

Please share your stories about how Open Access to this article benefits you.

Programa Ibermedia: Cine Transnacional Ibero-Americano O Relaciones Públicas Para España?

by Tamara L. Falicov

2012

This is the published version of the article, made available with the permission of the publisher. The original published version can be found at the link below.

Tamara L. Falicov. (2012). Programa Ibermedia: Cine Transnacional Ibero-Americano O Relaciones Públicas Para España? *Revista Reflexiones* 91(1):299-312.

Published version: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/1504>

PROGRAMA IBERMEDIA: ¿CINE TRANSNACIONAL IBERO-AMERICANO O RELACIONES PÚBLICAS PARA ESPAÑA?

IBERMEDIA PROGRAM: IBERO-AMERICAN CRIME FILM OR PUBLIC RELATIONS FOR SPAIN?

Tamara L. Falicov¹
tfalicov@ku.edu

Resumen

El Programa Ibermedia (de aquí en adelante, Ibermedia) es un fondo de co-producción de films auspiciado por España, Portugal y dieciocho países miembros en Latino América. Su propósito es promover el desarrollo de proyectos dirigidos al mercado de Ibero-América. Fundado principalmente por España y ubicado allí, este fondo para films recibe fondos de cada país miembro para ser incluidos en un fondo audiovisual Ibero-Americano. Este trabajo explora el mecanismo del fondo de co-producción para comprender cómo los imperativos económicos determinan las explicaciones cuando se incluyen actores españoles en films Latino Americanos, para así cumplir con los requisitos "técnicos-artísticos" de una co-producción Ibero-Americana. Mientras que el Programa Ibermedia ha resultado ser una exitosa fuente de fondos, especialmente para los países menos desarrollados de Latino America, se han hecho observaciones críticas que sugieren que España es el mayor beneficiario de todos.

Palabras claves: Ibermedia, co-producción, cine transnacional, cine latinoamericano, industrias culturales ibero-americanas.

Abstract

The Ibermedia Program (hereafter called Ibermedia) is a co-production film fund sponsored by Spain, Portugal, and eighteen member countries in Latin America. Its purpose is to promote the development of projects directed towards the Ibero-American market. Funded primarily by and housed in Spain, this film funding pool receives funds from each member country to comprise an Ibero-American audiovisual fund. This essay explores the co-production fund mechanism to understand how economic imperatives shape narratives when Spanish actors are included in Latin American films in order to fulfill the "technical-artistic" requirements of an Ibero-American co-production. While this Programa Ibermedia has proven to be a successful source of funding, especially for less developed Latin American countries, there are critical views suggesting that Spain is the biggest beneficiary of all.

Key Words: Ibermedia, co-production, film transnational Latin American Cinema, Ibero-American cultural industries.

El Programa Ibermedia (en adelante llamado "Ibermedia") es un fondo para la coproducción cinematográfica patrocinado por España, Portugal y dieciocho países miembros de Latinoamérica. Su propósito es promover el desarrollo de proyectos dirigidos al mercado

iberoamericano. Financiado principalmente por España y con sede allí, este fondo común para el financiamiento del cine recibe fondos de cada país miembro para constituir un fondo audiovisual iberoamericano. Desde 2011, los países miembros de Ibermedia son: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Perú, Portugal, Puerto Rico, España,

1. Profesora y Directora, Departamento de Cine, Universidad de Kansas, E. E. U. U.

Uruguay y Venezuela. Guatemala es el miembro más reciente, habiendo ingresado en 2009. Cada país tiene un compromiso anual (de USD100.000 como mínimo) con el fondo colectivo. Los países compiten luego a través de productoras por el apoyo en varios programas, tales como un fondo para el desarrollo de guiones, un fondo de coproducción, un subsidio de capacitación, fondos para la exhibición y distribución y un préstamo para las ventas internacionales introducido en 2006 conocido como “*delivery*.”

Ibermedia es un mecanismo de financiamiento supervisado por una organización iberoamericana llamada la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI). Los directores de los institutos cinematográficos nacionales establecieron este fondo en 1997 durante una reunión en la Isla Margarita, Venezuela, y crearon un fondo común para que los realizadores y las productoras colaboren y compitan por la oportunidad de hacer un film, con la ayuda de uno o más países. En última instancia, el objetivo de Ibermedia es promocionar el intercambio entre los profesionales del campo audiovisual de los países miembros (véase www.programaibermedia.com).

La función de Ibermedia fue descrita en un documento producido durante la Cumbre de las Américas en 1996:

La cuestión es cómo uno podría contribuir al desarrollo de una industria cinematográfica y televisiva iberoamericana que sea competitiva en el mercado mundial, que esté orientada hacia el futuro tecnológico, que sea capaz de proyectar su propia cultura y, además, que contribuya a crear empleo y reducir el déficit comercial. (Ibermedia, 1996, x)

Ibermedia toma como modelo el éxito del programa cinematográfico de la Unión Europea, Eurimages, en el que cada país (de Europa occidental, central y oriental) contribuye a un fondo de acuerdo con el gasto que la nación puede afrontar. Ibermedia también se ha inspirado en la iniciativa de producción cinematográfica de la Unión Europea, MEDIA Plus Programme. La idea de un fondo pan-iberoamericano se traduce en un mercado audiovisual de aproximadamente 450 millones de dólares. Esto ayuda a superar la inhabilidad de algunos países de amortizar los costos de producción, especialmente los países

latinoamericanos más pequeños. (FAPAE, 1997: 5) Aunque el español es el segundo idioma nativo más común en el mundo, con aproximadamente 330 millones de hablantes, estos se ubican como grupo en sexto lugar en términos de poder adquisitivo (Hoskins, et. al, 1997: 40). Como resultado, la gente simplemente no va al cine tan a menudo (Kogan, 2006).

En el caso de Ibermedia, España paga la suma más alta por año (en 2008, esto se tradujo en aproximadamente 3.3 millones de dólares, que actualmente conforman más del 50% del fondo). Los otros países colaboran de acuerdo con sus posibilidades. Argentina, por ejemplo, contribuyó con USD 200.000 en 1998, pero después de la crisis financiera post 2001, su contribución se redujo a USD 100.000. De hecho, no pudo pagar su parte en 2002, pero para 2008 estaba contribuyendo USD 400.000 (Fermín 2003). Venezuela aporta USD 400.000 (según datos de 2006) y Brasil, que contribuía USD 300.000 en 1998 es ahora el segundo contribuyente más grande, con USD 629.000. En 2006, Portugal aportó USD 300.000 y México solía contribuir USD 500.000, pero desde 2008 ha caído a USD 250.000. Desde 2007, Chile aporta USD 150.000, y Colombia, Cuba y Uruguay ponen USD 100.000 cada uno (Hoefert de Turegano, 2004, 19).

Todos los países miembro pueden competir por las grandes sumas de dinero que son otorgadas a proyectos cinematográficos en distintos estadios de terminación. Ibermedia se jacta de que todos los países miembro tienen una chance de obtener grandes beneficios (Fermín 2003). Los subsidios de desarrollo se otorgan típicamente a directores de óperas primas, proveyendo fondos de capacitación para asistir al director en el mejoramiento y pulido del guión. No es habitual que el fondo de coproducción sea concedido a primeros proyectos, siendo que sólo el 50% del financiamiento puede provenir de Ibermedia; el resto se debe obtener de otras fuentes. Los requisitos de elegibilidad para el fondo de coproducción incluyen que los films sean hablados en español o portugués; la competencia es un préstamo, no un subsidio; y el director, los actores y el equipo técnico deben provenir todos de un país iberoamericano. Las competencias eran anuales hasta 2006, y actualmente tienen lugar dos veces

al año. Desde el comienzo de Ibermedia, la mayoría de los films seleccionados han sido completos y estrenados, y muchos han obtenido premios internacionales. Desde el año de su inauguración hasta 2003, 530 proyectos fueron seleccionados; de éstos, 104 fueron proyectos de coproducción, 137 fueron otorgados créditos de distribución y promoción, 121 obtuvieron subsidios de desarrollo de guiones y 168 fueron concedidos subsidios de capacitación para profesionales cinematográficos (CINEinforme, 2003: 24). En el año 2000, 2.3 millones de dólares fueron adjudicados a 23 proyectos, todos los cuales han logrado obtener otras formas de financiamiento privado y estatal (La Nación, Oct. 23, 2000). En 2004, se financiaron 32 proyectos de coproducción, que representaban a compañías de producción de trece países. Se repartieron un total de 4.2 millones de dólares. De los 32 proyectos, 5 fueron presentados por compañías españolas y 8 involucraban a España como coproductor (CINEinforme, 2005, 34). En 2008, un total de 6.5 millones de dólares fueron adjudicados en dos competencias. En sus primeros diez años de existencia (1998-2008), 250 películas iberoamericanas han obtenido asistencia financiera de este fondo cinematográfico.

Los films que se han beneficiado con el financiamiento de Ibermedia incluyen *Rosario Tijeras* (Dirección, Emilio Mallé, Colombia-México-España-Brasil, 2005), *Machuca* (Dirección, Andrés Wood, Chile-España-Reino Unido-Francia, 2004) y *La ciénaga* (Directora, Lucrecia Martel, Argentina-Francia-España, 1999).

Desde 2003, se ha hecho hincapié en que el financiamiento de la distribución que enfrentan los productores latinoamericanos, es perpetuamente débil. Esto se debe al estatus—prácticamente de monopolio—que las compañías más importantes (los estudios *majors*) estadounidenses tienen en Latinoamérica. Con el fin de resolver este problema, Ibermedia ofrece un fondo que asiste a los distribuidores a subsidiar la distribución de films latinoamericanos en Iberoamérica. Por ejemplo, en 2004 se le otorgó un subsidio a Macondo Cine Video para distribuir la coproducción uruguayo-argentina *Whisky* (Directores, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll) en México. De manera similar, se apoyó a Atlanta Films de Portugal en la distribución del film

argentino-español de Lucrecia Martel, *La niña santa* (2004).

A pesar de que Ibermedia ofrece varios tipos de competencias por los subsidios, la más popular es la de coproducción, y este artículo se centrará precisamente en esa competencia, que en 2003 representó el 80% del financiamiento de Ibermedia (CINEinforme, 2003: 24). Examinaré cómo esta forma de financiamiento del cine ha sido utilizada en la década pasada. Se analizarán coproducciones específicas en términos de sus temáticas y contenidos para comprender más cabalmente cómo el financiamiento de coproducciones podría incidir en la narrativa de un film. Este trabajo tratará los aspectos positivos y las dificultades del caso de Ibermedia.

¿Qué es la coproducción?

La coproducción es un modelo de financiamiento que se utilizó ya en los años 20 (Strover, 1995). El cine europeo lo ha empleado como estrategia para asegurar la distribución de las películas a lo largo del continente, y como medio de adquirir fondos de producción a través de varias organizaciones estatales y del sector privado. Como señalan Baer y Long, los años 90 y 2000 han visto una expansión de coproducciones internacionales debido a su estatus emblemático de productos globalizados. Son “financiadas por capital global, tienen elencos internacionales, son filmadas en varios países y a menudo en varios idiomas, y ponen en primer plano el estatus híbrido de sus contextos de producción tanto en su construcción formal como en su contenido narrativo” (Baer y Long, 2004:150).

En el caso de Ibermedia, se puede atribuir a la coproducción la categoría de “técnico-artística,” o bien la de un arreglo puramente financiero. La primera implica que la cantidad que un país invierte determina el porcentaje de actores o técnicos que trabajarán en un film. La segunda categoría es un arreglo estrictamente financiero que no tiene peso en los aspectos artísticos o técnicos de una producción.

Por ejemplo, el film *El aura* (2005) del director argentino Fabián Bielinsky fue una coproducción financiera de Tornasol Films de España y Metropolitan Films de Francia quienes

tuvieron una participación financiera minoritaria junto con la inversión mayoritaria argentina (Signetto, 2004). Una coproducción técnico-artística intenta integrar actores de los países coproductores en la narrativa. *Martín (Hache)* de Aristarain (Argentina-España, 1997) es un ejemplo típico. Es la historia de un adolescente argentino que es enviado, después de ingerir una (casi) sobredosis de drogas, a pasar un tiempo con su padre argentino que está viviendo en España. El elenco incluye a una actriz argentina (Cecilia Roth), dos actores argentino-españoles (Federico Luppi, que vive en España con doble ciudadanía, y Juan Diego Botto, nacido en Argentina pero quien ha vivido en España desde niño) y un actor español (Eusebio Poncela). La narrativa binacional actúa como un puente natural entre los dos países y por lo tanto resulta un argumento de coproducción creíble. Estas producciones son consideradas coproducciones “naturales” en el sentido de que sus narrativas se prestan a esta forma de producción (Baltruschat, 2003: 189). Este ensayo enfocará los méritos y las falacias de la subcategoría técnico-artística de la coproducción.

Ha habido un gran debate acerca de cómo la coproducción puede tener efectos potencialmente dañinos en el contenido narrativo de los films. En el contexto europeo, el término “eurobudín” (“*Europudding*”) describe el efecto perjudicial que ha tenido el intento de construir una cultura paneuropea, que puede resultar en un desastre políglota. En Iberoamérica, más que la cuestión del lenguaje (principalmente el español y el portugués), el problema central son las diferencias económicas entre España y el resto de la Latinoamérica hispano-hablante. Más que un eurobudín, la coproducción puede ser considerada como algo parecido a “un mole latinoamericano, sazonado con queso manchego español.” En otras palabras, algunos films técnico-artísticos parecen tener un “agregado” o un “suplemento” cuando los actores españoles no se integran bien en el guión. Esto difiere de las coproducciones de España y América Latina de los años 30 y 40, que incluían actores de muchos países en una configuración híbrida, “*tutti-frutti*”, que incorporaba canciones y bailes de los países respectivos (Dapena, 2005). Paul Julian Smith observa con

acierto que esta elección de incluir actores y técnicos de dos países tiene como objetivo poder calificar al film como “nacional” en ambos países, y por ende cumplir con los requisitos de los subsidios estatales (Smith, 2003: 390).

Una película reciente que integra exitosamente dos naciones en la narrativa, también ilustra estas dinámicas del poder entre España y Latinoamérica; se trata de la coproducción española-francesa-cubana *Habana Blues*, dirigida por Benito Zembrano (2005). Este film no sólo ganó el premio a la coproducción de Ibermedia, sino que también recibió un subsidio de 168.000 euros del programa MEDIA, por su presentación como film español, y el apoyo de Eurimages (CINEinforme, 2005: 46). El argumento gira alrededor de dos músicos cubanos que firman un contrato de grabación con una productora discográfica española. La película, de manera autoconsciente, aborda la cuestión de la producción de bienes culturales para el mercado español en una escena donde se da una discusión acalorada entre los cubanos y los españoles. Un músico se niega a cambiar una estrofa de su canción cuando le dicen que su disco es para el mercado español y que la estrofa es “demasiado local”. Uno de los productores explica: “Tenemos que pensar en nuestra audiencia [española y latina]... Los negocios son negocios.” Aquí, el director cinematográfico está comentando irónicamente las contradicciones que surgen cuando los países con más poder, recursos e influencia “colaboran” con otros más pequeños.

El film resulta estimulante porque no se convierte en una mezcla inconexa de lo cubano y lo español, debido a su retrato realista de la vida cubana durante el “Período Especial” (que siguió a la caída de la Unión Soviética). Este film sigue la tradición de las coproducciones que según Laura Podalsky registran “cómo las naciones se autodefinen en contraste con otras naciones” (Podalsky, 1994: 68). En *Habana Blues*, en un giro argumental posterior, los productores españoles se sienten comprometidos con su casa matriz en Estados Unidos, que ha estipulado que los miembros cubanos de la banda deben presentarse como disidentes para el mercado estadounidense. La tensión gira alrededor de una compañía discográfica transnacional hipócrita y

mercenaria, y un músico cubano “auténtico” y con integridad.

Cómo las coproducciones inciden en la narrativa de los films: el caso de los españoles en América Latina

Un gran porcentaje de coproducciones son del tipo “técnico-artístico”, y muchos productores latinoamericanos prefieren coproducir con España (en el caso de Brasil, hay una afinidad común con Portugal, tema que excede el ámbito de este ensayo). Además del incentivo financiero, hay otro geográfico; la coproducción con España funciona para estos países como una puerta de entrada a Europa. ¿El resultado? Uno encuentra una sobrerrepresentación de actores españoles en las coproducciones latinoamericanas.

Para los propósitos de este estudio, es posible categorizar, aunque sea de forma no científica, varios tipos de españoles que típicamente se encuentran en las coproducciones contemporáneas. Al delinear las diversas maneras en que los españoles ingresan en narrativas latinoamericanas específicas, vemos cómo los imperativos económicos de financiamiento pueden moldear las narrativas cinematográficas de modos particulares. Si bien he tratado de proveer ejemplos de películas financiadas por Ibermedia, también he incluido coproducciones financiadas privadamente o a través de medios diferentes de Ibermedia. Esta lista no es de ninguna manera exhaustiva. En lo que sigue, se presentan ejemplos de cuatro tipos comunes: el español comprensivo, el español anarquista, el español malvado o racista y el turista español (también véase Villanzana, 2008).

El español comprensivo

En el film venezolano-español de Solveig Hoogesteijn financiado por Ibermedia, *Maroa* (2005), Tristán Ulloa representa el papel de Joaquín, un joven profesor de orquesta de España que trabaja en un reformatorio en Caracas. Él nota el talento de una chica de la calle, Maroa (Yorlis Domínguez), y se convierte en su mentor mientras ella aprende a tocar el clarinete. Él es comprensivo respecto de su situación y Maroa lo

reprende por el hecho de que su estatus de extranjero lo hace “no tener idea” acerca de la vida en las calles de Venezuela. La presencia de su personaje es algo extraña, ya que no se ven extranjeros ayudando a niños verdaderamente desaventajados a menudo, pero el director logra convertirlo en un personaje *outsider*, que se puede relacionar con el estatus marginal de Maroa como niña de la calle. Luego, él se convierte en un chivo expiatorio al ser deportado a España por sus buenas intenciones.

En un film anterior, *Un lugar en el mundo* (Director Adolfo Aristarain, Argentina-España-Uruguay, 1992), el protagonista Hans (José Sacristán) es un español bueno pero desilusionado que ayuda a los argentinos Mario (Federico Luppi) y su esposa Ana (Cecilia Roth), quienes han decidido mudarse a la provincia rural de San Juan, Argentina, después de haber vivido en el exilio en España. Los tres trabajan juntos para luchar contra un terrateniente despiadado que trata de aplastar su nueva cooperativa lanera.

El español anarquista

El español anarquista estereotípico puede proveer a un realizador de izquierda de un personaje que actúe como contraste con otros personajes. Tzvi Tal analiza la imagen de las figuras idealistas de anarquistas españoles en *La historia oficial* de Puenzo (Argentina, 1985) y *La frontera* de Larraín (Chile-España, 1991) como una forma que tiene el guionista de discutir sobre los ideales democráticos “elidiendo la contradicción entre el idealista revolucionario del pasado y el pragmatismo del presente que la izquierda estaba enfrentando en el momento de estreno del film en la postdictadura” (Tal, 2000: 7). En otras palabras, los ideales de la izquierda estaban personificados de manera segura en el anarquista español, y de ese modo evitaron tener que invocar los legados de la guerrilla de izquierda reciente en Argentina y Chile. Ninguno de los dos films fue financiado por Ibermedia, pero ambos fueron apoyados financieramente por la televisión nacional española, Televisión Española (TVE).

En *Caballos salvajes* (Director Marcelo Piñeyro, España-Argentina, 1995), el personaje de José, representado por Héctor Alterio, es un

autoproclamado anarquista que perdió a su familia y sus fondos de jubilación durante la dictadura militar argentina. Se lo caracteriza como argentino, pero su acento se desliza hacia el español peninsular durante el film. Cuando se llama a sí mismo anarquista, el espectador puede asociarlo con un inmigrante español en la Argentina, aunque esto nunca se mencione. En realidad, el actor Héctor Alterio estuvo exiliado en España durante muchos años después de 1974, cuando recibió amenazas de muerte del grupo paramilitar argentino Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), que tenía vínculos con el Gobierno militar. Residió en España hasta el triunfo de la democracia en 1983, cuando volvió a la Argentina. Sus hijos, ambos actores, viven en Madrid. El académico Marvin D'Lugo ha notado cómo, tanto los "personajes [de Héctor Alterio como de la actriz argentina Cecilia Roth] han cruzado a ambos mercados, lo que lleva a un borramiento (sic.) de lo nacional" (D'Lugo, 2002: 5) (Véase también González Acevedo, 2005).

El español malvado/racista

En *El crimen del Padre Amaro* (Director Carlos Carrera, México-España-Argentina-Francia, 2002), de Carrera, el actor español Sancho Gracia representa el papel del Padre Benito Díaz, un cura en México. Aunque está retratado como un individuo corrupto, no se lo muestra como más culpable que cualquier otro personaje presuntamente sospechoso en el film, como el Padre Amaro mismo, los narcotraficantes locales o el obispo. Sin embargo, es significativo que los españoles sean parte del decadente y moralmente sospechoso *establishment* católico. Si bien los he colocado en la categoría de "españoles malvados," otros han comentado que la presencia de curas españoles en Latinoamérica se ha "naturalizado" y que simbolizan figuras neutrales que no son fuera de lo común. Libia Villazana ha señalado que los curas españoles en este film fueron un componente natural de la coproducción, ya que los curas españoles son comunes en América Latina (Villazana, 2008, 77). El film recibió un subsidio de desarrollo y un subsidio de coproducción de Ibermedia.

Los críticos han notado que el personaje Luisa Cortés de Maribel Verdú en *Y tu mamá también* de Cuarón (México, 2001) manipula a dos amigos íntimos seduciéndolos y suscitándoles celos. Ella es considerada una alegoría del colonizador español vampírico, que desangra a la juventud de México (Baer y Long, 2004: 162). Esta película fue financiada con fondos privados de compañías mexicanas, como *Amores perros* (2000); ambas utilizan actrices principales españolas, que son estrellas en ascenso en su país. Es interesante notar que ambos personajes encarnan figuras que resultan ser trágicas al final: Luisa muere y a Valeria (el personaje principal femenino en *Amores perros*), que es una ex-supermodelo, le amputan una pierna, precipitando el fin de su carrera. Uno podría especular que los directores actuaron con viveza al contratar actrices europeas, pensando en la comercialización de los films en España además de México. Emily Hind ha sugerido que tal vez se podría agregar la categoría del "español condenado," ya que otros personajes españoles se han muerto en el cine contemporáneo mexicano (Hind, 2004: 43). Se podría considerar que los directores/escritores estaban urdiendo una forma sutil pero simbólica de la "venganza de Moctezuma" en el (pasado) colonizador.

En el trabajo de Jeffrey Middents sobre las coproducciones de Ibermedia, él encuentra que en algunos films, como *Plata quemada* de Marcelo Piñeyro (2002), la imagen del español está representada de manera dura (como es el caso del personaje de Eduardo Noriega, Ángel, que es un asesino adicto a la heroína), pero, además, de un modo muy "feminizado." Middents nota que esta "feminización" del español tanto en términos de los personajes masculinos como femeninos sirve para hacerlos vulnerables en narrativas de temas machistas dominantes. Por ejemplo, en los films del director peruano Francisco Lombardi, las actrices españolas a menudo representan papeles que están "codificados como españoles, y esto produce una marginalización adicional del personaje dentro de cada narrativa, resaltando de esa forma las relaciones homosociales masculinas que dominan su trabajo [el de Lombardi]" (Middents, 2008). Por ende, esta última representación podría estar en la misma línea de la del

español “condenado,” que en algún nivel puede ser visto como una forma de resistencia por parte de los realizadores latinoamericanos (lo que será discutido en una sección posterior).

Un aspecto desagradable de los españoles sale a relucir en *Lugares comunes* (Director Adolfo Aristarain, España-Argentina, 2002). Fernando y su esposa Liliana (Federico Luppi y la actriz española Mercedes Sampietro) han volado a Madrid para visitar a su hijo y familia, y Liliana, una española exiliada en Argentina, tiene una conversación con su nuera, Fabiana (Yael Barnatán). Durante la conversación, Fabiana le transmite a su suegra cómo le gustaría que fuera a Madrid a ayudarla a cuidar a sus hijos, en vez de que lo haga una “mucama ecuatoriana analfabeta o una inmigrante africana.” Luego exclama: “Estamos siendo invadidos.”

El turista español

En los films cubanos del Período Especial, ha habido un modo de incorporar actores españoles (y otros coproductores) que ha tenido el éxito asegurado: la imagen del turista omnipresente en La Habana o en Varadero. Hay muchos ejemplos de esto en el cine cubano contemporáneo.² En el caso de *Un rey de La Habana* de Alexis Valdés (Cuba-España, 2005), el turista español que ha llegado para casarse con el novio de la protagonista es retratado como arrogante, malcriado y, en última instancia, como un bufón.

Un rey de La Habana está contada desde el punto de vista de Papito (Alexis Valdés), quien ha amado a Yoli (Yoleima Valdés), la chica de al lado, desde siempre. Cuando ella desconfía de él, conoce al Sr. Arturo (Alexis Valdés), un turista español mayor que ella que llega a La Habana trayendo regalos para toda la familia. Fiel al género de la comedia, muchos miembros de la familia discuten la manera de vender los regalos en el mercado negro, y buscan sacarle la mayor cantidad de dinero posible a sus muletas. En una escena, el español aparece bramando que España “es un país superior.” Claramente,

la familia soporta su comportamiento detestable por necesidad económica. Momentos más tarde, cuando trata de tener un encuentro sexual con Yoli, ingiere una sobredosis de Viagra, lo que le causa un ataque cardíaco y una erección congelada luego de la muerte. Su cadáver es encontrado así, lo que convierte su muerte en una situación cómica e indigna. Este film, que trata como parodia la relación desigual entre los cubanos y los turistas, también revela de manera jocosa el impulso que podrían tener los cubanos de hacer que los españoles se vean payasescos y poco diplomáticos. Esta forma de parodia es señal de un resentimiento del poder económico y social que los turistas, como los españoles, podrían tener sobre sus hermanos cubanos. Como en la producción cubano-germana *Hacerse el sueco* (Cuba-España-Alemania, 2001), en la que un turista alemán vestido de académico sueco lleva a cabo un robo complicado y, por lo tanto, es considerado un personaje indeseable, estas representaciones podrían ser vistas como una forma sutil de desafío y resistencia a la dinámica de poder extranjero-cubana.

Las estrategias de los directores para enfrentar estas limitaciones

Mientras que algunos guionistas y directores pueden incorporar actores en historias que son creíbles y naturales, existen otros que encuentran la manera de eludir las restricciones o se burlan de ellas. En un caso, un director contrató actores con doble ciudadanía para cumplir con los requisitos de la inversión técnico-artística. Para la coproducción *Machuca* (Chile-España-Reino Unido-Francia), financiada por Ibermedia, el director Andrés Wood contrató a Federico Luppi, que tiene doble ciudadanía (española y argentina), para representar el papel de un hombre de negocios argentino que frecuentemente se reúne en Santiago, Chile, con la madre del personaje principal. Fue un modo de resolver el requerimiento de contar con un actor español manteniendo una apariencia de verosimilitud para el Chile de los años 70 (Sánchez, 2005). El director colombiano Víctor Gaviria le hace una broma a su audiencia en *Sumas y restas* (Colombia-España, 2004) cuando, de la nada, un

2. Algunos ejemplos son las coproducciones cubanas *La vida es silbar* (1998), *Viva Cuba* (2005) y *Habana Blues* (2005).

camarero español aparece al azar en una escena en un restaurante en Medellín. Este fue un guiño irónico del director respecto de la rareza narrativa que encontramos en algunos casos en el ámbito de las coproducciones técnico-artísticas. Por ende, el tipo del español “al azar” ha sido inmortalizado por el film de Gaviria. A pesar de estas fallas narrativas ocasionales, muchas coproducciones logran credibilidad y éxito comercial con el apoyo de Ibermedia.

Respuestas críticas al Programa Ibermedia

Desde la fundación de este programa, los académicos y periodistas han respondido tanto favorable como críticamente a su existencia. Por ejemplo, José Manuel Moreno Rodríguez describe cómo esta iniciativa ha funcionado para promover la integración iberoamericana, una necesidad acuciante dado que tan pocos films de naciones latinoamericanas cruzan las fronteras y son vistas por sus vecinos. El fomentar las coproducciones, argumenta Moreno Rodríguez, provee una oportunidad para que los países interactúen artística, profesional y económicamente. Sin embargo, señala que durante el período inicial del fondo, de 1998 a 2005, había mucho apoyo para el financiamiento de coproducciones e iniciativas como la capacitación profesional. No obstante, faltaba poner énfasis en sortear el poder hegemónico que las *majors* estadounidenses tienen en la distribución. (Moreno Rodríguez, 2008). Señala el hecho flagrante de que las distribuidoras cinematográficas estadounidenses representan el 95% del sector en Colombia. Establece la segunda etapa de la periodización de la historia de Ibermedia desde 2005 hasta 2008 (termina en el año en que fue escrito el artículo) y encuentra que las decisiones de financiación ponen un mayor énfasis en asistir a las compañías a circular films completos (llamado “*delivery*”) en un esfuerzo por proveer vías de ingreso a los circuitos globales, como los festivales de cine, y a mercados emergentes, como la asistencia a las productoras iberoamericanas para interactuar con compañías asiáticas. Para Moreno Rodríguez, el participante hegemónico más grande no es España sino el sistema corporativo estadounidense de estudios cinematográficos,

exhibición y distribución, más comúnmente conocido como Hollywood. Lluís Bonet estaría de acuerdo con este argumento, ya que señala que una de las grandes críticas que se le hacen a Ibermedia es su débil esfuerzo por confrontar el monopolio que las *majors* estadounidenses tienen sobre la distribución en Iberoamérica, sumado a las fuertes alianzas que los exhibidores domésticos tienen con ellas (Bonet 2002)

Colaboraciones de Ibermedia

En 2007, el Programa Ibermedia colaboró con algunos de los festivales de cine más importantes de Iberoamérica, fundamentalmente el de San Sebastián y el Festival Internacional de Cine en Guadalajara, para apoyar financieramente iniciativas de postproducción, como el programa *Cine en Construcción* de San Sebastián. Esta competencia provee fondos de postproducción a un pequeño número de films iberoamericanos. Al formar equipo con festivales prestigiosos como estos, Ibermedia ingresa en una importante plataforma de lanzamiento para directores y productores, que les permite conseguir acuerdos de distribución y obtener premios importantes.

Una iniciativa de 2010 llamada “Ibermedia TV” puede haber sido creada como respuesta a las críticas de académicos, como Néstor García Canclini y otros, quienes han observado que Ibermedia, a fin de ser verdaderamente visible y ser reconocida como una forma cultural en Iberoamérica necesita llegar a una audiencia más amplia a través de los canales de televisión de aire (en oposición al cable). Adicionalmente, generar vínculos con la televisión y otros medios también podría servir como una forma de distribución y diseminación que ayudaría a ampliar la visibilidad del cine iberoamericano (García Canclini, 2007: 9). Ibermedia TV comenzó su primera temporada transmitiendo una selección semanal de 52 films de la región en varios canales públicos de televisión en Latinoamérica, España y Portugal. Seleccionados por un panel de expertos latinoamericanos, que incluye a Orlando Senna de Brasil, comprenden tanto producciones financiadas por Ibermedia como otras que no lo son. Por ejemplo, el film boliviano *Cuestión de fe* (Director Marcos Loayza, 2001), *Taxi para*

tres (Director Orlando Lubbert, Chile, 2001) y una película de la República Dominicana, *Sanky Panky* (Director. Enrique Pintor, 2007) fueron elegidas para la primera temporada. Se espera que el programa, llamado Nuestra TV/Nossa TV, continúe durante la temporada 2011-2012 (véase “Ibermedia TV” en www.programaibermedia.com para más información sobre los films seleccionados para ambas temporadas).

Atributos positivos del Programa Ibermedia

Fondos de los gobiernos estatales distribuidos a través de institutos de cine a menudo propagan ciclos de verdaderos festines o hambrunas, dependiendo de la situación económica y las políticas culturales vigentes. Esta volatilidad contrasta con el Programa Ibermedia, que ha probado ser un modelo estable y consistente. Por ejemplo, Uruguay ha tenido problemas para pagar la contribución de USD 100.000 correspondiente a los miembros, lo que ha resultado en peticiones, protestas e incluso amenazas de huelgas de hambre por parte de realizadores y miembros del sector cinematográfico. Está claro que Uruguay no tendría el mismo éxito para conseguir fondos sin su involucramiento en un fondo de coproducción de este tipo. Como señala el productor uruguayo Jorge Sánchez Varela:

Indudablemente, los productores iberoamericanos se dieron cuenta de que es mucho más viable trabajar juntos en un proyecto que hacerlo individualmente. Y, en el caso de Uruguay, esto es incluso más notorio: un proyecto financiado solamente por Uruguay tiene bastantes dificultades para acumular recursos y después tratar de vender el proyecto en el mercado internacional; y esto es así porque el mercado interno no es lo suficientemente grande como para recuperar los costos incluso de un film bastante bueno (Barnabé, 2000).

Después de resolver problemas monetarios, Uruguay fue reincorporado al programa en 2005. Ese año cinco proyectos fueron financiados (dos coproducciones y tres proyectos de desarrollo de guión), por un total de USD 260.000 (*La República*, 2005). En 2003, en un esfuerzo por demostrar cuán útil era la inclusión de Uruguay en el Programa Ibermedia económicamente, el realizador Walter Tournier explicó que “por cada

USD 100.000 que Uruguay contribuye al fondo, recibe casi tres veces más de Ibermedia.” Esto, enfatizó Tournier, es útil porque ayuda a obtener más fondos a través de la coproducción con otros países. Por lo tanto, continuó, “si recibimos por lo menos 150.000 dólares para hacer un film, junto con el financiamiento adicional proveniente de la coproducción deberíamos poder obtener 500.000 o 600.000 dólares en total, y este dinero queda en el país” (*El Espectador*, 2003).

Cualquier país que gana una competencia puede seleccionar a cualquier otro país o países miembro con los que le/s gustaría colaborar en una coproducción. Por lo tanto, uno podría llegar a pensar que sólo los países más ricos podrían ser sistemáticamente elegidos para colaborar. Sin embargo, una ventaja económica de recurrir a países más chicos y relativamente más pobres como Bolivia son sus costos de producción más bajos. Esto ayuda al sector cinematográfico local financieramente con el dinero gastado durante la producción in situ.

Los proyectos financiados por Ibermedia han sido llamativamente exitosos en términos de los premios y el reconocimiento recibidos. Algunos films premiados recientemente incluyen *Contracorriente* (Director Javier Fuentes-León, Perú-Colombia-Francia-España, 2010), *Carancho* (Director Pablo Trapero, Argentina-Chile-Francia-Corea del Sur, 2010) y *Boleto al paraíso* (Director. Gerardo Chijona, Cuba-España-Venezuela, 2010). Los actores que trabajan en films de Ibermedia sienten que esto los ayuda a aprender sobre la interacción con profesionales de otros países. Pablo Echarri, un actor argentino que protagonizó una coproducción de España, Argentina y Francia, *No debes estar aquí* (2002), declaró que trabajar en coproducciones fue útil para su trabajo:

Hay que entender que un actor no le pertenece a su país. Como parte del crecimiento personal está la posibilidad de ampliar los horizontes de uno. A los españoles les gustan mucho los actores argentinos. Hay actores, como Héctor Alterio, Federico Luppi, que siguen siendo importantes en España. No puedo saber cuál es mi destino. No puedo ser hipócrita como para decir: no, yo siempre me voy a quedar acá (Apaolaza, 2003).

Claramente, a pesar de la rareza narrativa que puede surgir como resultado de la inclusión de españoles en un argumento latinoamericano, sigue siendo verdad que tener una estrella española, como Imanol Arias o Tristán Ulloa, puede traducirse en un mayor éxito comercial para un mercado relativamente rico como lo es España.

Atributos negativos del Programa Ibermedia

Ha habido algunas críticas veladas del Programa Ibermedia en términos de la transparencia y las dinámicas de poder. Por ejemplo, la literatura sobre el procedimiento de evaluación establece que los representantes de cada país miembro (generalmente autoridades de los institutos de cine) que forman parte del Comité Intergubernamental Ibermedia, (CII), son responsables de evaluar proyectos anualmente. Ellos también aprueban el presupuesto y lo adjudican a las distintas competencias después de que son revisadas por la Unidad Técnica Ibermedia, (UTI). El *staff* chequea las irregularidades en las propuestas, y son vistos como los que toman las decisiones técnicas (Salvador, 2005). Se ha criticado que la evaluación no varía de año a año, pero la realidad es que la evaluación la realizan los directores de los institutos de cine, que sí cambian algunas veces de acuerdo con las renovaciones en las administraciones gubernamentales. El CII no solamente evalúa qué propuestas son financiadas, sino también qué monto de dinero recibe cada proyecto.

Otro problema ha salido a la luz en relación con la estructura financiera de Ibermedia. Por un lado, se la considera democrática debido al hecho de que cada país paga lo que puede. Por otra parte, el donante más importante es España, y la operación tiene sede en Madrid. Si bien este gasto puede ser visto como una donación al fondo y un claro beneficio para la organización, España no actúa simplemente de modo altruista. Como miembro de la Agencia Española para la Cooperación Internacional, Alberto García Ferrer presentó los resultados de un estudio acerca del Programa Ibermedia que sostenía que España no presentaba films a la competencia y que solamente aportaba fondos para ayudar benévolamente a que los trabajadores cinematográficos

latinoamericanos acumularan horas de trabajo a través de proyectos cinematográficos iberoamericanos (García Ferrer, 2006). Esta aserción era manifiestamente falsa, ya que España sí participa y gana en las competencias de Ibermedia.

De hecho, los administradores de Ibermedia no creen que sea problemático que España tenga más poder de decisión debido a su contribución monetaria al fondo. Víctor Sánchez sentía que la posición de España estaba justificada, y señaló que “porque España aporta la mitad del fondo, no hay nada de malo en permitirle tener una voz mayor para supervisar muchos de estos proyectos.”

Más aún, la mayoría (el 72.69%, o 1.863.137 euros según los datos de 2008) de los fondos españoles provienen de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), una agencia para el desarrollo que depende del Ministerio de Relaciones Exteriores y cuyo único propósito es mantener relaciones positivas con otros países, incluyendo las excolonias. El resto de los fondos, aproximadamente el 15.6% (400.000 euros), vienen del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales españolas (ICAA), mientras que el 11.7% lo hacen de la agencia Cooperación Cultural, que forma parte del Ministerio de Cultura español (SEGIB, 2008: 22). En breve, el Programa Ibermedia es visto por los españoles como una vía para ganar prestigio a través de su colaboración cultural con América Latina. Como punto de comparación, el fondo para la coproducción europeo Eurimages también ha sido criticado en términos similares, excepto que los críticos alegan que Eurimages es una extensión del sistema francés, lo que les ha dado a los productores franceses una ventaja injusta (Finney, 1996).

Si bien los latinoamericanos pueden sentir que el involucramiento de España huele a una relación paternalista del pasado y un intento presente de neocolonialismo, esto es parcialmente infundado, aunque no del todo. Para comenzar, España, a fin de cuentas, pierde dinero con este emprendimiento (lo que será explicado más adelante), pero gana en términos de adquirir prestigio por su asistencia en la producción de films premiados y de calidad. El administrador de Ibermedia Víctor Sánchez opinó, dada la antigua

relación colonial entre España y la Latinoamérica hispanohablante:

Yo soy español. No voy a destrozar completamente mi cultura, aunque es cierto, tal vez estamos tratando de redimirnos por deudas históricas que tenemos con la región. Pero cuando a los países en América Latina les va bien por sus economías estables e industrias cinematográficas saludables, eso ayuda a España también (2003).

En ese sentido, España ha estado tratando de redimirse respecto de Latinoamérica por los quinientos años que colonizó la región. Aunque es probable que España haya impulsado colaboraciones en el ámbito cultural en un intento por rectificar males pasados, esto debe ubicarse en el contexto económico global: España tiene una ventaja monetaria distintiva cuando coproduce con naciones latinoamericanas pobres como Cuba o Bolivia. Claramente, el costo de hacer un film en esos países es mucho menor para los productores españoles. Ni siquiera, Ibermedia señaló, que la gente en España no se beneficia con este arreglo. La organización presentó estadísticas en 2005 que demostraban que, de hecho, hasta ese momento España había perdido dinero con este emprendimiento. También halló que los países que hacían una contribución anual menor obtenían mayores beneficios a largo plazo. De acuerdo con la organización, España recibe menos dinero del que paga: Perú y Bolivia reciben USD 1,70 por cada USD 1 que España aporta, Brasil recibe USD 1,18 por cada USD 1 que Portugal aporta y el resto de las naciones miembro ganan USD 1,6 por cada USD 1 aportado por España (Sánchez, 2005). En resumidas cuentas, España todavía tiene la industria cinematográfica más grande de Iberoamérica, y Latinoamérica ya que, como un todo es el mercado más grande. Por lo tanto, si bien España tiene una agenda obvia para su importante participación en Ibermedia, éste ha probado ser el fondo financiero más beneficioso y exitoso con que la región cuenta actualmente. En el caso de Brasil, frecuentemente hay coproducciones entre Brasil y Portugal debido a la afinidad de lenguaje, pero Portugal sirve más como puerta de entrada que como recurso económico.

Libia Villanzana argumenta que hay un vacío legal muy importante en las regulaciones sobre quién puede tener acceso a los fondos de

Ibermedia. A pesar de las reglas claras que indican que solo productoras cinematográficas independientes pueden inscribirse, Villanzana señala que conglomerados multimedia como Patagonik, de Argentina (una compañía en la que el 30% es propiedad de Buena Vista, o Disney, el 30% de Telefónica Media de España —una de las compañías de telecomunicaciones más grandes del mundo— y el 30% de Arterar Argentina, la rama de televisión del conglomerado multimedia Grupo Clarín y dueña del Canal 13, Arterar) han logrado conseguir préstamos (y prestigio) de Ibermedia cuando, técnicamente, no eran elegibles para hacerlo. Películas como *Kamchatka* (Director Marcelo Piñeyro, Argentina-España, 2002) y *Hermanas* (Directora Julia Solomonoff, Argentina-Brasil-España, 2005) fueron producidas por Patagonik. De acuerdo con Villanzana, cuando le preguntó a Elena Villardel, la directora de la oficina cinematográfica de Ibermedia, por esta discrepancia, ella culpó al el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina, (INCAA), por no haberse dado cuenta de que Patagonik estaba creando productoras más pequeñas a través de las cuales solicitar financiamiento (Villanzana, 2008, 69-70). Por ende, en términos de transparencia, ha habido informes que indican que los fondos han sido malversados.

Ibermedia puede ser considerada víctima de su propio éxito. Países como Francia, Italia e incluso el cartel de estudios de Estados Unidos, la *Motion Picture Association of America* (MPAA), han solicitado la membresía a Ibermedia, pero España sintió que comprometería el espíritu del aspecto ibérico y latinoamericano del fondo (Vidal-Villegas, 2000). Se sienten amenazados por la participación de estos otros países, aunque esto significaría que aumentarían los recursos del fondo común.

Los frutos de Ibermedia

Otras naciones latinoamericanas de América Central han sido excluidas del fondo debido a cuestiones monetarias. En 1998, Costa Rica se comprometió con USD 50.000 pero tuvo que retirarse al año siguiente. Cuando se vio claramente que el costo de la membresía anual de USD 50.000 era prohibitivo para los países

centroamericanos, el CAACI les permitió a estos países que hicieran un fondo común de USD 50.000 para ingresar a Ibermedia colectivamente, pero estipuló que podían participar en todas las competencias menos en la del fondo para la coproducción. En ese momento, ninguno de los países aceptó la propuesta; sin embargo, en 2006 Panamá se unió al programa, seguida por Costa Rica en 2008. Estos países, junto con Guatemala (incluida en 2009), son los países representativos de Centroamérica actualmente. Costa Rica, en su segundo año, ya pudo cosechar los beneficios de la membresía. En 2009, cinco proyectos cinematográficos, uno del veterano realizador Oscar Castillo y otros, de directores de óperas primas, fueron seleccionados para el fondo de coproducción y obtuvieron un total de 215.000 dólares. Laura Pacheco, la viceministra de Cultura en Costa Rica, señaló que “ser un miembro de Ibermedia es esencial para el desarrollo del cine en Costa Rica” (Rodríguez y Prensa MCJ, 2009).

Para aquellos países que no son miembros de Ibermedia, y para los que lo son, surgió un excelente mecanismo alternativo de financiamiento del cine llamado CINERGIA, una organización creada en 2004 por la directora de una escuela privada de cine en Costa Rica, María Lourdes Cortés. Cortés reunió fondos de su universidad, Veritas; del *Hivos Fund*, una fundación holandesa; de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (fundada por el Premio Nobel Gabriel García Márquez) y del *Goteborg Film Festival Fund*. Tiene sede en Costa Rica y su propósito es crear una versión centroamericana de Ibermedia. Los países miembro incluyen Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá y Cuba.

Este fondo nació de la idea de que los países centroamericanos necesitaban un fondo regional más pequeño para ayudar a los productores a profesionalizarse más antes de competir con industrias más grandes como las de Argentina y Brasil (Cortés, 2005). Cortés observó que a los países más chicos de Ibermedia les costaba más competir contra los más desarrollados. Por ejemplo, a Puerto Rico, que se incorporó como miembro en 2002, no se le otorgó un crédito de coproducción hasta 2004 debido a problemas logísticos y monetarios (González, 2006). CINERGIA ha

ayudado a los realizadores centroamericanos no solo financieramente sino también al invitar a directores a participar en talleres de escritura de guiones, donde conocieron a distribuidores y productores de renombre de otras partes de Latinoamérica y Europa. CINERGIA espera incentivar la creación de una fuente de colaboración regional panamericana. Cortés señala que CINERGIA se ha fortalecido recientemente con la inclusión de algunos países en Ibermedia, y se está asegurando de que algunos de estos proyectos cinematográficos serán financiados y completados (Cortés, 2011).

Conclusión

El Programa Ibermedia sigue siendo el fondo financiero más exitoso en América Latina. Sin embargo, es un fondo administrado por el Estado como los de Europa, que no superan los problemas de paternalismo y las dinámicas de poder inherentes que surgen cuando hay desigualdades de poder y recursos. Igualmente, el fondo ha tratado de ser democrático, y hasta la fecha ha habido películas comenzadas o producidas por todos los países miembro, sin importar su tamaño. El apoyo de Ibermedia a las producciones técnico-artísticas lo ha convertido en cómplice en el problema de cómo la economía puede moldear la cultura para cumplir con sus directivas: el breve panorama de los tropos de personajes españoles en los films iberoamericanos es el comienzo de un estudio más amplio sobre cómo las narrativas de colaboración cultural pueden funcionar perfectamente o carecer de credibilidad.

Referencias bibliográficas

- Apaolaza, Jon. “Latin American Actors in Spain: The Vanguard in the Artistic Exchange.” *The Thinking Eye: Latin American and Spanish Cinema Online* 0 (August 2003).
- Baer, Hester, and Ryan Long, “Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*.” *South Central Review* 21.3 (Fall 2004): 150–68.

- Baltruschat, Doris. "International TV and Film Co-Production: A Canadian Case Study," in Cottle, Simon (Ed.) *Media Organization and Production*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2003, 181-207.
- Barnabé, Diego. "Uruguay puede quedar fuera del fondo Ibermedia para la producción audiovisual si no paga sus deudas." Interview with José Sanchez Varela (Taxi Films) with participation by Elena Villardel (head of Programa Ibermedia), *Radio El Espectador*. Uruguay: May 17, 2000. <http://>.
- Buenaventura, Fabia. Interview. July 5, 2005.
- Bonet, Lluís. "Industrias culturales y desarrollo en Iberoamérica: Antecedentes para un debate", en Néstor García Canclini (ed.), *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*, México, Santillana, OEI, 2002.
- Cortés, María Lourdes. Interview. November 24, 2005.
- , Interview. January 31, 2011 (email correspondence)
- Dapena, Gerard. "In Search of Gardel's Guitar: Representing the Transhispanic Musical Nation." Paper delivered at the Second International Conference on Latin(o)American and Iberian Cinemas, University of Hawaii-Manoa, November 2005.
- D'Lugo, Marvin. "The Geopolitical Aesthetic in Recent Spanish Films." *Post Script*, Winter-Spring, Vol. 21, No. 2, 2002, 1-8.
- "El programa MEDIA apoya 12 títulos presentes en las deferentes secciones del Festival de Cannes." *CINEinforme*, Año 45, April 2005, 46.
- Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE), "Ibermedia." Madrid: April 1997, 3-24.
- Fermín, Zuri, Ibermedia administrator. Interview. May 30, 2003.
- Finney, Angus. *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London: Cassell, 1996.
- "Forma en que Uruguay cumplirá con Ibermedia no satisface a cineastas", *El Espectador*, 11 de agosto de 2003. (última visita: 1 de febrero de 2011).
- García Canclini, Néstor. "Cooperación, Diálogo: ¿Son las palabras más apropiadas?" V Campus Euroamericano de cooperación cultural, Almada, Portugal, 2007, 9. (última visita: 30 de enero de 2011).
- García Ferrer, Alberto. "Cine, televisión y cooperación iberoamericano." Conferencia dictada en la Universidad 3 de Febrero. Buenos Aires: August 30, 2006.
- González, Velda, Sub-Director of Programming, Puerto Rico Film Commission. Correspondencia por e-mail. October 30, 2006.
- González Acevedo, Juan Carlos. *Che, qué bueno que vinisteis: El cine argentino que cruzó el charco*. Barcelona: Editorial Dieresis, 2005.
- Hind, Emily. "Provincia in Recent Mexican Cinema, 1989-2004." *Discourse*, Winter and Spring Vol. 26, Nos. 1 and 2, 2004, 26-45.
- Hoefert de Turégano, Teresa. "The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America." *Film and History* 34.2 (2004): 15-24.
- Hoskins, Colin, Stuart McFadyen and Adam Finn, *Global Television and Film: An Introduction into the Economics of the Business* (New York: Oxford University Press), 1997.

- Ibermedia, Ibermedia. Summit of the Americas. Chile: November 10–11 1996.
- “Ibermedia aprueba ayudas a la coproducción para 32 títulos, 13 de ellos con participación Española.” *CINEinforme* 45 (Febrero 2005): 34.
- “Ibermedia financiará cinco películas uruguayas.” *La República* (Noviembre 25, 2005). . (última visita: 1 de febrero de 2011).
- “Ibermedia inicia una nueva etapa con la intención de dar mayor protagonismo a la distribución.” *CINEinforme* 43.762 (October 2003): 24.
- Kogan, Lauren. “The Spanish Film Industry: New Technologies, New Opportunities” *Film Historia*, Vol. XVI, no. 1-2, 2006. (última visita: 28 de enero de 2011).
- Middents, Jeffrey. “Ibermediating National Cinemas”. Trabajo presentado en la Society for Cinema and Media Studies (SCMS), Philadelphia, marzo de 2008.
- Moreno Rodríguez, José Manuel. “Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia”, *Comunicación y Sociedad*, nueva época, num. 9, enero-junio, 2008, 95-118.
- Podalsky, Laura. “Negotiating Differences: National Cinemas and Co-productions in Prerevolutionary Cuba.” *The Velvet Light Trap* 34 (otoño de 1994): 59–70.
- Rodriguez, Natalia y Prensa MCJ, “Cinco proyectos de cineastas nacionales escogidos por Ibermedia” 21 de julio 2009, Red Cultura) (última vista 13 enero de 2011).
- Salvador, Agustina. “Varias banderas unidas para un mismo fin.” *La Nación*, enero 27, 2005.
- Sánchez, Víctor. Entrevista. Mayo 30, 2003.
- , Entrevista. July 6, 2005.
- Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) “Programa Ibermedia, 1998-2008, Evaluación” (última visita: 1 de febrero de 2011).
- Signetto, Alberto. Video Interview with Pablo Bossi, producer of *El Aura*. 2004. .
- Smith, Paul Julian. “Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 12.3 (2003): 389-400.
- Strover, Sharon. “*Coproductions International*” 1995(?), 1-3
- Tal, Tzvi. “Viejos republicanos españoles y joven democratización latinoamericana: imagen de exilado en películas de Argentina y Chile: ‘La historia oficial’ y ‘La frontera.’” *Espéculo: Revista de estudios literarios*, No. 15. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000. .
- “23 coproducciones: Acuerdo para promover el cine iberoamericano.” *La Nación*, Oct. 23, 2000, Espectáculos.
- Vidal-Villegas, Norma. “La salida natural para el cine español es Iberoamérica.” *El Economista* (2000). . (Ultima vista 23 de enero de 2011)
- Villazana, Libya. “Co-production and Its Markets: Universal Contemporary Dialogues That Decontextualise the Fictional Cinema of Latin America.” Trabajo presentado en la Conferencia de Visual Synergies. London y Cambridge, June 23–26, 2006.
- , “Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain”, *Framework* 49, no. 2, otoño de 2008, 65-85.