de los países de Iberoamérica, brindada a la CAACI para efectos de este reporte. Con esta opción, tendríamos nueve países incluidos, puesto que no todos los países, del universo de países incluidos en la opción 1, tienen Academias de Cine y por tanto dicha información. Con esta opción, se lograría tener un menor número de países, pero un Índice General que incluiría los cuatro índices planteados en la propuesta.

Para este reporte, decidimos que esta sería la mejor opción. Por lo tanto, examinaremos los resultados tomando en cuenta dicha opción. A continuación, presentamos los resultados para cada una de las opciones.

## RESULTADOS

Como ejercicio ilustrativo, presentaremos los resultados de uno de los países, España; el país que más alto puntaje alcanzó en nuestras dos opciones de Índices. Acompañaremos este ejemplo haciendo referencia a algunos otros casos de países con puntajes altos y/o alguna observación transversal.



## Índice General 1. INSTITUCIONALIDAD Y FOMENTO Y PRESUPUESTO

Autoridad	ÍNDICE 1: Institucionalidad		ÍNDICE 2: Fomento y presupuesto	
	Puntaje	Grupo	Puntaje	Grupo
España - Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)	9	Alto	10	Alto
Colombia - Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos - Ministerio de Cultura	8	Alto	8	Alto
Argentina - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)	10	Alto	8	Alto

Fuente: Encuesta CAACI 2021. Elaboración propia.

Desde la opción 1 -Índice General 1-, basado enteramente en nuestra encuesta, vemos que España tiene un desempeño alto (7 o más puntos) en ambos índices: un puntaje de nueve (9) para el índice 1: Institucionalidad y de diez (10) para el Índice 2: Fomento y Presupuesto. Se trata del país que más avances evidencia en ambos temas, en relación a los otros países, de acuerdo a las respuestas presentadas a nuestra encuesta y los criterios definidos para el puntaje del Índice, señalados en la sección anterior.

Fuera de España, tenemos que solo otros dos (2) países presentan un desempeño alto en ambos subíndices: Colombia y Argentina. Un grupo de cinco países se ubica en el rango de desempeño bajo en ambos índices (de 0 a 3 puntos) y varios países fluctúan entre desempeños medios/altos o bajos/medios, según cada subíndice. Por ejemplo, en el índice 1 “Institucionalidad”, aparecen en desempeño Alto: España, Colombia, Ecuador, Argentina, México, Perú y Chile. Ninguno de los países evidencia una diferencia de desempeño bajo/ alto en relación a los índices analizados.

### Índice 1: INSTITUCIONALIDAD

Nivel de desempeño	Países
Alto	España, Colombia, Ecuador, Argentina, México, Perú, Chile.

Fuente: Encuesta CAACI 2021. Elaboración propia.

### Índice 2: FOMENTO Y PRESUPUESTO

Nivel de desempeño	Países
Alto	España, Colombia, Argentina

Fuente: Encuesta CAACI 2021. Elaboración propia.

### Índice General 2: ENCUESTA + DATOS ACADEMIAS

#### Índice General - IDGA. RESUMEN PUNTAJE POR SUBÍNDICES SEGÚN PAÍSES

Autoridad	ÍNDICE 1: Institucionalidad		ÍNDICE 2: Fomento y presupuesto		ÍNDICE 3: Agentes audiovisuales		ÍNDICE 4: Producción (Obras)		ÍNDICE GENERAL IDGA	
	Puntaje	Grupo	Puntaje	Grupo	Puntaje	Grupo	Puntaje	Grupo	Puntaje (Promedio Ponderado)	Grupo
<b>España</b> - Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)	10	Alto	10	Alto	0	Bajo	7	Alto	8	Alto
<b>Colombia</b> - Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos - Ministerio de Cultura	7	Alto	7	Alto	4	Medio	5	Medio	6	Medio
<b>Argentina</b> - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)	8	Alto	7	Alto	4	Medio	10	Alto	7	Alto

Fuente: Encuesta CAACI 2021. Elaboración propia.

En el caso de nuestra opción 2, tenemos el Índice General que incluye los cuatro subíndices planteados inicialmente.

Aquí, nuevamente España presenta un puntaje alto, en este caso para tres de los cuatro subíndices: Institucionalidad (diez puntos), Fomento y Presupuesto (diez puntos) y Producción (siete puntos). En el Índice General, con el promedio ponderado, es también el país del puntaje mayor: ocho (8) puntos sobre diez (10), seguido de Argentina con siete (7) puntos sobre diez (10).

En relación específicamente a los subíndices 3 (Agentes) y 4 (Producción), ningún país presenta un desempeño alto en ambos, siendo que la mayoría de los países se ubica en el rango de desempeño medio en ambos subíndices; o en el rango medio/bajo o medio/alto según sea el caso. Para el Índice 3, Guatemala es el del puntaje mayor; y para el índice 4, además de España; Argentina y Brasil presentan un puntaje mayor y por tanto un desempeño considerado Alto.

### Índice 3: AGENTES

Nivel de desempeño	Países
Alto	Guatemala.

Fuente: Academias de Cinematografía 2021. Elaboración propia.

### Índice 4: PRODUCCIÓN

Nivel de desempeño	Países
Alto	Argentina, España, Brasil.

Fuente: Academias de Cinematografía 2021. Elaboración propia.

Nuestra foto final es la siguiente. Desde un promedio ponderado de los cuatro subíndices analizados, obtuvimos el Índice General de Diversidad del Audiovisual.

Podemos ver que España (ocho puntos sobre diez) y Argentina (siete puntos sobre diez) ocupan el lugar más alto en el Índice. Se trata de los países que evidencian, desde nuestra propuesta, un avance mayor en cuanto al fomento del audiovisual con perspectivas de diversidad sexual y genérica en los distintos campos incluidos, trasladados aquí a los indicadores y subíndices mencionados: marcos normativos, uso de definiciones y términos, presupuestos y recursos específicos, líneas de fomento, gestión de la información, protocolos adecuados, composición del campo y producción de obras; entre otros. Ambos países serían hoy, desde este reporte, los casos adónde mirar para evidenciar sus estrategias, modelos y acciones de fomento de políticas audiovisuales inclusivas con perspectiva de géneros.

Por otro lado, tenemos que la mayoría de países analizados (cinco) ocupan un lugar medio en el Índice, obteniendo entre 4 a 6 puntos. Se trata de aquellos países que evidencian un puntaje alto/medio o bajo/medio según cada subíndice. Esto es, que muestran avances desiguales: altos en algunos campos -institucionalidad y presupuestos, en su mayoría-; pero no tanto en otros -composición del campo en agentes audiovisuales o porcentaje equitativo de las obras audiovisuales entre hombres y mujeres.

Finalmente, algunos países como Guatemala y Brasil presentan puntajes altos en algunos subíndices -Guatemala en Agentes y Brasil en Producción-, pero un bajo desempeño en el promedio ponderado.

### Índice GENERAL DE DIVERSIDAD CON PERSPECTIVA DE GÉNERO EN IBEROAMÉRICA

Nivel de desempeño	Países
Alto	Argentina, España.

Fuente: Encuesta CAACI 2021. Academias de Cinematografía 2021. Elaboración propia.

Ahora bien, desde un análisis ya no por país sino por cada subíndice (la suma total de los puntajes de cada subíndice entre el número de países), estos muestran un puntaje promedio similar. Sin embargo, “institucionalidad” es el que ha obtenido, en promedio, mayor puntaje -6 puntos sobre 10-, mientras que “Fomento y Presupuesto” y “Obras” obtuvieron 5 puntos sobre 10; y “Agentes Audiovisuales” 4 puntos sobre 10.

### PUNTAJE POR SUBÍNDICE, PROMEDIO DE PAÍSES

Nivel de desempeño	Países	Puntaje
Medio	Institucionalidad	6
Medio	Fomento y Presupuesto	5
Medio	Agentes Audiovisuales	4
Medio	Obras	4

Fuente: Encuesta CAACI 2021. Academias de Cinematografía 2021. Elaboración propia.

Una conclusión inicial podría sugerir que el avance en estos cuatro campos, en los países trabajados, es medio y homogéneo, con alguna mayor fortaleza en los temas que hemos agrupado en “institucionalidad”. Esto es parcialmente cierto, pues si bien podemos decir que el avance es medio -todos nuestros subíndices califican como “desempeño medio” según nuestra valoración de 4 a 6 puntos-, la diferencia entre los países y dentro de los propios países para cada subíndice es más que notoria.

Así, si países como España, Ecuador o México presentan un alto desempeño en institucionalidad; en otros este desempeño es bajísimo. A la vez, al interior de los países ocurren situaciones similares: España presenta un alto desempeño en institucionalidad y en Fomento y presupuesto, pero bajísimo en Agentes, y lo mismo ocurre con Guatemala: altísimo en Agentes, pero bajo en todos los demás. Colombia, por su parte, presenta un desempeño parejo (medio y alto) en todos los índices. Mientras que México evidencia un desempeño altísimo en Institucionalidad y bajo en Producción (Obras).<sup>9</sup>

9.

*En el caso de México es importante matizar esta afirmación: según la base de datos de la Academia de México, solo se habrían producido 4 obras audiovisuales en las que mujeres han sido directoras, lo cual difiere de la información registrada en la encuesta de la CAACI para el 2020.*

En cualquier caso, quizá sea posible decir que, como bloque, los países con los que ha sido posible trabajar para la construcción de este índice muestran un avance medio en cuanto a políticas de fomento al audiovisual con perspectiva de género. No estamos mal ni tampoco muy bien. Mostramos avances más claros en algunos campos (políticas de estado, normativas, sociedad civil organizada) y menos en otros (composición laboral del campo, o producción de obras). Mostramos similitudes a la vez que grandes diferencias, tanto entre los países como al interior de los mismos.

Es claro, para terminar, que cada país requiere un análisis detallado para cada uno de los campos que hemos aquí identificado y que este índice ha empezado a bosquejar. En este sentido, el compromiso de los países miembros debe ser continuo para la producción de información actualizada que, entre otros propósitos, permita terminar de construir un índice general comparable en el tiempo y desde donde podamos medir y evaluar nuestros avances en el sector desde la perspectiva de diversidad sexual y de géneros.

## CONCLUSIONES

1. Las brechas de género en el campo cultural y creativo es uno de los grandes desafíos de la agenda global en materia cultural hoy. Distintas instituciones globales, regionales y nacionales, vienen realizando esfuerzos para evidenciar estas inequidades y los retos y responsabilidades de los gobiernos y la sociedad civil para reducirlas.
2. En Iberoamérica, todos los países que han sido parte de este análisis -quienes respondieron la encuesta realizada- han llevado a cabo al menos una acción, estrategia o presentan algún avance en esta materia; sea a través de marcos normativos, de líneas de fomento público, de recursos enfocados en este campo, de unidades especializadas, de generación de información diferenciada tomando en cuenta la diversidad sexual y/o de géneros, entre otras iniciativas.
3. Los países analizados muestran, en promedio, un avance “medio” en los cuatro subíndices identificados para este reporte: (i) institucionalidad (políticas de los gobiernos para el fomento del audiovisual con perspectiva de géneros), (ii) fomento y presupuesto (líneas de fomento y recursos destinados al audiovisual con perspectiva de géneros), (iii) agentes audiovisuales (composición según sexo y género del campo -productores, directores, guionistas- y (iv) obras (obras audiovisuales producidas según sexo y género). Como región, podemos sugerir que no estamos en una muy mala situación, pero tampoco en una óptima. En general, se evidencian mayores avances en el subíndice “Institucionalidad” y, por el contrario, menores en “Obras”.
4. Habiendo dicho eso, los países parte de este estudio muestran, según nuestro Índice General, mucha disparidad entre ellos, así como en su interior. Es decir, países como España y Argentina presentan, en promedio, un desempeño alto en cuanto a políticas de fomento a la diversidad sexual y de géneros en el audiovisual; mientras que la mayoría de países muestran, de acuerdo a nuestro Índice, un desempeño medio y algunos un desempeño bajo. Al mismo tiempo, existen diferencias notables en los mismos países, quienes presentan desempeños muy altos y muy bajos según cada subíndice.
5. Es importante destacar el rol que las organizaciones de la sociedad civil cumplirían en este tema. La mayoría de países señaló articular con la sociedad civil para el trabajo conjunto en políticas dirigidas al fomento del audiovisual con perspectiva de géneros. Es necesario prestar mayor atención a este rol y fortalecer las plataformas de intercambio con estas organizaciones.
6. Uno de los vacíos fundamentales -evidenciados en este mismo estudio- tiene que ver con la ausencia de información detallada, actualizada y comparable desde una perspectiva de géneros. Si bien existen bases de datos o fuentes valiosas como la producida por las academias de cinematografía, u otras de carácter global o multiregional; no existe una base de datos comparable y constante en los últimos años. Más aún, la información por lo general disponible se centra en la distinción hombre-mujer, pero no se cuenta con información segregada por géneros, lo cual impide un análisis más minucioso al respecto.

7. Asimismo, no todos los países pudieron completar toda la información de la encuesta, por lo que la construcción de nuestro Índice tuvo que nutrirse de más de una fuente. En este sentido, es una tarea urgente poder asumir el compromiso de compartir la información que, como CAACI, se considera relevante para poder seguir produciendo índices como el propuesto aquí, de modo que se puedan desarrollar más ejercicios de medición, evaluación y acompañamiento acorde a cada país con la finalidad de implementar medidas más precisas de promoción al audiovisual en distintas materias.

BIBLIOGRAFÍA  
Y FUENTES

- Banks, Mark** (2017). *Creative Justice. Cultural Industries, Work and Inequality*. London: Rowman and Littlefield International.
- British Council** (2020). *The Missing Pillar. Culture's Contribution to the UN Sustainable Development Goals*. London: British Council.
- EGEDA. FIPCA** (2020). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2020*. Madrid: EGEDA.
- European Audiovisual Observatory** (2021). "Female audiovisual professionals in European TV fiction production". Marta Jimenez Pumares. Creative Europe Programme of the European Union. European Audiovisual Observatory.
- European Audiovisual Observatory** (2021). *Diversity and inclusion in the European audiovisual sector*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory
- McRobbie, Angela** (2016). *Be Creative*. Cambridge: Polity Press.
- Organización de Estados Iberoamericanos** (2018). *Estudio comparativo de cultura y desarrollo en Iberoamérica*. Madrid: OEI.
- PNUD** – Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. En: <https://www.undp.org/content/dam/argentina/Publications/Agenda2030/PNUDAgent-DossierODS.pdf>
- UNESCO** (2021). *Género y creatividad: progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO.
- UNESCO** (2018). *Repensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de expresiones culturales para el desarrollo*. París: UNESCO.
- UNESCO** (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. En: [https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/article\\_18es.pdf](https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/article_18es.pdf)
- Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica - CAACI**. (2021). *Encuesta sobre género y cine indígena desarrollada en países iberoamericanos*. Abril-Julio 2021. Bogotá: CAACI.
- Federación Iberoamericana de Academias de Arte y Ciencias Cinematográficas FIACINE** (2021). *Base de datos nacionales entregada para este reporte*.



## Agradecimientos

La Secretaria Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana se encuentra agradecido por la colaboración de los especialistas de los institutos de cine y audiovisual que han participado con la elaboración del presente informe, así como de los programas y organizaciones iberoamericanas del cine y audiovisual:

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – *Argentina*

Agencia de Desarrollo del Cine y Audiovisuales Bolivianos - *Bolivia*

Agencia Nacional do Cine – *Brasil*

Consejo del Arte y la Industria Audiovisual – *Chile*

Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia – *Colombia*

Centro Costarricense de Cine – *Costa Rica*

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos – *Cuba*

Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación – *Ecuador*

Subdirección de Cine y Audiovisuales del Ministerio de Cultura de El Salvador – *El Salvador*

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales – *España*

Dirección General de las Artes del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala – *Guatemala*

Dirección General de Cinematografía – *Honduras*

Direzione Generale Cinema e audiovisio – *Italia*

Instituto Mexicano de la Cinematografía – *México*

Cinemateca Nacional – *Nicaragua*

Dirección Nacional de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Panamá – *Panamá*

Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo – *Paraguay*

Instituto do Cinema e do Audiovisual – *Portugal*

Programa de Desarrollo de la Industria Cinematográfica – *Puerto Rico*

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura de Perú – *Perú*

Dirección General de Cine del Ministerio de Cultura de República Dominicana – *República Dominicana*

Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay – *Uruguay*

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía – *Venezuela*

Programa Ibermedia

Federación Iberoamericana de Academias de Artes y Ciencias Cinematográficas



**CAACI**

CONFERENCIA DE AUTORIDADES AUDIOVISUALES  
Y CINEMATOGRÁFICAS DE IBEROAMÉRICA

2022