

## COPRODUCCIONES LATINOAMERICANAS: AVANCES HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO CINEMATOGRAFICO REGIONAL

### LATIN AMERICAN COPRODUCTIONS: PROGRESS TOWARDS THE CONSTRUCTION OF A REGIONAL CINEMATOGRAPHIC SPACE

Marina Moguillansky<sup>1</sup> □

Leandro González<sup>2</sup> □

#### RESUMEN:

El artículo presenta resultados de una investigación en curso sobre las coproducciones internacionales en Latinoamérica. Una coproducción es una película realizada por productoras de dos o más países distintos, y es *oficial* cuando es reconocida por las autoridades cinematográficas de los países intervinientes (por ejemplo, ANCINE y el INCAA), que le dan el mismo estatuto jurídico que a cualquier película nacional. Por otro lado, “la coproducción es una fórmula de colaboración en auge con importantes repercusiones en lo económico y en lo cultural” (CILLER y BECEIRO, 2013, p. 236). En las últimas décadas, en torno a la coproducción han surgido un conjunto de políticas cinematográficas que exceden el tradicional espacio de lo nacional: por un lado, acuerdos bilaterales de coproducción y cooperación; por el otro, políticas de integración regional. Respecto a estas últimas, se destaca el proyecto de la RECAM a nivel MERCOSUR y, fundamentalmente, el del Programa Ibermedia que ha tenido considerables avances en la construcción de un espacio cinematográfico iberoamericano. En este contexto, el mapa del cine en Latinoamérica se ha visto robustecido y más integrado, con países consolidados entre los máximos productores mundiales (como Argentina y Brasil) y otros que comienzan a registrar un nivel modesto pero inédito. El artículo se basa en la compilación de una base de 1024 películas provenientes de seis fuentes oficiales distintas y referidas al periodo 1998-2017. El análisis se centra en su evolución y en la reconstrucción del contexto en el que se emergen.

#### PALABRAS CLAVE:

Coproducción; Ibermedia; RECAM

1 □ (UNSAM-CONICET), mmoguillansky@gmail.com

2 □ (UNGS-CONICET), legonzal@ungs.edu.ar

**ABSTRACT:**

The article presents results of an ongoing investigation on international co-productions in Latin America. A co-production is a film made by producers from two or more different countries, and it is *official* when it is recognized by the cinematographic authorities of the intervening countries (for example, ANCINE and INCAA), which give it the same legal status as any national film. Also, “co-production is a booming collaboration formula with important economic and cultural repercussions” (CILLER and BECEIRO, 2013, p. 236). In recent decades, a set of cinematographic policies have emerged around co-production that exceed the traditional national space: on the one hand, co-production and cooperation bilateral agreements; on the other, regional integration policies. Regarding the latter, the project of the RECAM at MERCOSUR level stands out and, fundamentally, that of the Ibermedia Program that has made considerable progress in the construction of an Ibero-American film space. In this context, the map of cinema in Latin America has been strengthened and more integrated, with consolidated countries among the top world producers (such as Argentina and Brazil) and others that begin to register a modest but unprecedented level. The article is based on the compilation of a base of 1024 films from six different official sources and referred to the period 1998-2017. The analysis focuses on its evolution and on the reconstruction of the context in which they emerge.

**KEYWORDS:**

Coproduction; Ibermedia, RECAM

**INTRODUCCIÓN**

En este artículo presentamos los resultados iniciales de una investigación en curso sobre las coproducciones internacionales en Latinoamérica durante las últimas dos décadas. La coproducción cinematográfica es aquella en la cual participan dos o más productoras de distintos países, poniendo en común sus recursos financieros, servicios, derechos, bienes y personal para producir una obra audiovisual. Resulta actualmente una estrategia relevante para comprender el funcionamiento de la industria cinematográfica contemporánea, pues se ha tornado una forma de producción que permite articular fondos de distintos países y agencias de cooperación, así como también -y esto es fundamental para los cines latinoamericanos- permite ampliar las posibilidades de distribución internacional.

En las últimas décadas, en torno a la coproducción han surgido un conjunto de políticas cinematográficas que exceden el tradicional espacio de lo nacional: por un lado, acuerdos bilaterales de coproducción y cooperación; por el otro, políticas de integración regional tendientes a construir espacios de articulación supranacional. Respecto a estas últimas, se destaca el proyecto de la RECAM a nivel MERCOSUR y, fundamentalmente, el Programa Ibermedia que ha tenido un impacto considerable en la construcción del espacio cinematográfico iberoamericano. En este contexto, el mapa del cine en Latinoamérica se ha visto robustecido y más integrado, con países consolidados entre los máximos productores mundiales (Argentina, Brasil y México) y otros que comienzan a registrar un nivel modesto pero inédito en su historia (Uruguay, Paraguay, entre otros). Veremos que Argentina y Brasil asumieron un protagonismo cada vez mayor en las coproducciones de la región, en sintonía con los procesos políticos nacionales y las afinidades que se trasladaron al espacio supranacional.

El propósito del artículo consiste en presentar los resultados de un relevamiento de las coproducciones latinoamericanas, incluyendo un análisis de su evolución histórica y una reconstrucción del contexto en el que se producen. Para el relevamiento de las coproducciones, realizamos pedidos de datos a las principales autoridades cinematográficas de diferentes países latinoamericanos y a las autoridades de Ibermedia. Así, construimos una base de datos que reúne los distintos registros recabados, siempre sobre fuentes oficiales. La tarea de construcción de dicha base no estuvo exenta de dificultades metodológicas, tanto en la disponibilidad como en la compatibilidad de los datos. Hasta el momento, la base de datos resultante contiene más de mil películas provenientes de seis fuentes distintas (Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Uruguay e Ibermedia) y referidas al periodo 1998-2017.

Finalmente, si bien se señala que ha habido un crecimiento notable y sostenido de la coproducción en Latinoamérica, también se resaltan las principales dificultades: por un lado, los límites que estas películas encuentran para circular tanto en el espacio nacional como en el regional; por el otro, las formas complejas pero concretas en las que las industrias de España y Hollywood ejercen su poderío en el espacio latinoamericano.

El texto se organiza del siguiente modo: en la primera sección se presenta la problemática de la coproducción internacional como objeto de estudio; luego se realiza un repaso histórico sobre las tendencias del fenómeno en Latinoamérica y el devenir de la

integración regional; tercero, se analiza la base de datos. A modo de cierre, se ofrecen unas reflexiones finales y se señalan posibles líneas de avance en la investigación.

## EL FENÓMENO DE LA COPRODUCCIÓN: DEFINICIONES, IMPLICANCIAS Y POLÍTICAS

¿Qué es una coproducción internacional? Es una película realizada por productoras de dos o más nacionalidades, por lo cual es un producto transnacional desde su gestión, que en algunos casos también presenta narrativas concebidas para una audiencia global. Según Julio Raffo, las empresas intervinientes “aportan recursos económicos, técnicos o artísticos, reservándose, cada una para sí, la totalidad de los derechos sobre la película en sus respectivos territorios y compartiendo porcentualmente esta explotación en el resto de los territorios del mundo o distribuyéndoselos” (2019: 155). Una coproducción es *oficial* cuando es reconocida como tal por las autoridades cinematográficas de los países intervinientes<sup>1</sup> (por ejemplo, ANCINE en Brasil y el ICAA en España), que le dan el mismo estatuto jurídico que a cualquier película nacional. Por otro lado, “la coproducción es una fórmula de colaboración en auge con importantes repercusiones en lo económico y en lo cultural” (CILLER y BECEIRO, 2013, p. 236).

Las ventajas de este modelo de negocio radican en que permite desarrollar proyectos de mayor envergadura; obtener subsidios y créditos de distintas fuentes nacionales (por ejemplo, de ANCINE y el ICAA) y supranacionales (Ibermedia en Iberoamérica y Media en Europa); y asegurarse la exhibición comercial en los territorios de todos los países productores<sup>2</sup>. En síntesis: la coproducción favorece la escala de los proyectos, su financiamiento y su comercialización internacional. Pardo (2007) señala algunas ventajas más: el acceso potencial a costos de producción más competitivos, acceso a locaciones foráneas e incluso enriquecimiento cultural; mientras que los riesgos serían la dificultad de producir filmes de atractivo universal, la complejidad de las negociaciones, el peligro de efectos inflacionarios por el cambio de divisas y la posible pérdida del control creativo sobre el proyecto.

La coproducción no está exenta de conflictos. Por empezar, no resulta sencillo dilucidar la forma en que se distribuyen los beneficios de una película de este tipo. Es claro que, para algunos países como Uruguay, es prácticamente la única forma de poder realizar una película de escala intermedia. Pero también es cierto que, para países como España, intervenir en películas de gran potencial comercial (como lo ha hecho con

*Relatos salvajes*, *El secreto de sus ojos*, entre muchas otras) es una forma de apropiarse tanto de los beneficios económicos (ingresos por taquilla y venta en el resto de las pantallas) como simbólicos (el prestigio derivado de estas películas: la primera participó en el Festival de Cannes y la segunda obtuvo un Oscar) de algunos proyectos latinoamericanos. No podría ser de otra forma: en la coproducción se presentan relaciones de poder entre naciones.

Por otro lado, las coproducciones son indisociables de las políticas culturales. Tal como afirma García Canclini, “a partir de las experiencias de coproducción entre cinematografías de países chicos o medianos, se evidencia la posibilidad de construir redes multifocales de producción, distribución y exhibición con relativa independencia de los circuitos hegemónicos” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 203). En efecto, las políticas se plasman concretamente en acuerdos de coproducción bilaterales (por ejemplo, el de Argentina y España data de 1969) o multilaterales (como el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica de 1989). Estos acuerdos establecen los requisitos que una película debe cumplir para ser reconocida oficialmente.

En Latinoamérica tienen un componente potencialmente contrahegemónico dado que son concebidos como herramientas para reducir el dominio de Hollywood y se referencian en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de UNESCO (2005), el gran marco normativo que promueve el diseño de políticas culturales<sup>3</sup> que afirmen la *diversidad cultural* (ALBORNOZ y GARCÍA LEIVA, 2017). En este sentido, la política más decisiva<sup>4</sup> de la región fue la creación de un espacio iberoamericano de integración cinematográfica, a partir de la puesta en marcha del Programa Ibermedia, que será abordado más adelante.

Miller *et al* (2001) señalan que la coproducción representa un salto de escala en materia cultural: de lo nacional a lo regional y global. En efecto, se trata de un fenómeno complejo por el cual cada vez resulta más difícil hablar de “cine argentino” o incluso de “cine latinoamericano”. Así lo plantea García Canclini:

Llevamos décadas discutiendo si lo decisivo para que una película sea considerada de una nacionalidad es la localización de su argumento, la nacionalidad del director y los actores, el origen de los recursos económicos o el estilo narrativo, que algunos juzgan expresivo de cada cultura. Gran parte de este debate sigue sin resolverse porque depende de un modo de preguntar por las identidades nacionales y por la definición de lo iberoamericano propia de

una etapa de la teoría de la cultura y de la teoría del arte que ha mostrado ser improductiva. (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 6).

Partiendo de este planteo, aquí se asume que *lo nacional* no puede estar vinculado a ninguna esencia y se privilegia una perspectiva pragmática: es nacional aquel film que ha sido *jurídicamente* reconocido como tal por las autoridades competentes. Y este estatuto jurídico será el que haga de la coproducción un objeto cultural específico y con una mayor circulación internacional que una película íntegramente nacional. En efecto, aunque el dominio de Estados Unidos en la región, así como en gran parte del planeta, se mantenga inalterado, es menester señalar que el cine latinoamericano nunca ha alcanzado un mayor volumen de producción ni una circulación internacional<sup>5</sup> como en la actualidad.

## TENDENCIAS EN LA COPRODUCCIÓN LATINOAMERICANA (1998-2017)

La estrategia de la coproducción internacional es actualmente una forma predominante entre las películas de alto presupuesto en América Latina, y se ha vuelto incluso una práctica frecuente, con asociaciones entre productores de muy diversos países. Sin embargo, este estado de cosas es relativamente reciente y se funda en un conjunto de procesos históricos que aquí nos proponemos describir. A comienzos de la década de 1990, las coproducciones entre países latinoamericanos eran casi inexistentes<sup>6</sup>; algunos países de América Latina participaban con cierta frecuencia en coproducciones con socios europeos, como en el caso de Argentina y España, o Brasil con Portugal. Los primeros años de 1990 fueron también bastante críticos para el cine latinoamericano en general: Argentina, Brasil y México tuvieron caídas en la producción de la industria cinematográfica.

Desde mediados de la década de 1990 las coproducciones latinoamericanas de cine empiezan a crecer en forma constante hasta llegar, en los últimos años, a un promedio de 100 coproducciones anuales. Este aumento se produjo gracias a dos condiciones fundamentales. Por un lado, los procesos de integración y cooperación regional dieron fuerza a la creación de espacios de interlocución, programas, cumbres y encuentros de diferentes niveles. Como parte de ese proceso, se gestó el Programa Ibermedia, que resultó clave para fomentar las coproducciones de cine latinoamericano al crear un fondo regional concursable con aportes de los países participantes. Por otro lado,

se aprobaron nuevas leyes de cine en varios países latinoamericanos (Brasil y Argentina fueron los primeros, pero siguieron Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela, y más recientemente, Paraguay). Estas leyes pusieron a disposición fondos estatales para invertir en la producción de cine -a través de los créditos y subsidios, según esquemas específicos en cada país- que dieron lugar a un resurgimiento del cine brasileño (la retomada), del cine argentino (el nuevo cine argentino), del cine uruguayo, del colombiano, y así sucesivamente.

La creación de Ibermedia se remonta a 1995, cuando se propuso por primera vez, pero cobró forma recién en 1997 cuando se aprueba en la Cumbre de Jefes de Estado Iberoamericanos realizada en la Isla Margarita, Venezuela. Los países que participaron de Ibermedia desde el comienzo aportaron fondos por un total de 3 millones de euros. En 1998, se realiza la primera convocatoria para proyectos de coproducción, y los estrenos de las películas financiadas comienzan a aparecer en pantalla desde 1999, pero sobre todo desde 2000 y siguientes.

Durante los primeros años de funcionamiento de Ibermedia, el aporte de fondos fue bastante asimétrico, pues España aportaba por sí sola casi el 50 % del total reunido cada año. Del mismo modo, la operación técnica del programa tenía sede en España y también era este país el principal protagonista de las coproducciones de esos años, ya fuera como productor mayoritario o como socio minoritario de los proyectos.

La existencia de los fondos regionales concursables fue un importante incentivo y generó un cambio de gran trascendencia para las cinematografías de los países latinoamericanos, en particular para los más pequeños, porque supuso un importante flujo de recursos para la coproducción y porque sirvió también como aliciente para la aprobación de leyes de cine y la creación de institutos que les permitieran participar del programa. Dado que Ibermedia no puede ser el único financiador de las películas, pues requiere una contrapartida o un productor que aporte fondos complementarios, las coproducciones siempre fueron el resultado de la acción conjunta de la cooperación regional, por un lado, y de las políticas nacionales de cada Estado, por el otro.

Entre 1998 y 2008 España fue el principal aportante y también fue uno de los países que más participó de las coproducciones apoyadas por Ibermedia. Algunos trabajos críticos han sugerido que su rol hegemónico tenía tintes de colonialismo y que España se beneficiaba con el programa Ibermedia; sin embargo, se ha demostrado que, en términos

de recursos económicos, España invirtió más de lo que recibió (MORENO DOMÍNGUEZ, 2008). Aun así, la participación en coproducciones latinoamericanas le permitió algunas ventajas y retornos que es importante tener en cuenta: filmar en América Latina suele ser más barato que en España; se accede a los fondos estatales de países latinoamericanos para lograr películas de mayor presupuesto, y los filmes resultantes tienen garantizado el estreno en varios mercados. Por ello, puede decirse que para España el Programa Ibermedia supuso también beneficios (FALICOV, 2012).

A partir de la crisis económica que España atraviesa desde 2008<sup>7</sup> sus aportes a Ibermedia se fueron reduciendo a un ritmo muy rápido. Al mismo tiempo, Ibermedia fue incorporando nuevos países latinoamericanos (Puerto Rico en 2005, Panamá en 2006, Costa Rica y Ecuador en 2007, República Dominicana en 2008, Guatemala en 2009, y Paraguay en 2011) y más recientemente -no sin cierta polémica- se incorporó Italia desde 2016. Los aportes de esos nuevos miembros de Ibermedia, por un lado, y el aumento de los aportes de Argentina, Brasil y Venezuela permitieron contrarrestar la caída del aporte español.

La crisis española afectó dramáticamente al financiamiento del Programa Ibermedia. Los fondos que España aportaba surgían de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID) en su mayoría, y en menor medida del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Las tres entidades sufrieron recortes presupuestarios, razón por la cual España disminuyó su cuota a partir del año 2011. Si en los primeros años de Ibermedia, España había aportado 2 millones de dólares (que constituían entonces algo más del 40% del total) y en 2008 llegó a aportar un máximo de 3,8 millones, desde esa fecha comienza a mermar su participación. En 2011 el aporte de España se reduce casi a la mitad, con 1,8 millones de dólares, mientras que en 2013 una nueva reducción tuvo lugar llevando el aporte español a 688 mil dólares. En 2014 España aportó 362 mil dólares y según el informe de 2016, en dicho año aportó 311 mil. Si durante los primeros años de Ibermedia la cuota española representaba casi el 50% de los fondos, en los últimos años apenas llegó a significar el 10% del total recaudado.

La disminución del financiamiento español al Programa Ibermedia fue absorbida por el mayor protagonismo que tuvo Brasil, que duplicó sus aportes pasando en 2006 a abonar 600 mil dólares (desde 1998 aportaba 300 mil), y llegó a aportar 800 mil dólares anuales entre 2013 y 2015. También contribuyó la participación de Venezuela, que desde

2007 comienza a pagar 450 mil dólares anuales y que en 2014 aumenta a 600 mil. El ingreso de nuevos países, aunque con cuotas mínimas de 100 o 150 mil dólares, también contribuye a mantener los fondos de Ibermedia. En síntesis, el declive de España como principal aportante fue absorbido por los aportes crecientes que hicieron Argentina, Brasil y Venezuela, logrando de esta manera un mayor protagonismo latinoamericano. De allí se derivó una erosión de la hegemonía española sobre el programa, aunque la Secretaría Técnica que se ocupa de la gestión del mismo siguió funcionando en Madrid, y continúa allí hasta la actualidad.

Otra forma de ver este mismo proceso por el cual Ibermedia pasa a ser un programa menos “español” y más “latinoamericano” es observar la participación de productores españoles en las coproducciones que se financiaron a lo largo de los años. En las primeras convocatorias (1998/1999/2000) dos de cada tres proyectos seleccionados para coproducción tenían participación de España. Desde 2001 hasta el 2008, alrededor del 40-50% de los proyectos seleccionados tienen participación española. Entre 2009 y 2014, un tercio de los proyectos tienen alguna participación de productores españoles. En los últimos años, se observa un nivel bastante menor ya que en 2015 sólo el 14% de los proyectos tuvieron productores españoles, en 2016 fue el 16% y en 2017 repuntó levemente llegando al 22%.

## **ANÁLISIS DE LA BASE DE DATOS SOBRE COPRODUCCIONES LATINOAMERICANAS**

Antes de avanzar, resulta necesario explicitar sintéticamente la metodología implementada y hacer referencia a algunas limitaciones. Para trazar un panorama de la coproducción latinoamericana se elaboró una base de datos, inevitablemente incompleta porque no existe una institución que compile y ofrezca los datos oficiales. Sí existe el Observatorio Iberoamericano del Audiovisual (OIA), un organismo de “recogida, análisis, sistematización y divulgación de información sobre el sector audiovisual de los estados miembros de la CACI”<sup>8</sup> que tiene como referencia al Observatorio Europeo del Audiovisual (OEA) pero no tiene ni sus mismos recursos ni el mismo tipo de información. Además, no todos los países tienen un registro oficial de las películas que (co)producen. En general los países que sí ofrecen este tipo de información son aquellos con una cinematografía más desarrollada y con leyes de cine que contemplan la fiscalización de los estrenos, como Brasil y Argentina. Finalmente, es necesario aclarar que se trata de

una base sobre películas con nacionalidad latinoamericana, aunque muchas de ellas no son exclusivamente latinoamericanas dado que tienen participación de países de otras regiones (de Europa, fundamentalmente).

Por todo ello, se optó por construir una base que contemple sólo datos publicados por una fuente oficial. Los datos fueron recogidos de 6 instituciones: Ibermedia, ANCINE (Brasil), ICCA (Ecuador), ICAU (Uruguay), INCAA (Argentina) y Ministerio de Cultura (Colombia)<sup>9</sup>. Desde ya, esto conlleva limitaciones: en contra puede decirse que la base omite a dos tercios de los países de la región y entre las omisiones se encuentra una de las cinematografías más grandes (México); a favor hay que decir que se encuentran dos de las tres cinematografías más importantes (Argentina y Brasil) y que los datos de Ibermedia permiten acceder a una parte importante de la información referida a aquellos países sin datos oficiales (por ejemplo, puede suponerse que la mayoría de las coproducciones de Paraguay se hayan hecho con apoyo de Ibermedia). En suma: se trata de una herramienta imperfecta, pero que puede ser mejorada con el tiempo y además habilita un tipo de análisis sobre la cinematografía latinoamericana prácticamente inédito.

Luego de algunos ajustes en la base<sup>10</sup>, se obtuvo un total de 1024 coproducciones latinoamericanas distribuidas del siguiente modo:

**Tabla 1:** Base de coproducciones latinoamericanas, según fuente y periodo

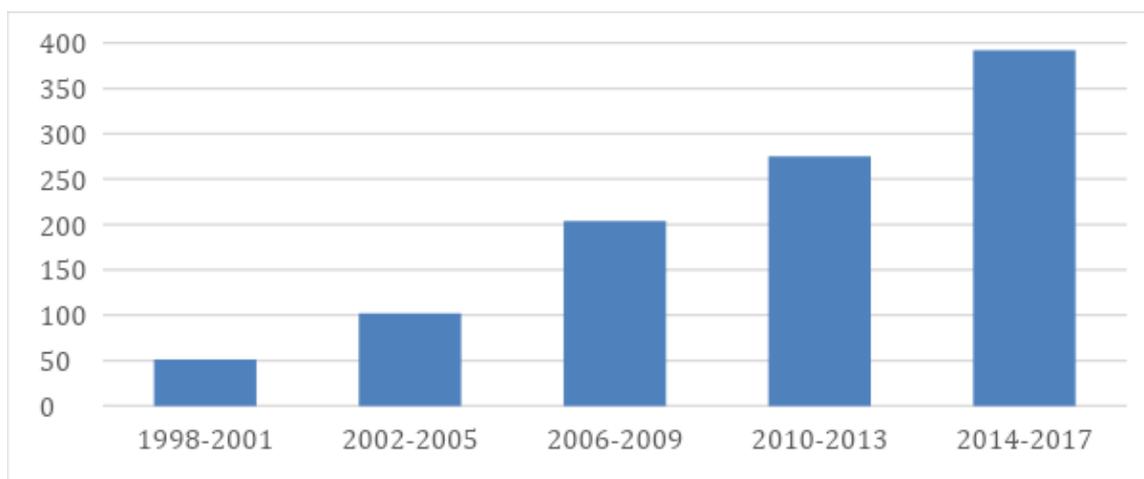
FUENTE	PERIODO	FILMS	Films por año	%
Ibermedia	1998-2017	452	22,6	44%
Brasil	2005-2016	115	9,6	11%
Ecuador	2008-2017	53	5,3	5%
Uruguay	2009-2015	30	4,3	3%
Argentina	2002-2016	287	19,1	28%
Colombia	2012-2017	87	14,5	8%
	TOTAL	1024		100%

Fuente: elaboración propia.

El análisis se centra principalmente en dos datos: año y nacionalidad. El primer dato permitirá analizar la evolución de las coproducciones en la región en las últimas décadas, mientras que el segundo permitirá dimensionar la participación de los países en las coproducciones latinoamericanas. En ambos casos se trata de estimaciones, dado que la base de datos sólo abarca a una parte del universo y tiene sesgos que se derivan de las fuentes disponibles<sup>11</sup>.

La evolución de las coproducciones muestra un crecimiento continuo a lo largo de los veinte años. En buena medida este crecimiento está representado por Ibermedia, dado que es la única fuente que cubre todo el periodo. No obstante, sería erróneo atribuir el crecimiento exclusivamente a la disponibilidad de los datos, dado que a lo largo de todo este periodo fueron sancionadas nuevas leyes nacionales de cine (como las de Uruguay y Paraguay), se aprobaron numerosos acuerdos bilaterales (de coproducción y cooperación) y en 2003 se creó la RECAM. Es decir, a lo largo de estos veinte años creció el volumen de producción en toda la región, aumentaron notablemente las coproducciones y, sumado a ello, surgieron nuevas instituciones encargadas de regular y promover el cine (en general, como resultado de la aprobación de nuevas leyes). La existencia de Institutos de Cine nacionales, o instituciones similares, es muchas veces una condición necesaria para la existencia de datos estadísticos. De tal modo que, si bien es cierto que el dato de 51 coproducciones en 1998-2001 puede estar subestimado, también puede estar subestimado el dato notable de 392 coproducciones en 2014-2017.

**Figura 1:** Evolución de las coproducciones latinoamericanas, 1998-2017, en rangos.



Fuente: elaboración propia

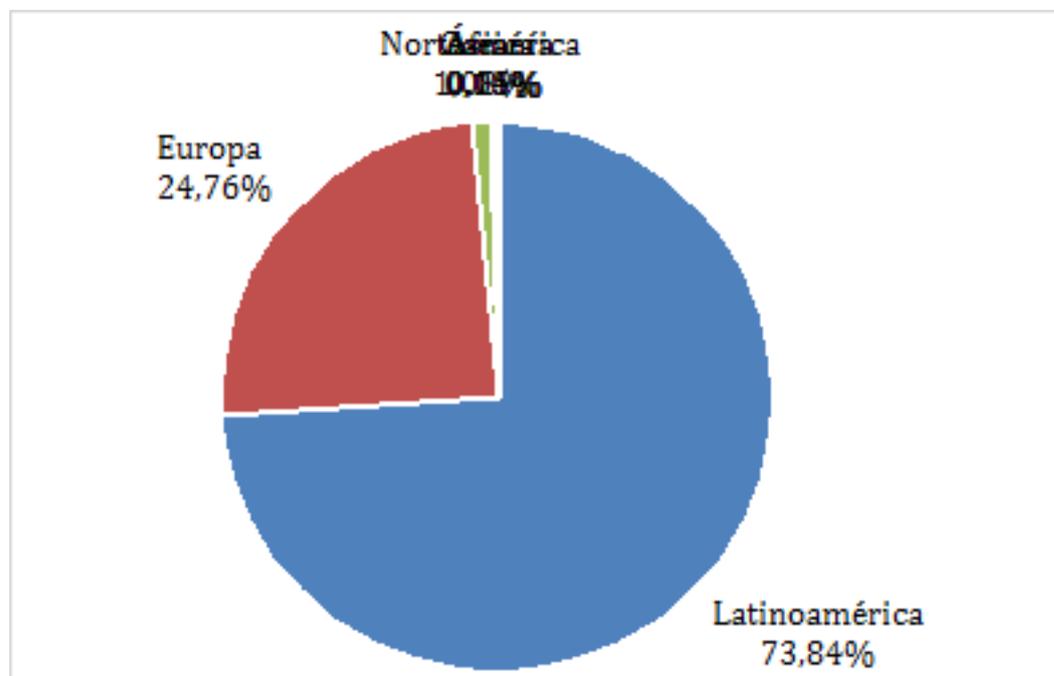
Respecto a las nacionalidades, el primer dato es que las 1024 coproducciones analizadas tienen un promedio de 2,16 nacionalidades cada una. Esto se debe a que el 87% de las coproducciones han sido bipartitas, seguidas por las tripartitas (11%) y una minoría de multipartitas (3%). El caso extraordinario es el de *O Último Voo do Flamingo* (João Ribeiro, 2011), dado que tiene seis nacionalidades: Brasil, Italia, Portugal, Francia, España y Mozambique.

**Tabla 2:** Coproducciones latinoamericanas, según cantidad de países participantes

Participantes	Frecuencia	Porcentaje
2 países	892	87%
3 países	108	11%
4 países	16	2%
5 países	7	1%
6 países	1	0%
Total	1024	100%

Fuente: elaboración propia

Al analizar los datos por país, surge que Argentina es el principal coproductor de la región al participar en el 46% de las coproducciones. El segundo lugar lo ocupa España (32%), en virtud de su protagonismo en Ibermedia y de los acuerdos bilaterales de coproducción que este país firmó con varios países latinoamericanos. En total son 16 los países europeos presentes en las coproducciones latinoamericanas, y tanto Francia (7%) como Portugal (5%) tienen una fuerte presencia. Brasil (21%), Colombia (17%) y México (12%) ocupan del tercero al quinto lugar. La vinculación con Norteamérica es marginal y con países de Asia, África y Oceanía es prácticamente nula.

**Figura 2:** Participación de las regiones en las coproducciones latinoamericanas: porcentaje de las menciones sobre el total.

Fuente: elaboración propia

**Tabla 3:** Participación de los países en las coproducciones latinoamericanas: menciones y porcentajes sobre el total.

País	Menciones	% coproducciones totales
Argentina	469	46%
Bolivia	39	4%
Brasil	215	21%
Chile	116	11%
Colombia	176	17%
Costa Rica	24	2%
Cuba	67	7%
Ecuador	65	6%
Guatemala	7	1%
México	123	12%
Nicaragua	1	0%
Panamá	26	3%
Paraguay	9	1%
Perú	61	6%
Puerto Rico	12	1%
Rep. Dominicana	17	2%
Uruguay	113	11%
Venezuela	94	9%
Subtotal Latinoamérica	1634	
Subtotal Europa	548	
Subtotal Norteamérica	24	
Subtotal Asia	3	
Subtotal África	3	
Subtotal Oceanía	1	
TOTAL	2213	

Fuente: elaboración propia

## CONCLUSIONES

La coproducción es un fenómeno transnacional que acarrea ventajas y conflictos. No obstante, puede decirse que su principal contribución ha sido la construcción de una red de vínculos entre cinematografías nacionales que, tras años de maduración, dio lugar a la construcción de un espacio supranacional común. Esta construcción política todavía tiene por delante dos desafíos importantes –contrarrestar la hegemonía de Hollywood y aumentar la circulación de las películas latinoamericanas– que, en rigor, son las dos caras de un mismo problema: la falta de diversidad cultural en las pantallas latinoamericanas.

En ese sentido, el surgimiento y la consolidación del Programa Ibermedia parece encarnar esa voluntad contrahegemónica, dado que se articula con las experiencias nacionales de países que ya implementaban políticas de regulación y fomento del cine (Argentina, Brasil, etc.) y otros que comenzaron a implementarlas más recientemente inspirados en la experiencia supranacional (Paraguay, Uruguay, etc.). La integración iberoamericana no está exenta de conflictos, entre los cuales se destaca el protagonismo español tanto en lo que hace a la cantidad de proyectos como a la dependencia de su financiamiento. No deja de ser paradójico el hecho de que España sea el segundo país (sólo detrás de Argentina) con mayor cantidad de presencias en las coproducciones latinoamericanas.

No obstante, entre 2006 y 2008, el programa comenzó a cambiar su punto de equilibrio a partir de la coincidencia histórica de dos acontecimientos: la crisis de España y el ascenso de algunos países latinoamericanos (como Argentina, Brasil y Venezuela) que asumen una responsabilidad mayor en su sostenimiento. Se produce, entonces, la *latinoamericanización* de Ibermedia.

El análisis de la base de datos no deja lugar a dudas: la cantidad de coproducciones latinoamericanas ha crecido constantemente. Argentina y Brasil protagonizan este crecimiento. Algunos aspectos característicos que podemos señalar es que se trata sobre todo de coproducciones entre dos países, siendo poco frecuente la participación de terceros o cuartos socios, y que en cuanto a los vínculos con países por fuera de América Latina, se trata fundamentalmente de la participación asociada de países europeos.

Finalmente, al tratarse de una investigación en curso, pueden señalarse algunas cuestiones pendientes: por un lado, robustecer la base de datos como una herramienta imprescindible para estudiar los cines latinoamericanos; por el otro, analizar las tendencias en la direccionalidad de las asociaciones (es decir, qué países se asocian entre sí más frecuentemente, etc.). Por último, queda abierto el interrogante sobre el futuro próximo de los procesos de integración regional (Ibermedia y RECAM), dado que —tal como lo hemos visto— estos procesos no son autónomos sino que son sensibles a los reajustes geopolíticos de mayor escala y a los giros políticos de los países que los impulsan.

## REFERENCIAS

- ALBORNOZ, L. A. y GARCÍA LEIVA, M. T. **Diversidad e industrias audiovisuales. El desafío cultural del siglo XXI.** México DF: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- CILLER, C., y BECEIRO, S. Coproducciones cinematográficas en España: análisis y catalogación. **EPTIC**, vol 15, n°2, 2013.
- FALICOV, Tamara. Programa Ibermedia: ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España? **Revista Reflexiones**, 91(1), pp.299-312, 2012.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Donato. La crisis económica española: una gran operación especulativa con graves consecuencias. **Estudios Internacionales**, vol.48, n.183, 119-150, 2016.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguales y desconectados.** Barcelona: Gedisa, 2005.
- . Comunicación y ciencias sociales: el giro transdisciplinario y la política. **Oficios Terrestres**, 27, 2011.
- MILLER, T.; GOVIL, N.; MC MURRIA, J. y MAXWELL, R. **Global Hollywood**, London: Publishing British Film Institute, 2001.
- MOGUILLANSKY, M. **Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR.** Buenos Aires: Imago Mundi, 2016.
- MORENO DOMÍNGUEZ, José Manuel. Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia. **Comunicación y Sociedad**, 9, 95-118, 2008.
- PARDO, A. Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural? **Comunicación y sociedad**, Vol. XX, 2, 133-173, 2007.
- RAFFO, Julio (2019). **Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica comentada.** Buenos Aires: DAC-Treintayseis.
- RUBIO-AROSTEGUI, J.A., RIUS-ULLDEMOLINS, J. El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica. **Arte, Individuo y Sociedad**, 28(1) 41-57, 2016.
- UNESCO. **Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.** París: UNESCO, 2005.

## NOTAS

- 1 Existen coproducciones no-oficiales, que pueden ser descritas como proyectos entre privados de distintos países. También existen coproducciones *financieras*, donde una de las partes se limita a aportar capital, distintas a las *artísticas*, que tiene una serie de requisitos mínimos respecto a actores y técnicos de determinada nacionalidad. En general, los acuerdos de coproducción excluyen a las coproducciones financieras.

- 2 No obstante, en la práctica no siempre se logra la exhibición comercial, sobre todo en aquellos países que carecen de una cuota de pantalla que proteja a los estrenos nacionales.
- 3 En lo cual rivaliza desde hace décadas con la Organización Mundial de Comercio, la cual pugna por desregular y liberalizar la economía en general y, en lo que aquí interesa, la circulación de bienes y servicios culturales.
- 4 Aunque no serán abordados aquí, también fueron decisivos otros proyectos regionales, como la creación de un espacio mercosureño con la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur) en 2003. Ver MOGUILLANSKY (2016).
- 5 Las excepciones podrían ser el cine mexicano y argentino entre los años '30 y '60, cuando llegaron a disputarse el dominio de los mercados latinoamericanos.
- 6 Si bien existieron antecedentes de coproducciones latinoamericanas en distintos momentos de la historia (destacándose un breve ciclo de coproducciones en las décadas de 1950 y 1960), nunca lograron el volumen ni la sistematicidad que adquieren a partir de mediados de la década de 1990. Asimismo, al no haber acuerdos de coproducción, en general las películas previas no fueron coproducciones oficiales. Por ejemplo, en el caso de la Argentina, que es uno de los principales protagonistas de las coproducciones latinoamericanas, fue recién en 1985 que suscribió un acuerdo de coproducción con Colombia, en 1989 con México, en 1995 con Brasil y en 2001 con Uruguay.
- 7 En 2008 comienzan los problemas económicos en España, que se inician con la explosión de la burbuja inmobiliaria -asociada directamente a la crisis financiera internacional- y la crisis del endeudamiento (FERNÁNDEZ NAVARRETE, 2016). Esta extensa crisis supuso varios años de recesión, aumento del desempleo y de la pobreza. Entre 2009 y 2013, los recortes a las partidas de educación y cultura en España rondaron el 50 % (RUBIO AROSTEGUI y RIUS, 2016, p. 50). Como consecuencia, se produjo la reducción y/o cierre de diversos programas culturales de gran relevancia en España. En particular, se vieron afectadas las áreas de cooperación cultural, que habían tenido un gran protagonismo desde la década de 1990.
- 8 <http://www.oia-caci.org/es/oia/>
- 9 Buscamos obtener datos de otras instituciones pero en algunos casos no hubo respuesta, en otros casos nos indicaron que no contaban con registros de coproducciones y, para algunas instituciones, aún nos encontramos en comunicación.
- 10 Principalmente, se suprimieron casos repetidos. Una coproducción entre Argentina, Brasil y Uruguay con apoyo de Ibermedia, por ejemplo, podía figurar 4 veces. El criterio adoptado para resolver estos casos implicó tomar sólo el registro más completo (con más datos). En caso de que dos o más registros fueran idénticos, se optó por el registro proveniente de la fuente con menor presencia en la base, para favorecer la diversidad de fuentes.
- 11 No fue posible normalizar el dato del año, dado que algunas fuentes refieren al año en que fue seleccionada para recibir un subsidio o crédito y otras al año de estreno. Entre un evento y el otro puede haber tres años de diferencia.

Artigo recebido em 20 de agosto de 2019.

Artigo aceito em 05 de outubro de 2019.