

La circulación europea de programas de televisión sigue siendo baja

POR ANDRÉ LANGE

Un análisis detallado del estado de la programación y la producción televisiva en la Unión Europea muestra, pese a las dificultades estadísticas, los obstáculos para la creación de un mercado único audiovisual. Y revela una crisis estructural que amenaza a la diversidad creativa y el pluralismo democrático de Europa.

En el debate sobre la excepción cultural resulta claro lo que está en juego: debe quedar bien sentado que, como consecuencia de las fuertes dimensiones simbólicas de las actividades culturales, con implicaciones en el espacio público, la diversidad cultural y el pluralismo democrático, es legítima la intervención normativa y económica de los poderes públicos para corregir las importantes distorsiones que se derivan de la mera actuación de la economía de mercado en tal ámbito. Desde la segunda mitad de la década de los ochenta, la definición de cuotas de programación europea o, con mayor precisión, la formulación de un objetivo de programación, «cuando sea posible» con una mayoría de programas europeos o de programas de producción independiente? está en el centro del debate. Por lo tanto, lo que está en juego a través del debate es, entre otras cosas, la legitimidad internacional de los artículos 4 y 5 de la Directiva «Televisión sin Fronteras», que se aprobó en 1989.

En el marco de los trabajos preparatorios para la revisión de la Directiva se pregunta cada vez más al Observatorio Audiovisual Europeo sobre el asunto de la eficacia del sistema de «cuotas». Es un asunto delicado por varios motivos.

Dificultades estatutarias y metodológicas

La primera dificultad que plantea la intervención del Observatorio en el debate es de tipo estatutario. El Observatorio Audiovisual Europeo es un organismo de servicio público adscrito al Consejo de Europa que reúne a 34 Estados europeos y a la Comunidad Europea. Su misión consiste en garantizar la transparencia en el mercado audiovisual. Aunque la recolección de datos y la publicación de estadísticas (especialmente a través de la publicación de un *Anuario*, que llegó en 2002 a su octava edición) es uno de los principales aspectos de su actividad, el Observatorio no tiene como misión la de encargarse del seguimiento estadístico de la aplicación de los artículos 4 y 5 de la Directiva. Tal misión incumbe a los Estados miembros. Éstos remiten los resultados de este trabajo a la Comisión y ésta publica un informe cada dos años. En cuanto al Observatorio, no tiene la facultad de resolver sobre la legitimidad de las políticas y debe permanecer neutral ante las diferencias de opiniones. Ahora bien, no es un secreto que el tema de las cuotas divide los sectores profesionales y que también existen diferencias al respecto entre los Estados miembros.

Las demás dificultades son de tipo metodológico. En el campo de la metodología, pienso que la legitimidad de una intervención del Observatorio queda fuera de duda.

En esta materia, la consignación de dos fenómenos parece insoslayable:

1. Aunque no se dispone de un informe con todos los requisitos sobre la situación, parece fuera de duda que todos los Estados no emplean los mismos métodos para el seguimiento de la aplicación de los artículos 4 y 5. Algunos de ellos, por lo general a través de sus órganos de reglamentación de la radio y la televisión, han desarrollado herramientas bastante sofisticadas (y, por lo tanto, costosas) para el seguimiento de los programas efectivamente emitidos. Otros Estados se limitan a un envío de correspondencia a las cadenas de televisión para la recolección de datos. Sin querer infundir sospechas sobre las cifras remitidas, resulta claro que el primer paso para una evaluación comparativa de la eficacia del sistema debería consistir en el examen de las metodologías de seguimiento.

2. Para el control de la aplicación de los artículos 4 y 5, la Comisión proporciona a los Estados miembros indicaciones metodológicas acerca de la definición de obras europeas y obras de producción independiente. Por lo tanto, en principio existe homogeneidad en el seguimiento de la aplicación de los artículos. Pero, en la práctica, dichas definiciones son poco operativas. Como no existe una única base de datos europea de las obras, con la que se lograra establecer en forma armonizada e indiscutible la elegibilidad (ya sea como obra europea, ya como obra de producción independiente), resulta muy difícil cualquier seguimiento concreto a escala europea. En el análisis de las programaciones, la calificación de obras como europeas no plantea muchos problemas y las dificultades son sólo marginales. Los casos de coproducciones transatlánticas suelen ser los más dudosos (01). En cambio, la calificación como tal de obras de producción independiente resulta especialmente espinosa (02).

Hechas estas salvedades, parece evidente que el Observatorio no puede esquivar el debate y escurrir el bulto ante las solicitudes referidas al análisis de la evolución del mercado de obras televisivas. Más allá de sus estatutos, el Observatorio tiene probablemente en este tema una legitimidad histórica que le confieren sus orígenes, ya que la propuesta de creación de un Observatorio Audiovisual Europeo se formuló en el marco de la Congreso Audiovisual Europeo

que, por iniciativa del presidente François Mitterrand, se reunió en octubre de 1989, en París, en concomitancia con la aprobación de la Directiva «Televisión sin Fronteras». Por lo tanto, forma parte del conjunto de medidas políticas aprobadas en aquella época para facilitar la emergencia de un mercado europeo, del que se suponía en aquel entonces que daría paso a la creación de un «segundo mercado» para las obras producidas en un ámbito nacional (03). Por otra parte, la propia Comisión Europea utiliza cada vez más los datos publicados por el Observatorio como apoyo a su análisis del mercado europeo, el cual sirve de base a la definición de la política comunitaria.

Fuentes utilizadas por el Observatorio

Por diversas razones metodológicas, las estadísticas publicadas por el Observatorio no se corresponden con las definiciones que figuran en los artículos 4 y 5 de la Directiva. El hecho es que el Observatorio sigue limitado en gran parte por las definiciones y la metodología empleadas por sus proveedores y no tiene la posibilidad material de armonizarlas. Basta con la enumeración de las fuentes y los indicadores utilizados por el Observatorio para explicar las divergencias con las definiciones que dan esos artículos.

Los datos posiblemente más interesantes en relación con el debate a que da lugar el artículo 4 son los que suministra Essential Television Statistics (ETS). ETS es una empresa británica que tiene como actividad principal el seguimiento de la emisión de las obras de ficción (obras cinematográficas y televisivas) importadas por un centenar de cadenas de la Unión Europea. Realiza fundamentalmente este trabajo para ayudar a los derechohabientes con el seguimiento de sus obras. Esto llevó a ETS a desarrollar una herramienta estadística que sirve para elaborar estadísticas sobre el origen de las obras de ficción emitidas. Gracias al trabajo de ETS, el Observatorio dispone ahora de series largas (1994-2001) sobre el origen de las obras de ficción importadas por 101 cadenas de televisión europeas. Hasta 1999 no era posible distinguir las obras de ficción televisivas propiamente dichas de las obras cinematográficas. Desde el año 2000, esta deficiencia en los datos quedó subsanada (04). Debe subrayarse que el Observatorio no tiene la capacidad de verificar hasta el detalle la nacionalidad atribuida a las obras incluidas en el índice de ETS.

Gráfico 1 (01). Origen de las obras de ficción importadas por 101 cadenas de televisión en Europa (1994-2001) en horas (Incluidas las películas cinematográficas)

Gráfico 2 (02). Origen de la ficción emitida por las principales cadenas terrestres. Semana muestra: 4-10 de marzo de 2001. Conjunto de la jornada

La segunda fuente útil la proporcionan los trabajos de la red Eurofiction, que el Observatorio publica cada año (05). Eurofiction suministra un análisis exhaustivo de la ficción televisiva emitida por primera vez por las cadenas de los cinco principales países de Europa occidental (Alemania, España, Francia, Italia y Reino Unido). Como complemento al análisis de la ficción nacional, el informe incluye cada año un cuadro con el origen de la ficción televisiva emitida por

las cadenas estudiadas durante una semana muestra, considerada como semana «normal» en la programación de las cadenas. Con la base de datos de Eurofiction también se pudo realizar en dos oportunidades (para los años 1999 y 2001) una evaluación financiera de la ficción producida en esos cinco países, con, entre otras, una evaluación de la distribución entre producción interna de las cadenas y producción independiente del valor de la ficción producida (06).

En muchos aspectos se complementan los estudios de ETS y de Eurofiction, ya que los datos de ETS se refieren a las obras importadas y los de Eurofiction a las obras nacionales. Por desgracia no se incluye en los datos de Eurofiction información sobre las reposiciones, por lo que no se dispone de un total homogéneo de «ficción televisiva» en las cadenas estudiadas (07).

En lo que respecta a la emisión de obras cinematográficas, el Observatorio recolecta no sólo los datos de ETS citados antes, que están disponibles para los años 2000 y 2001, sino también los datos que obran en poder de los diversos organismos nacionales especializados en la estadística referida al cine (08). Sin embargo, dichos datos disponibles se refieren sólo a un número limitado de países europeos.

El Observatorio no consiguió encontrar fuentes que hagan, con carácter periódico, recuentos estadísticos de la emisión de otros tipos de obras audiovisuales tomadas en cuenta en el cálculo de las cuotas tal como están definidas en los artículos 4 y 5 de la Directiva, especialmente de las obras de animación, los documentales y otras obras de «programas de stock».

Tendencias del mercado

Con las salvedades que impone la rápida descripción de las fuentes utilizadas y los límites que se derivan de ello en relación con los criterios de los artículos 4 y 5, el Observatorio puede formular algunas observaciones de carácter general:

1º La propensión a emitir obras europeas (incluidas las nacionales) varía mucho según las cadenas. A este respecto, el Observatorio sólo puede confirmar las conclusiones de la Comisión que, tomando como base los informes de los Estados miembros, había comprobado que a varias cadenas especializadas les resultaba difícil de cumplir los objetivos de programación definidos por la Directiva.

2º Cuando las cadenas cumplen con las cuotas de obras europeas tal como las define el artículo 4 de la Directiva, es evidente que, en la casi totalidad de los casos, lo logran gracias a la emisión de obras nacionales. Los sucesivos estudios de Eurofiction señalan al respecto que la ficción nacional ocupa ahora las casillas principales del *prime time*.

3º La circulación de obras europeas (tanto las de ficción televisiva como las obras cinematográficas) entre países europeos sigue siendo baja. Incluso es casi nula en algunos

países, especialmente en el Reino Unido (09).

4º Los formatos que posibilitan la adaptación a una situación nacional de un tipo especial de programas exitosos constituyeron uno de los modos más llamativos de europeización de la programación. La oleada de formatos se reveló especialmente fructífera en los programas de flujo o plató (*Gran Hermano*, *Who Wants to Be Millionaire?*, etc.). Pero los intentos por adaptar formatos de ficción televisiva que tuvieron éxito en otros países obtuvieron resultados más bien mitigados.

5º Aunque no se dispone de cifras precisas, puede afirmarse que la emisión de obras de los futuros nuevos miembros de la Unión Europea es casi nula. Según el Observatorio, las entradas de cine correspondientes a películas de países de Europa Central distribuidas en la Unión Europea, entre 1996 y 2001, supusieron el 0,045 por ciento del mercado. El porcentaje de emisión de programas de esos países será similar.

6º Al contrario de lo que ocurría en los años ochenta, los programas norteamericanos ya no ocupan la posición privilegiada que suponen las horas de mayor audiencia (*prime time*) de las grandes cadenas generalistas. Pero, en las parrillas consideradas en su conjunto, los programas norteamericanos siguen ocupando una posición ampliamente dominante. Los datos de ETS señalan que, desde 2000, el volumen horario de la ficción importada desde Estados Unidos por las principales cadenas europeas está disminuyendo un poco. Pero esta reducción queda compensada por una mayor emisión de coproducciones transatlánticas y coproducciones internacionales.

7º La programación de las nuevas cadenas especializadas, cuyo desarrollo está vinculado con el auge de la televisión digital, abrió nuevos espacios a la programación de obras norteamericanas y, sobre todo, provocó una inflación en los costes de adquisición de derechos. Los datos suministrados por las propias distribuidoras norteamericanas confirman dicha tendencia, puesto que la venta únicamente de derechos de televisión en Europa occidental, que les proporcionó 1.700 millones de dólares en 1993, alcanzó 4.400 millones en 2000.

Hacia un análisis económico y financiero del sector de la producción

El análisis de la situación económica y financiera de la producción audiovisual sigue siendo especialmente difícil. Como consecuencia de las grandes diferencias entre los sistemas nacionales, las prácticas industriales y comerciales, los sistemas de clasificación y los sistemas contables, la elaboración de una síntesis, con los datos armonizados, sobre la economía de la producción televisiva europea, en la práctica resulta imposible. Los estudios nacionales o europeos sobre géneros importantes, como la animación y el documental, son escasos y, cuando existen, de difícil comparación.

En 2000, el Observatorio inició un análisis económico y financiero del sector audiovisual, basándose en los datos disponibles en los informes de las cadenas sobre sus actividades y en la base de datos AMADEUS, que proporciona los balances y las cuentas de resultado de unas

30.000 empresas audiovisuales. Sin embargo, junto con los problemas de armonización contable, los de transparencia siguen siendo importantes. Resulta muy difícil, quizás incluso imposible, la reconstitución sistemática de los flujos internos en las cadenas integradas y de los flujos de pedidos y compras entre cadenas y productoras (ya sean filiales, ya productoras independientes). En varios países (Alemania, Austria, Dinamarca, Irlanda, Holanda y, en menor medida, Italia y el Reino Unido), la mayor parte de las empresas, sociedades limitadas, no publican sus cuentas, por lo que resulta muy difícil de realizar análisis en profundidad y comparativos de los sectores de la producción y la distribución de programas televisivos.

El objetivo definido en el artículo 5 de la Directiva, el de la emergencia de un sector europeo de producción independiente, sigue siendo difícil de cumplir. La tendencia reciente es más bien una tendencia a la integración vertical: desde el momento en que unas productoras se revelan rentables, las cadenas las miran con codicia e intentan adquirirlas. El análisis de la relación de las 50 primeras empresas europeas de producción de programas televisivos (excluida la producción cinematográfica) revela que la mitad de éstas tienen estrechos vínculos capitalistas con las cadenas.

Con los datos disponibles es posible calcular que, en 1997, existían unas 2.000 empresas de programas televisivos (excluidas las cadenas) activas en la Unión Europea, y que, en 2000, existían más de 2.800. Su facturación ascendió desde 6.500 millones de euros en 1997 hasta 10.400 millones en 2000. Los márgenes del sector tienden a deteriorarse: el margen operacional bajó de un 3,7 por ciento en 1997 al 0,5 en 2000 y el margen de beneficio bajó desde un 4,4 por ciento en 1997 hasta el 0,6 en 2000. El margen de recuperación de los fondos propios cayó desde el 27,7 por ciento en 1997 hasta el 3,2 por ciento en 2000. El endeudamiento y la solvencia permanecieron estables.

El deterioro de la situación financiera es especialmente sensible en el caso de las empresas especializadas esencialmente en la producción de ficción televisiva. El margen de beneficios de estas empresas bajó de un 4,4 por ciento en 1997 hasta el 0,6 por ciento en 2000. Por lo que la ficción televisiva se encuentra en un nivel casi similar al de la producción cinematográfica o de la producción de animación, cuyos márgenes de beneficio se estancaron alrededor de un 0 por ciento (10).

Aunque todavía no es posible proporcionar cifras de síntesis sobre los años 2001 y 2002, resulta claro que el deterioro generalizado de la situación financiera de las cadenas de televisión (ocasionado sobre todo por la crisis en el mercado publicitario y la de los paquetes digitales) va a tener repercusiones en la situación de las empresas de producción.

En conclusión, si al Observatorio Audiovisual Europeo no le compete emitir un juicio sobre la legitimidad de los artículos 4 y 5 de la Directiva «Televisión sin Fronteras», ni sobre la eficacia de su aplicación, no puede dejar de advertir a los responsables políticos de que la situación en el conjunto del sector audiovisual europeo es alarmante, tanto por la baja circulación europea de las obras como por el deterioro de la situación financiera de la industria audiovisual. No se trata sólo de la crisis espectacular de algunos grandes grupos, sino de una crisis más profunda que afecta al conjunto del sector, por lo que suscita nuevos temores respecto de la defensa de la diversidad cultural y el pluralismo en Europa.

(Traducción: Roseline Paelink)

Bibliografía recomendada

Annuaire 2002. (Yearbook, 2002) Volume 5. Programmation et production de programmes de télévision, Observatorio Audiovisual Europeo, Estrasburgo, 2002.

BUONANNO, M. (Ed.): *Eurofiction. La fiction télévisuelle en Europe*, 6ª edición, Observatorio Audiovisual Europeo, Estrasburgo, 2002.

JEZEQUEL, J.-P. y LANGE, A.: (dirección científica de), *Economie de la fiction télévisuelle en Europe*, Observatorio Audiovisual Europeo, Estrasburgo, 2000.

JEZEQUEL, J.P./ HASTIER, D.: *Production Indépendante et création audiovisuelle*, Dossiers de l'Audiovisuel, núm. 105. Septiembre-octubre, París, 2002.

OEA: *La diffusion de films européens par les chaînes de télévision européennes (European films on European Television)*, Observatorio Audiovisual Europeo, Estrasburgo, 2000.