

RADIOGRAFÍA DE LAS COPRODUCCIONES INTERNACIONALES ESPAÑOLAS: ¿ESTRATEGIA COMERCIAL O EXPRESIÓN MULTICULTURAL?

Dr. Alejandro Pardo

Universidad de Navarra

alexpardo@unav.es

ABSTRACT: Desde hace medio siglo, las coproducciones internacionales han sido una fórmula habitual en la mayoría de las industrias cinematográficas europeas, gracias a sus evidentes ventajas económicas (riesgos y costes compartidos) y comerciales (acceso a mayor número de mercados). En los últimos años, la globalización del mercado y el apoyo de organismos europeos y latinoamericanos han contribuido a consolidar esta fórmula de cooperación en la mayoría de territorios europeos. Hoy día, el 35% de las películas producidas en Europa Occidental –España incluida– son realizadas en régimen de coproducción con otros países.

En este sentido, las coproducciones internacionales pueden considerarse al mismo tiempo una modalidad competitiva frente al dominio de Hollywood y una simbiosis entre identidad nacional y cultura transfronteriza. En otras palabras, representan un punto de encuentro entre estrategias comerciales e implicaciones multiculturales. Sin embargo, la balanza entre ambos aspectos no siempre está equilibrada. Algunos autores señalan por ejemplo que la unidad a la que deberían aspirar las industrias cinematográficas europeas debería ser más bien de índole estratégica, basada en una necesidad comercial y no tanto en una cultura común. Partiendo de este aparente desequilibrio, otros autores han propuesto distintas tipologías de películas europeas y, más en concreto, de coproducciones internacionales, atendiendo a factores económicos y culturales.

Esta comunicación analiza un total de 202 coproducciones internacionales españolas realizadas durante el período 2000-04 y propone una nueva tipología con el ánimo de esclarecer mejor la naturaleza híbrida de esta fórmula de cooperación y determinar hasta qué punto las coproducciones españolas descansan principalmente sobre estrategias financieras o reflejan más bien nexos multiculturales.

Las coproducciones han sido una fórmula usual en la mayoría de las industrias europeas desde mediados de los años 50. En los últimos años, la globalización del mercado y el apoyo de organismos públicos europeos y latinoamericanos han contribuido a consolidar esta fórmula de cooperación a ambos lados del Atlántico. Hoy día el 37% de los largometrajes producidos en los cinco principales países de Europa Occidental —España incluida— se realizan en régimen de coproducción.

En este sentido, no es una coincidencia que haya surgido un renovado interés por estudiar el “fenómeno de la coproducción internacional”, entendida al mismo tiempo una modalidad competitiva frente al dominio de Hollywood y una simbiosis entre “identidad nacional” y “cultura transfronteriza”¹. En otras palabras, las coproducciones representan un punto de encuentro entre estrategias económicas e implicaciones multiculturales. Sin embargo, la balanza entre ambos aspectos no siempre está equilibrada.

El caso español, como veremos a continuación, no escapa a esta complejidad. A lo largo de las páginas siguientes analizaremos la naturaleza de las coproducciones internacionales con participación española producidas entre 2000 y 2004 bajo este doble prisma de necesidad financiera y realidad multicultural.

1. Un primer análisis de las coproducciones españolas internacionales

A lo largo de la última década, y más en concreto de 2000 a 2004, la industria cinematográfica española ha crecido de manera sostenida, no sólo en cuanto al volumen de producción, sino también desde el punto de vista creativo y comercial².

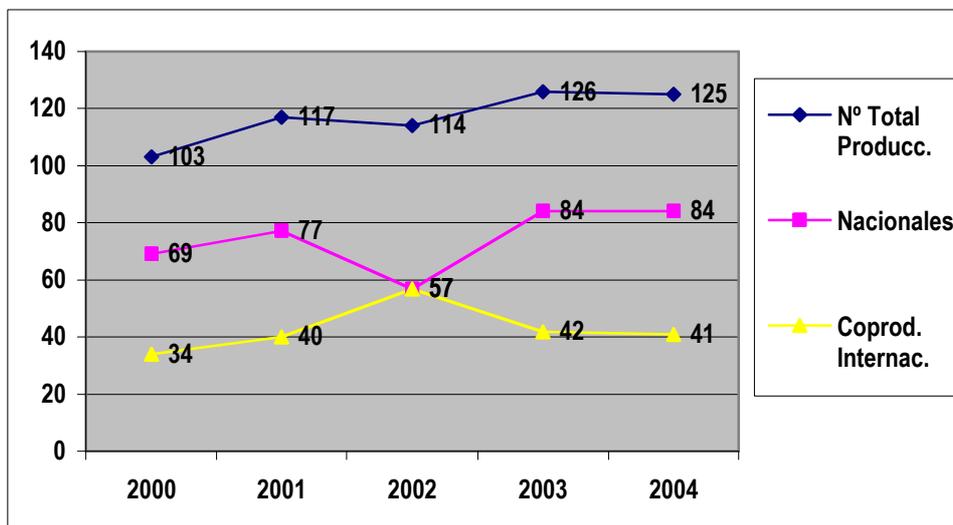
Entre 2000 y 2004, el número total de películas producidas en nuestro país fue de 585, de las cuales 214 (incluyendo 12 documentales) fueron coproducciones internacionales. Estas cifras arrojan una media anual de 117 filmes íntegramente nacionales y 43 coproducciones internacionales (ver gráfica 1). Dicho en otros términos,

¹ EVERETT, W. (ed.). *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect Book, 2005 (2ª edición), pp. 7-14; JÄCKEL, A.. *European Film Industries*. Londres: BFI Publishing, 2003, pp. 59-65; WAYNE, M. *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Bristol: Intellect Books, 2002, pp. 33-45; MILLER, T. et al.. *Global Hollywood 2*, Londres: British Film Institute, 2005, pp. 173-212; ELSAESSER, T. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 485-513.

² TRIANA-TORIBIO, N. *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge, 2003, pp. 143-147; EVERETT, W., *European Identity in Cinema*, cit., p. 21. No es casualidad que en este periodo el cine español haya obtenido dos Oscars® (*Hable con ella*, 2002, Mejor Guión Original; y *Mar adentro*, 2004, Mejor Película Extranjera) y haya logrado en un par de ocasiones que la película más taquillera del año sea una producción nacional (*Los otros* en 2001 y *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* en 2003).

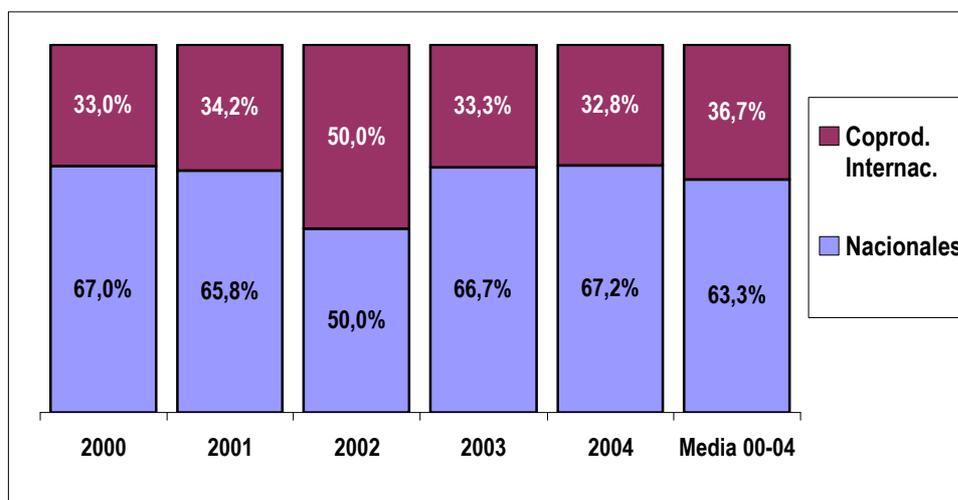
el 36,7 % de las producciones cinematográficas españolas en los últimos cinco años han sido coproducciones con otros países (ver gráfica 2), un indicador del notable crecimiento de esta estrategia de producción en los últimos años —si bien se encuentra ligeramente por debajo de la media europea occidental (37,3%)³.

Gráfica 1: Evolución de la producción cinematográfica en España (2000-2004)



Fuente: ICAA

Gráfica 2: Porcentaje de coproducciones internacionales en España (2000-2004)



Fuente: ICAA

Como cuadro general, la tabla 1 ofrece una primera tipología de las coproducciones internacionales en España durante este periodo —excluyendo documentales— desde una triple perspectiva (según los criterios de clasificación del

³ Dato calculado a partir de la información del *Statistical Yearbook* (1996-2005) publicado por el Observatorio Audiovisual Europeo.

ICAA): porcentaje de participación española, número de países implicados y origen geográfico de los socios (por continentes).

Tabla 1: Tipología (1) de las coproducciones en España (2000-2004)

		2000	2001	2002	2003	2004	Total	%	Media	%
Nº Total de Coproducciones		31	39	55	40	37	202	100,00%	40,4	100,00%
Por Porcentaje	Minoritarias (< 50%)	15	14	20	13	22	84	41,58%	16,8	8,32%
	Mayoritarias (> 50%)	8	18	20	14	13	73	36,14%	14,6	7,23%
	Equilibradas (al 50%)	2	1	1	0	2	6	2,97%	1,2	0,59%
	Financieras	6	6	14	13	0	39	19,31%	7,8	3,86%
Por Nº de Socios	Bipartitas	19	26	39	23	20	127	62,87%	25,4	12,57%
	Tripartitas	10	9	14	11	10	54	26,73%	10,8	5,35%
	Multipartitas	2	4	2	6	7	21	10,40%	4,2	2,08%
Por Continentes	Con Latinoamérica	11	17	23	13	13	77	38,12%	15,4	7,62%
	Con Latinoamérica y Otros	13	0	1	0	0	14	6,93%	2,8	1,39%
	Con Latinoamérica y Europa	3	5	4	3	2	17	8,42%	3,4	1,68%
	Con Europa	13	15	26	21	19	94	46,53%	18,8	9,31%
	Con Europa y Otros	1	1	0	2	3	7	3,47%	1,4	0,69%
	Con otros	2	1	1	1	0	5	2,48%	1,0	0,50%
	<i>Total con Latinoamérica</i>	27	22	28	16	15	108	53,47%	21,6	10,69%
<i>Total con Europa</i>	29	20	31	24	21	125	61,88%	25,0	12,38%	
<i>Total con Otros</i>	16	2	2	3	3	26	12,87%	5,2	2,57%	
Porcentaje medio español		39,5%	43,8%	41,5%	38,1%	42,8%			41,1%	
Presupuesto medio		3,82	3,45	3,35	3,28	3,51			3,48	

Fuente: Elaboración propia sobre datos del ICAA (documentales excluidos)

Desde el primer punto de vista, España participa de modo más habitual como socio minoritario (41,5%) que como socio mayoritario (36,1%). Aunque la diferencia pueda parecer significativa, hay que tener en cuenta que el porcentaje medio de participación española en este mismo periodo se sitúa en un 41,1%, lo cual significa que España es con frecuencia uno de los principales socios, si no el principal. Podemos añadir que el presupuesto medio asciende a 3,5 millones de euros.

Además, la estrategia de coproducción favorita para los coproductores españoles es el acuerdo bilateral (63%), frente al trilateral (26,7%) o al multilateral (10,4%), debido a su mayor flexibilidad y sus mejores ventajas creativas y en ocasiones financieras.

Por otra parte, desde el punto de vista del origen de los socios, se puede decir que las coproducciones españolas reflejan una tendencia a trabajar con sus aliados naturales en Europa (especialmente los cinco grandes países de Europa Occidental) y Latinoamérica. En concreto, los países europeos participan en el 61,8% del número total de coproducciones españolas (en el 46,5% de los casos sólo socios europeos), mientras que países latinoamericanos están implicados en el 53,4% de las coproducciones

españolas (en el 38,1% de los casos sólo socios latinoamericanos). Francia y Argentina son los dos principales países coproductores, participando respectivamente en 55 (27%) y 44 (21,6%) de las coproducciones en este periodo⁴. Finalmente, dos últimas puntualizaciones: por un lado, conviene destacar que en el 8,4% de las coproducciones España actúa como puente entre países europeos e latinoamericanos; por otro, resulta llamativa la ausencia de coproducciones con Marruecos, cuando abundan las historias sobre inmigrantes de ese país —tales como *Said* (L. Soler, 1999), *Tomándote* (I. Gardela, 2000) o *Poniente* (C. Gutiérrez, 2002).

2. Coproducciones internacionales españolas y películas europeas transfronterizas

Esta “taxonomía” de las coproducciones internacionales españolas no sería completa sin un análisis en profundidad de su naturaleza. Efectivamente, la tipología anterior representa en mi opinión una aproximación formal o externa, muy útil para fines estadísticos, pero no para abordar la realidad intrínseca de esta modalidad de producción. Como Isabel Santaolalla explica refiriéndose al caso español, “la naturaleza de las coproducciones varía mucho. En algunos casos el grado de colaboración multinacional apenas es apreciable en el producto final; en otros, la fusión de perspectivas y prácticas es muy evidente”⁵.

De hecho, aunque las coproducciones internacionales europeas se hayan promocionado con frecuencia como una fórmula ideal para lograr el equilibrio entre “identidad nacional” y “cultura transfronteriza”, al menos en el caso español, la motivación más recurrente a la hora de plantear una coproducción ha sido de índole económica más que multicultural.

Por este motivo, algunos autores han ofrecido un intento de clasificación de las películas europeas internacionales desde una perspectiva más amplia. Este es el caso, por ejemplo, de Mike Wayne, que en su libro *The Politics of Contemporary European Cinema* ofrece una tipología que permita clasificar “el cine nacional producido para funcionar en un entorno internacional”⁶. Con este fin, distingue hasta cuatro categorías de películas, definidas por “una mezcla de factores económicos y culturales”, a saber:

⁴ Mientras que Argentina es nuestro principal socio en la categoría bilateral, Francia es el más activo en las coproducciones trilaterales y multilaterales

⁵ SANTAOLALLA, I. “A Case of Split Identity? Europe and Spanish America in Recent Spanish Cinema”. University of Leeds, Julio 2005, p. 6 (Traducción del autor. De aquí en adelante, todas las citas de textos anglosajones corren también a cargo del autor).

⁶ WAYNE, M. *The Politics of Contemporary European Cinema*, cit., p. 40.

películas “incrustadas” o “arraigadas” (*embedded films*), películas “desincrustadas” o “desarraigadas” (*disembedded films*) películas transfronterizas (*cross-border films*) y películas nacionales “antinacionales” (*antinacional-national films*)⁷. Las primeras corresponderían a la típica cinematografía nacional dirigida principalmente al mercado doméstico, bien sea por el localismo de su historia o por sus escasos recursos⁸. Las segundas, en cambio, serían “aquellas películas que tienen el presupuesto y el potencial cultural para tener éxito en el mercado americano”⁹. En tercer lugar, los filmes transfronterizos serían aquellas que “recorren el mercado internacional fuera de Estados Unidos, particularmente (...) el mercado europeo”, ofreciendo como “una porosidad de identidades nacionales” en el marco de una identidad europea más genérica¹⁰. Finalmente, las llamadas películas nacionales antinacionales, se definen “por su crítica al mito colectivo que sostiene la identidad nacional”¹¹.

Resulta también interesante traer a colación la tipología que Manuel Palacio específicamente propone en concreto para las coproducciones españolas. En su artículo *Elogio postmoderno de las coproducciones*, el autor argumenta que el concepto de “cinematografía nacional” o “identidad (cinematográfica) nacional” se deriva no del reconocimiento “oficial” de nacionalidad sino de lo que él llama una “mirada nacional”. Esta “mirada nacional” emerge de un universo único, formado por una serie de patrones recurrentes que implican personajes, historias, imágenes o cualquier otro rasgo cultural específico¹².

Teniendo en cuenta estas consideraciones, Palacio distingue tres categorías de coproducciones. En primer lugar, las *coproducciones estrictamente económicas*, “en las que dos o más empresas unen sus recursos financieros para conseguir así una posición mejor en mercados internacionales”, y en las que “aunque haya algún intercambio de personal artístico o técnico (...) sigue predominando una mirada ‘nacional’”¹³. Como ejemplos, menciona la mayoría de las películas de Almodóvar durante los años 90, estructuradas como coproducciones entre El Deseo —su empresa productora— y la

⁷ Wayne especifica que estas no son categorías excluyentes. Añade además que aunque esta clasificación está elaborada según el caso del Reino Unido, podría aplicarse a cinematografías europeas.

⁸ Cfr. *ibíd.*, p. 40.

⁹ *Ibíd.*, 42.

¹⁰ *Ibíd.*, 45.

¹¹ *Ibíd.*

¹² PALACIO, M. “Elogio posmoderno de las coproducciones.” *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia*, nº 5, mayo 1999, pp. 222-223.

¹³ *Ibíd.*, 231.

compañía francesa Ciby 2000. En segundo lugar, Palacio destaca las coproducciones de sabor internacional, “que intentan borrar las huellas del punto de vista nacional en su búsqueda de un estilo internacional”¹⁴. Como ejemplos, se refiere a algunas de las obras de Fernando Trueba, Vicente Aranda o Bigas Luna. Finalmente, este autor incluye las *coproducciones multiculturales o híbridas* —en su opinión, las únicas coproducciones propiamente dichas—, que “no pueden limitarse a ser un acuerdo económico entre socios”, sino “reflejar la ambivalencia en la construcción de una identidad colectiva” así como “romper los ‘estereotipos oficiales’”¹⁵. Entre los ejemplos más representativos que menciona se encuentran dos coproducciones españolas-latinoamericanas: *Maité* (E. Olasagasti y C. Zabala, 1994), una película hispano-cubana, y *Martín (Hache)* (A. Aristaráin, 1997), coproducida entre España y Argentina.

3. Una nueva tipología de coproducciones internacionales españolas

Ambas tipologías resultan sin duda útiles para estudiar la relación entre los aspectos económicos y culturales en las coproducciones, siendo éste el punto nuclear a la hora de valorar las aportaciones de una determinada película en la construcción de una identidad nacional o de un cine que trasciende fronteras. Sin embargo, después de analizar las 202 coproducciones españolas internacionales realizadas entre 2000 y 2004, considero necesario avanzar un poco más allá y reajustar las categorías expuestas por Wayne y Palacio. En este sentido, la tipología que propongo a continuación permite valorar de modo más exacto la naturaleza de las coproducciones internacionales en el caso español y pone de relieve de modo más evidente ese difícil equilibrio entre los intereses financieros y los lazos multiculturales.

Como refleja la tabla 2, esta nueva tipología se desglosa en cuatro categorías: coproducciones (inter)nacionales, coproducciones financieras extranjeras, coproducciones multiculturales y coproducciones orientadas al mercado internacional. Antes de pasar a la descripción de cada una de ellas, quisiera hacer dos consideraciones previas. En primer lugar, estas categorías están definidas de modo que sean excluyentes entre sí; en segundo lugar, aunque la mayoría de coproducciones internacionales españolas analizadas encajan de modo natural en alguna de estas categorías, admito que

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*, p. 232.

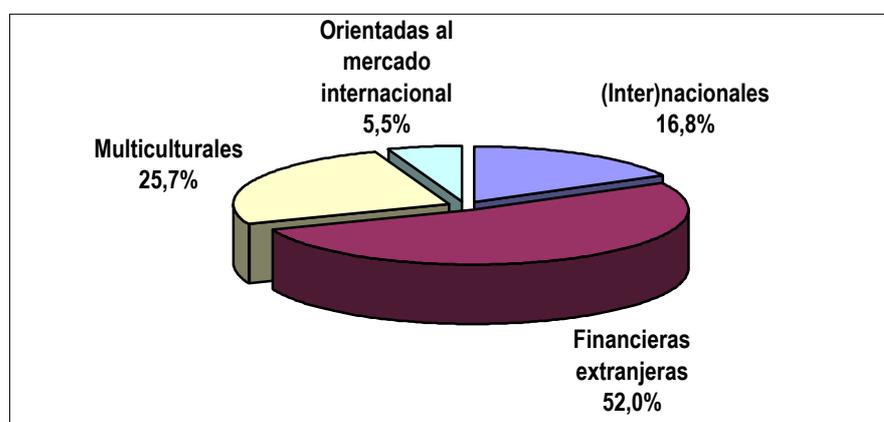
en algún caso concreto el criterio de clasificación puede ser discutible. En cualquier caso, pienso que los datos no variarían sustancialmente.

Tabla 2: Tipología (2) de las coproducciones españolas (2000-2004)

		2000	2001	2002	2003	2004	Total	%	Media	%
Nº Total Coproducciones		31	39	55	40	37	202	100,00%	40,4	100,00%
Coproducciones (inter)nacionales	Con Europa	1	5	7	5	7	25	12,38%	5,0	2,48%
	Con Latinoamérica	2	0	4	1	0	7	3,47%	1,4	0,69%
	Con Europa y Latinoamérica		1	1	0	0	2	0,99%	0,5	0,25%
	Total	3	6	12	6	7	34	16,83%	6,8	3,37%
Coproducciones financieras extranjeras	Con Europa	9	4	13	11	11	48	23,76%	9,6	4,75%
	Con Latinoamérica	5	11	11	11	9	47	23,27%	9,4	4,65%
	Con Europa y Latinoamérica	1	2	1	1	1	6	2,97%	1,2	0,59%
	Con Latinoamérica y Otros	0	0	1	0	0	1	0,50%	0,2	0,10%
	Con Europa y Otros	0	1	0	2	0	3	1,49%	0,6	0,30%
Total	15	18	26	25	21	105	51,98%	21,0	10,40%	
Coproducciones multiculturales	Con Europa	5	3	4	4	3	19	9,41%	3,8	1,88%
	Con Latinoamérica	4	10	6	1	4	25	12,38%	5,0	2,48%
	Con Europa y Latinoamérica	2	2	1	0	1	6	2,97%	1,2	0,59%
	Con Latinoamérica y Otros	1	0	0	0	0	1	0,50%	0,2	0,10%
	Con Europa y Otros	0	0	0	0	1	1	0,50%	0,2	0,10%
Total	12	15	11	5	9	52	25,74%	10,4	5,15%	
Coproducciones orientadas al mercado Internacional	Con Europa	1	2	1	1	1	6	2,97%	1,2	0,59%
	Con Norteamérica	2	1	1	1	0	5	2,48%	1,0	0,50%
	Total	3	3	2	2	1	11	5,45%	2,2	1,09%

Fuente: Elaboración propia sobre datos del ICAA (documentales excluidos)

Gráfica 1: Tipología (2) de las coproducciones españolas (2000-2004): porcentaje por categorías



Fuente: Elaboración propia sobre datos del ICAA (documentales excluidos)

Las *coproducciones españolas (inter)nacionales* serían aquellas películas con un genuino sabor local o nacional —es decir, una fuerte “españolidad”— en sus historias, personajes y puntos de vista, dirigidas por un talento español y con una participación española significativa (50% o superior). Además, están rodadas principalmente en el territorio nacional. En este sentido, estas películas podrían ser consideradas españolas al cien por cien, si no fuera por el hecho de que han sido planteadas formalmente como

coproducciones por razones económicas. Esta categoría correspondería a lo que Wayne llama *embedded films* y con lo que Palacio denomina coproducciones estrictamente económicas. Teniendo en cuenta estas características, podemos identificar 34 películas (el 16,7% de las coproducciones) en el periodo analizado. Es conveniente mencionar que en este primer tipo existe un claro desequilibrio a favor de los socios europeos (25 películas) frente a los latinoamericanos (sólo 7 películas), lo que refuerza la idea de los motivos económicos, ya que nuestros vecinos europeos son financieramente más poderosos.

Algunos ejemplos significativos de este tipo de coproducción serían los siguientes:

- *Los lunes al sol* (F. León de Aranoa, 2002) se planteó como una coproducción trilateral entre España (80%), Francia (10%) e Italia (10%). Aunque el tema es bastante universal —desempleo y futuro desesperanzado—, su crítica social está basada en referencias típicamente españolas. A pesar de estar planteada como una coproducción internacional, no hay contribuciones significativas de los otros países, salvo financiación y un técnico de sonido francés. La película fue rodada íntegramente en España.
- *Torremolinos 73* (P. Berger, 2003), una comedia dramática coproducida por España (80%) y Dinamarca (20%), guarda ciertas reminiscencias con las “españoladas” de los años 70 y juega con varios tópicos de nuestra idiosincrasia. Fue rodada en el sur de España y tanto el equipo técnico como artístico es íntegramente español.
- *El 7º día* (C. Saura, 2004), dirigida por uno de nuestros directores más conocidos internacionalmente, es una tragedia contemporánea inspirada en hechos reales sobre un ajuste de cuentas en la España rural. Esta historia tan local se planteó como una coproducción bilateral con Francia (20%), con un equipo artístico y técnico español salvo el director de fotografía (francés)¹⁶.

Podríamos concluir afirmando que todas estas películas españolas son coproducciones casi “por accidente”. O como explica Santaolalla, en el caso de estas películas “no parecen emerger denominadores comunes en cuanto a los personajes o las historias (...), excepto quizás por el hecho de que un número significativo de ellas tienen una apariencia totalmente ‘española’ [...]. Podría parecer que, presentando

¹⁶ Otros ejemplos representativos serían *El alquimista impaciente* (P. Ferreira, 2002), coproducida por España (80%) y Argentina (20%); *El embrujo de Shangai* (F. Trueba, 2002), una aventura trilateral entre España (70%), el Reino Unido (20%) y Francia (10%); *Crimen ferpecto* (A. de la Iglesia, 2004), una coproducción entre España (90%) e Italia (10%); o *Mar adentro* (A. Amenábar, 2004), coproducción trilateral entre España (70%), Francia (20%) e Italia (10%).

historias esencialmente españolas, la pura representación de la ‘españolidad’ en estas películas tiene el poder de ‘significar’ europeidad a modo de sinécdoque, como oposición sobre todo a las películas de Hollywood”¹⁷.

Las *coproducciones financieras extranjeras* serían exactamente el tipo contrario de películas a las recién explicadas. Están definidas por ser principalmente películas “no españolas” en sus historias, argumentos y punto de vista de los personajes, así como por su trasfondo cultural. Además, están dirigidas por talentos no españoles y se rodaron fuera de España. Por último, la participación española es habitualmente mínima (entre el 10% y el 20% en la mayoría de los casos). Por consiguiente, otros nombres apropiados para esta categoría serían “películas extranjeras cofinanciadas por España” o “películas extranjeras parcialmente financiadas por España”.

Como puede verse fácilmente en la tabla 2, más del 50% de las coproducciones internacionales con participación española pertenece a esta categoría (105 de 202). Siendo así, no encajan en ninguna de las clasificaciones ofrecidas por Wayne o Palacio, lo cual es también un hecho significativo. Una mirada más pormenorizada a estas películas revelaría que no son propiamente españolas desde el punto de vista de la identidad nacional, aunque algunas de ellas pueden reflejar algún grado de “españolidad” gracias a la inclusión de elementos o referencias específicas —una subtrama, uno de los personajes principales o secundarios, etc.

En este caso no hay diferencia entre Europa y Latinoamérica (48 y 47 coproducciones respectivamente), lo que refleja de algún modo que España está considerada por ambos un buen socio financiero en el que apoyarse.

Algunos ejemplos significativos de estas coproducciones financieras en el caso europeo serían:

- *Mirka* (R. Benhadj, 2000), un drama coproducido por Italia (60%), Francia (30%) y España (10%), dirigido por un director norteafricano, rodada en Italia, en italiano y sin participación de ningún talento español.
- *Salvoconducto* (B. Tavernier, 2002), una película de época ambientada en París durante la ocupación Nazi, es formalmente una coproducción franco (90%)-española (10%). Fue completamente rodada en Francia y no tiene ningún elemento español relevante.

¹⁷ SANTAOLALLA, I. “A Case of Split Identity?...”, cit., pp. 6-7.

- *No tengo miedo* (G. Salvatores, 2003), basada en la novela de Niccolò Ammanti, es una coproducción trilateral entre Italia (65%), España (20%) y el Reino Unido (15%), rodada en Italia y con reparto y equipo italianos, excepto la actriz española Aitana Sánchez-Gijón en un papel principal¹⁸.

Como coproducciones financieras latinoamericanas representativas podríamos mencionar:

- *Pantaleón y las visitadoras* (F. Lombardi, 2000), una comedia peruana coproducida con España (20%), donde la contribución artística española se limita al compositor (B. Mendizábal) y al director de fotografía (T. Delgado).
- *El hijo de la novia* (J. J. Campanella, 2001), una de las películas argentinas más exitosas en España, se diseñó como una coproducción entre ambos países con un reparto del 80%-20% a favor de Argentina. La película fue rodada en Argentina con equipo argentino (aunque algunos actores residen en España). Sólo el compositor fue español (A. Ilarramendi). La misma estructura básica —con una mayor contribución española (54%) se estableció para la siguiente película de Campanella, *Luna de Avellaneda* (2004).
- *Kamchatka* (M. Piñeyro, 2002) guarda muchos parecidos con el caso anterior. También fue una película de gran éxito en la taquilla española. Surgió como una coproducción hispano-argentina (al 50%), dirigida por un director uruguayo. El compositor (B. Mendizábal) y el director de fotografía (A. Mayo) son los únicos talentos españoles implicados. La película también fue rodada en Argentina¹⁹.

En relación con estos últimos ejemplos —aunque podría aplicarse también a las coproducciones financieras hispano-europeas—, afirma Santaolalla: “A pesar de las frecuentes referencias a la deuda histórica, las coproducciones hispano-hispanoamericanas están quizás inevitablemente guiadas sobre todo por consideraciones

¹⁸ Otro tanto cabría afirmar de *Jet Set* (F. Onteniente, 2001), una comedia francesa coproducida con España en un 90%-10%; *El misterio de Wells* (P. McGuigan, 2002), un drama de época ambientado en la Inglaterra del siglo XIV, coproducida por el Reino Unido (72%) y España (28%); *Triple agente* (E. Rohmer, 2004), también una película de época coproducida multilateralmente por cinco países, en la que la participación española es de sólo el 10%. De igual modo podrían incluirse aquí las últimas películas de Ken Loach (*Pan y rosas*, 2001; *La cuadrilla*, 2002; *Sweet Sixteen*, 2003), Peter Greenaway (la trilogía *Las maletas de Tulse Luper*, 2003-2005) y Nani Parenti (*Últimas vacaciones*, 2001; *Navidad en el Nilo*, 2002).

¹⁹ Otras películas ilustrativas de esta categoría serían la coproducción argentino (78%)-española (22%) *Plata quemada* (M. Piñeyro, 2000); *El crimen del Padre Amaro* (C. Carrera, 2002), coproducida con México (con una participación española del 20%); o la comedia uruguaya *Whisky* (P. Stoll y J. P. Rebella, 2004), una comedia social uruguaya coproducida con España (20%).

económicas (...). En ocasiones el elemento hispanoamericano es poco más que un adorno exótico (...). Sin embargo en otras ocasiones la colaboración deja una marca en el propio tejido de la película, convirtiéndola en un texto más complejo y dialógico”²⁰.

En tercer lugar, las *coproducciones españolas multiculturales* representarían el espíritu de las coproducciones por excelencia, porque no son sólo producto de una estricta contribución financiera sino también de un intercambio cultural real. En este caso, la historia, el argumento y los personajes reflejan la naturaleza híbrida de las diversas idiosincrasias unidas de una manera más natural —en el caso de España, gracias a su relación con sus vecinos europeos y a su mayor semejanza con Hispanoamérica. Esta categoría coincidiría exactamente con la propuesta por Palacio —coproducciones multiculturales o híbridas— y también con la descripción de películas transfronterizas propuesta por Wayne. Aparte de eso, la participación española oscila entre el 30 y el 60%.

Como revela la tabla 2, hasta un 25,7% de las coproducciones internacionales españolas durante estos últimos cinco años entraría en esta categoría. Fijándonos en el origen de los socios, parece que nos resulta más fácil desarrollar historias multiculturales con nuestros parientes latinoamericanos (25 películas) que con nuestros vecinos europeos (19 largometrajes). Algunos ejemplos:

- *El espinazo del diablo* (G. del Toro, 2001), una coproducción hispano (54%)-mexicana (46%), dirigida por un director mexicano de prestigio internacional y producida por Almodóvar. La película fue rodada en España con equipo español y la presencia de Federico Luppi. Ofrece una mirada híbrida o multicultural, ya que representa una sugerente revisión de la guerra civil española desde una perspectiva mexicana²¹.
- *Lugares comunes* (A. Aristaráin, 2002), exitosa y aclamada coproducción hispano (60%)-argentina (40%) protagonizada por Federico Luppi y Mercedes Sampietro, se construye sobre referencias culturales comunes a ambos países. A ello hay que añadir el hecho de haber sido rodada a ambos lados del Atlántico, con un reparto y equipo mixto.
- *Seres queridos* (T. Pelegrí y D. Harare, 2004) es una divertida historia de amor entre una judía y un palestino, en la línea de *Adivina quién viene esta noche* y *Los padres*

²⁰ SANTAOLALLA, I. “A Case of Split Identity?...”, cit., pp. 8-9.

²¹ *Ibíd.*, pp. 9-10.

de ella. Fue desarrollada como una coproducción multinacional con cuatro países implicados: España (57%), Reino Unido (23%), Argentina (10%) y Portugal (10%). Dirigida por una española y un británico, esta película es un claro ejemplo de historia culturalmente híbrida²².

Entre las coproducciones multiculturales con Europa podríamos incluir algunas películas ilustrativas como:

- *Yoyes* (H. Taberna, 2000), una coproducción trilateral entre España (70%), Francia (20%) e Italia (10%), está basada en la historia real de una mujer miembro de ETA. El tema de la película —terrorismo vasco— actúa como un vínculo dramático entre dos países de semejantes raíces culturales. El filme fue rodado en localizaciones reales en España y Francia.
- *Una casa de locos* (C. Klapisch, 2002) podría ser la quintaesencia de las coproducciones multilaterales, según su título inglés (*Euro Pudding*). Diseñada como una coproducción franco (80%)-española (20%) y dirigida por un cineasta francés, narra la historia de un joven estudiante parisino de intercambio en Barcelona. La película, con reparto y equipo de diferentes países, fue rodada en la ciudad condal utilizando siete idiomas diferentes. De algún modo, ese pequeño piso es una metáfora de toda Europa.
- *Un día sin fin* (G. Manfredonia, 2004) es un *remake* hispano (50%)-británico (22%)-italiano (28%) del éxito americano *Atrapado en el tiempo* (H. Ramis, 1993). La película fue dirigida por un italiano, rodada en las Islas Canarias y hablada en ambos idiomas (español e italiano)²³.

Finalmente, las *coproducciones españolas orientadas al mercado internacional* serían aquellas películas principalmente diseñadas para ser comercializadas fuera de nuestras fronteras. Así, se ruedan en inglés con reparto y equipo internacional. A pesar de su reclamo internacional, la “presencia española” está asegurada gracias a alguna contribución significativa, ya sea el director —español en la mayoría de los casos— o la

²² Otras películas que podríamos incluir aquí son *Tinta roja* (F. Lombardi, 2001), coproducida por España (61%) y Perú (39%); *Nueces para el amor* (A. Lecchi, 2001), una iniciativa argentino (54%)-española (46%); *Pata negra* (L. Oliveros, 2001), una comedia coproducida por España (80%) y Cuba (20%); y *Roma* (A. Aristaráin, 2004), una coproducción hispano (80%)-argentina (20%).

²³ Otros ejemplos podrían ser *El misterio Galíndez* (G. Herrero, 2003), basada en la novela de Vázquez Montalbán, se estructuró como una coproducción multilateral entre seis países, con una importante participación española (50%); *La balsa de piedra* (G. Sluizer, 2002), coproducida por Holanda (48%), España (34%) y Portugal (18%); e *Imagining Argentina* (C. Hampton, 2003), una coproducción británico (53%)-española (47%) ambientada en Argentina.

financiación —España contribuye habitualmente por encima del 50%. Al ser coproducciones más económicas que multiculturales, los socios naturales son países angloparlantes capaces de compartir costes e ingresos, en detrimento de Latinoamérica. Entre los ejemplos de este tipo de películas podríamos mencionar:

- *Sabotaje* (Hermanos Ibarretxe, 2000), una coproducción trilateral entre España (52%), Francia (28%) y el Reino Unido (20%), protagonizada por David Suchet, Stephen Fry y Dominique Pinon, fue rodada en inglés en localizaciones españolas, con un reparto y equipo internacionales. Obtuvo muy malos resultados en el mercado doméstico y se estrenó sólo en Francia y España.
- *Desafinado* (M. Gómez Pereira, 2001) fue una cara coproducción hispano (70%)-británico (20%)-italiana (10%) rodada en España y Francia. Esta película en inglés, protagonizada Joe Mantegna, Danny Aiello y George Hamilton, sólo se estrenó en tres países europeos, incluyendo España.
- *Mi vida sin mí* (I. Coixet, 2003), coproducida por España (68%) —a través de El Deseo, la productora de Almodóvar— y Canadá (32%), sigue la habitual fórmula de coproducción de las películas de Isabel Coixet, una de las directoras españolas más conocidas internacionalmente. La película fue rodada en British Columbia (Canadá), en inglés y con un reparto internacional²⁴.

3. Estrategia económica *versus* mestizaje cultural

Con esta nueva tipología en mente se pueden extraer algunas interesantes conclusiones. En primer lugar, según acabamos de ver, la gran mayoría de las películas consideradas coproducciones internacionales en España (74,2%) son coproducciones principalmente financieras, con escasa o nula intencionalidad multicultural. En cierto modo, podrían ser definidas como coproducciones “falsas” o meramente “formales”, en el sentido de que no existir un significativo intercambio creativo o cultural. Sólo el 25,3% de las coproducciones internacionales con participación española pueden ser consideradas multiculturales en sentido pleno del término. Así pues, debe subrayarse el predominio de motivos económicos por encima del mestizaje cultural.

²⁴ Otros casos ilustrativos serían *Punto de mira* (K. Francis, 2001), una coproducción hispano (68%)-británica (32%) a pesar de tratar un tema estadounidense; *Manjar de amor* (V. Pons, 2002), coproducida por España (80%) y Alemania (20%); y *Romasanta* (F. Plaza, 2004), coproducción hispano (78%)-británica (22%) con Julian Sands y Elsa Pataky.

En mi opinión, esta realidad puede ser extrapolada a Europa. Hace algunos años, Ian Christie sugirió que la unidad a la que aspiran las industrias cinematográficas europeas debería ser una unidad estratégica basada más en la “necesidad comercial” que en una “cultura común”²⁵. A la luz del análisis de las coproducciones internacionales españolas de estos últimos años, podemos concluir que en nuestro caso, es así.

En segundo lugar, España busca socios coproductores con diferentes criterios en función de la naturaleza de la coproducción. Cuando tiene que ver con cuestiones meramente financieras —coproducciones (inter)nacionales, extranjeras, financieras u orientadas internacionalmente—, Europa y Norteamérica tienen preferencia por encima de los países latinoamericanos. Sin embargo, cuando se busca intercambio multicultural desde la perspectiva española, Latinoamérica prevalece sobre Europa —la mitad de las coproducciones multiculturales españolas se han hecho con países latinoamericanos.

Cabe añadir además que España actúa como “puente” entre Europa y Latinoamérica en muy pocos casos dentro de cada una de las categorías analizadas. Esto es especialmente significativo en el caso de las coproducciones multiculturales, donde sólo seis películas tienen participación española, europea y latinoamericana. En este sentido, nuestro país debería aprovechar más su historia geopolítica, su posición estratégica, así como su tradición cultural transatlántica, para fortalecer e impulsar este rol²⁶.

En suma, el caso español ilustra a mi juicio la necesidad de redefinir el concepto de “coproducción internacional”. Esta noción tiene hoy en día un significado muy flexible que no puede ser reducido a una sola dimensión. De hecho, como indicábamos al inicio, las coproducciones están transformando social y espacialmente las industrias audiovisuales, creando nuevos espacios en los que la economía de mercado libre y sin fronteras se funde con iniciativas culturales que buscan delimitar su propio territorio, intentando reafirmar identidades nacionales²⁷.

A pesar de algunas paradojas, las coproducciones permanecerán como una estrategia de vital importancia para la futuro del cine europeo. Como Dimitris

²⁵ Citado en HILL, J. “The Future of European Cinema: The Economics and Culture of Pan-European Strategies”. En HILL, J., M. MCLOONE & P. HAINSWORTH (eds.). *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. Londres: BFI, 1998, p. 67; JÄCKEL, A.. *European Film Industries*, cit., p. 65.

²⁶ SANTAOLALLA, I. “A Case of Split Identity?...”, cit. p. 2; CHAVARRÍAS, A. “La coproducción con Latinoamérica: cambiar es posible.” *Academia* 34 (invierno 2004), p. 12; OTERO, J. M. “El horizonte de las coproducciones”. *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia* 5 (mayo 1999), p. 27.

²⁷ MILLER, T. *et al.*. *Global Hollywood 2*, cit., p. 209

Eleftheriotis ha señalado, “en el nuevo milenio, el reto que confronta tanto a directores, guionistas y productores como a los responsables de las políticas nacionales y transnacionales es la supervivencia del cine europeo a través del establecimiento y desarrollo de asociaciones transnacionales y de la producción de películas que puedan traspasar de modo efectivo las fronteras culturales y nacionales”²⁸. Entre las diferentes categorías de coproducciones internacionales españolas, las películas multiculturales responden positivamente a este reto. Sin embargo, no debemos renunciar a seguir cultivando cualquiera de las otras fórmulas; porque incluso las coproducciones puramente financieras, tal y como hemos visto en el caso español, contribuyen también a crear una red europea de productores y distribuidores, que facilitarán el desarrollo de un cine europeo de mayor intercambio cultural.

Agradezco a Rubén Ortega y Javier Hernáez su colaboración para recopilar y organizar los datos; a Claudia Salcedo, por revisar el texto escrito; y muy especialmente a Isabel Santaolalla, por proporcionarme una copia de su ensayo, de próxima publicación.

BIBLIOGRAFÍA

CHAVARRÍAS, A. “La coproducción con Latinoamérica: cambiar es posible.” *Academia* 34 (invierno 2004), pp. 12-14..

ELSAESSER, T. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

ELEFTHERIOTIS, D. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, Nueva York: Continuum, 2001.

EVERETT, W. (ed.). *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect Book, 2005 (2ª edición).

FLESLER, D. “New racism, intercultural romance and the immigration question in contemporary Spanish cinema”. *Studies in Hispanic Cinemas* 1.2 (2004), pp. 103-118.

FORBES, Jill & Sarah Street. *European Cinema: An Introduction*. New York: Palgrave, 2000.

HILL, J. “The Future of European Cinema: The Economics and Culture of Pan-European Strategies”. En HILL, J., M. MCLOONE & P. HAINSWORTH (eds.). *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. Londres: BFI, 1998: pp. 53-80.

²⁸ ELEFTHERIOTIS, D. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, Nueva York: Continuum, 2001, pp. 48-49.

- Instituto de las Ciencias y Artes Audiovisuales (ICAA). *The Spanish Film Industry: Trends (1996-2003)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2003 <http:// (pdf format).
- JÄCKEL, A.. *European Film Industries*. Londres: BFI Publishing, 2003.
- JORDAN, B. and R. MORGAN-TAMOSUNAS. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- MILLER, T. *et al. Global Hollywood 2*, Londres: British Film Institute, 2005.
- OTERO, J. M. “El horizonte de las coproducciones”. *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia 5* (mayo 1999), pp. 17-27.
- PALACIO, M. “Elogio posmoderno de las coproducciones.” *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia 5* (mayo 1999), pp. 221-235.
- RIAMBAU, E. “Public Money and Private Business (or How to Survive Hollywood’s Imperialism): Film Production in Spain (1984-2002)”. *Cineaste* (invierno, 2003), pp. 56-61.
- RIX, R. “Co-productions and Common Cause: Spain and Latin America”. *Spanish Cinema: Calling the Shots*. Ed. Rob Rix and Roberto Rodríguez-Saona. Leeds: Trinity and All Saints, 1999, pp. 113-128.
- SANTAOLALLA, I. “A Case of Split Identity? Europe and Spanish America in Recent Spanish Cinema”. *Screening Identities: Reconfiguring Identity Politics in Contemporary European Cinema*, European Cinema Research Forum, 2005 Conference, University of Leeds, 1- 3 julio 2005.
- SORIANO, X. “La internacionalización del cine ‘made in Spain’”. *Academia 30* (verano 2001), pp. 169-173.
- TRIANA-TORIBIO, N. *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge, 2003.
- WAYNE, M. *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Bristol: Intellect Books, 2002.