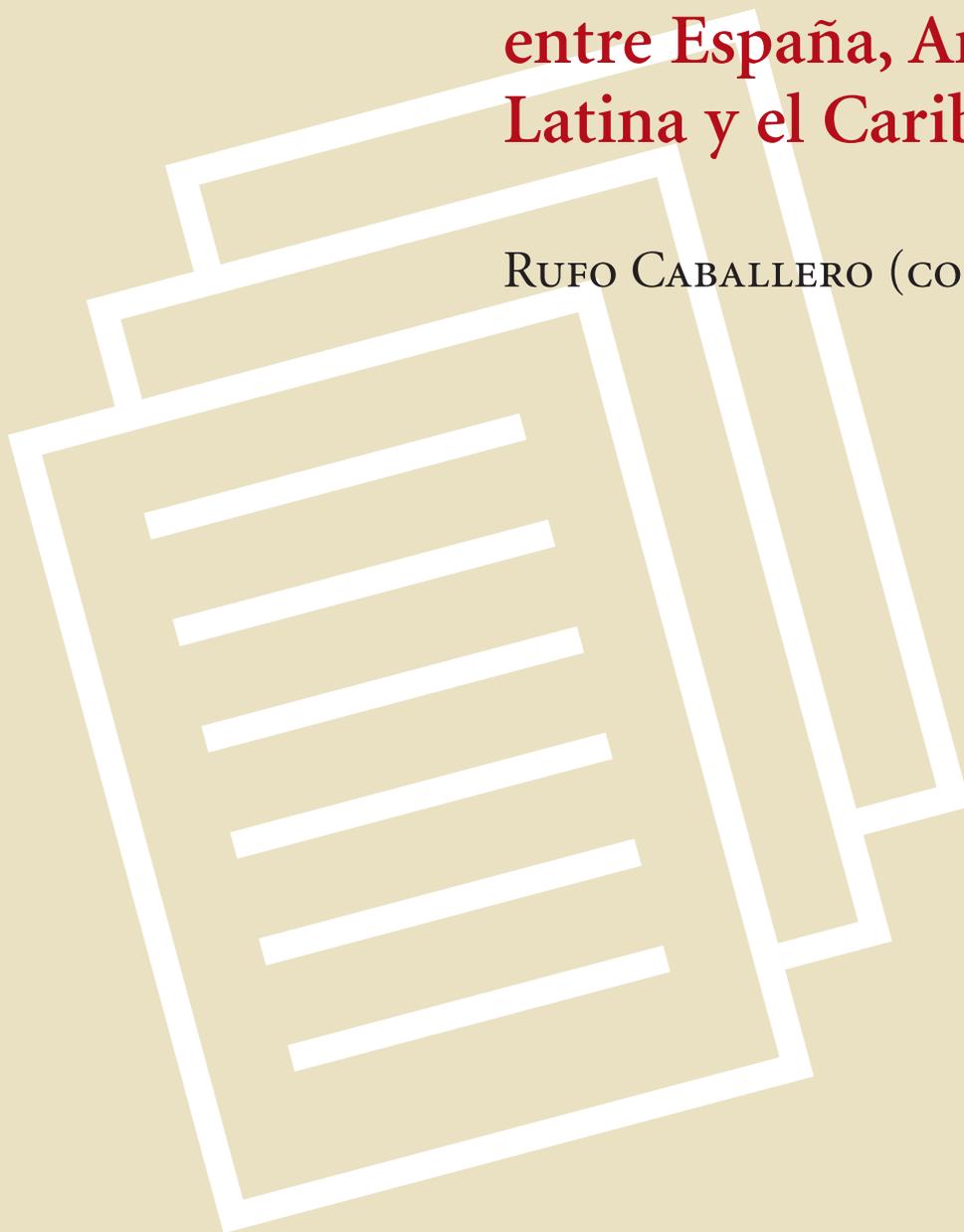


Producción, coproducción
e intercambio de cine
entre España, América
Latina y el Caribe

RUFO CABALLERO (COORD.)





“PRODUCCIÓN, COPRODUCCIÓN E INTERCAMBIO DE CINE ENTRE ESPAÑA, AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE”

Equipo de Investigación

Rufo Caballero, Investigador Principal, Sede de la FNCL en La Habana.

Nora de Izcue, Investigadora Principal Adjunta- Lima, Perú y sede FNCL, La Habana.

Octavio Getino, Investigador, desde Buenos Aires.

María Lourdes Cortés, Investigadora, desde San José de Costa Rica.

Auxiliar de investigación: **Mayra Pastrana**

Ayudantes de investigación: **Idania Licea Jiménez**

Lídice Rodríguez Cabrera



Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

ÍNDICE

Introducción metodológica

Síntesis del modelo metodológico.....	1
Correspondencia entre el plan temático y el cronograma.....	3
Cumplimiento de las reuniones científicas.....	3

Informe de contenidos

Los antecedentes históricos de integración cinematográfica iberoamericana y su incidencia en el momento actual.....	4
La coproducción y la cooperación cinematográfica: una vía para la integración Iberoamericana.....	6
Legislaciones y políticas de fomento a las cinematografías nacionales en España, América Latina y el Caribe.....	11
La producción de largometrajes en España, América Latina y el Caribe.....	16
Comercialización y mercados de las coproducciones entre países de América Latina y el Caribe, y España.....	21
El Programa IBERMEDIA en la coproducción y la cooperación.....	28
Participación de la televisión en la cooperación cinematográfica y audiovisual.....	29
Cooperación en desarrollo cinematográfico y audiovisual.....	31
Algunas reflexiones sobre las fortalezas y debilidades de la cooperación cinematográfica entre España y América Latina.....	36
Algunas recomendaciones que surgen del estudio de la cooperación cinematográfica entre España y los países de América Latina.....	43
Algunas recomendaciones que surgen del estudio realizado en Centroamérica.....	46
A modo de epílogo.....	47
<i>Bibliografía básica consultada</i>	48
<i>Anexos:</i>	
I- Relación de coproducciones.....	51
II- Fichas técnicas de las coproducciones.....	54
III- Cineastas, especialistas, organismos e instituciones consultados.....	57
IV- Comercialización en el mercado español de las coproducciones realizadas por España con los países de América Latina y el Caribe, entre 2000 y 2004	59

Introducción metodológica

Síntesis del modelo metodológico

La presente investigación se abrió como tentativa de respuesta a una situación dilemática: por un lado, cada vez se sistematiza más la estrategia de la coproducción cinematográfica, junto a otras iniciativas de intercambio sociocultural, como manera de apoyar la continuidad de las cinematografías nacionales, y en definitiva, los espacios culturales y estéticos del área. Al tiempo, tales variantes de intercambio, avaladas por legislaciones y normativas oficiales, representan para España una fuente notable de apertura cultural, renovación del repertorio temático de su cine, y ensanchamiento del horizonte estético de su cultura. Sin embargo, esa regularidad (co)productiva no aparece sostenida por las indispensables investigaciones, por los estudios demostrativos que excedan las evidencias parciales, las especulaciones sobre los resultados, y los mitos y estereotipos tendentes a admitir la coproducción como una especie de “mal necesario”. De esa tensión brota entonces la *situación problémica* de la investigación.

A partir de la experiencia acumulada por los cuatro investigadores (a nivel académico, ensayístico, investigativo, incluso productivo, en algunos de ellos) era posible fijar como *hipótesis de trabajo* el respeto con que España –a diferencia de otros “colaboradores” dudosamente amables- ha sabido y preferido actuar sobre la diversidad cultural de los proyectos identitarios latinoamericanos, siendo que el saldo de las coproducciones y otros índices de intercambio que acá nos ocupan, por encima de prejuicios y prevenciones, parece favorecer la idea de la contribución antes que la de mediatización o injerencia desvirtuadora. Pronto las primeras estadísticas y los testimonios conseguidos por las múltiples consultas a instituciones y entrevistas puntuales a realizadores y especialistas, comenzarían a sustentar esta primera conjetura.

Grosso modo, los *objetivos del estudio* se propusieron conocer y evaluar cómo se ha venido generando el referido intercambio entre los años 2000 y 2004:

- Sistematizar los datos de la actividad de intercambio y coproducción cinematográfica entre España y América Latina y el Caribe, en el periodo de marras.

- Exponer, desde el análisis crítico, la evolución de la actividad de intercambio y coproducción cinematográfica entre España y América Latina y el Caribe acaecida en esos años, sus causas y efectos.
- Identificar debilidades y fortalezas de las actuales relaciones de intercambio y coproducción cinematográfica y audiovisual en el ámbito iberoamericano.
- Elaborar propuestas de *líneas de acción* que puedan mejorar esas relaciones, y su impacto cultural y económico, en el desarrollo de las industrias cinematográficas y audiovisuales iberoamericanas.

En cuanto a *los métodos y las técnicas* instrumentalizados por la investigación vale citar, entre los primeros, el histórico-lógico-valorativo, el deductivo, el comparativo (con matices de antropología comparada), el sistémico, etc. El estudio encauzado fue de tipo *correlacional*, a través de la medición de dos o más variables y su relación o no con los sujetos de estudio,¹ sin dejar de analizar la correlación entre las propias variables.²

Las técnicas empleadas priorizaron la recopilación de información general sobre la cinematografía en Latinoamérica y España, y los organismos asociativos del cine iberoamericano, aunque a la postre se enfatizaran las estadísticas y reflexiones que atañían concretamente a nuestro objeto de estudio. Así también, la sistematización de datos, el seguimiento a cuestionarios y consultas enviadas, la transcripción de entrevistas y la elaboración de cuadros, el fichaje y cotejo bibliográfico, etc. En el caso de las entrevistas, se manejaron, en lo fundamental, los cuestionarios estructurados dirigidos a organismos especializados, y los también estructurados, pero encaminados a expertos individuales. Sin

¹ Como sabemos, la intención de este tipo de estudio es saber cómo se puede comportar una variable al conocerse previamente las otras.

² Por otra parte, debemos señalar que la metodología aplicada combinaba los enfoques cuantitativo y cualitativo, dado que se pretendía recoger y analizar la información en cuanto a actividades de cooperación, relaciones de intercambio y coproducciones en un tiempo dado, y la evolución de esos datos dentro del periodo; datos todos ellos cuantitativos. Así mismo, identificar causas y efectos de dicho transcurrir (positivo o negativo), las fortalezas y las debilidades, para lo que se utilizó entonces un enfoque cualitativo, a partir del contraste de las opiniones y el análisis del discurso de informantes clave, expertos y personalidades relevantes del sector cinematográfico y audiovisual de la región –sujetos de la investigación–, como del propio análisis del equipo. Esta combinación de ambos enfoques, con el uso integrado de fuentes primarias y secundarias, y con elementos tanto descriptivos como analítico-explicativos, favoreció la sistematización de datos objetivos, relaciones de colaboración, intercambio y coproducciones, gráficos de evolución, etc., cuya interpretación, a la luz de las percepciones que afloran en el análisis del discurso de los informantes clave, permitió visualizar las relaciones causación-efecto, identificar las fortalezas y debilidades existentes en esas relaciones. Y, finalmente, sobre la base de todo ello, definir entonces las propuestas de acción.

excluir los cuestionarios generales y las guías de entrevistas a responsables y técnicos de organismos públicos, otros informantes clave, personalidades relevantes del sector, etc.

Correspondencia entre el plan temático y el cronograma

La investigación fue concebida para un semestre de trabajo, y si bien el alcance de nuestro tema desborda ese lapso, en lo esencial lo hemos tendido. Los trabajos de investigación comenzaron oficialmente el 15 de septiembre de 2005 y concluyen el 30 de marzo de 2006³, dedicándose el mes de abril al cierre del presente informe. En general, se mantuvo una correspondencia racional entre las necesidades de satisfacción del tema y el empleo del tiempo para la investigación. Toda la primera parte, hasta el informe de avance, privilegió la búsqueda de información, su cotejo, tabulación, etc., de forma que en este informe final, a más de redondear ciertas estadísticas y tabular algunas evidencias pendientes, acentuamos el análisis cualitativo, precisamos las fortalezas y debilidades, y planteamos las acciones que, a nuestro juicio, pueden colaborar con la actividad coproductiva y demás estrategias de intercambio. Los dos últimos meses de la investigación han sido el corolario cualitativo que nos permite hoy, adelantadas y sistematizadas las revelaciones de los datos, ofrecer una dimensión intelectual, y a la vez práctica, del objeto de estudio.

Cumplimiento de las reuniones científicas

Durante la investigación hemos mantenido un intenso, prácticamente diario, coloquio entre los especialistas encargados del proyecto, por las vías del email, el chateo, etc. No obstante, fueron concebidas dos etapas de reuniones físicas, en la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, a fin de facilitar la riqueza y transparencia de los debates entre los investigadores.

La primera de esas jornadas transcurrió justo en los días del Festival del NCL (diciembre de 2005), cuando todos convergíamos, de forma natural, en La Habana. Consistió en una gran reunión oficial, para la discusión de todos los rubros metodológicos y la confrontación de

³ En virtud de las complejidades del tema, de alcance subcontinental –y diríase que intercontinental-, más el hecho de que en diciembre todos los investigadores asumimos responsabilidades inexcusables a propósito del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, solicitamos breves prórrogas en dos oportunidades.

las primeras evidencias temáticas. Luego, en los días del evento cinematográfico, los investigadores quedamos conectados, intercambiando criterios y propuestas. El otro periodo de encuentros tuvo lugar en la segunda quincena de marzo de 2006, cuando coincidimos en dos nuevos y extensos debates, ya para pulir información y discutir las propuestas de acciones. Durante todo este tiempo, los dos especialistas principales no sólo han conservado una renovada comunicación sobre las especificidades de la investigación, sino que han escuchado, de forma puntual y frecuente, las estimaciones de los otros dos miembros del equipo, también autoridades en la materia.

Una vez descritas las peculiaridades metodológicas del proyecto y su comportamiento temporal, podemos acceder a los resultados de contenido.

Informe de contenidos

Los antecedentes históricos de integración cinematográfica iberoamericana y su incidencia en el momento actual

En los antecedentes históricos de las acciones tendientes a incrementar la cooperación y la integración de las cinematografías iberoamericanas, encontramos un ritmo creciente y enriquecedor que hoy día, ante el avance de la “globalización económica” y los procesos de “mundialización cultural”, nos permite una visión nacional de alcance regional – una “regionalidad situada” – sin la cual sería muy difícil enfrentarlos con éxito.

Si nos remontamos al I Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, organizado en Madrid en Octubre de 1931, cuyos documentos fueron corregidos y aumentados en un segundo Congreso llevado a cabo en 1948, dando como fruto un significativo número de coproducciones; y posteriormente, en 1965, al primer Congreso de Cinematografía Hispano Americana celebrado en Buenos Aires, encontramos que los países participantes fueron España, Argentina, México y Cuba en el primer caso y España, Argentina, México, Brasil y Chile en el segundo. Se trataba de países con una tradición cinematográfica establecida – aunque con marcadas diferencias –, y con un interés en su desarrollo que hasta el momento actual los pone entre los principales productores de la región. Otros países de América Latina se mantenían implementando acciones – en menor o mayor medida – específicamente para su territorio.

En la década de los 90, como parte de las políticas orientadas entre otras cosas a incrementar el intercambio cultural, comenzó a desarrollarse la práctica de reuniones de ministros y responsables de cultura de Iberoamérica, y también las denominadas Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno. La primera de estas tuvo lugar en Guadalajara, México, en Julio de 1991 y destacó entre sus ejes temáticos el referido a Educación y Cultura. En la III Cumbre de Julio de 1993, efectuada en Salvador de Bahía, Brasil, se incorporó en este tipo de encuentros el tema de la Coproducción Cinematográfica. Estos avances fueron producto, también, de la labor intensa que desarrollaron los organismos cinematográficos nacionales de la región, particularmente los de Argentina, Brasil y España, para encontrar formas de cooperación regional que permitiesen afrontar los nuevos desafíos de la industria y la cultura audiovisual iberoamericana. De ese modo, a lo largo de los años 80 y 90 se produjeron sucesivos encuentros de responsables del cine iberoamericano, orientados a definir acuerdos de integración que atendiesen de manera particular los temas del mercado común regional y de las coproducciones.

Un primer producto de la nueva etapa de las relaciones de España y América Latina fue la presencia del ICAA en el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica celebrado en Caracas, Venezuela, en Noviembre de 1989, con delegaciones oficiales de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Portugal, República Dominicana y Venezuela. En esta reunión se firman: el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica y el Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano.

En el Artículo 1º del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, los países firmantes, entre los cuales figura España, se comprometieron a *“contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual de los países iberoamericanos y a la integración de los referidos países mediante una participación equitativa en la actividad cinematográfica regional”*.

Entre los artículos 16 y 23 del mismo Convenio se establece el estatuto jurídico del organismo que se crea denominado Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), máxima instancia de ejecución del Convenio. Con altos y bajos la CACI (hoy CAACI al habersele añadido el término “audiovisual”) mantuvo operativa en todo momento a su secretaría ejecutiva y con ella conservaron vivo el espíritu de los tratados

y la participación de sus países miembros. Posteriormente, se logra la aprobación del Fondo IBERMEDIA aprobado por la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno.

Estas acciones gubernamentales de vital trascendencia se deben en gran medida, a la lucha del gremio cinematográfico latinoamericano con una extensa tradición asociativa plasmada en sindicatos, asociaciones y federaciones que, de alguna manera, quebraban el aislamiento de gran parte de las cinematografías nacionales. Hoy día, instituciones como la Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (FIPCA), constituida en 1997 a partir del postulado de la defensa de los intereses de una industria que fabrica sus productos en una lengua común y, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), creada en 1985 con el objetivo de contribuir al fortalecimiento e integración de las cinematografías de nuestros países, mantienen vivo este espíritu.

A escala regional entonces, los cuatro hechos institucionales más importantes que han tenido lugar hasta el momento en la historia de las relaciones del cine iberoamericano fueron la constitución de la CACI y la aprobación de sus acuerdos iniciales por los Congresos Nacionales de los países, el surgimiento del Programa IBERMEDIA, y las creaciones de la FNCL y la Escuela Internacional de Cine de La Habana, muy contribuyentes al concepto y la dinámica del “espacio audiovisual” y tendentes a propiciar una noción orgánica de lo iberoamericano lo mismo en la enseñanza y pedagogía del audiovisual que en la formación de especialistas de tanto rigor como perfil ancho y dúctil. A ellos se sumaron avances más recientes, como son el proyecto de la RECAM, en el MERCOSUR, y la firma de acuerdos y convenios bilaterales entre los países latinoamericanos, o entre algunos de estos con España o con otras naciones.

La coproducción y la cooperación cinematográfica: una vía para la integración Iberoamericana

Las actividades de integración en el sector cinematográfico y audiovisual se desarrollan habitualmente a través de dos ejes principales: el de la coproducción (al que se vincula la codistribución) y el de la cooperación donde participan diversas líneas de trabajo (formación, preservación, desarrollo de proyectos, promoción, etc.).

La coproducción se corresponde con los acuerdos suscritos entre dos o más países y de los cuales participan los organismos a cargo del cine, la cultura y las relaciones exteriores. Se trata de documentos que establecen derechos y obligaciones de las partes y que establecen las condiciones para que las películas resultantes tengan reconocida la nacionalidad de cada uno de los países firmantes, obteniendo en consecuencia, los beneficios establecidos en la legislación de los mismos (créditos blandos, ayudas, subsidios, etc.). En ellos queda claro el interés económico (inversiones, contribuciones, empleo, etc.) de las partes, al que se suma implícita o explícitamente el interés cultural de las relaciones.

Esto no impide a las empresas productoras realizar con empresas de otros países, determinados proyectos filmicos, los que pueden estar exentos de algunos o de todos los beneficios referidos, acogiéndose a las posibilidades que tales proyectos tengan en los respectivos mercados. Sin embargo, cuando nos referimos a líneas de coproducción en países iberoamericanos, lo hacemos con las que se efectúan tomando como base los acuerdos o convenios establecidos formal y legalmente entre los países.

En cuanto a líneas de cooperación, ellas responden en mayor grado a acuerdos donde predomina el interés cultural y por añadidura, el industrial y económico si se parte de la base de que el cine es antes que nada una industria cultural, en la que el soporte material y tangible – “la película”- adquiere su mayor importancia por lo que exprese o represente como valor simbólico, lo inmaterial e intangible de la “obra cinematográfica”. Ello faculta a diversas instituciones gubernamentales de cooperación internacional o entidades sin fines de lucro y fundaciones a intervenir en acciones diversas, como la formación de recursos técnicos y artísticos (becas, talleres, etc.), preservación de la memoria audiovisual (filmografía, bibliografía, etc.), promoción e intercambio de experiencias (muestras, encuentros, festivales, seminarios, etc.) y desarrollo de proyectos filmicos.

La coproducción cinematográfica ha sido una de las alternativas empleadas habitualmente por empresarios y realizadores latinoamericanos para enfrentar la estrechez de sus mercados locales.

Ella vuelve a ser replanteada hoy día frente a los nuevos desafíos que soportan los proyectos de la producción regional. Tal como señala el investigador Lluís Bonet:

“los principales factores que han influido en la adopción de este tipo de estrategias, están ligados al dominio oligopólico de la distribución por parte de las grandes empresas norteamericanas y al tamaño reducido de los respectivos mercados domésticos. La conjunción de ambas características dificulta la amortización de una película en su respectivo mercado y como consecuencia reduce la disponibilidad de recursos financieros privados para la producción cinematográfica. Asimismo, la evolución del escenario industrial, ha creado la necesidad de estrechar las relaciones entre la cinematografía y los demás sectores de la industria audiovisual, en especial de la televisión y el video, dada la cadena de valor e interdependencia existente entre las distintas ventanas de explotación de la obra audiovisual. En consecuencia, los productores cinematográficos miran de aunar esfuerzos con el objetivo de situarse con ventaja ante el importante incremento de la demanda del producto audiovisual. En este contexto, el viejo instrumento de la coproducción cinematográfica ha tendido a consolidarse como un mecanismo de colaboración efectivo de financiación y de comercialización de las películas en otros mercados. Por lo que atañe a la financiación, la coproducción permite beneficiarse no solo de los recursos aportados por los distintos coproductores, sino también de los sistemas de ayuda de los respectivos estados. A estos fondos nacionales, deben sumarse los distintos programas gubernamentales e intergubernamentales de apoyo específico a la coproducción internacional”.⁴

Sin embargo, la política neoliberal imperante y las restricciones presupuestarias aplicadas al sector cultural, han perjudicado las posibilidades de fomento y subvenciones en la mayor parte de los países que venían gozando de dicho proteccionismo. En algunos casos, la coproducción se ha convertido en la principal, sino única, posibilidad de realización de imágenes propias, como ha comenzado a suceder en Cuba (a partir del llamado “período especial”) y en Uruguay, Perú y Bolivia (con el retaceo de los recursos dispuestos por ley). También, como es costumbre en los países de menos desarrollo que conforman la mayoría de la región. Inclusive en las naciones con una mayor capacidad productiva, como Argentina, México y Brasil, las coproducciones asumen cada vez mayor importancia para intentar un mejor posicionamiento en los mercados internacionales. El origen de tal

⁴ Lluís Bonet, “Políticas de cooperación e industrias culturales en el desarrollo euro – latinoamericano”, Seminario Internacional previo a la III Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de América Latina, el Caribe y la Unión Europea. México, Abril 2004.

estrategia en el contexto iberoamericano responde a la posibilidad y a la decisión de aprovechar la existencia de lazos históricos, tanto lingüísticos como culturales, para fortalecer un espacio común audiovisual.

Históricamente, las coproducciones se han orientado en su mayor parte hacia los países europeos y, en menor medida, hacia los EE.UU. Por lo general, los proyectos de coproducción entre países de la región han ocupado un lugar menor para los productores locales de películas. Se parte de la base de que el dinero y los mercados están en las regiones más desarrolladas y se subvalora la importancia de avanzar en los lentos y arduos procesos de acuerdos productivos regionales.

En el caso de las coproducciones con España y otros países europeos, en su mayor parte, ellas no fueron impulsadas por compañías privadas, sino por políticas culturales gubernamentales de ese continente, dirigidas a fomentar la labor de directores-productores locales, siguiendo el ejemplo de lo que era común en los mismos países de la Unión Europea. La televisión y algunas instituciones paraestatales, fueron el medio idóneo para concretar proyectos de coproducción, los que tuvieron una importante dosis de fomento y proteccionismo. En cuanto a los proyectos, la iniciativa partió de los países latinoamericanos antes que de los europeos y ello abarcó la temática, el tratamiento, los actores y técnicos principales, los escenarios, etc. América Latina pudo aparecer así ante el mundo con su propia fisonomía, a través de filmes que hacen a la historia del cine de la región y, también a la historia del cine universal. Significativa diferencia ante las coproducciones llamadas de maquila (o ensamblaje) donde las compañías extranjeras aportan el diseño y los insumos técnicos y artísticos principales, corriendo por cuenta del país ensamblador o maquilador, el espacio, algunas instalaciones y mano de obra menos jerarquizadas y más baratas, trayendo como consecuencia que lo “latinoamericano”, en caso de aparecer, resulta apenas un motivo subalterno.

Con las coproducciones de autores-productores, entre los que figuran nombres altamente conocidos por buena parte de los públicos de España y América Latina, como son, Adolfo Aristarain, Miguel Littín, Eliseo Subiela, Jorge Sanjinés, Sergio Cabrera, Patricio Guzmán, Arturo Ripstein, Francisco Lombardi, Humberto Solás, entre otros, y también como producto de ese intercambio, la presencia de actores de una y otra parte sirvió para acrecentar el interés por estas cinematografías.

Las legislaciones de cine prevén uno o varios sistemas de coproducciones – cuando no existan convenciones internacionales que dispongan otra cosa – a fin de que una película pueda ser considerada como de “producción nacional” para acogerse a los beneficios que señala la ley. Por ejemplo, en España, la orden 21.824 de 1992, dispone que en el caso de las “coproducciones puntuales con participación técnica”, junto con la reciprocidad de derechos en los países coparticipantes, debe asegurarse la presencia de dos responsables creativos (uno si es el director) a designar entre guionistas, compositores, director de fotografía, montador jefe, etc.; un actor principal o tres técnicos cualificados, un actor secundario; procesamiento del material en país mayoritario, y otras condiciones que tienden a proteger la presencia del personal local en cada proyecto.

Variantes poco utilizadas aún en la cinematografía regional, y a la vez probados con éxito en otras regiones, principalmente en Europa y en los Estados Unidos, son la “coproducción financiera” y la “coproducción bipartita”. Ellas posibilitan una mayor libertad productiva a la hora de concretar proyectos, ya que exime de las pautas proteccionistas – a menudo restrictivas – de algunas legislaciones vigentes (porcentajes obligatorios de actores, técnicos, de rodaje dentro del país, de procesado de material, etc.).

Dichas pautas han forzado más de una vez a la realización de películas con temas de hipotético atractivo para los públicos de los países participantes, así como con figuras conocidas en los mismos, aunque resultaron frustradas a menudo cuando fueran exhibidas en sus respectivos mercados.

Al respecto, la legislación española considera el tema de las coproducciones de participación financiera, estableciendo para las mismas algunas exigencias que se circunscriben a “calidad técnica y artística, participación entre 20 y 30%, costo mayor de 200 millones de pesetas (1.6 millones de dólares aproximadamente), ser considerada nacional en el país mayoritario, constar condiciones de reparto de ingresos en el contrato y alternarse como productor mayoritario de forma que la relación final esté equilibrada”.

Legislaciones y políticas de fomento a las cinematografías nacionales en España, América Latina y el Caribe

España es uno de los países europeos que presenta una industria audiovisual consolidada gracias, entre otros factores, a la progresiva adopción de sistemas de apoyo gubernamental establecidos mediante Leyes y Decretos. El agente principal de las políticas de fomento al cine es el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. A ellas se suman las políticas de apoyo que son propias de los acuerdos celebrados en la Unión Europea y las de las comunidades autónomas, algunas de las cuales, como Cataluña, Madrid y el País Vasco, cuentan con una política audiovisual propia.

Las políticas implementadas por el ICAA se apoyan principalmente en dos pilares: el proteccionismo a la industria nacional y el fortalecimiento de la cooperación con la televisión. Este proteccionismo se proyecta básicamente en dos medidas: la cuota de pantalla y la cuota de distribución, ambas reguladas por el Acta 17 de Protección y Promoción del Cine, de 1994, la que a su vez fue implementada en 1997 con el Real Decreto 81.

Entre los apoyos que el ICAA otorga a la producción cinematográfica encontramos ayudas y subvenciones para largometrajes y cortometrajes, para el desarrollo de guiones, para la participación y promoción de películas seleccionadas en festivales internacionales y para la amortización del costo de los largometrajes, calculada sobre sus ingresos de taquilla.

Al igual que España cuenta con el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (ICAA), donde se regula la actividad cinematográfica de dicho país y las relaciones de coproducción con otras naciones, en gran parte de los países de América Latina están en vigencia legislaciones para el sector del cine y el audiovisual, de cuyo cumplimiento se ocupan diversos organismos del Estado. Las diferentes circunstancias históricas y políticas en las que dichas normas fueron promulgadas, ha hecho que las políticas de fomento al sector sean también muy diversas oscilando entre créditos reintegrables, premios concursables, incentivos fiscales y subsidios.

Un resumen de la situación es el siguiente:

Argentina: La cinematografía argentina se rige por la Ley de Fomento y regulación de la Actividad Cinematográfica, N° 17.741, promulgada en Diciembre de 1994, con las reformas

introducidas por las leyes 20.170; 21.505; 24.377 y el Decreto 1536/02. Ella establece que el organismo rector, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) funcionará como ente público no estatal del ámbito de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Para facilitar el fomento a las actividades del sector se constituye el Fondo de Fomento Cinematográfico, cuya administración está a cargo del INCAA.

Bolivia: El cine boliviano cuenta con la ley N° 1.302, de diciembre de 1991, destinada a su fomento. A través de esta normativa se dispone la creación del Consejo Nacional del Cine (CONACINE) dependiente del Ministerio de Educación, en calidad de institución de derecho público, dotada de personería jurídica, que funcionará de acuerdo a la Ley y normas legales conexas. Los recursos de este organismo los provee el Ministerio de Finanzas, con cargo al tesoro general de la Nación, dentro de las partidas presupuestarias que corresponden al Ministerio de Educación y Cultura.

Brasil: La promulgación de la llamada Medida provisoria N° 2.281-1 (6-9-2001), con texto actualizado por la Ley N° 10.454 (13-5-2002), establece los principios generales de la Política Nacional del Cine, crea el Consejo Superior del Cine y la Agencia Nacional de Cine (ANCINE) instituye el Programa de Apoyo al Desarrollo del Cine Nacional (PRODECINE), autoriza la creación de Fondos de Financiamiento a la Industria Cinematográfica Nacional (FUNCINES) y modifica la Contribución para el Desarrollo de la Industria Cinematográfica Nacional (CONDECINE)

Colombia: En el año 1997, con la promulgación de la Ley General de Cultura, se crea la Dirección de Cinematografía, dependencia encargada del diseño de políticas y mecanismos para la activación y armonización de las diferentes áreas de la cinematografía nacional; y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica “Proimágenes en Movimiento”, corporación sin ánimo de lucro, con capital mixto, que se rige por el derecho privado y apoya las acciones de la Dirección de Cinematografía. En Agosto de 2003, la Ley de Cine N° 814 crea el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, monetizado por una cuota parafiscal canalizada a través de los ingresos de taquilla, y otorga beneficios tributarios para inversionistas y donantes.

Cuba: La ley del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la república de Cuba, N° 169, publicada en la Gaceta Oficial el 24 de marzo de 1959, crea al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) organismo de carácter autónomo encargado de promover el conjunto de las actividades cinematográficas en el país. Su principal fuente de financiamiento se encuentra en el control del mercado y en los recursos otorgados por el presupuesto nacional. Las estrategias de cooperación y coproducción ocupan un sitio relevante en su política cinematográfica.

Chile: Cuenta con una Ley sobre Fomento Audiovisual, N° 19.981, promulgada en Noviembre de 2004, que crea en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, al Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual, y pone en marcha al Fondo de Fomento Audiovisual financiado por los recursos que disponga anualmente la Ley de Presupuesto de la Nación. Gracias a esta ley y a una serie de normativas existentes en otros organismos estatales, entre ellos la Corporación de Fomento (CORFO) y el Ministerio de Relaciones Exteriores, la industria cinematográfica chilena ha incrementado la cantidad y calidad de sus filmes y el intercambio filmico con otros países.

México: Continúa vigente la Ley Federal de Cinematografía publicada el 29 de Diciembre de 1992 por el Diario Oficial de la Federación de los Estados Unidos Mexicanos, siendo la última reforma aplicada aquella que data del 30 de diciembre de 2002. En la actualidad el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), depende del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y coordina los trabajos de servicios a la producción que brindan los Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Como mecanismos de fomento cuenta con el Fondo de Inversiones y Estímulos al Cine (FIDECINE), y el Fondo de Apoyo a la Producción Cinematográfica (FOPROCINE).

Perú: En Perú rige la Ley de la Cinematografía Peruana, N° 26370, aprobada en 1994 y reglamentada en 1995. Su instancia rectora es el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), organismo mixto con mayoría de representantes del ámbito cinematográfico, dependiente del Ministerio de Educación y situado al interior del Instituto Nacional de Cultura. Los recursos del CONACINE provienen del Presupuesto de la Republica, dentro de la partida presupuestaria que corresponde al Ministerio de Educación y su política de apoyo a la cinematografía nacional se ejerce de modo limitado al venir

recibiendo históricamente solo el 16% del monto total del presupuesto que por ley le corresponde.

Uruguay: Hasta el año 2005 inclusive, la única norma legal referente al cine, era la originada en el Decreto 270/94 (Junio 1994), por el cual el Consejo de Ministros del Uruguay dispuso la creación del Ministerio de Educación y Cultura, del Instituto Nacional Audiovisual (INA). Los recursos disponibles en INA siempre fueron menores a lo establecido en normas posteriores reglamentarias y ello motivó que tanto su nueva dirección, que asumió en 2005, como las entidades representativas del sector cinematográfico (ASOPROD) avanzaran en la tramitación de un Proyecto de Ley que remplace al actual organismo. También la Intendencia Municipal de Montevideo administró en los últimos años el Fondo de Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual.

Venezuela: El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), fue creado con la Ley de la Cinematografía Nacional del año 1993, iniciando sus actividades el 1º de Agosto de 1994. Organismo gubernamental con personalidad jurídica y patrimonio propio, es el máximo ente oficial responsable de la promoción de la actividad cinematográfica nacional. El 27 de Noviembre de 2005, se dicta una Reforma parcial de la ley que crea el Fondo de Promoción del Cine (FONPROCINE), plataforma financiera proveniente de contribuciones parafiscales que diverso sectores vinculados al cine deben hacer; establece una cuota de pantalla para el cine nacional; una cuota de copiado que los distribuidores de películas extranjeras deberán hacer en el país y estímulos tributarios a la inversión en coproducciones.

Centroamérica: En ninguno de los países de la región centroamericana existe una legislación sobre cinematografía para propiciar su desarrollo. El único país que mantiene una institución autónoma dedicada al cine es Costa Rica, con el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC), creado por Ley en 1973, que no cuenta con presupuesto para fomentar la producción. Una positiva excepción constituye la creación de la Fundación de apoyo al audiovisual centroamericano (FUNDACINE), cuyo programa más importante hasta hoy ha sido CINERGIA, un fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba que cuenta con el apoyo financiero de dos entidades de cooperación internacional: Hivos de Holanda y la Fundación Ford, desde su sede en México.

Políticas de fomento a la producción cinematográfica en América Latina

Créditos reintegrables	Premios concursables	Incentivos Fiscales	Créditos avalados, premios concursables y subsidios
Bolivia	Perú Uruguay	Brasil Colombia Venezuela	Argentina Chile Colombia Venezuela México

Fuente: Elaboración propia con datos sacados de las legislaciones cinematográficas de los países de América Latina

Acuerdos bilaterales de coproducción firmados por los países de América Latina y el Caribe

Argentina: Con España, Uruguay, Brasil, Chile, Venezuela, Colombia, México, Canadá, Italia, Portugal, Francia y Marruecos.

Brasil: con España, Portugal, Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Venezuela, Alemania, Italia y Francia.

Colombia: Con Argentina y Brasil.

Chile: Con España, Argentina, Brasil, Venezuela, Francia, Canadá. En trámite Cuba e Italia.

Uruguay: Con Argentina.

Venezuela: Con España, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, Francia, Italia y México.

México: Con España, Costa Rica, Cuba, Canadá.

Cuba: Con España, México, Costa Rica e Italia.

La producción de largometrajes en España, América Latina y el Caribe

España es uno de los principales países europeos productores de películas. Su nivel de producción viene consolidándose en los últimos años gracias a la legislación vigente a favor de los productores, de un mayor apoyo por parte de la televisión pública y de una estrecha colaboración interinstitucional entre los sectores empresariales y gubernamentales. Otros factores que inciden en esta consolidación son el refuerzo de los programas de coproducción y cooperación internacional, una mayor aceptación del público español de las películas nacionales y un mayor reconocimiento del interés y la calidad del cine español en los mercados internacionales.

Producción de largometrajes en España entre los años 2000 y 2004

Año	Total películas producidas	Películas en coproducción
2000	98	34
2001	106	40
2002	137	57
2003	110	46
2004	133	41

Fuente: Elaboración propia con datos del ICAA

La producción cinematográfica de América Latina y el Caribe se concentra principalmente en México, Argentina y Brasil, oscilando en los últimos años entre 64 y 92 largometrajes por año en México, entre 50 y 55 en Argentina y entre 35 y 45 en Brasil. Chile se viene perfilando como el cuarto país en importancia, con entre 10 y 15 largometrajes por año.

La actividad productiva es sensiblemente menor en los otros países. Dentro de ellos, Colombia es el de producción más regular con entre 6 y 8 largometrajes por año. Le siguen Venezuela, Cuba, Uruguay y Perú con cifras que oscilan entre 3 y 6 largometrajes por año, siendo Bolivia el de menor producción con 6 largometrajes en los cinco años comprendidos en el presente estudio.

Una larga y sostenida tradición de coproducciones entre España y distintos países de América Latina que arranca en 1948 y llega, con renovado vigor, hasta la actualidad, constituye un crucial capítulo en la historia de los comunes anhelos por conformar un gran mercado cinematográfico hispano parlante y asegurar una fluida circulación de los productos fílmicos a ambos lados del Atlántico.⁵

En una consideración global resulta, pues, evidente que la aceptación de esta fórmula de cooperación cinematográfica entre España y América Latina ha ido constantemente en aumento: 1 film en los años 40, 42 en los cincuenta, 68 en los sesenta, 84 en los setenta, 66 en los ochenta, 126 en los noventa y 56 tan solo en el bienio 2001 – 2002 hablan a las claras en este sentido.⁶

Los principales países que en América Latina coproducen con España son Argentina y México, aunque en el período estudiado (2000 – 2004), las relaciones con Argentina se han fortalecido e intensificado mucho más que con las productoras mexicanas. Entre Argentina y México concentran el 59.8 % de la coproducción de España con América Latina (2000 – 2004).

Un segundo bloque lo constituyen Cuba y Chile, con un 22.2 %. Lo siguen Uruguay, Brasil y Colombia con un 10.8 %. En lo que respecta a Brasil, siempre han sido escasas o casi nulas sus actividades coproductivas con España. El Acuerdo de Coproducción suscrito entre ambos países en 1963 tuvo desde entonces escasa aplicación. En cuarto lugar encontramos al Perú y Venezuela con un porcentaje del 5 %, y a Bolivia con solo una coproducción con España en el año 2004.

⁵ Elena, Alberto; “Lugares comunes: nuevas políticas de coproducción entre España y América Latina”. Ponencia presentada en el XI Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe, Osaka, 2003.

⁶ *Ibidem*

Producción de largometrajes entre los años 2000 – 2004
(En orden alfabético)

País	2000	2001	2002	2003	2004	Total Largometrajes
Argentina	39	39	32	67	54	231
Bolivia	—	—	—	2	4	6
Brasil	24	30	35	27	46	162
Colombia	3	7	7	6	8	31
Cuba	2	4	0	5 *	4 **	15
Chile	9	14	8	14		
México	64	66	80	68	92	370
Perú	3	2	3	6	4	18
Uruguay	4	5	5	3		
Venezuela	2	3	4	3	s/d	

* Uno de los cuales de animación

** Uno de los cuales el serial “Camino de la Revolución”

Fuente: Elaboración propia con datos de organismos nacionales de cine, FNCL, Nielsen – EDI, IMDB, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Screen Digest

Las coproducciones con España entre los años 2000 – 2004

(en orden de las cifras)

País	2000	2001	2002	2003	2004	Total Coproducciones
Argentina	10	14	16	11	18	69
México	5	4	7	5	4	25
Cuba	4	4	4	4	2	18
Chile	2	3	2	3	7	17
Uruguay	1	1	2	—	3	7
Brasil	1	1	2	—	2	6
Colombia	1	—	—	1	4	6
Perú	1	—	1	2	—	4
Venezuela	1	1	2	—	—	4
Bolivia	—	—	—	—	1	1

Nota: En algunos casos de películas de coproducción tripartita, los filmes figuran en cada país participante por lo que la presencia de la película se duplica.

Fuente: Elaboración propia con datos de organismos nacionales de cine, FNCL, Nielsen – EDI, IMDB, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Screen Digest

Del total de las coproducciones de las cuales ha podido obtenerse algún registro, 74 son de carácter tripartito entre el país de origen y España. En cuanto a las coproducciones tripartitas o multipartitas, ellas contaron con la presencia de empresas públicas o privadas de

países iberoamericanos y en menor medida de otras regiones, particularmente de la Unión Europea (Italia, Francia, Alemania, Reino Unido, Bélgica y Holanda).

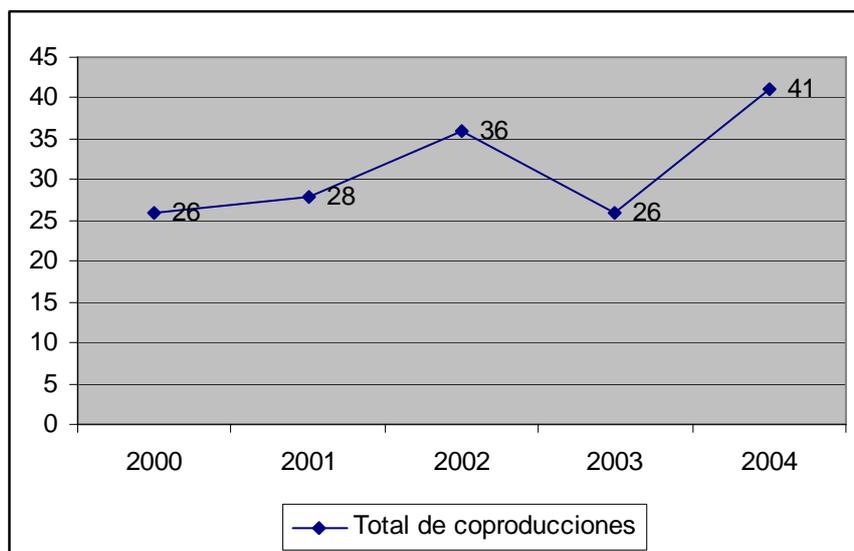
Los Estados Unidos estuvieron prácticamente ausentes de este sistema de coproducción.

Coproducciones entre España y los países de América Latina y el Caribe, total período 2000 – 2004

Total	Bipartitas	Tripartitas	Multipartitas
157	74	31	18

Fuente: Elaboración propia con datos de organismos nacionales de cine, FNCL, Nielsen-EDI, Cinenacional.com, Cineuropa.org, IMDB, Filmax

Evolución de las coproducciones entre España y los países de América Latina y el Caribe. Período 2000 - 2004



Fuente: Elaboración propia con datos de organismos nacionales de cine, FNCL, Nielsen-EDI, IMDB, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Screen Digest.

Si bien el ritmo creciente de las coproducciones entre España y los países de América Latina y el Caribe contribuye a mejorar el intercambio cultural entre naciones con grandes diferencias de desarrollo cinematográfico, el crecimiento real de una industria no ocurre solo

cuando ella es capaz de producir más, sino cuando logra *vender más* (sobre todo, *mejor*), a partir de lo cual crece la necesidad de incrementar la propia producción.

Durante mucho tiempo la preocupación principal de la mayor parte de los productores y realizadores latinoamericanos, ha sido la de incrementar el número de películas realizadas. A partir de dicho enfoque, una cinematografía funcionaría bien o mal según la cantidad de títulos que produjera cada año. Indicador básico, sin duda, pero insuficiente, si se lo escinde de otro indicador, más decisivo aún que aquél, como es el que mide el impacto real (comercial – cultural) de las industrias en el mercado.⁷

Comercialización y mercados de las coproducciones entre países de América Latina y el Caribe, y España

La suerte de las industrias cinematográficas iberoamericanas, como las de todo el mundo, está condicionada por la dimensión de los mercados que ellas controlen. El éxito del cine norteamericano no ha sido tanto el de contar con una capacidad productiva de alrededor de 400 filmes anuales, sino que se explica desde hace más de medio siglo por el potencial económico y político que demostró para conquistar a la mayor parte de los mercados de cine en el mundo, tanto en salas, como en las muchas otras ventanas de comercialización que se han abierto para el cine.

Sin embargo, lo distintivo en los países iberoamericanos, es que su posibilidad de financiamiento queda limitada a la dimensión de cada mercado interno y a las facilidades o ayudas que brinde la legislación de cada país. Se estima así que, salvo algunas películas de repercusión excepcional dentro y fuera de sus mercados, apenas los ajenos a los mismos representen más del 2% ò 3% de las recaudaciones y del financiamiento productivo. Se destaca entonces el doble perjuicio que sufre la producción fílmica en la región, sea por la dificultad de

alcanzar otros públicos más allá de las fronteras de cada país, o bien, lo que no es menos importante, por la imposibilidad de comunicarse culturalmente con otros espacios sociales.

Tal como observa Bonet:

⁷ Getino, Octavio. “Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo”. Editorial Veritas. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. 2005.

El problema más grande que enfrenta el cine de y en América Latina es el control de las majors estadounidenses sobre la distribución cinematográfica de la región, ante las cuales Europa y América Latina están en clara desventaja. Su estructura oligopólica y las alianzas con los nuevos empresarios de la exhibición local conllevan a una coyuntura de cuasi-exclusividad y predominancia en las pantallas latinoamericanas. Estados Unidos capta más del 50%-60% de sus ingresos en el extranjero, frente al 30% que captaba en 1980. En contrapartida, la participación de las películas extranjeras en el mercado es sólo del 3%. Por otro lado, la ausencia de cine iberoamericano se debe también a la falla en los sistemas nacionales de protección a la cinematografía, los cuales no incluyen ni desarrollan una estrategia de distribución en paralelo a las ayudas a la producción. Así pues, las cuotas de mercado del cine nacional en su respectivo mercado son asimismo muy bajas. Los únicos países que mantienen una cuota de mercado para el cine nacional significativa son los que disponen de una política de apoyo y fomento importante. Argentina y España, con sistemas gubernamentales de apoyo que contribuyen aproximadamente entre el 40% y el 80% del coste total de las películas, son los que presentan una mejor situación. Sin embargo, el reducido tamaño de los mercados nacionales de la mayor parte de países de la región hace difícil la producción sin medidas de fomento excepcionales. Asimismo, la segmentación de los mercados hace que las diferentes estructuras de la industria sean débiles, dificultando la distribución internacional⁸

Para abordar el tema de los mercados del cine iberoamericano, cabe hacer algunas observaciones que ayudan a la mejor comprensión del mismo:

- Muchos de los países de la región no cuentan con información sistematizada sobre lo que acontece en sus territorios en materia de comercialización de películas. Ella es manejada básicamente por las principales distribuidoras norteamericanas.
- Sólo en aquellos países donde se otorgan subvenciones a la producción según el número de entradas vendidas, como Argentina y España, los organismos gubernamentales están obligados por ley a llevar un control de la taquilla, lo cual les permite contar con datos estadísticos más o menos fidedignos.

⁸ Lluís Bonet, ob. cit.

- Tampoco existe transparencia informativa entre los productores y mucho menos cuando se trata de la venta de películas a otros países.
- La información que aparece a veces en algunos informes oficiales o las que suministran empresas del sector, presenta habitualmente diferencias más o menos notorias, debido a la diversidad de las fuentes y los intereses o capacidades de cada una.

El mencionado problema informativo nos obliga muchas veces a trabajar con los datos de quienes dominan los respectivos mercados – las *majors* – y a reconocer que la visión más cercana a la realidad sobre lo que sucede en la “geografía” de los mercados iberoamericanos, es la que posee la asociación de productores del cine norteamericano, es decir la MPAA.

**Los mercados cinematográficos de los países iberoamericanos incluidos
en el presente estudio: Año 2003**

Países	Salas de cine (pantallas)	Entradas vendidas (millones)	Recaudaciones (millones US \$)
Argentina	1,003	33.3	61.3
Bolivia	42	1.2	2.5
Brasil	1,817	102.0	224.0
Chile	248	12.0	27.4
Colombia	320	19.1	46.0
Cuba	360	3.2	0.16
España	4,253	137.2	639.0
México	2,526	137.0	342.0
Perú	221	11.6	29.8
Uruguay	86	2.2	7.8
Venezuela	349	10.0	31.0

Fuente: Elaboración propia en base a datos registrados en el libro: “Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo”, de Octavio Getino. Editorial Veritas, Costa Rica; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005

Con el control oligopólico de las *majors* de los Estados Unidos sobre las pantallas del mundo, los mercados internos de los países iberoamericanos no logran amortizar los costos de los filmes nacionales y mucho menos generar utilidades, dificultándose a la vez su comercialización en los mercados externos. El cine de América Latina casi no se difunde en su propia región y en el caso de la Unión Europea, la comercialización de películas nacionales en sus propios mercados es generalmente del orden de 15% a 20% y fuera de su mercado nacional varía entre un margen de 8% a 10%. Se destaca entonces el doble perjuicio que sufre la producción filmica en la región, sea por la dificultad de alcanzar otros públicos más allá de las fronteras de cada país, o bien, lo que no es menos importante, por la imposibilidad de comunicarse culturalmente con otros espacios sociales.

España constituye el mercado más receptivo para las películas de América Latina, que obtienen en ese país más de la mitad de espectadores de la Unión Europea (55.4%). La posición del mercado de Francia con un 18% de sus espectadores en la UE y la de Italia con un 10.7%, confirma la importancia del área latina para la recepción de las películas de América Latina en Europa.⁹

Países de América Latina cuyas películas se encuentran entre las exhibidas con mayor recaudación en España, entre los años 2001 – 2004

Año	País	Lugar	Películas	Espectadores	Recaudación (Euros)
2001	México	9°	12	607,761	2.621.729.00
	Argentina	10°	10	597,535	2.521.346.51
2002	Argentina	6°	14	991,161	4.673.752.05
	México	19°	9	28,491	103.380.94
2003	Brasil	11°	2	202,575	959.974.55
	Argentina	12°	17	192,119	898.351.64
2004	Brasil	20°	4	32,354	155.765.95

Fuente: Elaboración propia en base a datos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA).

⁹ European Audiovisual Observatory. Database. LUMIERE. <http://lumiere.obs.coe.int>

Las coproducciones entre España y América Latina en el mercado español. Período 2000 – 2004

En el mercado español podría decirse, salvo raras excepciones, que el cine latinoamericano que se exhibe comercialmente es el coproducido con España. La diferencia existente en los niveles de desarrollo cinematográfico entre los países de América latina y su nivel de producción, marca también la diferencia entre el número de coproducciones estrenadas en España y su capacidad de atraer al público.

Número de coproducciones entre España y América Latina estrenadas comercialmente en España.

(Coproducidas en 2000 – 2004, estrenadas en 2000 – 2005)

País	Nº estrenos	País	Nº estrenos
Argentina	57	Colombia	5
México	12	Brasil	3
Cuba	9	Venezuela	3
Chile	8	Perú	2
		Uruguay	2

Fuente: Elaboración propia en base a datos del ICAA.

Notas: * Existen coproducciones de este período que no han sido estrenadas comercialmente en España.

* Los datos completos sobre las películas del cuadro (título, año de estreno, espectadores, recaudación) aparecen en el Anexo 2.

Entre las películas latinoamericanas con mayor recaudación en el mercado español durante el período que abarca el presente estudio, aparecen las siguientes coproducciones:

- De Argentina: *El hijo de la novia*, con 7.230.430 Euros; *Kamchatka*, con 2.983.346; *Tapas*, con 3.736.666 y *No sos vos, soy yo*, con 2.791.112. Entre las que sobrepasaron el millón de euros encontramos: *Almejas y Mejillones*; *Lugares comunes*; *Diarios de motocicleta*; *Luna de Avellaneda* y *Roma*.
- De México: *El espinazo del diablo*, con 3.006.235 Euros; *El crimen del padre Amaro*, con 1.412.424 y *Y tu mamá también*, con 1.109.597.

- De Cuba: *Lista de espera*, con 1.596.208 Euros.

Con los otros países de América Latina la diferencia de las recaudaciones es bastante notoria. Veamos en cada uno de ellos cual fue su película con mayor recaudación en el mercado español.

- De Chile: *Tierra de fuego*, con 149,434 Euros.
- De Colombia: *La virgen de los sicarios*, con 263.833 Euros (coproducción con participación mayoritaria de Francia).
- Del Brasil: *Palabra e utopía*, con 20.682 Euros.
- De Venezuela: *Punto y Raya*, con 57.150 Euros.
- De Perú: *Tinta roja*, con 183.016 Euros
- Del Uruguay: *Whisky*, con 751.052 Euros.

Sin duda estas cifras, que pueden ser consideradas casi irrisorias en el mercado ibérico, pueden variar año tras año de acuerdo con la fugacidad de los éxitos – o no éxitos – de algunas producciones, pero proporcionan una idea aproximada de la importancia que tiene el mercado español para las películas latinoamericanas, el que supera a menudo, y holgadamente, a los mercados de la propia región si se exceptúan los territorios locales de cada industria.

Esta importancia a la que vale la pena referirse, no radica sólo en las cifras y valores tangibles que representa cada mercado, sino en la posibilidad de desarrollar procesos de intercambio cultural y de afirmación de los imaginarios colectivos que pueden estar presentes en las obras cinematográficas.

En este sentido, es evidente que los acuerdos de coproducción entre los países iberoamericanos siguen siendo una de las principales variantes para el mantenimiento y eventual desarrollo de las actividades cinematográficas tanto en América Latina como en España. Tal como señala el productor y director español Gerardo Herrero, “el cine español debe afrontar una doble apuesta: una mayor presencia en las pantallas de Latinoamérica, y la conformación de un régimen de coproducciones que de continuidad al trabajo con este continente. Con la excepción de Argentina, nuestra presencia en las pantallas de Latinoamérica es muy escasa. La industria española debe aceptar el reto de colocar nuestras

producciones en el mercado culturalmente más afín. Estoy absolutamente convencido de que tenemos un hueco y muchas posibilidades”.

Coproducciones y películas españolas en los países de América Latina

Si se considera el conjunto de las películas latinoamericanas exhibidas comercialmente en territorio español, ellas representaron en los últimos cuatro años, como promedio, el 1.5% de los títulos comercializados y entre 0.6% y 0.7% de los espectadores y las recaudaciones totales de ese país. Similares promedios, con alguna ventaja para España, aparecen cuando se estudia la incidencia de las películas españolas en los territorios de América latina.

Entre los datos a los cuales hemos podido tener acceso, presentamos algunas referencias:

En los mercados de Argentina, Brasil y Chile, tomando en cuenta tanto las películas netamente españolas como coproducciones en las cuales España ha participado, encontramos 181 filmes comercializados en el período 2000-2004, correspondiendo 89 de ellas a la Argentina, 59 a Chile y 53 a Brasil.

En el mercado de Venezuela, entre los años 2003 y 2004, encontramos 87 películas comercializadas, siendo 66 netamente españolas y 21 coproducciones en las cuales ha participado España con diversos países latinoamericanos y europeos.

En el Perú, en el período 2000-2004, encontramos 9 películas comercializadas, siendo 5 de ellas netamente españolas y 4 coproducidas con el Perú.

En el caso del Uruguay, en el período 2000-2004, se presentaron un total de 105 películas entre coproducciones y netamente españolas. Sin embargo, sólo 14 de ellas, el 13% del total, entraron a los circuitos comerciales de multisalas. Aproximadamente 68 títulos, el 65%, tuvo solo exhibiciones episódicas en “salas de arte”.

La misma situación dada en Uruguay, en la cual el número de filmes españoles que ingresan al circuito comercial, es significativamente menor al número de las que se exhiben en las “salas de arte”, se presenta en el resto de países de América Latina. En su mayor parte, las películas españolas ingresan al país para ser presentadas en las diversas muestras y festivales

que se realizan, lo cual facilita el traslado de muchos de los títulos a algunas salas comerciales aunque con escasa repercusión comercial.

El Programa IBERMEDIA en la coproducción y la cooperación

En el contexto estudiado corresponde destacar la presencia del Programa IBERMEDIA que fue aprobado en la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, realizada en San Carlos de Bariloche, Argentina, en Octubre de 1995. La actividad del Programa – concebido de alguna manera a partir de la experiencia del Programa Media de la Unión Europea – comenzó a hacerse efectiva a través del llamado Fondo IBERMEDIA, creado en 1998 con los aportes de nueve países iberoamericanos; Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela, a los que se sumaron tiempo después Bolivia, Chile, Panamá, Perú y Puerto Rico. El Fondo ha contribuido, especialmente a partir del año 2000, al incremento del número de producciones y coproducciones dentro de la propia subregión o con otros países, incluido España.

Los créditos que otorga IBERMEDIA, prácticamente subsidiados, se han convertido en uno de los principales estímulos para negociar eventuales coproducciones entre países de la propia región, o de ésta con empresas públicas o privadas de otras regiones. En este sentido, aunque los fondos adjudicados no modifican sustancialmente los niveles de producción de los países más desarrollados, se han convertido en un recurso indispensable para sostener o acrecentar la mayor parte de la producción de los de menor desarrollo.

Aportes de IBERMEDIA a los países iberoamericanos incluidos en el presente estudio, entre los años 2000 y 2004

	coproducción	distribución y promoción	desarrollo	formación	TOTAL
Argentina	1.715.000	---	105.000	12.220	1.832.220
Brasil	2.055.000	48.000	110.000	71.669	2.284.669
Bolivia	735.000	---	49.533	8.850	773.383
Cuba	800.000	336.333	20.000	15.520	1.171.853
Colombia	780.000	25.000	126.000	56.036	987.036

Chile	1.085.000	44.218	30.000	38.739	1.197.957
España	3.095.000	408.000	212.000	174.300	3.889.000
México	1.412.000	160.000	44.000	63.700	1.679.700
Perú	705.000	29.750	70.000	14.300	819.050
Uruguay	980.000	46.000	82.000	33.690	1.141.690
Venezuela	866.250	111.900	146.000	31.843	1.155.993
Total IBERMEDIA	14.228.250	1.209.201	994.533	520.867	16.932.555

Nota: Bolivia y Perú recién ingresan a IBERMEDIA en el año 2001.

Fuente: Elaboración propia en base a datos proporcionados por el Programa IBERMEDIA.

Un rubro que se suma a las ayudas de IBERMEDIA y tal vez menos atendidos hasta el momento que los restantes – pese a su importancia a menudo decisiva para el posicionamiento de las producciones locales en los mercados iberoamericanos – es el de contribuciones a la distribución y al marketing, que representa un total de solo 48 ayudas entre los países de América Latina y el Caribe durante el quinquenio referido.

En el caso de Centroamérica, el intento de ingresar a IBERMEDIA como un bloque de países que participen como uno solo – propuesta que había sido acordada en la I Reunión extraordinaria del Comité Intergubernamental de IBERMEDIA – fue presentado por Costa Rica en la IX reunión de la CAACI del año 2000. Si bien la CAACI aceptó dicha propuesta, los países centroamericanos no encontraron una fórmula para concretar la iniciativa.

Participación de la televisión en la cooperación cinematográfica y audiovisual

Mientras que en los países europeos el apoyo de la televisión estatal fue históricamente indispensable para la sobrevivencia y desarrollo de las cinematografías nacionales, en América Latina los sistemas televisivos públicos y privados han destacado – también históricamente – su desinterés por intervenir a favor de la actividad cinematográfica local. A lo sumo se limitaron, como lo siguen haciendo en la actualidad, a incorporar en su programación algunos ciclos del cine de cada país, preferentemente aquellas películas de varias décadas atrás adquiridas a cifras irrisorias, o en el mejor de los casos, y a nivel excepcional, algunos títulos relativamente recientes que tuvieron muy buena acogida en las salas de cine.

La inexistencia de canales públicos con presencia realmente competitiva en el sector y la falta de normas legales que vinculen al cine con la TV y establezcan pautas para articular acciones de beneficio de ambas industrias – constitutivas del llamado Espacio Audiovisual Nacional - ha dejado a la industria cinematográfica local librada a las políticas de fomento que pudieran dictarse en cada país para atender a sus necesidades específicas de sobrevivencia o desarrollo.

Recién en los años 90 en países como Argentina o Brasil aparece el interés de los nuevos o viejos conglomerados multimediáticos, para incursionar en la coproducción de películas, las que en algunos casos – muy pocos – tuvieron su contraparte en empresas productoras de cine o canales de televisión de España o de otras naciones europeas.

En cambio la legislación española obliga a las emisoras televisivas de dicho país a destinar parte de sus presupuestos a la adquisición de derechos de antena o a la producción de películas, con lo cual, televisión y cine mantienen una relación mucho más efectiva e intensa que la que es común en los países latinoamericanos. Sin embargo, la ley 4/1980 del Estatuto de la Radio y la Televisión Española (RTVE) circunscribe su participación en el fomento a la producción audiovisual, cuando ella sea literalmente “española y europea” (Art. 5º), con lo cual el interés de RTVE queda limitado a ciertas coproducciones hispano latinoamericanas cuando ellas son reconocidas como de nacionalidad española, o bien a algunos títulos cinematográficos que han resultado muy exitosos en las salas de cine. Debido a ello, RTVE – un Ente Público cuya gestión debe guiarse, según su carta constitutiva, por “criterios de rentabilidad social” – representa un importante punto de apoyo a determinadas películas producidas en la región. También intervienen a veces en la coproducción con América Latina, canales privados, como Tele 5, Antena 3 y algunas televisoras comunitarias.

En cuanto a contrataciones de filmes de largometraje, TVE contabilizó durante el período 2000-2004 un total de 64 títulos. La mitad de los mismos correspondió a películas coproducidas por Argentina con España, entre las que se incluyen dos filmes en los que participó México; otros dos donde intervino Brasil, y dos más, uno con Uruguay y otro con Cuba, en coproducciones tripartitas. De dicho total, 14 películas correspondieron a coproducciones entre España, Cuba y 10 a México. Luego se ubicaron Perú, con 4 coproducciones, Colombia con 3, Venezuela con 2 y Chile con 1.

La información proporcionada por TVE indica que durante 2000-2004, las cadenas TVE 1 y La 2, difundieron un total de 60 títulos latinoamericanos en 131 emisiones, en diversos programas especializados, en su mayor parte fines de semana (“Sesión de la tarde”, “Cine de Oro”, “Que grande es el cine”, “Cine Club”, etc.). Dichos filmes se correspondieron con diversas épocas del cine regional, oscilando entre títulos como *Viridiana* (México) y *Mi Buenos Aires querido* (Argentina) de más de medio siglo atrás, y títulos más recientes, como *Esperando al Mesías* (Argentina, España e Italia) y *Perdita Durango* (México, España y EE.UU.). El país más representado en estos ciclos de emisiones fue México (47 títulos, 28 de los cuales correspondieron a producciones locales de Cantinflas) y Argentina (10 títulos).

TVE contabiliza también para el período referido otros 28 títulos latinoamericanos de reciente producción – considerados por dicho organismo como de “producción externa” – que tuvieron un total de 116 emisiones, a través de TVE1 y La 2, pero también, en mayor medida, en emisiones de TV Internacional, TVE América, Canal Clásico y La 2 digital. Un total de 15 títulos (53% del total) correspondió a coproducciones argentinas con España, mientras que Cuba participó con 5 títulos, Perú y Colombia con 3 cada uno, y Venezuela, México y Brasil con 1, en coproducciones tripartitas o multipartitos.

Pese a las carencias existentes en el entramado cine – televisión de España y los países de América Latina y el Caribe, tales relaciones pueden servir para el desarrollo del audiovisual regional, aunque sólo si se diseñan y ponen en marcha políticas que articulen ambos medios y proyecten en la televisión parecidos acuerdos y convenios como los que se han firmado entre una y otra región para la coproducción cinematográfica.

Cooperación en desarrollo cinematográfico y audiovisual

Aún cuando la coproducción representa la más determinante de las iniciativas que engrosan el intercambio sociocultural entre España y Latinoamérica, existen otras tantas experiencias que nutren esa estrategia y esa voluntad de colaboración.

La Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, y el Programa de ayudas para la formación de profesionales

iberoamericanos de la cultura, a cargo del Ministerio de Cultura español, en el que también se incluye la presencia del sector audiovisual, facilitan por medio de becas la formación de profesionales, técnicos y creadores.

La AECI, a la vez, convoca anualmente el programa Ayudas a la Creación Audiovisual con el objetivo de contribuir al desarrollo de proyectos audiovisuales en el ámbito iberoamericano.

La Fundación Carolina ofrece becas para el Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos, convocado conjuntamente con Casa de América, la Fundación Autor (SGAE) y la Entidad de Gestión de Derechos de Productores Audiovisuales (EGEDA), y el propio Programa IBERMEDIA. El Curso tiene una orientación integral, por lo que conecta a los tres pilares fundamentales del cine: guionistas, directores, y productores, con el propósito de estudiar, desarrollar y conectar la materialización de los proyectos seleccionados.

Un excepcional aporte a la formación de recursos humanos y un privilegiado lugar de encuentro de jóvenes creadores y profesionales del cine iberoamericano lo constituye la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), filial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con sede en San Antonio de los Baños, Cuba. Habiendo ganado un merecido prestigio por la calidad de su enseñanza, la EICTV viene formando a nuevas generaciones de cineastas de Iberoamérica que enriquecen a sus cinematografías nacionales y que, con el espíritu integrador que la escuela propicia, aportan al surgimiento de nuevos espacios de formación en la región y desarrollan de modo vital el intercambio y cooperación entre sus países fomentando, entre otras cosas, las coproducciones.

Uno de los programas de cooperación más provechosos es el de “Cine en Construcción”, organizado conjuntamente por el Festival Internacional de Cine de Donosita, San Sebastián, y el Rencontres Cinemas Amerique Latine de Toulouse, que constituye un punto de encuentro donde profesionales europeos pueden descubrir talentos del cine de América Latina e interesarse en contribuir a terminar obras con dificultades financieras.

También deben tenerse en cuenta los festivales, muestras y concursos que se realizan en España dedicados particularmente a la cinematografía iberoamericana, tal el caso del Festival

Internacional de Cine Iberoamericano de Huelva, el que realiza Casa de América en Madrid (“Chimenea de Villaverde”), la Muestra de Nuevo Cine Iberoamericano de las Palmas, Gran Canaria, a lo cual cabría destacar las secciones especiales que se dedican en otros festivales como el de San Sebastián, Biarritz entre otros, a destacar los valores del cine de América Latina. Pero si bien los festivales y las muestras sirven para mantener líneas de intercambio cultural, las mismas representan muy poco o nada en términos de incidencia en los mercados. Pese a ello algunas películas exhibidas en dichos eventos pueden representar cierto interés en algunos distribuidores locales para su colocación en determinados circuitos de salas, preferentemente de público selectivo.

A pesar de las limitaciones referidas, los encuentros, muestras y festivales dedicados a la promoción y comercialización del cine iberoamericano, siguen confirmando la necesidad de reforzar y mejorar sus diseños y prácticas, por lo que pueden representar en materia de cooperación, tanto industrial como cultural, para los procesos de intercambio e integración del audiovisual de la región.

En la producción de sus cinematografías, cumplen también un rol importante las Embajadas de España y de países iberoamericanos con los agregados culturales, a través de las llamadas Casas de Cultura, coadyuvando al intercambio cultural de ambas regiones.

La cooperación española y su apoyo al audiovisual en Centroamérica

Todos los países de Centroamérica cuentan con una instancia de cooperación española, que funciona de manera regular, ya sea como centro cultural o como oficina técnica. Dichas entidades ofrecen apoyo a las actividades culturales de cada país y difunden la cultura hispana en la región. Algunas de ellas tienen un presupuesto modesto para el audiovisual

En Costa Rica, por ejemplo, el presupuesto de 2005 fue de \$ 23,000 USD, con los que se organizan ciclos de cine y se apoya la difusión, formación y producción audiovisual. El Centro Cultural de España en San José supone un motor de la actividad cultural del país y un aporte importante a la producción audiovisual en temas como la difusión, la capacitación y la producción de cortometrajes de ficción, documentales, video arte y video experimental. En julio de 1992, a escasos 5 meses de su fundación, el Centro Cultural de España convocó a un taller de formación y capacitación de guión audiovisual, el cual contó con la

colaboración del CCPC. Su impacto en el medio de jóvenes realizadores fue tal que se formó, siempre bajo el amparo del CCE, un “Taller permanente de guión”, el cual convocó la I Muestra de Cine y video costarricense, en noviembre del mismo año, con el fin de establecer un breve diagnóstico del trabajo audiovisual que se realizaba en el momento.

A partir de este punto, podemos precisar algunos de los eventos que han enrutado la colaboración de España – básicamente por medio del Centro Cultural de España y otras instituciones de procedencia hispánica – en distintos espacios culturales de la región:

- La Muestra de Cine y Video Costarricense (199-2005), convertida desde 1994 en un evento institucional de envergadura, copatrocinado por el CCPC y el centro Cultural de España.
- El Festival Madre Fértil Tierra Nuestra, que se realiza desde 1997, con el objetivo de impulsar la ética ambiental en la población nacional, por medio de diversas manifestaciones artísticas, entre las cuales destaca un concurso de video ambiental que se ha abierto a Centroamérica y el Caribe.¹⁰
- *Inquieta imagen*, muestra centroamericana de videocreación y arte digital, llevada a cabo por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica, con el patrocinio de la fundación Hivos, de Holanda. Además, cuenta con el apoyo de la Embajada y el centro Cultural de España, en Costa Rica, Panamá y Guatemala, así como el de la Caixa de Barcelona. La Muestra ya lleva cuatro ediciones.
- La 240. Muestra de realizadores jóvenes, nacida en 2004 como un espacio para las producciones “jóvenes”, arriesgadas, que no necesariamente cuenten con posibilidades técnicas sofisticadas.¹¹ Esta Muestra ha tenido una importante acogida en el medio nacional, por lo que para su segunda edición, en el 2005, el centro Cultural de España se unió a sus patrocinadores.
- Los Talleres realizados entre 2002 y 2003 por el CCE en colaboración con el CCPC, algunos de los cuales produjeron textos concretos, en forma de ensayos o guiones que se han publicado o llevado a la pantalla.
- Los proyectos costarricenses que han recibido el apoyo de la beca de Escritura Audiovisual otorgada por la Fundación carolina y la Casa de América: *Estación*

¹⁰ Si bien el Centro Cultural de España no es productor ni organizador de este certamen, ha ofrecido permanentemente aportes en infraestructura, jurados, muestras audiovisuales y dinero en efectivo.

¹¹ De hecho, el nombre 240 remite al número de líneas de resolución horizontal del video en VHS.

violenta, de Hilda Hidalgo, quien fue asesorada por Paz Garciadiego en 2003, y *Puerto padre*, de Gustavo Fallas, en 2005.

- El programa ADAI, del Ministerio de Cultura de España, constituye un fondo financiero multilateral de fomento al desarrollo archivístico en Iberoamérica. En la actualidad los miembros del programa son Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, México y Chile. El objeto principal del programa es el fomento del desarrollo archivístico en Iberoamérica, y se concreta en actividades como la concesión de becas y bolsas de viaje para formación y asistencia técnica, el desarrollo de planes de preservación, conservación y restauración, así como los planes encaminados al acceso y la difusión. En los últimos años, el único país de Centroamérica que ha obtenido ayuda del ADAI es Costa Rica, con los siguientes proyectos: 2003: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, proyecto de creación de una mediateca pública (Recuperación y divulgación de la memoria fílmica). Reproducción de filmes antiguos; y 2004: Fundacine-Centro de Cine: Restauración y digitalización del archivo fílmico del centro Costarricense de Producción Cinematográfica.
- En casos muy puntuales, la AECI ha colaborado con dinero en efectivo a la producción de algunos trabajos audiovisuales, especialmente de cortometrajes de ficción y de documentales.

Audiovisual centroamericano: un reto más que una realidad

Hasta el momento el panorama del audiovisual centroamericano todavía se encuentra en proceso de construcción. Al no contar con legislaciones propias o estar incluido en marcos formales de coproducción, su real inserción en el mercado audiovisual iberoamericano se hace aún más difícil.

No obstante, en medio de este panorama desolador, la producción audiovisual centroamericana se encuentra en un momento de efervescencia. Claro está, nos referimos al audiovisual y no exclusivamente al formato cinematográfico, ya que las nuevas tecnologías han posibilitado el crecimiento de la producción y, en algunos países (Costa Rica y Honduras), las salas de exhibición se han adecuado a dichos cambios.

Quince largometrajes rodados en los últimos cinco años es una cifra respetable para un mercado tan pequeño y una producción tan escasa en los años anteriores.¹²

No obstante el valor del apoyo que España otorga a la región en difusión, formación y conservación, este no es significativo en relación con las necesidades del audiovisual de la región. Por eso sería de vital importancia, que se revisen los mecanismos de integración de la producción iberoamericana desde entidades como la CAACI y el mismo programa IBERMEDIA.

La construcción del audiovisual centroamericano es un reto que no puede seguir siendo olvidado cuando se habla de la Cinematografía Iberoamericana.

Algunas reflexiones sobre las fortalezas y debilidades de la cooperación cinematográfica entre España y América Latina

Consultas efectuadas a productores y cineastas sobre las experiencias de la cooperación cinematográfica entre España y los países latinoamericanos, coinciden en señalar diversas ventajas y también más de una debilidad en las relaciones entre unos y otros, particularmente en lo referido a la coproducción, uno de los aspectos principales de las actividades de cooperación en este campo.

Coproducciones casi nulas cuando no cuentan con apoyo del Fondo IBERMEDIA

Algunos gestores locales del cine y el audiovisual sostienen que la mayor parte de los productores españoles desprecia de la coproducción con países latinoamericanos – salvo en experiencias muy excepcionales – orientando sus preferencias hacia el espacio de coproducciones con Europa donde los acuerdos y las normativas existentes en dicha región – incluidas las relaciones con el sector televisivo – resultan ser más ventajosas que los que ofrece la mayor parte de América Latina y el Caribe. Ello explica que sean muy escasas, o casi nulas, las experiencias de coproducción que no cuenten con algún apoyo del Fondo Ibermedia.

¹² María Lourdes Cortés, “La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica”. México, Editorial Taurus, 2005.

Sensible aumento en los costos de producción

Los desniveles existentes en el valor de la moneda europea y de los países de la región, distorsiona el valor efectivo de los aportes de una y otra parte. Para España, coproducir en países latinoamericanos, implica la traslación a los presupuestos cinematográficos de costes sobredimensionados, si se tiene en cuenta la diferencia sustancial entre el poder de una y otra moneda en los espacios locales.

La mayor parte de las coproducciones con España, en la medida que aspiran a beneficiarse de las disposiciones de fomento existentes en la península, están obligadas a encuadrarse en las normas, tarifas y costes de la producción industrial de ese país, con lo cual se duplican o triplican las cifras finales del presupuesto de cada proyecto, poniendo en debate la conveniencia de mantener o no el sistema vigente o proceder por el contrario – como comienzan a manifestar algunos productores locales – a elaborar presupuestos en moneda única, midiendo los aportes según los distintos rubros en los cuales cada productor participe.

Inclusión en los mercados prácticamente inexistente

Lo cierto es que, aunque los sistemas aún vigentes de coproducción puedan ser aceptados en muchos casos con la expectativa de ubicar las películas locales en el mercado hispano o internacional, los datos objetivos indican que sólo muy pocas obras latinoamericanas logran interesar en esos espacios como para justificar y amortizar las inversiones realizadas. Queda, sin embargo, la posibilidad de las distintas formas de cooperación internacional existentes, para que los cineastas y productores de menores recursos arriesguen su fuerza de trabajo técnica y creativa con el fin de amortizar su inversión con la ayuda de premios, subsidios, créditos blandos, préstamos subsidiados u otro tipo de ayudas, como son las que proporciona Ibermedia o las que pueden devenir de la participación de la televisión española. Una alternativa que sirve naturalmente al cine reconocido como español – aunque sea procedente de América Latina – pero que no tiene políticas de apoyo preferente en los proyectos de cooperación iberoamericana y que cuando adquiere derechos de producciones ajenas, selecciona sólo aquellos títulos que pueden resultar de interés para las mediciones de tele audiencia.

En este contexto, hablar de cooperación puede resultar equívoco si ello se limita a los aspectos económicos o de financiamiento productivo. La industria cinematográfica, como

toda la industria cultural, se basa en dos recursos básicos, materiales e inmateriales, diferenciados en sus lógicas específicas y a la vez complementarias en su empleo.

Los aspectos económicos e industriales de la producción y la comercialización – valores materiales y tangibles – forman parte de un sistema integrado donde el aspecto más decisivo suele ser aquello que tiene que ver con los contenidos simbólicos, es decir, con lo inmaterial e intangible que es lo que elige o no el espectador o consumidor de productos culturales; en este caso, cinematográficos.

Es por ello que la cooperación para el intercambio y la integración – prioritariamente cultural en el tema del cine – reconoce por una parte la presencia de instituciones o recursos altamente desarrollados, capaces o dispuestas de ofrecer su apoyo - fondos, créditos subsidiados, premios, ayudas varias, etc. – a los espacios de menor desarrollo relativo. En este punto, España, al igual que otras naciones de Europa, aparece como el epicentro de muchas expectativas en el cine latinoamericano – particularmente en el de menores niveles productivos – por sus posibilidades de brindar, en lo que sería una dirección única o de una sola vía apoyos o fomento de los que muchos de los países de la región están carentes.

Pero cabe destacar que aunque esa alternativa parezca como de una “sola vía”, es decir, del espacio más desarrollado – “el centro” – al de menor desarrollo, éste – la “periferia” – representa un valor tanto o más importante, en la medida que aporta, no tanto lo tangible de los recursos económicos o las ayudas institucionales, sino el capital simbólico de determinadas comunidades, sin los cuales, tampoco existiría una cultura, un proceso identitario, o un sólido imaginario colectivo, bases esenciales para cualquier proyecto de auténtico y solidario intercambio y más aún para cualquier tentativa de integración iberoamericana.

Los cineastas de la región pueden, al menos potencialmente, expresar y representar valores culturales locales, precisamente aquellos que hacen a la vigencia de una cultura regional latinoamericana e iberoamericana – manifestada en su literatura, su música, su dramaturgia, sus artes visuales, su historia, incluida la de su cine y sin cuya existencia, no podría hablarse de una cinematografía que testimonie o distinga al espacio cultural y audiovisual latinoamericano entre otros espacios regionales, en cada uno de los cuales, más que la

uniformidad, cabe legitimar la diversidad considerada ésta en su sentido más enriquecedor y equitativo.

Por lo cual, la cooperación buscada en el terreno de la cultura y del cine debe ser concebida como un camino de doble vía, un intercambio donde cada uno aporta aquello que más lo representa, en un ir y venir interactivo, sin tutores ni subsidiadores, para que todos los que participen resulten beneficiados.

En este contexto podemos reseñar algunas ventajas o fortalezas que presentan los países de América Latina para las políticas de cooperación y coproducción en el sector cinematográfico y audiovisual. Ellas se desprenden, entre otras cosas, de algunos encuentros realizados entre agentes del sector cinematográfico en diversos países de la región latinoamericana.

Fortalezas , Oportunidades, Debilidades y Amenazas del cine latinoamericano en sus relaciones con España y el espacio iberoamericano

Fortalezas

Sólidos espacios culturales, a escala nacional y regional, con fuertes antecedentes en producción artística e intelectual, desarrollado en el marco de una cultura, una historia y una raíz lingüística comunes y con un claro reconocimiento mundial sobre sus capacidades productivas y creativas.
--

Importantes antecedentes en materia de acuerdos y convenios de cooperación cultural iberoamericana y de integración y coproducción cinematográfica.

Reiterado interés de algunas empresas productoras españolas y de la región, así como de los organismos estatales cinematográficos, para desarrollar actividades de cooperación orientadas a producir o coproducir películas que, por lo general, presentan buen nivel de calidad técnico-artística y a la vez es respetuoso de la diversidad cultural de la región.

Probada experiencia cinematográfica en los países más desarrollados (Argentina, Brasil, Chile, México), que se remonta desde los inicios del siglo XX y que se tradujo a veces en importantes proyectos de coproducción intraregional y con España.

<p>Importante capacidad productiva en el sector audiovisual, tanto televisivo como cinematográfico, representando éste una producción que oscila anualmente entre 100 y 120 largometrajes. Y aquel por una gran experiencia en materia de producción y comercialización regional y mundial (telenovelas, diseño de programas, etc.), con lo que ello representa también para la formación de recursos técnicos y creativos.</p>
<p>Elevado volumen de población que representa, aunque por ahora solo potencialmente, un promisorio mercado para el desarrollo de la industria cinematográfica local y regional.</p>
<p>Existencia de legislaciones nacionales de cine en la mayor parte de sus países, que posibilitan una actividad sostenida en la producción fílmica y en las relaciones de coproducción con otros países de la región y España.</p>
<p>Existencia de proyectos de intercambio e integración como la RECAM, del MERCOSUR, destacando la línea de acuerdos de codistribución impulsada por Argentina, Brasil y Chile, necesaria de ser mejorada y extendida a las relaciones con otras cinematografías.</p>
<p>Formulación en la RECAM de primeros proyectos y políticas para compatibilizar legislaciones a escala regional, así como intentar crear circuitos de distribución y exhibición.</p>
<p>Buena acogida del público local a determinadas producciones nacionales, particularmente aquellas en las que se siente expresado o representado. Películas argentinas, brasileñas, chilenas o mexicanas, han probado más de una vez su capacidad competitiva ante los productos más promocionados del cine norteamericano.</p>
<p>Trayectoria exportadora de cine nacional, especialmente en el caso argentino y mexicano y en menor medida, Brasil y Chile, a España y a países Latinoamericanos (el “espacio del idioma”).</p>
<p>Fuerte crecimiento del número y la calidad de técnicos y profesionales cinematográficos a partir del incremento de centros de capacitación para el sector.</p>

Oportunidades

<p>Dando a conocer a través del cine las culturas, idiosincrasia e historia de cada país.</p>	<p>Se ofrece la posibilidad para el desarrollo de intercambios en otros sectores de la cultura y la economía y para la integración iberoamericana.</p>
<p>Mediando políticas de aprovechamiento de los recursos humanos, técnicos y creativos locales.</p>	<p>Se facilita el diseño de formatos o software audiovisual para expandir a otras regiones, así como para apropiarse de nuevas tecnologías en función de las necesidades de cada espacio nacional.</p>
<p>Si se implementan políticas y acciones que promuevan la concurrencia del público a las</p>	<p>Se puede expandir el mercado significativamente. (solamente Brasil tiene 180</p>

salas, y en especial al consumo de películas iberoamericanas.	millones de habitantes)
Afirmando una labor conjunta de distribución y exhibición de filmes iberoamericanos.	Se pueden aprovechar mejor, además de las salas comerciales, los circuitos para difusión de un cine con mayores inquietudes culturales que se están abriendo en la región.
Con la existencia de variados escenarios, climas y locaciones.	Se puede incentivar aún más la convocatoria a las inversiones externas, al empleo de los mismos y al crecimiento de las coproducciones

Junto a estas oportunidades y fortalezas, aparecen sin embargo claras *debilidades y amenazas* para el desarrollo del cine de cada país y en consecuencia, para el cine regional e iberoamericano.

Debilidades

Limitaciones de los mercados locales – incluso en los países de mayor desarrollo – para la amortización de los costos de las producciones locales. Inciden también en esta situación, la situación económica crítica de vastos sectores de la población, la exclusión social, la escasez de salas en muchas ciudades pequeñas e intermedias del interior del país y la pérdida del hábito de asistencia al cine, entre otras cosas, por la competencia de la televisión y el video.
Insuficiencias en la participación de empresas privadas de España y, en menor medida de América Latina, para desarrollar programas de coproducción sostenida y de cooperación activa para su posicionamiento en el mercado regional y mundial.
Escaso nivel de intercambios en distribución y exhibición de películas iberoamericanas como producto de las insuficiencias en la comercialización de los filmes locales a escala interna y regional tanto en las salas de cine como en la televisión y en el video.
Desinterés de un segmento importante de la población por las producciones nacionales. Lo cierto es que el cine nacional no es un producto de consumo masivo en la mayoría de los casos.
Significativa competencia de la televisión, el cable y el video como sustitutos del cine sin que se hayan desarrollado políticas orientadas a la articulación interactiva entre estos sectores en las líneas de producción, difusión y servicios.
Diferencias idiomáticas entre Brasil y el resto de la región que a menudo obstaculizan los intercambios de algunas industrias culturales, como la editorial y la audiovisual, en este caso obligando al doblaje de programas de TV o al subtítulo de películas.

<p>Concentración de los servicios en una o dos grandes ciudades de cada país, lo que induce a la formación de grupos, por momentos monopólicos, que encarecen y dificultan la actividad local en dicho sector.</p>
<p>Insuficientes sistemas de datos y fiscalización para conocer y procesar críticamente la evolución de cada industria en el mercado y facilitar intercambios de información a escala local, regional e iberoamericana. No existen, o son altamente insuficientes, las actividades del sector público o privado de estudio e investigación de los problemas que atraviesa el cine y, más aún, de las amenazas que se proyectan sobre las industrias locales.</p>
<p>Inexistencia de políticas educativas sobre el audiovisual destinadas a la formación crítica de las nuevas generaciones de espectadores y a una revalorización de la cultura y la cinematografía de cada país de la región.</p>
<p>Falta de criterios claros para la elegibilidad de proyectos para el fomento cinematográfico, lo que limita los efectos que la disposición de recursos podría generar a través de las legislaciones existentes (premios, créditos blandos, subsidios, etc.).</p>
<p>Carencia - en gran parte de los países - de disposiciones legales sobre cuota de pantalla para películas nacionales o de la región en las salas de cine, e insuficiencias en la reglamentación e implementación de dicha cuota en aquellos que la tienen. Situación que deja sin resguardo a los productores frente a las películas extranjeras, más aún cuando tales medidas no se han extendido de manera efectiva a los espacios televisivos locales.</p>

Finalmente encontramos *amenazas* para el desarrollo e, inclusive la sobrevivencia de los cines nacionales y del espacio audiovisual regional:

Amenazas

<ul style="list-style-type: none"> • Declarado interés de la industria norteamericana, sólidamente respaldada por los organismos de gobierno de ese país, para adueñarse de la programación audiovisual de las pantallas grandes y chicas de todo el mundo, como parte de una política de globalización en la que el cine y la televisión aparecen con eficaces recursos para su hegemonía económica, política y cultural.
<ul style="list-style-type: none"> • Crecimiento de la expansión y concentración de la industria norteamericana sobre el comercio internacional (distribución, marketing, exhibición) así como de sus mayores vinculaciones con las nuevas - o no tan nuevas - ventanas de comercialización audiovisual y las innovaciones tecnológicas (televisión digital, videojuegos, etc.)

<ul style="list-style-type: none"> • Fuerte presión de los Estados Unidos y países aliados en la OMC y el ALCA para reducir los subsidios del Estado hacia el sector de la producción y los servicios cinematográficos y audiovisuales. Es muy probable que estas presiones y exigencias se agudicen.
<ul style="list-style-type: none"> • Crecimiento de las estrategias de promoción globales del cine hegemónico, el norteamericano, donde las <i>majors</i> realizan lanzamientos simultáneos en todo el mundo, con inversiones altísimas para captar público, incluso antes de que las películas sean ofertadas en el mercado, con medios de comunicación masiva claramente dependientes de dichas estrategias.
<ul style="list-style-type: none"> • Un puñado de programadores decide qué se exhibe en el país. De acuerdo con lo que ellos definan para las grandes salas, se determina lo que se mostrará prácticamente en todo el resto de los espacios comerciales. Esto es una amenaza para las producciones nacionales más pequeñas, que tienen menor probabilidad de ser elegidas por los líderes del mercado y por ende, deberán recurrir a salas fuera de los circuitos tradicionales de exhibición o a espacios alternativos poco relevantes para el sostenimiento de las actividades productivas.
<ul style="list-style-type: none"> • Ausencia de políticas y estrategias entre el sector público y privado para fomentar la exportación conjunta de los productores locales, lo cual incide sobre la pérdida de oportunidades para las cinematografías del MERCOSUR a escala regional e internacional.
<ul style="list-style-type: none"> • La baja concurrencia al cine por parte de la población – ocasionada, entre otros factores por el empobrecimiento de amplios sectores sociales y la ausencia de salas de cine en muchas ciudades del interior- puede acrecentar la pérdida en el hábito de asistencia a las salas, derivando ésta a otra forma de consumo audiovisual o de nuevos usos del llamado tiempo libre. Aún cuando se superen algunas de las causas de esta situación, ello puede estar representando un proceso que posiblemente adolezca de cierta irreversibilidad.

Algunas recomendaciones que surgen del estudio de la cooperación cinematográfica entre España y los países de América Latina

Problema	Acciones
<p>Insuficientes sistemas de datos y fiscalización para conocer y procesar críticamente la evolución de cada industria y mercado y facilitar intercambio de información a escala local, regional e iberoamericana</p>	<p>Creación de bases de datos y documentación puestas al servicio público de manera confiable y transparente:</p> <ul style="list-style-type: none"> • A nivel iberoamericano (Observatorio) • A nivel regional (América Latina) • En cada país.
<p>Carencia de estudio e investigación de los problemas que atraviesa el cine y más aún, de las amenazas que se proyectan sobre las industrias locales.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Realizar estudios sobre la oferta y la demanda internacional de productos cinematográficos iberoamericanos para desarrollar las exportaciones. • Investigar la cadena productiva de la industria cinematográfica en países iberoamericanos con especial atención al rubro de mercados y exportaciones. • Realizar estudios de legislación cinematográfica comparada con elaboración de propuestas que permitan compatibilizar rubros temáticos básicos (fomento a la producción, distribución, exhibición, cuotas de pantalla, etc.)
<p>Limitaciones de los mercados locales para la amortización de los costos de las películas nacionales; y escaso nivel de intercambios en distribución y exhibición de películas iberoamericanas como producto de las insuficiencias en la comercialización a escala</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Elaborar medidas de fomento y estímulo a la distribución y codistribución intrarregional de películas y productos audiovisuales. • Diseñar propuestas de políticas para implementar cuotas de pantalla en los

<p>interna y regional, tanto en las salas de cine como en la televisión y en el video.</p>	<p>países de la región que estén en condiciones de hacerlo para la difusión del cine iberoamericano en salas y televisión.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Proponer la inclusión del fomento al cine iberoamericano en las legislaciones de radiodifusión. • Impulsar en el programa IBERMEDIA un aumento en las ayudas para Distribución y Marketing.
<p>Inexistencia de políticas educativas sobre el audiovisual destinadas a la formación crítica de las nuevas generaciones de espectadores y a una revalorización de la cultura y la cinematografía de cada país y de la región.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Promover la incorporación de la educación audiovisual en las legislaciones cinematográficas y educativas de la región con particular atención al cine iberoamericano y a la formación crítica de las nuevas generaciones de espectadores.
<p>Globalización de la comunicación y sostenidos avances tecnológicos en la industria cinematográfica y audiovisual a nivel mundial.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Actualizar y mejorar programas de intercambios y formación de recursos humanos- artísticos, técnicos y empresariales- en el sector cinematográfico regional.
<p>Marcada asimetría y desbalance entre los niveles de desarrollo de la industria cinematográfica y audiovisual de los países iberoamericanos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Incrementar las acciones de cooperación en el interior de la región para reducir las asimetrías existentes a partir de las iniciativas que pongan en marcha las cinematografías de menor desarrollo. • Motivar en los gobiernos de la región- especialmente en los de menor desarrollo cinematográfico y audiovisual- la aplicación de políticas de fomento a sus cinematografías nacionales y el fortalecimiento de los lazos de integración con la cinematografía iberoamericana en su conjunto.

	<ul style="list-style-type: none"> • Fortalecer a los organismos asociativos del Cine Iberoamericano (CAACI; FIPCA, IBERMEDIA), y recomendar una revisión de sus mecanismos de integración para propiciar en ellos la presencia de aquellos países cuyas cinematografías se encuentran todavía en proceso de construcción.
--	---

El caso específico de Centroamérica merece un acápite aparte. En ninguno de sus países existe una legislación sobre cinematografía para propiciar su desarrollo y solo Costa Rica cuenta con el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica cuyo bajo presupuesto no le permite mayor acción. Sin embargo sus países cuentan con una importante producción audiovisual y necesitan, con justa razón, encontrar mecanismos para integrarse a los organismos asociativos del cine iberoamericano como es el caso de CAACI y del Fondo IBERMEDIA.

Algunas recomendaciones que surgen del estudio realizado en Centroamérica

- Instar a las autoridades nacionales de los países de menor desarrollo cinematográfico de América latina, desde las Cumbres de jefes de estado y de Gobierno a retomar el tema del audiovisual y su importancia, al interés por la creación de legislaciones y a invitarlos a integrarse a la CAACI.
- Instar a la CAACI, a través de las instancias gubernamentales y en coordinación con la cooperación española, a difundir en la región el programa IBERMEDIA, así como lo que ha sido su impacto en el resto de Iberoamérica..
- Proponer, en la medida de lo posible, coordinaciones entre los centros culturales e institutos hispánicos de la región, para articular esfuerzos en esta vía.

A modo de epílogo

El camino de integración del cine iberoamericano se encuentra marchando con acciones concretas. En él se comparten sueños y objetivos comunes, pero queda todavía mucho por hacer. Las grandes diferencias existentes entre los niveles de desarrollo de las cinematografías nacionales suelen producir encuentros y desencuentros muchas veces inevitables; y la brecha entre el hacer y el proyectar, la oferta y la demanda, todavía es muy grande.

En el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana de 1989, firmado en Caracas, ya se asumía el reto poniendo especial énfasis en que el impulso al desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región debía darse *“de manera especial a la de aquellos países con infraestructura insuficiente”*; en la *“armonización de las políticas cinematográficas de las partes”*; y en la ampliación del mercado para el producto cinematográfico *“mediante la adopción en cada uno de los países de la región, de normas que tiendan a su fomento y a la constitución de un mercado común cinematográfico latinoamericano”*.

Para que la cooperación entre España y América Latina sea más fructífera y eficaz, se debe cargar mucho más el peso de la ayuda en la parte latinoamericana y deben crearse mecanismos de integración en leyes y en construcción de infraestructura que fortalezcan a sus cinematografías emergentes. Si se quiere efectividad, *“hay que equilibrar mejor las cargas, de forma tal, que países latinoamericanos, por lo menos durante el tiempo en que se demore la consolidación de la industria y la fundación del mercado real, sean los más favorecidos”*.¹³

¹³ Cabrera, Sergio. Reconocido cineasta colombiano con experiencia en coproducciones internacionales, en entrevista concedida al equipo de investigación. Octubre de 2005.

Bibliografía básica consultada

- AA. VV.: *La industria audiovisual uruguaya*. Montevideo: Ed. Ideas, 2004.
- Aliaga, Ignacio: “Informe sobre el cine en Chile”, en *Made in Spanish '97*, septiembre 1997, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Bedoya, Ricardo: *El centenario del cine en el Perú*. Libro Homenaje. Lima: CONACINE, 1997. (Impresión: Martha Álvarez).
- Bonet, Lluís y Carolina González: “El cine mexicano y latinoamericano en España” (Documento de trabajo). México: IMCINE, 2002.
- CAACI: *La realidad audiovisual latinoamericana*. Caracas: CNAC, 1997.
- Caballero, Rufo: *Cine latinoamericano: Un pez que buya. Análisis estético de la producción entre 1991 y 2003*. Madrid: Fundación Autor, Universidad de Alcalá y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.
- Catálogos del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana, 2000-2005.
- CEDEM: *La industria cinematográfica en la Argentina*. Buenos Aires: Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, GCBA, 2004.
- Cine Cubano. Selección de lecturas*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.
- CONACINE: *Los Tratados Cinematográficos de Iberoamérica y el Programa Ibermedia*. Lima, 1998. (Impresión: Martha Álvarez).
- Cortés, María Lourdes: *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México, Taurus, 2005.
- Cuevas, Antonio: *Economía Cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. Madrid: Cía. Audiovisual Imaginógrafo S.A., Investigaciones Universitarias 2, 1999.
- Daicich, Osvaldo: *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*. La Habana: Fundación del NCL y Escuela Internacional de Cine, 2004.
- Diario del Festival*, La Habana, 12 de diciembre de 2005.
- El valor de las pequeñas cosas. Primeras aproximaciones críticas de la prensa cubana a Suite Habana*. La Habana: Ediciones ICAIC, s. f.

Evelina Cardet: *Las delicias de una curiosa seducción* (Notas críticas de Frank Padrón). Ed. Holguín, Cuba, 2005.

Fernández Violante, Marcela: “Agonía y resurrección del cine mexicano”. En www.mpa.org/mpa-al/FIU_Violante.htm.

Frank Padrón: *La profesión maldita*. Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 2004.

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano: *Un lugar en la memoria, FNCL*, La Habana, 2005.

García Borrero, Juan Antonio: *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.

García Ferrer, Alberto: “Cine iberoamericano. Congresos, territorios y chocolate”, en “Revista del Cine Español” N° 10, Abril 1995, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

Getino, Octavio: *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. (Segunda edición actualizada), Buenos Aires: INCAA-CICCUS, 2005.

Getino, Octavio: *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica: Veritas-FNCL, 2005.

Getino, Octavio: *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. México: Trillas-FELAFACS, 1991.

Getino, Octavio: *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Guzmán Cárdenas, Carlos E.: *La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica*. Caracas: INNOVARIUM-CACI, 2004.

Juan Antonio García Borrero: *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.

La Gaceta de Cuba, La Habana, nos. 1 de 2001, 2 de 2002, 2 de 2004, 6 de 2004.

Mahieu, José Agustín: “Cine iberoamericano en España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 416, Febrero 1985, Madrid.

Media Research & Consultancy Spain- FAPAE- AIECI: *La industria audiovisual iberoamericana 1997*, Madrid, 1998.

MINDUC, División de Cultura: *Impacto en la cultura de la economía chilena*, Santiago de Chile, 2000.

Ministerio do Desenvolvimento, Industria e Comercio Exterior: *Cadeia produtiva cinematográfica: Diagnóstico e Propostas do Governo e Setor Privado*, Brasília, Abril 2001.

Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España en Río de Janeiro: *El mercado audiovisual en Brasil*, Río de Janeiro, Septiembre 2003.

Padrón, Frank: *La profesión maldita*. Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 2004.

Perla Anaya, José: *Normas legales de la cinematografía peruana*. Lima: CONACINE. 1998.

Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC, 1959-2004. La Habana: Cinemateca de Cuba e ICAIC, 2004.

Reis, Eustáquio: "Economía do cinema brasileiro", Ministerio da Cultura, Brasília, 1998.

Revolución y Cultura, La Habana, nos. 2 de 2001, 1 de 2002, 2 de 2002, 1 de 2003, 3 de 2003, 4 de 2004.

Rey, Germán: "EVOCAR LA VIDA. Contextos y variaciones en el cine latinoamericano reciente". En www.iscmrc.org/spanish/reyfilm.htm.

RTVE, "Informe 2004", Madrid, 2005.

Simis, Anita: *Estado e cinema no Brasil*. Sao Paulo: Annablune, 1996.

Stolovich, Luis y otros: *La cultura es capital*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002.

Suárez Lozano, José Antonio: *El régimen legal de la coproducción audiovisual*. EGEDA. Madrid: Laxes S.L. Ediciones, 2000.

Velleggia, Susana: *Cine y espacio audiovisual argentino*. Buenos Aires: INC-CICCUS, 1990.

Anexos

I- Relación de coproducciones

Listado de coproducciones entre España y los países de América Latina y el Caribe

Por orden alfabético. Periodo 2000 – 2004

* Adela	(2000 - Argentina, España)
* Almejas y Mejillones	(2000 – Argentina, España)
*Antigua vida mía	(2001 – Argentina, España)
*Antonia	(2001 - Chile, España)
*Apasionados	(2002 - Argentina, España)
*Así es la vida	(2000 – México, España)
*A propósito de Buñuel	(2000 – México, España, Francia, Estados Unidos)
*Asesino en serio	(2002 – México, España)
*Aro Tolbukin, en la mente del asesino	(2002 – México, España)
*Aunque estés lejos	(2003 – Cuba, España)
*Alberti, fascinación y compromiso	(2003 – Cuba, España)
*Bahía mágica	(2002 – Argentina, España)
*B-Happy	(2003 – Chile, España, Venezuela)
*Bola de Nieve (doc)	(2003 – Cuba, España, México)
*Bailando cha, cha, chá	(2004 – Cuba, España)
*Cachimba	(2004 – Chile, España, Argentina)
*Cama adentro	(2004 – Argentina, España)
*Cleopatra	(2003 – Argentina, España)
*Conversaciones con mamá	(2004 - Argentina, España)
*Con todo mi amor, Rita	(2000 – Cuba, España, México)
*Crónicas	(2004 – México, España, Ecuador)
*Deseo	(2002 – Argentina, España)

*Diarios de motocicleta	(2003 – Argentina, España, Perú, EE.UU., Francia, Gran Bretaña, Alemania)
*Doble juego	(2004- Perú, España, Chile, Cuba, Argentina)
*Demasiado amor	(2001 – México, España, Francia, Holanda, Estados Unidos)
*Digna, hasta el último aliento	(2003 – México, España)
*De mi alma recuerdos	(2002 – Cuba, España)
*El abrazo partido	(2003 – Argentina, España, Francia, Italia)
*El alquimista impaciente	(2002 – Argentina, España)
*El atraco	(2004 – Bolivia, España, Perú)
*El caso Pinochet	(2001 – Chile, España, México, Francia, Bélgica)
*El fotógrafo	(2002 – Chile, España)
*El hijo de la novia	(2001 - Argentina, España)
*El juego de Arcibel	(2003 – Argentina, España, Chile, Cuba, México)
*El lado oscuro del corazón II	(2001 – Argentina, España)
*El lugar donde estuvo el paraíso	(2001 – Argentina, España, Brasil, Alemania)
*El Nuremberg argentino	(2004 – Argentina, España)
*El perro	(2004 – Argentina, España)
*El polaquito	(2003 – Argentina, España)
*El regalo de Silvia	(2003 – Argentina, España)
*El tren blanco	(2003 – Argentina, España)
*El último tren. Corazón de fuego	(2002 – Uruguay, Argentina, España)
*En la ciudad sin límites	(2002 – Argentina, España)
*En la puta vida	(2001 – Uruguay, España, Argentina, Cuba, Bélgica)
*En ninguna parte	(2004 – Argentina, España)
*Esperando al mesías	(2000 – Argentina, España, Italia)
*Estrella del Sur	(2002 – Argentina, España, Uruguay)
*En el país no pasa nada	(2000 – México, España)
*El sueño del caimán	(2001 – México, España)
*El espinazo del diablo	(2001 – México, España)

*El crimen del padre Amaro	(2002 – México, España, Francia, Argentina)
*Entre ciclones	(2002 – Cuba, España, Francia)
*El rey	(2004 – Colombia, Francia, España)
*El forastero	(2002 – Perú, España)
*Familia rodante	(2004 – Argentina, España, Brasil, Francia, Alemania, Gran Bretaña)
*Figli / Hijos	(2001 – Argentina, España, Italia)
*Francisca...¿de qué lado estás?	(2002 – México, España, Alemania)
*Garimpeiros (Oro Diablo)	(2000 – Venezuela, España)
*Herencia	(2002 – Argentina, España)
*Historias mínimas	(2002 - Argentina, España)
*Hoy y mañana	(2003 – Argentina, España)
*Hacerse el sueco	(2000 – Cuba, España, Alemania)
*Iluminados por el fuego	(2004 – Argentina, España)
*Invocación	(2000 – Argentina, España)
*Japón	(2002 – México, España)
*Kamchatka	(2002 – Argentina, España)
*Kasbah	(2000 – Argentina, España)
*La ciénaga	(2000 – Argentina, España, EE.UU., Italia, Francia)
*La fiebre del loco	(2001 – Chile, España, México)
*La fuga	(2001 – Argentina, España)
*La niña santa	(2004 – Argentina, España, Italia, Holanda)
*La puta y la ballena	(2003 – Argentina, España)
*La soledad era esto	(2001 – Argentina, España)
*La última luna	(2004 – Chile, España, México)
*Los pasos perdidos	(2001 – Argentina, España)
*Lugares comunes	(2002 – Argentina, España)
*La perdición de los hombres	(2000 – México, España)
*Luna de Avellaneda	(2003 – Argentina, España)

*La virgen de la lujuria	(2002 – México, España, Portugal)
*La habitación azul	(2002 – México, España)
*La hija del caníbal	(2003 – México, España)
*La última luna	(2004 – México, España, Chile)
*Lista de espera	(2000 – Cuba, España)
*Leo Brower	(2000 – Cuba, España)
*Las noches de Constantinopla	(2001 – Cuba, España)
*La virgen de los sicarios	(2000 – Colombia, España, Francia)
*La historia del baúl rosado	(2004 – Colombia, México, España)
*La mágica aventura de Oscar	(2002 – Venezuela, Colombia, España)
*Machuca	(2004 – Chile, España, Gran Bretaña, Francia)
*Mi mejor enemigo	(2004 – Chile, Argentina, España)
*Miel para Ochún	(2001 – Cuba, España)
*Miradas	(2001 – Cuba, España)
*Más vampiros en La Habana	(2002 – Cuba, España)
*Nicotina	(2003 – Argentina, España, México)
*No debes estar aquí	(2002 – Argentina, España, Francia)
*No dejaré que no me quieras	(2002 – Argentina, España)
*No sos vos, soy yo	(2004 – Argentina, España)
*Nowhere-En ninguna parte	(2002 – Argentina, España, Italia)
*Nueces para el amor	(2000 – Argentina, España)
*Nada	(2001 – Cuba, España, Francia, Italia)
*Ogu y Mampato en Rapa Nui	(2002 – Chile, España)
*Operación Algeciras	(2003 – Argentina, España)
*Ojos que no ven	(2003 – Perú, España)
*Palabras verdaderas	(2004 – Uruguay, España)
*Palavra e utopia	(2000 – Brasil, España, Portugal, Francia, Holanda)
*Pasos	(2004 – Argentina, España)
*Plata quemada	(2000 – Argentina, España, Uruguay, Francia)

*Promedio rojo	(2004 – Chile, España)
*Punto y Raya	(2004 – Venezuela, España, Chile, Uruguay)
*Puños rosas	(2003 – México, España)
*Perfecto amor equivocado	(2004 – Cuba, España)
*Perder es cuestión de método	(2004 – Colombia, España)
*Roma	(2004 – Argentina, España)
*Rosario Tijeras	(2004 – México, España, Francia, Brasil, Colombia)
*Roble de olor	(2003 – Cuba, España, Francia)
*Santa liberdade	(2004 – Brasil, España, Portugal)
*Sé quien eres	(2000 – Argentina, España)
*Seres queridos	(2004 – Argentina, España, Portugal, Gran Bretaña)
*Sub – Terra	(2003 – Chile, España)
*Sin dejar huellas	(2000 – México, España)
*Salvador Allende	(2004 – México, Francia, Chile, Bélgica, Alemania, España)
*Suite Habana	(2002 – Cuba, España)
*Sin amparo	(2003 – Colombia, España, Venezuela)
*Sumas y restas	(2003 – Colombia, España)
*Tapas	(2004 – Argentina, España, México)
*Teo, cazador intergaláctico	(2004 – Argentina, España)
*Testigos ocultos	(2001 – Argentina, España)
*Tierra de fuego	(2000 – Chile, España, Italia)
*Todas las azafatas van al cielo	(2002 - Argentina, España, Italia)
*Tres esposas	(2001 – Argentina, España, Italia)
*Tinta roja	(2000 – Perú, España)
*Un día de suerte	(2002 – Argentina, España)
*Un osos rojo	(2002 – Argentina, España, Francia)
*Una noche con Sabina Love	(2000 – Argentina, España, Francia, Italia, Holanda)
*Un día sin mexicanos	(2003 – México, España, Estados Unidos)

*Una casa con vista al mar	(2001 – Venezuela, España, Canadá)
*Valentín	(2002 – Argentina, España, Holanda)
*Vidas privadas	(2001 – Argentina, España)
*¡Viva sapato!	(2002 – Brasil, España)
*Whisky	(2004 – Uruguay, España, Argentina, Alemania)
*Y tu mamá también	(2001 – México, España)

II- Fichas técnicas de las coproducciones

(Véase documento aparte)

III- Cineastas, especialistas, organismos e instituciones consultados

Cineastas y especialistas consultados:

Alberto “Chicho” Durant, director y productor peruano de cine.

Alberto Ramos, crítico cubano.

Arturo Arango, guionista y narrador cubano.

Augusto Tamayo, Presidente de la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú.

Bernardo Zupnik, distribuidor independiente argentino.

Carola Leiva, cineasta y Coordinador Alterna de la RECAM, Chile.

Cecilia Quiroga, realizadora de cine y ex Directora del CONCINE, Bolivia.

Elena Villardel, Directora de la Unidad Técnica IBERMEDIA (UTI).

Esteban Ramírez, guionista y realizador de Costa Rica.

Fabian Blanco, Gerente de Fomento del INCAA, Argentina.

Gerardo Chijona, director cubano.

Gustavo Dahl, director de cine y Presidente de ANCINE, Brasil.

Gustavo Fernández, productor cubano.

Hilda Hidalgo, realizadora, guionista, productora, de Costa Rica.

Hugo Gamarra, director cinematográfico, Paraguay.

Joel del Río, crítico cubano.

Jorge Sánchez Sosa, México, productor y director del Festival de Guadalajara.

Juan Padrón, director cubano de animación.

Martin Papich, gestor cinematográfico y Director del INA, Uruguay.

Orlando Senna, cineasta y Secretario del Audiovisual, Brasil.

Pablo Rovito, argentino, productor cinematográfico, integrante de la C.Directiva de la FIPCA.

Raúl Rodríguez, fotógrafo cubano.

Reynaldo González, ensayista y crítico cubano.

Rodrigo Rey Sosa, escritor, guionista, realizador de Guatemala.

Senel Paz, guionista y narrador cubano.

Sergio Cabrera, director colombiano de cine.

Organismos e instituciones consultados:

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) - Argentina

Instituto Nacional Audiovisual (INA) - Uruguay

Consejo Nacional del Cine (CONACINE) – Bolivia

Agencia Nacional de Cine (ANCINE) – Brasil

Secretaría do Audiovisual, Ministerio de Cultura – Brasil

Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual – Chile

Instituto del Cine y las Artes Audiovisuales (ICAA) – España

Observatorio MERCOSUR Audiovisual (OMA) - Argentina

Nielsen/EDI – Argentina

DEISICA – Argentina

ASOPROD – Uruguay

FIPCA - Argentina

AECI – Buenos Aires, Argentina

Casa de Cultura de España – Asunción, Paraguay

Cinemateca de Cuba

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC - La Habana, Cuba.

IV-Comercialización en el mercado español de las coproducciones realizadas por España con los países de América Latina y el Caribe, entre 2000 y 2004

Año de estreno en España	País	Película	Nº Espectadores	Recaudación (Euros)
2000	Argentina	Almejas y mejillones	339.563	1.396.079
		Kasbah	1.432	312.176
		Plata quemada	105.244	434.646
		Sé quien eres	98.936	508.375
	Colombia	La virgen de los sicarios	62.021	263.833
	Cuba	Lista de espera	379.999	1.596.208
	Chile	Tierra de fuego	28.774	149.434
2001	Argentina	Adela	24.367	106.165
		Esperando al mesías	7.424	32.522
		Invocación	663	2.290
		La ciénaga	18.287	84.288
		Nueces para el amor	46.003	250.551
		Una noche con Sabrina Love	27.589	124.125
		El hijo de la novia	1.557.137	7.230.430
		La fuga	12.395	50.082
		Los pasos perdidos	56.943	228.957
		Vidas privadas	41.320	186.086
	Brasil	Palavra e utopía	4.507	20.682

	Cuba	Hacerse el sueco	2.280	9.844
	Chile	Ya es la hora	28.578	128.792
		El caso Pinochet	4.134	17.021
	México	Sin dejar huella	38.826	180.924
		El sueño del caimán	1.913	7.270
		Y tu mamá también	253.182	1.109.597
		El espinazo del diablo	712.178	3.006.235
	Perú	Tinta roja	40.386	183.016

2002	Argentina	Antigua vida mía	80.274	348.592
		El lado oscuro del corazón II	45.926	194.268
		El lugar donde estuvo el paraíso	76.071	328.396
		En la ciudad sin límites	171.112	795.965
		La soledad era esto	82.098	330.983
		Apasionados	126.486	574.839
		Deseo	125.074	562.639
		El alquimista impaciente	206.142	906.467
		El último tren	120.725	552.249
		Historias mínimas	124.056	597.993
		Kamchatka	628.013	2.983.346
		Lugares comunes	424.756	1.987.053
		No debes estar aquí	177.890	775.914
		En ninguna parte	181	964
		Todas las azafatas van al cielo	44.396	204.722
	Un día de suerte	9.476	46.950	
	Cuba	Las noches de Constantinopla	62	253
	Chile	La fiebre del loco	8.850	43.710
	México	La perdición de los hombres	25.434	110.374
		Demasiado amor	3.799	17.349
El crimen del padre Amaro		318.834	1.412.424	
Asesino en serio		69.164	308.711	
La virgen de la lujuria		69.626	334.866	
Perú	El forastero	4.102	15.948	
	En la puta vida	14.542	64.161	
Uruguay	La mágica aventura de Oscar	6	29	
Venezuela				
2003	Argentina	Herencia	56.843	273.499
		No dejaré que me quieras	51.316	222.961
		Un oso rojo	14.140	62.387
		Valentín	71.101	333.787

	Brasil	A selva	3.447	14.354
	Cuba	Suite Habana	43.126	209.567
		Aunque estés lejos	72.099	355.332
	Chile	El regalo de Silvia	15.366	82.858
	México	La habitación azul	3.019	13.171
		La hija del caníbal	41.059	211.391
	Venezuela	Una casa con vista al mar	7.485	34.875
2004	Argentina	Los pasos perdidos	56.943	228.957
		Bahía mágica	5.435	21.165
		Cleopatra	162.950	793.023
		Diarios de motocicleta	319.841	1.578.006
		El abrazo partido	138.444	691.451
		El polaquito	10.540	46.729
		La puta y la ballena	91.772	438.639
		Luna de Avellaneda	346.456	1.737.294
		Operación Algeciras	876	3.908
		El perro	49.427	246.894
		La niña santa	8.619	41.992
		Roma	250.624	1.231.959
		Seres queridos	83.166	398.690
		Testigos ocultos	402	1.863
	Brasil	Santa Liberdade	213	1.517
	Cuba	Roble de olor	7	34
		Perfecto amor equivocado	45.372	200.778
	Chile	Antonia	3.042	12.062
		Machuca	59.296	291.207
	México	Nicotina	35.535	165.502
	Uruguay	Whisky	148.214	751.052

2005	Argentina	Hoy y mañana	3.241	16.151
		Cama adentro	53.223	349.724
		Conversaciones con mamá	70.823	353.888
		En ninguna parte	155	846
		Familia rodante	17.529	108.156
		No sos vos, soy yo	450.026	2.791.112
		Pasos	38.046	182.467
		Tapas	727.719	3.736.666
		Teo, cazador intergaláctico	44.146	268.480
	Colombia	Perder es cuestión de método	31.245	162.808
	Cuba	Bailando cha cha chá	131	667
	Chile	Cachimba	2.042	13.244
	Venezuela	Punto y raya	9.521	57.150

Bajo el título «Avances de Investigación», se editan en formato electrónico, para su acceso libre desde la página web de la Fundación, los resultados iniciales de los proyectos que han sido objeto de financiación a través de la Convocatoria de Ayudas a la Investigación, Becas de Estancias Cortas o informes realizados por encargo directo de la Fundación y de su Centro de Estudios.

Fundación Carolina

C/ General Rodrigo, 6, cuerpo alto - 4º piso
Edif. Germania
28003 Madrid
informacion@fundacioncarolina.es

CeALCI

C/ Guzmán el Bueno, 133 - 5º dcha
Edif. Britannia
28003 Madrid
cealci@fundacioncarolina.es