

Ibermedia, crisis y después.

Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana

MARINA MOGUILLANSKY

abril 2019

21

➤ **Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana**

La creación de Ibermedia en 1998 transformó radicalmente el panorama de las coproducciones de la región. En este trabajo nos ocupamos de analizar su creación, sus rasgos iniciales y sus transformaciones posteriores, así como la competencia que suponen nuevos mecanismos de coproducción en el terreno de América Latina. Se demuestra que en los comienzos Ibermedia tuvo un marcado protagonismo de España, que luego disminuyó a partir de la crisis económica española y de la incorporación de otros países latinoamericanos al programa. En los últimos años, se observa un desplazamiento de la hegemonía española hacia un liderazgo de Argentina, Brasil y Venezuela.

Palabras clave: Ibermedia; coproducciones; cine latinoamericano.

➤ **Ibermedia, crisis and after. About recent transformations in Ibero-american co-production**

The creation of Ibermedia in 1998 radically transformed the landscape of co-productions in the region. In this paper we analyze its creation, initial characteristics and subsequent transformations, as well as the competence of the new co-production mechanisms in Latin America in the recent years. We show that Ibermedia initially played a prominent role in Spain, which later declined after the Spanish economic crisis and the incorporation of more Latin American countries into the program. In recent years, there has been a shift from Spanish hegemony towards leadership in Argentina, Brazil and Venezuela.

Key Words: Ibermedia; Co-production; Latin American Cinema.

Introducción

El panorama de los cines latinoamericanos se ha transformado rotundamente durante las últimas décadas. La década de 1990 coincidió con una etapa de gran dinamismo de las cinematografías de Argentina y Brasil, con el Nuevo Cine Argentino y la Retomada del cine brasileño; se trató, en ambos casos, de fenómenos asociados a una renovación generacional, cambios tecnológicos, nuevas escuelas de cine... También, claramente, fue una consecuencia directa de las nuevas leyes de cine, que aportaron recursos fiscales a la producción cinematográfica. Algunos años más tarde, se sumarían a esta tendencia Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú, Uruguay y, muy recientemente, Paraguay, con nuevas legislaciones para el sector. Pero hubo asimismo un fenómeno político que resultó central para que no solo se volviera a producir cine en América Latina, sino para que, además, se coprodujera: la creación del programa Ibermedia, un esquema de cooperación iberoamericano que puso a disposición fondos concursables para la coproducción de cine.

La creación del Programa Ibermedia fue un parteaguas para el cine latinoamericano, generando incentivos para las coproducciones cinematográficas, que a partir de 1998 crecieron de forma continua y sostenida. Durante sus primeros años, el protagonismo recayó en España, que fue el mayor aportador y también el socio principal de la mayoría de las coproducciones que obtuvieron apoyo de Ibermedia. De ahí surgieron un conjunto de críticas y debates acerca del carácter neocolonialista del programa (Villazana, 2008; Falicov, 2012), debido a la hegemonía española en el mismo, a su desarrollo en un espacio postcolonial y a las múltiples ventajas que obtendría España. Así, se ha señalado que este país obtuvo una enorme visibilidad para su cultura y su cinematografía, accediendo también a fondos estatales provistos por países latinoamericanos, y logrando incrementar su presencia en las pantallas de cine de estos.

Sin embargo, a partir de la crisis económica española, que comenzó en el año 2008, ese protagonismo disminuye tanto en aportes económicos como en cuanto a su presencia en las coproducciones que apoya Ibermedia. En este artículo, ofreceremos un estudio de los veinte años que lleva funcionando el programa, atendiendo a su creación y a los cambios que se han verificado con el declive de la participación española y el creciente protagonismo de Brasil y Argentina en Ibermedia. La metodología combina el análisis documental de los informes anuales del Programa Ibermedia, entrevistas a diversos actores de la industria cinematográfica y el examen de una matriz de datos de las coproducciones iberoamericanas realizadas y estrenadas entre 1998 y 2018.¹

En la primera sección, nos ocupamos de reconstruir la génesis de Ibermedia en el marco de una serie de iniciativas tendentes a la integración y cooperación regional. Allí estudiamos sus principales características organizativas, así como los modos de ayuda que implementó en sus primeros diez años de funcionamiento. En la segunda sección, abordamos la progresiva incorporación de nuevos países al programa, la novedosa aparición de coproducciones que permitieron el acceso al cine por parte de países pequeños o con cinematografías históricamente modestas. En esa misma sección, describimos

1 Esta matriz de coproducciones ha sido elaborada en colaboración con Leandro González, utilizando datos proporcionados por pedidos especiales a la Secretaría Técnica del Programa Ibermedia, la Agência Nacional do Cinema (ANCINE, Brasil), el Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA, Argentina), la Dirección del Cine y Audiovisual Nacional (ICAU, Uruguay), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) de Ecuador.

luego el declive de la participación española en Ibermedia a partir de su crisis económica, y mostramos el creciente liderazgo de 2010 en adelante de algunos países latinoamericanos, que asumen mayores cargas en el financiamiento de Ibermedia. En el último apartado, describimos el reciente surgimiento de nuevos programas de fomento a la coproducción —de carácter bilateral— entre países latinoamericanos, que en la actualidad eclipsan la centralidad de Ibermedia y fortalecen las redes profesionales del continente.

La creación de Ibermedia y sus rasgos geopolíticos

La idea de generar un esquema que promoviera el cine iberoamericano venía de una larga historia de propuestas, conversaciones y debates, como mínimo desde las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, cuando tuvo un énfasis más político en los encuentros que se desarrollaron entre cineastas latinoamericanos y de otras latitudes. Hacia finales de los ochenta, comenzó a adquirir forma institucional este proyecto con la firma del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana (1989), por el cual se creó la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). La idea del fomento del espacio audiovisual iberoamericano se despolitiza y se liga ya no solo a la promoción de la diversidad cultural, sino que se acompaña de un discurso que contempla la apertura de mercados para el cine de la región. De esta manera, a través del paso de la militancia contracultural a un esquema proveniente de la cooperación internacional, el proyecto fue finalmente llevado a la práctica en el marco de los organismos de interlocución entre países iberoamericanos. Para ello, una figura central fue el español José María Otero Timón² (recientemente fallecido), quien era por entonces director del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) de España, y que promovió la creación del Programa Ibermedia, llevando adelante el proyecto, contribuyendo a su diseño y posterior aprobación.

Ya en 1995, durante la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno de Bariloche, Argentina, se había aprobado la propuesta de creación de Ibermedia, presentada como iniciativa tendiente a la consolidación del espacio audiovisual iberoamericano a través del apoyo a las coproducciones cinematográficas de la región. Pero fue dos años después, en la VII Cumbre realizada en la Isla Margarita, en Venezuela, cuando se puso realmente en marcha el Programa Ibermedia. La primera convocatoria para la presentación de proyectos audiovisuales tuvo lugar en el año 1998, con la participación de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela.

El ciclo de producción de un largometraje lleva como mínimo un año y puede extenderse por varios más: es por ello que fue a partir de 1999, y sobre todo del año 2000, que empezaron a llegar a las salas de cine los primeros estrenos de películas realizadas con apoyo de Ibermedia. Algunos de esos títulos iniciales fueron *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999, Cuba/México), *Botín de guerra*

2 Cuenta Otero en un texto de su autoría: “Entonces yo era Director General del ICAA (...) y como responsable de la política cinematográfica española viajé a México y Argentina donde me reuní con Diego López Rivera y luego Eduardo Amerena, Directores Generales del Instituto mexicano de cine, IMCINE, y en Argentina con los Directores Generales del INCAA, José Miguel Onaindia y posteriormente con Jorge Coscia, que apoyaron con entusiasmo la idea. Se lo comunicamos a la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), que también se mostró partidaria de la puesta en marcha de Ibermedia, dando gran colaboración su director, Abdel Guerere. Igualmente se contó con el apoyo de la Asociación de Productores Iberoamericanos” (Otero, 2017).

(David Blaustein, 2000, Argentina/España), *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001, Uruguay/España), *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000, Colombia/México/Venezuela) y *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 2000, España/Cuba), todos ellos resultantes de los proyectos seleccionados en la primera convocatoria de Ibermedia.

En términos políticos y organizativos, el Programa Ibermedia funciona desde 1998 bajo la supervisión de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas (CAACI). La jerarquía institucional de dirección tiene su organismo máximo en el Comité Intergubernamental Iberoamericano (CII), en el cual cada país participante designa una unidad cinematográfica como su representante (por ejemplo, para la Argentina es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), que se reúne como mínimo una vez al año para tomar las decisiones políticas y de fondo en cuanto al Programa. A su vez existe un Comité Ejecutivo, órgano intermedio de dirección, con cinco miembros elegidos por el CII, que deben representar al menos el 51 % del capital aportado al Programa. La operación técnica y la ejecución de estas decisiones son llevadas adelante por la Unidad Técnica, que cuenta con una Secretaría Técnica y Ejecutiva con sede en las oficinas de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) en Madrid (España), y que preside desde sus comienzos la española Elena Vilardell. Esta Unidad Técnica organiza las convocatorias de las Ayudas de Ibermedia y asegura su funcionamiento.

Ibermedia se financia con una cuota anual de dinero que cada país paga a través de sus institutos de cine, que en los primeros años se fijó en un mínimo de 100.000 dólares y a partir de 2006 se elevó a un suelo de 150.000. Durante los primeros diez años de Ibermedia, los principales aportadores fueron España, Portugal y México, que se hicieron cargo de alrededor del 50 % del total de los fondos recaudados.

Los fondos de Ibermedia se utilizan para fomentar la creación de un espacio audiovisual iberoamericano, favorecer la realización de coproducciones y fortalecer la formación profesional en la industria. Para ello, en sus primeros años, Ibermedia ofreció cuatro tipos de ayuda: 1) coproducción, destinada a financiar parcialmente proyectos de películas iberoamericanas; 2) desarrollo de proyectos de cine y televisión iberoamericanos; 3) formación, para organizar talleres orientados a los profesionales de la industria audiovisual iberoamericana, y 4) distribución y promoción, otorgando dinero a distribuidores para promocionar una película iberoamericana de nacionalidad diferente al país de la empresa distribuidora que solicita la ayuda. En la actualidad, los fondos de Ibermedia se destinan solo a ayudas de coproducción y desarrollo de proyectos. Las convocatorias para distribución o exhibición fueron discontinuadas y la línea de formación adquirió otro formato organizativo.

De los diversos tipos de ayuda ofrecidos, el más importante por la cuantía de recursos ha sido, desde el comienzo hasta la actualidad, el de coproducción, por el cual Ibermedia se propone promover a través de asistencia técnica y financiera el desarrollo de coproducciones cinematográficas, favoreciendo la integración de redes profesionales. Con una convocatoria anual entre 1998 y 2006, y dos convocatorias al año desde entonces, las ayudas a la coproducción explican casi dos tercios de todas las coproducciones iberoamericanas de las últimas dos décadas. Las ayudas son préstamos sin intereses que deben ser reembolsados a partir de los ingresos netos de la explotación comercial del largometraje, después de la deducción del total de las garantías de distribución o de pre-ventas.

Las ayudas a la coproducción repercutieron en un considerable aumento de las coproducciones de cine entre países iberoamericanos. La existencia de estos fondos supuso un cambio de gran trascenden-

cia para las cinematografías de los países latinoamericanos, en particular para los más pequeños, porque se generó un importante flujo de recursos para la coproducción. De todas maneras, es importante señalar que Ibermedia no es en ningún caso el único financiador de un proyecto de coproducción, puesto que solo financia proyectos de coproducción que cuenten con contrapartida de fondos nacionales (créditos, préstamos o subvenciones de los Estados participantes), o bien de otras fuentes de financiación como pueden ser prestamos privados y/o fondos de festivales o de otras entidades internacionales.

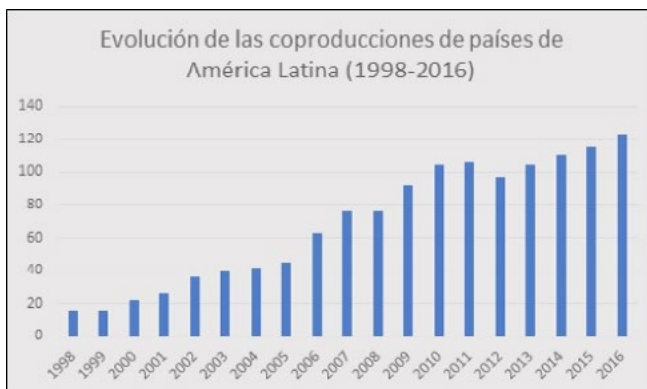
El impacto de Ibermedia en el cine de la región tuvo efectos directos e indirectos, según los actores del sector, en la multiplicación de coproducciones y el ofrecimiento de incentivos para la institucionalización. Angelisa Stein, una funcionaria del Área de Relaciones Internacionales de la Agencia Nacional de Cine de Brasil (ANCINE) decía: “Ibermedia fue una revolución para el cine latinoamericano, cambió completamente las condiciones de la coproducción” (entrevista personal, 2006). Una consecuencia indirecta de la creación de Ibermedia fue que constituyó un incentivo para que en algunos países se institucionalizara el sector del cine, se aprobaran leyes específicas y/o se crearan institutos: “Era como una presión, es como cuando vas a una cena y están todos con corbata... Al existir Ibermedia y estar esa oportunidad, se volvió necesario para nuestros países tener la ley, tener el instituto para poder sentarse a la mesa de negociaciones” (Martín Papich, Presidente de la Dirección Nacional de Cine y Audiovisual del Uruguay, entrevista personal, 2008).

El crecimiento de las coproducciones iberoamericanas puede observarse en las estadísticas del sector. Si hasta 1998 las coproducciones entre dos o más países iberoamericanos eran más bien esporádicas, a partir de esta fecha se incrementan de manera constante, alcanzando en los últimos años un promedio de 100 coproducciones anuales. De ellas, entre el 40 y el 45% contaron con algún apoyo por parte de Ibermedia, ya sea en el desarrollo del proyecto, en la coproducción o en la distribución.

También fue importante el apoyo institucional y de mediación que ofreció Ibermedia en el caso de conflictos entre los productores. Aunque tal vez no fuera un factor decisivo, resulta importante esa

mediación para favorecer y cuidar los vínculos profesionales. En el transcurso de mi investigación sobre el cine en el Mercosur, diversos profesionales de la industria me contaron sus historias y sus experiencias en coproducciones, señalando que no pocas veces surgen diferencias o problemas de diverso tipo al realizar una película con este esquema. Cuando se creó el Mercosur, algunos realizadores voluntariosos se propusieron coproducir con productores de los países del bloque, pero tuvieron que afrontar muchas dificultades. Así sucedió, por ejemplo, en *Luna de octubre* (Freitas Lima, 1998, Brasil/Argentina/Uruguay), que se planteó

Ilustración 1. Elaboración propia según Base de datos de Coproducciones Latinoamericana recopilando fuentes del INCAA, ICAU, ANCINE, Min. de Cultura de Colombia, ICAA*



* En el trabajo de solicitud de datos y compilación de los mismos conté con la ayuda inestimable de Leandro González (UNGS).

como una película modélica en cuanto a la integración de los países del Mercosur para su realización. Durante el rodaje se produjeron conflictos entre los productores, hubo que lidiar con la difícil tarea de construir una arquitectura financiera que tuviese en cuenta las burocracias disímiles de los diversos países y no existía aún el acompañamiento institucional necesario para conducir este tipo de empresa. El Programa Ibermedia resolvió crear en 2006 una Comisión de Arbitraje Audiovisual Iberoamericana, como medio para la resolución de conflictos, con el apoyo de especialistas en el derecho en materia audiovisual (Ibermedia, 2009).

Una debilidad de Ibermedia ha consistido en centrarse sobre todo en la producción, dejando sin resolver la cuestión clave de la distribución y la exhibición. Si bien el programa tuvo, en sus comienzos, una línea de apoyo a la distribución (que luego pasó a llamarse “promoción o *delivery*”) esta recibió pocos recursos financieros, tuvo problemas de implementación y se fue transformando, pues pasó a ser una ayuda a la exhibición en 2009, hasta desaparecer del Programa Ibermedia desde el año 2012. De esta manera, se deja vacante un área que es clave para el cine iberoamericano y especialmente para el cine de América Latina, pues la producción de estos países suele tener problemas para llegar a las salas de cine. Como señala Camacho Chavez, “este asunto es crítico en un contexto regional donde uno de los principales cuellos de botella está en la ausencia de políticas nacionales que obliguen a las distribuidoras a proyectar cine nacional, sin duda es una de las fallas y retos urgentes del Fondo” (2016: 86). La suspensión de esta línea de apoyo se debió principalmente a los problemas financieros que atraviesa Ibermedia desde 2011, con la reducción de los aportes españoles, que discutiremos más adelante.

Por otra parte, en sus comienzos, Ibermedia recibió muchas críticas por la centralidad de España en el programa, como mayor aportador y como socio en buena parte de los proyectos que fueron seleccionados durante los primeros años. Por estos motivos, la crítica académica se ha preguntado si había rasgos colonialistas en Ibermedia (Falicov, 2012) o bien si España obtenía ganancias extraordinarias accediendo a los recursos de los Estados latinoamericanos (Villazana, 2008). Los informes anuales de Ibermedia dejan claro que España ha aportado mucho más dinero del que ha recibido a través de las ayudas del programa. Los discursos institucionales de Ibermedia suelen tener cierto tono paternalista, pareciendo “imaginarse como un rescate del cine latinoamericano del olvido” (McClennen, 2018: 96). Sin embargo, no deja de ser cierto que su participación en Ibermedia le permitió un enorme protagonismo en el panorama de las coproducciones latinoamericanas, lo cual tiene algunas ventajas indirectas: resulta más económico filmar en países de América Latina que en Europa, se logra una presencia del cine español en los mercados latinoamericanos, se construyen lazos profesionales y se obtiene una suerte de “visibilidad” propia de las relaciones públicas internacionales. Pero esta hegemonía española en Ibermedia se ha visto erosionada a raíz de la crisis económica a que se enfrentó este país, como veremos en la próxima sección.

De la hegemonía española a la latinoamericana

Si bien durante los primeros años de Ibermedia, España fue el principal aportador y tuvo un cierto control político sobre el programa, la crisis económica que este país atravesó entre 2008 y 2014 derivó en el declive del protagonismo español. Al mismo tiempo que España dejaba de ser el centro,

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, Paraguay en 2011) y, más recientemente, europeos, pues en 2016 se sumó Italia. Actualmente, es un programa que reúne a veinte países que pagan cuotas anuales y participan de las convocatorias. En lo que sigue, veremos con más detalle cómo se produjo este desplazamiento desde la hegemonía española hacia una mayor relevancia de algunos países latinoamericanos.

En 2008 comienzan los problemas económicos en España, que se inician con el estallido de la burbuja inmobiliaria —asociada directamente al colapso financiero internacional— y la crisis del endeudamiento (Fernández Navarrete, 2016). Ello supuso varios años de recesión, aumento del desempleo y de la pobreza, que por razones de tiempo y espacio no podemos desarrollar aquí. Lo que sí es necesario tener en cuenta es que la crisis española se extendió al menos hasta 2014, cuando algunos indicadores comenzaron a mostrar signos de recuperación, y que la respuesta política a la crisis consistió —sobre todo desde que asumiera el gobierno Mariano Rajoy, en 2011— en diversas medidas de ajuste que incluyeron una reforma laboral y fuertes recortes presupuestarios en el gasto público, que afectaron sobre todo al gasto social y cultural. Entre 2009 y 2013, los recortes en las partidas de educación y cultura en España rondaron el 50% (Rubio Arostegui y Rius, 2016: 50). Como consecuencia, se produjo la reducción 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: por ejemplo, en el año 2011, la Fundación Carolina suspendió el otorgamiento de becas y canceló algunos proyectos de investigación en curso.

La crisis española afectó dramáticamente a la financiación 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 Ibermedia 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 comenzó a mermar su participación. En 2011 la aportación de España se redujo casi a la mitad, con 1,8 millones de dólares, mientras que en 2013 una nueva reducción tuvo lugar, llevando el aporte español a 688.000 dólares. En 2014, España aportó 362.000 dólares, y dos años después 311.000 según el informe de 2016. 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 quedó compensada por el mayor protagonismo que tuvo Brasil, que duplicó sus aportes, pasando en 2006 a abonar 600.000 dólares (desde 1998 aportaba 300.000), y llegó a aportar 800.000 anuales entre 2013 y 2015. También contribuyó la participación de Venezuela, que desde 2007 comienza a pagar 450.000 dólares anuales y que en 2014 aumenta a 600.000. El ingreso de nuevos países, aunque con cuotas mínimas de 100.000 o 150.000 dólares, también contribuye a mantener los fondos de Ibermedia. En síntesis, el declive de España como principal aportador tuvo como contrapartida los aportes crecientes que hicieron Argentina, Brasil y Venezuela, logrando de esta manera un mayor protagonismo latinoamericano. De ello se derivó una erosión de la hegemonía española sobre el programa, aunque la Secretaría Téc-

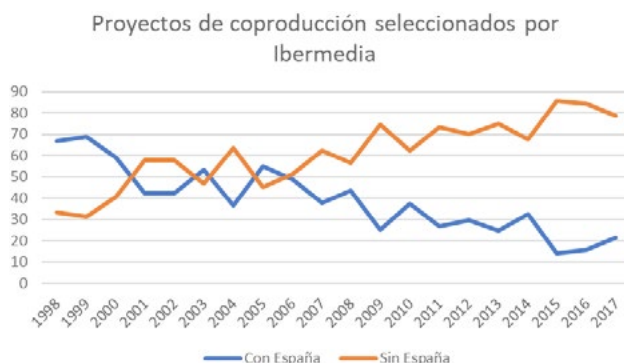


Ilustración 2. Elaboración propia en base a datos de Ibermedia

Desde 2001 hasta el 2008, alrededor del 40-50% de los proyectos seleccionados la poseyeron. Entre 2009 y 2014, un tercio de los proyectos tuvo alguna participación de productores españoles. En los últimos años, se observa un nivel bastante menor, ya que en 2015 solo el 14% de los proyectos tuvieron productores españoles, en 2016 fue el 16% y en 2017 repuntó levemente, llegando al 22%.

La otra cara de este proceso es que, con el ingreso de más países de América Latina en Ibermedia, comenzaron a gestarse nuevas asociaciones entre productores de países: con ayudas de este programa, se han estrenado películas coproducidas por Cuba y Perú (*Coliseo*, Alejandro Rossi, 2010); Ecuador y Venezuela (*Prometeo deportado*, Fernando Mieles, 2010); Colombia y Bolivia (*La sinfónica de los Andes*, Marta Rodríguez, 2017); Perú y República Dominicana (*Todos somos marineros*, Miguel Ángel Moulet, 2018); o Costa Rica y Chile (*Apego*, Patricia Velázquez, 2017), entre otras: toda una serie de combinaciones y alianzas profesionales que habían sido muy poco o nada frecuentes en la historia del cine latinoamericano.

Más aún, se trata de películas sustentadas en historias, personajes y paisajes latinoamericanos que en muchos casos nunca habían sido abordados. Sin caer en esencialismos, me refiero aquí a la peculiar situación de la población de América Latina, que, como señala Néstor García Canclini, constituye un amplio conjunto demográfico que no encuentra una consecuente expresión cultural, pues las producciones de las industrias culturales son minoritarias y circulan poco. De esta manera, la globalización cultural que permite que las pantallas de cine muestren en todas partes casi los mismos títulos, también tiene por efecto perverso el “interrumpir la comunicación de los creadores con su propia sociedad y despojar a naciones periféricas de su patrimonio” (García Canclini, 2004: 195).

En algunos casos estas películas se cuentan entre los primeros largometrajes de cierto país, y muchas veces se trata de ocasiones inestimables para relatar historias nacionales o regionales de enorme importancia. En este sentido, es interesante el documental *Invasión* (Abner Benaím, 2012, Panamá/Argentina), que fue tanto una de las primeras coproducciones entre Argentina y Panamá, como la primera película panameña en llegar a las salas de Buenos Aires tras muchos años sin presencia de cine de ese país. Y, sobre todo, *Invasión* fue una de las primeras narraciones cinematográficas en proponerse recuperar la memoria popular acerca de la invasión norteamericana del canal de Panamá en 1989. El camino para este documental político imprescindible se fue hilvanando con el ingreso de Panamá a

nica que se ocupa de la gestión del mismo siguió funcionando en Madrid, y ahí continúa en la actualidad.

Otra forma de comprobar este mismo proceso, por el cual Ibermedia pasa a ser un programa menos “español” y más “latinoamericano”, consiste en 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.

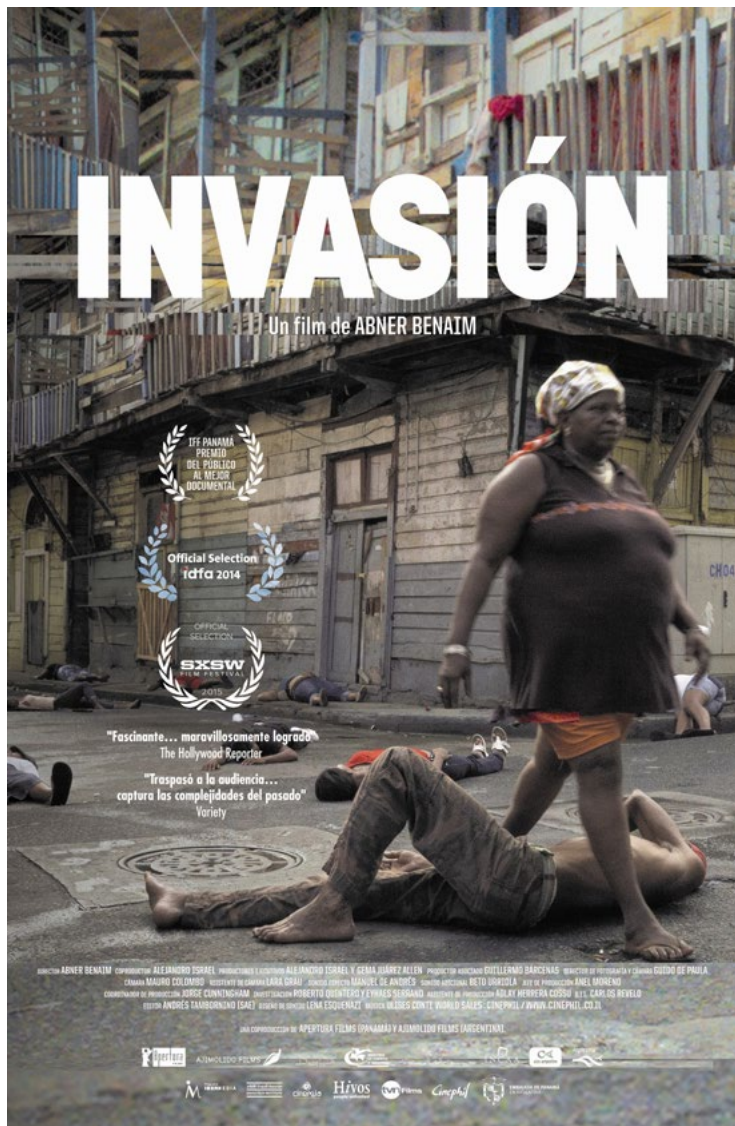
Ibermedia en el año 2006, la gestación de lazos entre productores de ambos países y el apoyo del programa, obtenido primero en la categoría de “Proyecto” y luego en la de “Coproducción”.

Ahora bien, es clave recordar que Ibermedia no actuó en soledad para generar toda esta cascada de efectos multiplicadores en el cine latinoamericano. Para ello, fue necesario también que los propios países de América Latina que se fueron sumando a la iniciativa tuvieran leyes de cine, instituciones, apoyo estatal y profesionales formados. En este proceso fueron muy relevantes también los festivales internacionales, que oficiaron tanto como espacios para el encuentro y la gestación de lazos entre profesionales, como también propusieron fondos propios para apoyar estos proyectos en diferentes fases (Campos, 2013).

Otro factor que contribuyó a incubar coproducciones entre países latinoamericanos fue la suscripción de convenios bilaterales de fomento, una iniciativa en la que fue pionero Brasil y que luego fue replicada por otros países. En la siguiente sección nos dedicaremos a examinar cómo se desarrollaron estos convenios y cómo repercutieron en el panorama del cine latinoamericano.

Elena Vilardell, Secretaria Técnica de Ibermedia, reconocía recientemente que la dependencia de los países de América Latina con respecto a España ya no es tal: “España tuvo una oportunidad maravillosa en los noventa de hacer de bisagra con Europa, de facilitar el trabajo entre las dos regiones en aquel momento. Pero ahora no, porque el cine latinoamericano no necesita España, no necesita a Portugal” (entrevista realizada el 5-11-2015, citada por Camacho, 2016).

Entre los cambios que han tenido lugar en el seno de Ibermedia, cabe destacar que, de



Cartel de *Invasión* (Abner Benaïm, 2012)

dos convocatorias por año, se ha vuelto a una única convocatoria; se han discontinuado las ayudas de distribución/promoción/delivery/exhibición³ desde el año 2013, y las de formación desaparecieron en 2014 para ser rediseñadas a nivel institucional con ofertas específicas: “todos los cursos, talleres y seminarios de formación serán diseñados y llevados a cabo por el propio Programa Ibermedia” (Informe 2014: 50). Los fondos anuales totales que recauda Ibermedia disminuyeron notablemente desde 2011, al igual que la cantidad de proyectos seleccionados cada año (en 2011, fueron 176; en 2012, 139; en 2013, 119; en 2014, 102; en 2015, 105 y en 2016, 104). “Es destacable el esfuerzo de Brasil en incrementar su cuota de participación —llegando a constituirse en el país que más aporta al Fondo” (Informe Ibermedia 2016).

En estos últimos años, Ibermedia ha incorporado dos nuevas modalidades de acción, diseñadas para mejorar la visibilidad y accesibilidad del cine iberoamericano: la primera iniciativa se llama Ibermedia TV, y la segunda, más reciente, Pantalla CACI. El programa Ibermedia TV compra los derechos de 52 films por año, y esta programación se ofrece a través de una señal llamada Nuestro Cine/Nosso Cinema a un conjunto de canales de países latinoamericanos. Esta iniciativa busca acercar las películas iberoamericanas al público general y favorecer procesos de formación de espectadores por medio de la exhibición televisiva, que llega a un público muy amplio y masivo. Ibermedia TV lleva ya ocho ediciones y ha sido una política muy exitosa, evaluada positivamente por los espectadores y también por los cineastas que tienen allí una oportunidad de llevar su cine a los hogares y de obtener ganancias.

Por su parte, Pantalla CACI tiene un objetivo de difusión institucional: se trata de una plataforma *online* que ofrece el visionado de un extenso conjunto de películas iberoamericanas, buena parte de las cuales se hicieron con los fondos de Ibermedia; pero se incluyen también clásicos y otro tipo de films relevantes. La presentación de las películas en la plataforma sigue criterios educativos, pues se ofrecen artículos críticos y se proponen recorridos temáticos. El objetivo es que los docentes, críticos, programadores y otros gestores culturales tengan acceso —a través de sus instituciones, pues no está previsto el acceso individual— a este acervo cinematográfico, y que puedan utilizarlo en ciclos, charlas, clases u otras actividades culturales. Se trata, por ahora, de una iniciativa poco conocida, pero muy prometedora.

Un área de Ibermedia que se ha transformado en los últimos años es la de formación. Ya no se ofrecen ayudas a la formación profesional, sino que se organizan talleres y cursos específicos, gestionados por el propio programa Ibermedia, en áreas estratégicas por su escaso desarrollo cinematográfico. Así, se hicieron una serie de Talleres de Proyectos en Centroamérica y Caribe, a partir de los cuales surgieron películas como *La batalla del volcán* (Julio López Fernández, 2016, El Salvador/México) que recupera historias de la guerra civil salvadoreña; *Tamara y la Catarina* (Lucía Carreras, 2018, Guatemala/México), un drama que refleja el dolor de los familiares de migrantes mexicanos, cuando sus hijos se van; y *Caribbean Fantasy* (Johanne Gómez Terrero, 2016, República Dominicana), que, sin ser una coproducción, resulta importante, al tratarse de una película de un país que casi no cuenta con cine propio.

3 Desde el año 2014, una vez realizada la selección de proyectos en las modalidades de “Desarrollo” y “Coproducción”, Ibermedia asigna ayudas adicionales para distribución a proyectos originarios de países con menor desarrollo cinematográfico (Bolivia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, Panamá, República Dominicana y Uruguay).



Fotograma de *Invasión* (Abner Benaím, 2012)

Nuevas tendencias: los convenios bilaterales en América Latina

En los últimos años, comenzamos a ver el surgimiento en América Latina de iniciativas bilaterales dedicadas al fomento de las coproducciones cinematográficas. El pionero en este terreno ha sido Brasil, que desplegó un importante programa de alianzas y de políticas de fomento y subsidio a la industria del cine, como parte de una política estatal que busca internacionalizar su cinematografía y favorecer sus exportaciones. Una de las estrategias principales de Brasil ha sido la de generar acuerdos de coproducción con otros países, en los cuales se establece la realización de concursos anuales para la presentación de proyectos de coproducción, que reciben subsidios financieros otorgados a fondo perdido y solventados por los países participantes en cada caso.

El primer protocolo de este tipo fue firmado por Brasil y Uruguay el 15 de octubre de 2010, estableciendo un programa de apoyo financiero bilateral para la coproducción de largometrajes de ficción, animación y documental.⁴ El Protocolo financia dos proyectos por año, siendo uno mayoritario de cada país, con fondos para la producción, el lanzamiento y distribución de cada film. Se realiza una convocatoria anual, en la cual se presentan proyectos y una comisión mixta selecciona ganadores y suplentes. Cada proyecto recibe 150.000 dólares para su realización. De esta manera, se ha garantizado un flujo continuo de coproducciones entre Brasil y Uruguay, que son estrenadas en ambos países.

⁴ Protocolo de Cooperación entre el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU) y la Agencia Nacional del Cine (ANCINE) de Brasil para el fomento a la coproducción de largometrajes. Disponible en https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/10237/1/protocolo_icauc_ancine.pdf (consulta 12/10/2017).

Algunos de los films realizados con este protocolo fueron *Los enemigos del dolor* (Arauco Hernández Holz, 2014, Uruguay/Brasil), *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016, Brasil/Uruguay) y *Otra historia del mundo* (Guillermo Casanova, 2017, Uruguay/Brasil). Brasil posee también convenios similares con Chile y con México.

Le siguió un acuerdo similar entre Brasil y Argentina, que se firmó en 2011, entre el INCAA y ANCINE, que establece un fondo concursable por el cual se financian cuatro proyectos de coproducción por año (de los cuales dos serán de participación mayoritaria brasileña y dos con participación mayoritaria argentina). La selección es igualmente realizada por una comisión binacional, y cada película recibe el equivalente a 250.000 dólares en calidad de subsidio. Argentina firmó también un protocolo con Chile y otro con México.

Ilustración 3. Elaboración propia según datos de ANCINE, INCAA, ICAU, IMCINE

Programa/Fondo	Financiamiento por película	Características
IBERMEDIA (20 países)	150.000 \$	40/50 proyectos*
ANCINE/ICAU (Brasil-Uruguay)	150.000 \$	2 proyectos
ANCINE/INCAA (Brasil-Argentina)	250.000 \$	4 proyectos
ANCINE/CNCA (Brasil-Chile)	200.000 \$	2 proyectos
ANCINE/IMCINE (Brasil-México)	150.000 \$	2 proyectos
INCAA/CNCA (Argentina-Chile)	50.000 \$	2 proyectos
INCAA/IMCINE (Argentina-México)	100.000 \$	2 proyectos

* Consideramos aquí solo las ayudas a la coproducción, sin contar las que se otorgan para el desarrollo de proyectos.

Como se muestra en la ilustración 3, que da cuenta de los principales acuerdos bilaterales vigentes—considerando solo aquellos que tienen fondos para coproducción—, en la actualidad se invierte alrededor de un millón de dólares por año en coproducciones latinoamericanas. Estos subsidios bilaterales a la coproducción entre países latinoamericanos son muy atractivos para productores y realizadores, y han logrado instalarse en la agenda profesional por la constancia y regularidad con la que se hicieron las convocatorias anuales, ya que actualmente el monto que se recibe es superior al que otorga Ibermedia, y además no requiere reembolso. Un productor independiente argentino decía lo siguiente: “Hoy conviene más el edital [se refiere al convenio ANCINE-INCAA] que Ibermedia, porque es más dinero, aunque obvio que si se puede sacar los dos, mejor. Uno *aplica* a todo, ves el proyecto y te fijás para qué convocatorias va mejor” (Productor, entrevista personal, 2018). Asimismo, si bien los convenios bilaterales se hicieron con el espíritu de generar películas que de alguna manera contaran historias de la región, no lo fuerzan con requisitos que interfieran en los aspectos artísticos de la película. Las condiciones para presentar un proyecto de coproducción en los acuerdos bilaterales

y en Ibermedia son las mismas, pues se rigen por el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción. Alrededor del 20% de las coproducciones latinoamericanas estrenadas en los últimos años cuentan con subsidios otorgados a través de estos fondos concursables bilaterales.

Para poder aprovechar las oportunidades de financiamiento a la coproducción, un requisito indispensable es contar con redes profesionales en los otros países elegibles. Es por ello que resultan tan importantes los espacios de encuentro y socialización entre productores de América Latina. Los festivales de cine y las muestras son eventos que sirven para generar estos contactos, y muchos de ellos cuentan con instancias específicas dedicadas a los productores. Así, por ejemplo, ha sido clave el rol de la Reunión de Autoridades de Cinematografía y Audiovisuales del Mercosur (RECAM), al generar una serie de talleres, festivales y encuentros en los cuales se gestaron diversos vínculos profesionales. En la misma línea, durante los últimos años, Ventana Sur —un mercado que se realiza todos los años en Buenos Aires, Argentina— organizó un Encuentro de Productores destinado a favorecer este tipo de lazos.

Conclusiones

La coproducción es una estrategia central para las cinematografías de América Latina. Actualmente, las coproducciones representan alrededor de un 10-15% de la producción anual de cine latinoamericano, y en el caso de países con poca producción pueden representar la práctica totalidad de los proyectos realizados. Así, los programas de fomento y subsidio a la coproducción, entre ellos Ibermedia y más recientemente los fondos bilaterales entre países latinoamericanos, han tenido un impacto muy positivo; si bien tienden a ser más aprovechados por los países que ya cuentan con industria de cine (como Argentina, Brasil y México), también han posibilitado la construcción de un cine propio en países y regiones que no lo tenían: historias que no hubieran sido contadas, geografías que no hubieran sido retratadas, encuentran así una modalidad que habilita su existencia fílmica.

En este sentido, las coproducciones cinematográficas posibilitan un ejercicio ampliado de producción cultural que permite reconstruir la memoria colectiva, como en el caso de *Invasión*, que reflexiona sobre la historia de Panamá; intentar procesos de elaboración o reparación simbólica, como en *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015), que ficcionaliza la violencia política en Perú; promueven una mayor visibilidad para los pueblos y para ciertas etnias, como en *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015). La estrategia de la coproducción latinoamericana contribuye entonces idealmente a un mayor conocimiento recíproco, a la gestación de cartografías y de imaginarios históricamente situados para América Latina.

El programa Ibermedia ha sido clave para lograr un mayor desarrollo de las estrategias de coproducción en América Latina, y unos comienzos marcados por la hegemonía española han dado paso más adelante a un programa más equilibrado en términos de participación de países latinoamericanos, aunque también, es necesario reconocer que han surgido nuevas hegemonías (Brasil, Venezuela, Argentina) y que no se vislumbra un horizonte de simetrías e igualdad —puesto que el cine refleja las asimetrías de otros planos—. Como hemos visto, actualmente Ibermedia no es el único programa que financia coproducciones, pues han surgido acuerdos bilaterales con fondos para su realización, de tal modo que las posibilidades se han multiplicado para los productores latinoamericanos.

Bibliografía

- Becerra (2017), “El campo de la comunicación y la cultura como reflejo y agencia en Iberoamérica”, *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, vol. 4, n. 8, pp. 10-16.
- Camacho Chavez, Mariana Yurani (2016): *El espacio audiovisual ibero-americano (EAI): un proyecto regional*. Tesis de Maestría, Instituto Mora, México.
- Campos, Minerva (2013): “La América Latina de ‘Cine en Construcción’. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales”, *Archivos de la Filmoteca*, 71, 13-26.
- Falicov, Tamara (2012): “Programa Ibermedia: ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?”, *Revista Reflexiones*, 91 (1), pp. 299-312.
- Fernández Navarrete, Donato (2016): “La crisis económica española: una gran operación especulativa con graves consecuencias”, *Estudios Internacionales*, vol. 48, n. 183, 119-150.
- Fuertes Martínez, Marta y Marengi, Patricia Rita (2016): “Cooperación y cultura: veinte años de coproducción cinematográfica entre España e Iberoamérica 1995/2014” en *Alcance. Revista cubana de Información y Comunicación*, Vol. 5, n. 10, pp. 100-123.
- García Canclini, Néstor (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Fundación para la Investigación del Audiovisual (2009): *Evaluación del Programa Ibermedia 1998-2008. 10 años de apoyo al cine iberoamericano*. Madrid: SEGIB. Disponible online en www.segib.org. Consulta 16/07/2018.
- McClennen, Sophia (2018): *Globalization and Latin American Cinema. Toward a New Critical Paradigm*. Palgrave Macmillan.
- Moreno Domínguez, José Manuel (2008): “Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia”, *Comunicación y Sociedad*, n. 9, pp. 95-118.
- Otero Timón, José María (2017): “Antecedentes, desarrollo y perspectivas de futuro” en <http://www.cineytele.com/2018/07/04/ibermedia-cumple-20-anos/>. Acceso: 18/12/2018.
- Rubio-Arostegui, J.A., Rius-Ulldemolins, J. (2016): “El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (1), pp. 41-57.
- Villazana, Libia (2008): “Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain”, *Framework* 49, no. 2, otoño de 2008, 65-85.

■ Marina Moguillansky

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente es Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET), Profesora Adjunta de Sociología en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), y coordinadora del Núcleo de Estudios en Cultura y Comunicación (NECyC). Ha publicado el libro *Cines del Sur* (Imago Mundi, 2016) y artículos en diversas revistas de ciencias sociales y humanas.

Fecha de recepción: 25/01/2019 Fecha de aceptación: 11/03/2019