

Cine transnacional.

La coproducción hispanofrancesa (1987-1999)

Ana María Mejón Miranda

en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en

Investigación en Medios de Comunicación

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

José Manuel Palacio Arranz

Abril de 2019

Todos los derechos reservados.

AGRADECIMIENTOS

Quienes me conocen bien saben que considero la Universidad Carlos III de Madrid mi segunda casa. Pisé su suelo por primera vez con dieciocho años en junio de 2007 para hacer la prueba de Selectividad, y desde que en septiembre del mismo año comenzara mis estudios de Licenciatura Conjunta en Periodismo y Comunicación Audiovisual se fueron edificando entre sus cuatro paredes los cimientos de una larga etapa, que no necesariamente concluye hoy, pero que sin duda sufre un punto de inflexión con la finalización de este trabajo.

Redactar estas líneas hoy solo me reporta alegrías. La primera de ellas, la de poder agradecer a Manuel Palacio que aceptara dirigir esta tesis doctoral y depositar su confianza para avalar la beca que financieramente la ha hecho posible. También a Carmen Ciller su apoyo desde que me conociera durante mi etapa en el Máster de Investigación Aplicada a los Medios de Comunicación. Gracias también a Juan Carlos Ibáñez, que me enseñó a pensar el cine español desde la extinta “Historia de los medios audiovisuales” y por sus siempre sabios consejos durante estos años. Ha sido un verdadero placer trabajar al lado de los tres este tiempo y aprender como creo que no hubiera aprendido en ninguna otra parte el sentido de dedicarnos a la investigación y la docencia, del trabajo en equipo y de cómo podemos hacer de esta una sociedad mejor. Gracias por ser mis maestros y ayudarme a crecer como investigadora y persona.

Agradezco también a Gérard Imbert y Josetxo Cerdán todas las facilidades que desde su gestión en la dirección del Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación me han aportado, así como a Susana Herrera por el apoyo con los últimos trámites.

La beca predoctoral de Personal Investigador en Formación de la que gocé entre 2014 y 2018 del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, así como la Ayuda para la Movilidad que la Universidad Carlos III me brindó en 2017 han contribuido a que este proyecto se llevara a cabo.

Zrinjka Perusko me acogió en la Universidad de Zagreb como si fuera una de sus estudiantes y me enseñó que las costas del Adriático y el Mediterráneo están bañadas por las mismas aguas. Sin su ayuda la Mención Internacional a la que aspira esta tesis no sería posible.

Agradezco también las pequeñas contribuciones que de una manera u otra han hecho a este trabajo mis compañeros actuales, los del grupo de investigación Tecmerin. En especial a Miguel Fernández, Sagrario Beceiro, Alejandro Melero, Iván Darías, Vicente Rodríguez, David Rodríguez y Conchi Cascajosa por todas las muestras de empatía y comentarios de ánimo, sobre todo en esta última etapa. También agradezco a Asier

Aranzubia, Farshad Zahedi, Francisco Utray y Anto Benítez la experiencia de los años de docencia que hemos compartido. A este último, también por su paciencia como tutor de mi TFG y mi TFM en esta casa.

Mirito Torreiro merece una mención especial, además de por haber facilitado el contacto con algunos de los entrevistados en este trabajo, por la inspiración tanto de sus clases allá por 2010 como las que sigue impartíendome cada día.

No puedo olvidarme en este punto del querido Alberto Elena, porque su memoria permanece a través de los textos que han permitido que buena parte de este trabajo tenga sentido.

En el aspecto más logístico debo agradecer al Servicio de Biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid su eficiencia y a la Filmoteca Española el acceso al visionado de las películas analizadas. En el edificio 17 de la Carlos III están Arancha, Azucena, Marisa, Álvaro y María Luisa, que simplemente han hecho del centro un lugar al que querer volver cada día.

También ha sido fundamental el ejemplo de Minerva, Natalia, Paula, Azahara y el resto de compañeros que se doctoraron recientemente y de cuyos nervios me acuerdo hoy más que nunca, a ellos les agradezco hacerme ver que todo llega.

Asier ha colaborado en este trabajo con la revisión de las conclusiones en inglés y solo puedo desearle la mayor de las paciencias con la etapa que le llega. También agradezco a Santi, Tamara, Gabriel, Sonia, Lucía e Irene, que se enfrentarán próximamente a estos folios en blanco, por la compañía diaria y por todo lo que vendrá. Gracias asimismo a Andrea, por inspirarme, aunque ella no lo sepa, a ser fuerte en un momento en que pensé que no podría serlo.

Mis agradecimientos más personales son para aquellas personas que forman parte de mi día a día, amigos y familia. Empezando por Rubén Romero, porque sin él estos años hubieran sido distintos, pero no mejores. Mi profesor se convirtió en mi amigo y en el hermano que nunca pensé que la universidad pudiera darme. Gracias por tu incondicional apoyo, no se me ocurre nadie mejor con quien superar esta etapa. Lo hemos conseguido.

Arancha, Josep, Irena, Bea, Laura, César, Chimeno, Raquel y Fausto, también sois parte de este trabajo, por esperar a que terminara y por la celebración que tenemos pendiente.

Otro de mis grandes apoyos han sido las familias Areses Miranda y Miranda Carpintero, mi respiro y una fuente de cariño incombustible. Son los mejores tíos y primos que un doctorando en crisis puede tener. También los Martínez Peiró, que me adoptaron como sobrina y prima.

Dedico este trabajo a Mari y a Paco, por abrirme las puertas de su casa y haber traído a este mundo al mejor compañero de vida que podría tener.

A Julio, mi padre, por mi primera cámara, por las películas, por la sala de cine, por darme alas y creer en mí mucho antes de que yo misma lo hiciera.

A Fran, mi compañero de vida, por construir conmigo todos los proyectos que se cruzan en mi camino, por tu paciencia durante esta loca aventura, por quererme y dejarme que te quiera.

A M^a Ángeles, mi madre, por darme todo lo que tengo y enseñarme que lo que importa en la vida no se enseña en un aula ni está escrito en ningún libro. Gracias por quedarte conmigo. Por esta y muchas celebraciones más.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Romero Santos, R., Mejón, A. (201-) *Barcelona y el cine*, Niza: GRIMH [en prensa]

Contribución incluida parcialmente en la tesis en Capítulo 3. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Mejón, A. (2019) Coproducción internacional y ciudad. Actas del Congreso Internacional “La ciudad: imágenes e imaginarios” UC3M 12-15 marzo 2018. [en prensa]

Contribución incluida parcialmente en la tesis en Capítulo 3. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Mejón, A. (2019), “Coproducciones internacionales hispanobrasileñas desde la década de los noventa”, *Archivos de la Filmoteca* [en prensa].

Contribución incluida parcialmente en la tesis en Capítulo 2. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Mejón, A. (2019) “La coproducción internacional de películas en España como fenómeno transnacional: el camino hacia los años noventa”, *Iberic@I* [en proceso de revisión]

Contribución incluida parcialmente en la tesis en Capítulo 2. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Romero Santos, R., Mejón, A. (2017) Asalto en el comité central (Vicente Aranda, 1982): el thriller político como esperpento, *Trípodos*, nº 4, pp. 125-138

Contribución incluida parcialmente en la tesis en Capítulo 2. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

APOYOS

Esta tesis doctoral se enmarca en el Proyecto I+D+i “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultural global” (Ref. CSO2016-78354-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación, Gobierno de España.

Su realización ha sido posible gracias a una beca predoctoral de Personal Investigador en Formación del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

Se desarrolla en el ámbito del Grupo de Investigación Tecmerin (Televisión-cine: memoria, representación industria) de la Comunidad de Madrid.



tecmerin
televisión-cine:
memoria, representación
e industria

PREFACIO

La presente tesis doctoral se inscribe en las dinámicas del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria) de la Universidad Carlos III de Madrid y ha sido posible gracias a la financiación de una beca predoctoral de Profesorado Investigador en Formación (PIF) otorgada en 2014 por el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la misma universidad. A su vez, esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación I+D+i “Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (Ref. CSO2016-78354-P), aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad en 2016 y dirigido por el catedrático Manuel Palacio, director de esta tesis.

Por otra parte, durante el transcurso de la investigación se ha tenido la oportunidad de compartir los distintos avances mediante la participación en congresos científicos y en publicaciones académicas. El primer acercamiento a la coproducción internacional se llevó a cabo mediante el Trabajo Fin de Máster “La coproducción internacional de largometrajes de animación en España (2000-2012)”, calificado con Matrícula de Honor. En 2015 participé en *el International Workshop TV Series Narrative*, organizado por Universidad Politécnica de Valencia, donde presenté la ponencia “Del cine a la televisión (y viceversa) en la animación española durante los años ochenta”, en la que se exponían principalmente algunas de las conclusiones derivadas de la investigación realizada para el TFM. En el mismo año, el III Congreso Internacional CIHALCEP de la Universidad de Salamanca acogió mi presentación “Las películas hispano-brasileñas”, un trabajo que surgió de los primeros resultados del estudio preliminar realizado para delimitar el objeto de estudio de esta tesis y que se presenta en los apartados “Metodología” y “Estudio preliminar”.

A su vez, este primer acercamiento a la tesis me permitió presentar “Calificación y censura de las coproducciones hispanoitalianas durante la post-Transición”, en el Congreso Internacional “El cine y la televisión en España de la post-Transición (1979-

1992), organizado por TECMERIN en la Universidad Carlos III de Madrid en el año 2015.

Las dificultades expresadas en la metodología de esta tesis doctoral relacionadas con la búsqueda de datos sobre coproducción internacional en bases de datos dieron lugar a la comunicación “La utilización de bases de datos de instituciones cinematográficas en la investigación aplicada al cine”, que fue recibida por el I Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento de la Universidad de Sevilla.

En 2017 tuve la oportunidad de participar en el seminario doctoral “Comparative Media Systems”, celebrado cada año en la IUC de Dubrovnik (Croacia), un lugar de encuentro para jóvenes investigadores que prima la perspectiva de casos de estudio transnacionales y donde fue de interés mi contribución titulada “The rise and consolidation of Spanish film co-production in the 90s”. Aquel año la temática principal del encuentro era “Media policy and regulation”, por lo que pude desarrollar gran parte de lo que aquí se presenta como Capítulo 2 en lo referente a la evolución de la regulación cinematográfica española y cómo esta afectó a la coproducción internacional. Posteriormente, también en 2017 pude realizar una estancia de tres meses en el Centre for Media and Communication Research de la Universidad de Zagreb (Croacia), centro dirigido por la profesora Zrinjka Perusko, donde se me solicitó impartir una sesión en el Advanced Seminar de la Fakultet Političkih Znanosti (Faculty of Political Science, University of Zagreb) organizado por el programa de doctorado de dicha Facultad.

Las últimas presentaciones relacionadas con esta tesis doctoral tuvieron lugar en 2018, primero en el Congreso Internacional “La ciudad: imágenes e imaginarios”, donde pude exponer a través de la comunicación “Coproducciones internacionales y ciudad” algunos casos de estudio que conforman este trabajo, especialmente aquellos encabezados por el director Pedro Almodóvar. Posteriormente, viajé a París para participar en el Congreso internacional CRITIC “Miradas ibéricas y latinoamericanas sobre lo transnacional”, celebrado en la Universidad Sorbonne Lettres, donde participé con la comunicación “La coproducción internacional de películas en España como fenómeno transnacional en la década de los noventa”. Por último, en el V Encuentro Académico Tecmerin, el Congreso Internacional “Cine, televisión y cultural popular en

los noventa” participé con la comunicación “Productores cinematográficos en los años 90: las coproducciones internacionales de Andrés Vicente Gómez y Gerardo Herrero”, presentando así los principales rasgos de dos de los casos de estudio de esta tesis.

Este proceso ha dado lugar a que algunas de estas intervenciones se materializaran en forma de publicaciones. La primera de ellas, el estudio que realicé junto a Rubén Romero Santos a petición del comité organizador del XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, que editó la monografía *Discursos sobre la crisis* (editado por Jochen Mecke, Ralf Junkerjürgen y Hubert Pöppel en 2015), a la que contribuimos con un estudio sobre las representaciones transnacionales en el cine contemporáneo titulado “Perdiendo el norte: una brújula para la crisis”. Una extensión de este trabajo pudo ser presentada en el seminario AETE organizado en la Université Paris Nanterre por invitación del profesor Jean-Stéphane Duran Foixen 2016. Por otra parte, también junto a Romero Santos publiqué en 2018 el artículo “Asesinato en el comité central (Vicente Aranda, 1982): el thriller político como esperpento” en la revista *Trípodos*, para el que fue de especial utilidad el marco contextual desarrollado para esta tesis. Este marco también se ve reflejado en la futura publicación de la monografía *Barcelona y el cine*, desarrollada también junto a Romero Santos y que incluye casos de estudio como el de *Todo sobre mi madre*. También en 2018 desarrollé junto a Casimiro Torreiro la monografía *La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso (Cuadernos Tecmerin nº13)*, que también fue de utilidad a la hora de abordar los perfiles técnicos analizados como el del director de casting, en particular en el caso de estudio de *Territorio Comanche* de este presente trabajo.

Por último, el encuentro celebrado en 2018 en la Sorbona ha dado lugar a una colaboración en el primer número de 2019 la revista *Iberic@I* con el artículo “La coproducción internacional de películas en España como fenómeno transnacional: el camino hacia los años noventa”, y el trabajo citado anteriormente presentado en Salamanca junto a la profesora Carmen Ciller y ha sido aceptado en 2019 para su publicación en *Archivos de la Filmoteca* bajo el título “Coproducciones internacionales hispanobrasileñas desde la década de los noventa”.

Resumen

La presente investigación tiene como objeto de estudio la coproducción internacional como mecanismo de producción fílmica en un contexto globalizado como es el de la década de los años noventa del siglo pasado y desde la perspectiva de los cines transnacionales.

Tras el estancamiento de la producción cinematográfica coincidente con la llegada del primer gobierno socialista de la democracia en 1982, desde mediados de los años ochenta se produjeron numerosas modificaciones en la regulación fílmica española que debían conjugarse, además con las iniciativas supranacionales promovidas desde órganos como la Unión Europea o el Consejo de Europa. Durante estos cambios se creó un escenario en el que la producción fílmica española resurgió. En este contexto, la presencia de la coproducción internacional nos ha hecho plantearnos cuál fue su importancia durante estos años y quiénes los principales agentes que la impulsaron.

Este trabajo propone, además de una periodización del cine español desde la perspectiva de la coproducción internacional, un estudio sobre el periodo 1987-1999, identificado como el más importante para la evolución de este mecanismo de producción, así como de las dinámicas desarrolladas en aquellos años entre empresas de producción españolas y francesas por ser las principales socias coproductoras durante este periodo. A través del estudio de tres casos desde el punto de vista español (Andrés Vicente Gómez, *El Deseo* y Gerardo Herrero), se obtienen distintos modelos de coproducción internacional y se analizan las distintas redes establecidas durante la colaboración para la producción fílmica.

Palabras clave: coproducción internacional, años noventa, España, Francia, cine transnacional, Europa, Andrés Vicente Gómez, *El Deseo*, Gerardo Herrero.

Abstract

This research aims to study the international coproduction as a mechanism of film production within a globalized context as it is the one of the decade of the nineties of the last century and from the perspective of the transnational cinemas.

After the stagnation of film production coinciding with the arrival of the first socialist government of democracy in 1982, Spanish film regulation was changed several times and combined, in addition, to the supranational initiatives promoted by organs such as the European Union or the Council of Europe. A new scenario in which the Spanish film production resurfaced was created. In this context, the presence of international co-production has made us wonder about its importance during these years and who were the main agents that promoted it.

This work proposes, on the one hand, a periodization of Spanish cinema from the perspective of international co-production. On the other hand, a study on the period 1987-1999, identified as the most important for the evolution of this production mechanism, as well as the dynamics developed in those years between Spanish and French production companies for being the main co-producing partners during this period. Through the study of three cases from the Spanish perspective (Andrés Vicente Gómez, *El Deseo* and Gerardo Herrero), different models of international co-production are obtained and the different networks established during the collaboration for film production are analyzed.

Keywords: international coproduction, nineties, Spain, France, transnational cinema, Europe, Andrés Vicente Gómez, *El Deseo*, Gerardo Herrero.

ÍNDICE

ÍNDICE DE GRÁFICOS, FIGURAS Y TABLAS	16
---	-----------

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. INTRODUCCIÓN	21
--------------------------	-----------

1.2. LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL COMO OBJETO DE ESTUDIO	22
--	-----------

1.3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO	24
--	-----------

1.4. MARCOS TEÓRICOS Y CONTEXTUALES	27
--	-----------

1.4.1. LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL COMO MARCO HISTORIOGRÁFICO	28
---	----

1.4.2. LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL Y LA CONCEPCIÓN DE LOS CINES TRANSNACIONALES	31
---	----

1.4.3. LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL DESDE LOS ESTUDIOS SOBRE PRODUCCIÓN CINEMATográfica	44
--	----

1.4.4. TAXONOMÍAS DE LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL	49
--	----

1.4.5. MARCOS ADYACENTES	55
--------------------------	----

1.5. CLAVES METODOLÓGICAS PARA LA DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	57
---	-----------

1.5.1. ESTUDIO PRELIMINAR	57
---------------------------	----

1.5.2. PERIODIZACIÓN	58
----------------------	----

1.6. CLAVES METODOLÓGICAS PARA EL ANÁLISIS DEL OBJETO DE ESTUDIO	61
---	-----------

1.6.1. REVISIÓN DE FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS	61
--	----

1.6.2. DELIMITACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE CASO	63
---	----

1.7. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN	65
--	-----------

CAPÍTULO 2 – LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL EN ESPAÑA

2.1. LA PRESENCIA DE LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA	68
---	-----------

2.2. ANTECEDENTES (1949-1982)	71
--------------------------------------	-----------

2.2.1. LA LLEGADA DE LOS PRIMEROS ACUERDOS BILATERALES	75
--	----

2.3. LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL (1983-1999)	82
2.3.1. PERIODO 1983-1989	82
2.3.2. PERIODO 1989-1999	112
2.4. EVOLUCIÓN DE LA REGULACIÓN EN MATERIA DE COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL	126
<u>CAPÍTULO 3 – LA COPRODUCCIÓN HISPANOFRANCESA 1987-1999</u>	128
3.1. JUSTIFICACIÓN	129
3.2. LA COPRODUCCIÓN EN EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL Y FRANCÉS. UNA COMPARATIVA	131
3.3. EVOLUCIÓN DE LA COPRODUCCIÓN HISPANOFRANCESA	134
3.4. EL ACUERDO DE COPRODUCCIÓN HISPANOFRANCÉS	145
3.5. CASOS DE ESTUDIO	150
3.5.1. ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA EL ESTABLECIMIENTO DE ESTRATEGIAS DE COPRODUCCIÓN. DELIMITACIÓN DE LOS CASOS DE ESTUDIO.	150
3.5.2. ANDRÉS VICENTE GÓMEZ	154
3.5.3. EL DESEO	193
3.5.4. GERARDO HERRERO (TORNASOL FILMS)	234
3.5.5. MODOS DE COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL (1987-1999)	264
4 CONCLUSIONES	273
4.1. CONCLUSIONES	274
4.2. FINAL CONCLUSIONS	279
5. REFERENCIAS	284
5.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS	284
5.2. LEGISLACIÓN	299
5.3. FILMOGRAFÍA: COPRODUCCIONES HISPANOFRANCESES ANALIZADAS	302

6. ANEXOS 304

ANEXO I – COPRODUCCIONES HISPANOFRANCESAS 1987-1999	304
ANEXO II – MAPAS DE COPRODUCCIÓN	307

Índice de Gráficos, Figuras y Tablas

Gráficos

<i>Gráfico 1 – Evolución (número de largometrajes) de la coproducción internacional frente a películas íntegramente nacionales (1970-2014) Fuente: ICAA. Elaboración propia.</i>	68
<i>Gráfico 2- Porcentaje de largometrajes de producción íntegramente española y largometrajes en coproducción internacional con participación española 1970-2014. Fuente: ICAA. Elaboración propia.</i>	69
<i>Gráfico 3 - Porcentaje de coproducciones internacionales con participación española en colaboración con socios europeos o latinoamericanos (1980-2014). Fuente: ICAA. Elaboración propia.</i>	130
<i>Gráfico 5 - Porcentaje de coproducciones internacionales con participación francesa o española en relación a la producción total de cada cinematografía.</i>	¡Error! Marcador no definido.

Figuras

<i>Figura 1 – Créditos iniciales de La noche oscura (Carlos Saura, 1989)</i>	171
<i>Figura 2 – Primer fotograma de los créditos de El sueño del mono loco</i>	178
<i>Figura 3 – Crédito inicial de Belle Époque</i>	181
<i>Figura 4 – Fotograma de La teta y la luna (Bigas Luna, 1994)</i>	191
<i>Figura 5 – Crédito inicial de El hombre que perdió su sombra (Alain Tanner, 1991), en el que aparecen los tres productores del filme.</i>	247

Tablas

<i>Tabla 1 – Número de películas íntegramente españolas y coproducciones internacionales con participación española (1950-1976). Fuente: Cuevas (1976). Porcentajes: elaboración propia.</i>	74
--	----

Tabla 2 – Acuerdos de coproducción bilaterales firmados por España hasta 2017 _____	76
Tabla 3 – Evolución de la producción de largometrajes en Alemania, Francia, España e Italia (coproducciones incluidas) (1970-1997) Fuente: Dubec (2000) _____	79
Tabla 4 - Largometrajes producidos por empresas españolas 1975-1983. Ne = número de largometrajes de producción íntegramente española. Nc = número de largometrajes en régimen de coproducción internacional con participación española. Fuente: ICAA. Elaboración propia. _____	81
Tabla 5 - Largometrajes producidos por empresas españolas 1982-1989. Ne = número de largometrajes de producción íntegramente española. Nc = número de largometrajes en régimen de coproducción internacional con participación española. Fuente: ICAA. Elaboración propia. _____	83
Tabla 6 - Evolución del número de países participantes y de los proyectos financiados por el Fondo Eurimages 1989-2011. Fuente: Consejo de Europa. Elaboración propia. _____	106
Tabla 7 - Largometrajes producidos por empresas españolas 1982-1989. Ne = número de largometrajes de producción íntegramente española. Nc = número de largometrajes en régimen de coproducción internacional con participación española. Fuente: ICAA. Elaboración propia. _____	112
Tabla 8 - Comparación de la evolución de la producción de coproducciones internacionales hispanofrancesas e hispanoargentinas (1982-2015) _____	131
Tabla 9 - Evolución de la producción francesa (1960-1998): películas de financiación íntegramente nacional y coproducciones internacionales. _____	132
Tabla 10 - Evolución de la producción española (1960-1998): películas de financiación íntegramente nacional y coproducciones internacionales. _____	133
Tabla 11 - Coproducciones internacionales desarrolladas por empresas de producción españolas y francesas (1955-2014) _____	134
Tabla 12 – Largometrajes hispanifranceses previos a eurimages. Fuente: Council of Europe _____	137
Tabla 13 – Coproducciones hispanofrancesas (1990-1999). Fuente: ICAA. Elaboración propia _____	138
Tabla 14 - Coproducciones francesas, españolas e hispanofrancesas financiadas por Eurimages (1990-1999). Fuente: Council of Europe. Elaboración propia. _____	139
Tabla 15 – Directores que realizaron dos o más coproducciones hispanofrancesas (1987-1999) _____	151
Tabla 16 – Filmografía de Andrés Vicente Gómez (1987-1999). Coproducciones internacionales sombreadas. Elaboración propia. (F= Ficción, D=Documental, PN=Producción íntegramente nacional, CI=Coproducción internacional) _____	159
Tabla 17 – Países de procedencia de los socios productores de las coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez (1987-1999). Elaboración propia. _____	163
Tabla 18 - Coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez y productoras extranjeras en función de si son bipartitas o multipartitas (1983-1999). _____	164
Tabla 19 - Colaboraciones entre Andrés Vicente Gómez y otras productoras según su procedencia, el número total de coproducciones en las que colaboraron y si fueron colaboraciones bilaterales o multilaterales (1983-1999). _____	164

Tabla 20 - Reparto de Los negros también comen según su procedencia _____	173
Tabla 21 – Reparto de El sueño del mono loco según su procedencia _____	177
Tabla 22 – Equipo creativo y técnico de El sueño del mono loco según su procedencia _____	177
Tabla 23 – Equipo creativo y técnico de Belle Époque según su procedencia _____	182
Tabla 24 – reparto de Belle Époque según su procedencia _____	183
Tabla 25 – Reparto de Huevos de oro según su procedencia _____	186
Tabla 26 - Equipo creativo y técnico de Huevos de oro según su procedencia _____	187
Tabla 27 - Equipo creativo y técnico de La teta y la luna según su procedencia _____	188
Tabla 28 - Reparto de La teta y la luna según su procedencia _____	189
Tabla 29- Filmografía de El Deseo (1987-1999). Coproducciones internacionales sombreadas. Elaboración propia. (F= Ficción, D=Documental, PN=Producción íntegramente nacional, CI=Coproducción internacional) Datos: ICAA y Rimbau y Torreiro, 2009. Elaboración propia. _____	197
Tabla 30 - Coproducciones internacionales desarrolladas por El Deseo y productoras extranjeras en función de si son bipartitas o multipartitas (1988-1999). _____	199
Tabla 31 - Colaboraciones entre El Deseo y otras productoras según su procedencia, el número total de coproducciones en las que colaboraron y si fueron colaboraciones bilaterales o multilaterales (1988-1999). _____	199
Tabla 32 - Comparativa de los estrenos de las películas de Almodóvar en España y Francia. Fuente: Seguin, J. C. (2013). Elaboración: Jean Claude Seguin. _____	200
Tabla 33 – Reparto de Tacones Lejanos según su procedencia _____	208
Tabla 34 – Equipo creativo y técnico de Tacones Lejanos según su procedencia _____	208
Tabla 35 - Reparto de Kika según su procedencia _____	211
Tabla 36 – Equipo creativo y técnico de Kika según su procedencia _____	212
Tabla 37 - Reparto de La flor de mi secreto según su procedencia _____	213
Tabla 38 – Equipo creativo y técnico de La flor de mi secreto según su procedencia _____	215
Tabla 39 – Reparto de Carne Trémula según su procedencia _____	216
Tabla 40 – Equipo creativo y técnico de Carne Trémula según su procedencia _____	217
Tabla 41 – Equipo creativo y técnico de Todo sobre mi madre según su procedencia _____	220
Tabla 42 – Reparto de Todo sobre mi madre según su procedencia _____	221
Tabla 43 – Equipo creativo y técnico de Acción mutante según su procedencia. _____	224
Tabla 44 – Reparto de Acción mutante según su procedencia _____	225
Tabla 45 – Reparto de Tierra fría según su procedencia _____	227
Tabla 46 – Equipo creativo y técnico de Tierra fría según su procedencia _____	228
Tabla 47 – Reparto de Caiga quien caiga me caso según su procedencia _____	229
Tabla 48 – Equipo creativo y técnico de Caiga quien caiga, me caso según su procedencia. _____	229
Tabla 49 – Reparto de El señor de los elefantes según su procedencia _____	231
Tabla 50 – Equipo creativo y técnico de El señor de los elefantes según su procedencia. _____	231

<i>Tabla 51 – Reparto de Señores niños según su procedencia</i>	232
<i>Tabla 52 – Equipo creativo y técnico de Señores niños según su procedencia.</i>	232
<i>Tabla 53 - Largometrajes producidos por Tornasol Films entre 1987 y 1999. Fuente: ICAA y Rimbau y Torreiro, 2008. Elaboración propia.</i>	238
<i>Tabla 54 - Coproducciones internacionales desarrolladas por Tornasol y productoras extranjeras en función de si son bipartitas o multipartitas (1988-1999).</i>	239
<i>Tabla 55 - Colaboraciones entre Tornasol y otras productoras según su procedencia, el número total de coproducciones en las que colaboraron y si fueron colaboraciones bilaterales o multilaterales (1988-1999).</i>	239
<i>Tabla 56 – Reparto de El hombre que perdió su sombra según su procedencia</i>	245
<i>Tabla 57 – Equipo creativo y técnico de El hombre que perdió su sombra según su procedencia</i>	246
<i>Tabla 58 – Reparto de Un paraguas para tres según su procedencia</i>	249
<i>Tabla 59 – Equipo creativo y técnico de Un paraguas para tres según su procedencia</i>	249
<i>Tabla 60 – Reparto de Madregilda según su procedencia</i>	251
<i>Tabla 61 – Equipo creativo y técnico de Madregilda según su procedencia.</i>	251
<i>Tabla 62 – Reparto de Malena es un nombre de tango según su procedencia</i>	253
<i>Tabla 63 – Reparto de Territorio comanche según su procedencia</i>	257
<i>Tabla 64 – Equipo creativo y técnico de Territorio comanche según su procedencia</i>	258
<i>Tabla 65 – Equipo creativo y técnico de La camarera del Titanic según su procedencia</i>	262
<i>Tabla 66 – Reparto de La camarera del Titanic según su procedencia</i>	263
<i>Tabla 67 – Reparto de El coronel no tiene quien le escriba según su procedencia</i>	263

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Introducción

La coproducción internacional es el mecanismo de producción cinematográfica que implica la colaboración de empresas productoras procedentes de al menos dos países diferentes, con el fin de desarrollar una obra fílmica. Se trata de una estrategia consolidada en Europa desde los años cincuenta del siglo XX, momento en que es definida legalmente, aunque con anterioridad ya se daban trabajos conjuntos entre productoras de distinta nacionalidad para el desarrollo fílmico conjunto.

Con el tiempo, las implicaciones de la coproducción internacional han sobrepasado el mero acuerdo comercial. Partimos de la idea de que la aplicación de esta estrategia para el desarrollo de obras fílmicas puede tener efectos estético-narrativos y configura un escenario en el que no solo se transnacionalizan los relatos, sino también los equipos de trabajo y las redes de profesionales implicados en la realización de los filmes. En el caso de España, la importancia de su estudio radica, por una parte, en la alta presencia de esta estrategia en la cinematografía española, que en determinadas ocasiones ha supuesto más de la mitad de la producción nacional —como ocurre, por ejemplo, en determinados años de la década de los setenta— y que desde los años noventa hasta el presente supone la estrategia de desarrollo de un tercio de las películas producidas en España.

En este trabajo observamos que la coproducción internacional tradicionalmente ha evolucionado de la mano de su desarrollo institucional, traducido en la elaboración de leyes que la regulan y de políticas culturales cinematográficas que la fomentan. Parece pertinente observar cómo los cambios de las distintas políticas culturales han coincidido en el tiempo y propiciado, por tanto, el auge de la coproducción internacional en determinados momentos de la historia del cine español.

En concreto, dado que esta tesis emana de los años de trabajo en el proyecto I+D+i “Cine y televisión 1985-1995: modernidad y emergencia de la cultura global”, nos interesa conocer cómo la coproducción internacional se materializó como una estrategia de diferente desde el momento en que España se preparaba para un

contexto institucionalmente globalizado, como ocurriría tras su proceso de integración en la Comunidad Económica Europea (posterior Unión Europea) en 1986.

1.2. La coproducción internacional como objeto de estudio

El objeto de estudio de la presente investigación está constituido por los largometrajes de ficción españoles realizados mediante el régimen de coproducción internacional, específicamente los desarrollados entre los años 1987 y 1999 por productoras españolas y francesas. La justificación de este periodo y de la geografía de la coproducción a estudiar emanará de los resultados del Estudio preliminar, presentados con posterioridad en el Capítulo 2.

Sin embargo, no debemos avanzar sin tratar de definir la coproducción internacional y el largometraje español. En 2017 el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) de España definía así las coproducciones internacionales:

Son aquellas películas realizadas en coproducción con empresas extranjeras, que se rigen por los convenios internacionales aplicables o, en su defecto, por las normas generales establecidas en el Reglamento de la Ley del Cine.” (Coproducir con España, ICAA, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017).

Esta es la definición más reciente con la que contamos por parte de la institución encargada de la materia cinematográfica en España. En ella observamos que se limita el ámbito de la coproducción a dos aspectos esenciales. El primero, la coproducción implica la colaboración entre dos o más empresas de producción, que al gozar de la condición de "internacional" obliga a que sea realizada por productoras procedentes de países distintos. Se trata, por tanto, de un mecanismo de producción cinematográfica basado en la cooperación internacional. En consonancia con esta idea, no es de extrañar que, para el caso español, como veremos más adelante, los primeros acuerdos por los cuales las empresas de producción españolas podían realizar películas con productoras extranjeras fueran impulsados en los años

cincuenta por la institución encargada de las competencias cinematográficas - el Ministerio de Información y Turismo - y por los distintos ministerios de Asuntos Exteriores, al considerarse una materia de política exterior.

En segundo lugar, según la definición del ICAA, la coproducción internacional es una actividad reglada que responde a una serie de disposiciones legales que han sido aprobadas a lo largo del tiempo, a saber, los acuerdos bilaterales, los convenios multilaterales y la Ley de Cine. En el Capítulo 2 atenderemos a la evolución que han sufrido estos textos para el contexto español.

Las implicaciones y la naturaleza de las coproducciones internacionales se verán desarrolladas con mayor detalle en el marco teórico (ver epígrafe 1.4.) de la presente investigación.

Por otra parte, para la definición de “largometraje” atendemos a la recogida en la Ley del Cine 55/2007 de 28 de diciembre. Dicho texto considera que un largometraje es toda “película cinematográfica que tenga duración de 60 minutos o superior” (Ley 55/2007), por lo que no se tendrán en cuenta los cortometrajes y medimetrajes producidos por empresas españolas.

Asimismo, puesto que la ley define “película cinematográfica” como toda “obra audiovisual destinada a su explotación comercial en salas de cine” (Ley 55/2007), quedan excluidas del estudio aquellas producciones diseñadas para su distribución directa y única en formatos de vídeo doméstico (VHS, DVD) o distribución directa y única en televisión o en la red.

En lo referente al término “español”, consideraremos lo estipulado en artículo 5 de la citada ley, según el cual podrán tener la nacionalidad española las “obras realizadas por una empresa de producción española, o de otro Estado miembro de la Unión Europea establecida en España” (Ley 55/2007) y que cumpla con los requisitos que serán expuestos más adelante en el análisis de la legislación que define la coproducción internacional, aunque, como veremos, estos requisitos para tener reconocida la nacionalidad española han cambiado con el tiempo.

1.3. Objetivos e hipótesis de trabajo

La larga trayectoria de la coproducción internacional como mecanismo de generación de películas contrasta con la escasez de estudios que analicen su papel en marcos históricos concretos. Esto tal vez es debido a las dificultades con las que habitualmente se encuentran los investigadores en la materia para estudiar las obras desarrolladas bajo este régimen de producción, algunas de ellas expuestas por Ciller y Beceiro (2013) y que principalmente tienen que ver con las limitaciones en el acceso a datos de producción de los diversos países. Tal como exponen las autoras, cada vez se hace más necesaria la creación de bases que aglutinen el mayor número de datos posible sobre las películas desarrolladas por productoras procedentes de diferentes países, para contar con la información necesaria para poder examinar los efectos de los flujos de trabajo derivados de prácticas transnacionales como la coproducción internacional. La desigual proporción en cuanto a la información que ofrecen públicamente unos países y otros impide que cualquier investigación sobre cine transnacionalidad, y más concretamente, sobre coproducciones internacionales, cuente con el mayor número de datos certeros.

También se justifica la escasez de trabajos específicos sobre coproducción desde la dificultad que plantea su carácter interdisciplinar. Aquellos que consideran la coproducción como una cuestión meramente económica no suelen interesarse por sus aspectos culturales o textuales. Y los que se aproximan a ella desde el análisis de la representación de su contenido con frecuencia no consideran la particular dimensión industrial de estas películas. En el desarrollo de esta investigación se ha intentado atender a ambos parámetros, reconociendo la importancia que tiene el tejido de producción en el resultado de la obra final, pero también la trascendencia del tipo de historias que se narran a través del lenguaje fílmico.

Por otra parte, el estudio del marco legislativo de la coproducción internacional requiere del análisis desde la perspectiva de las normas nacionales, pero también supranacionales, que obliga al investigador a interesarse por el ámbito de las relaciones internacionales aplicadas a la regulación cultural.

Considerando que el contexto de producción puede afectar a los resultados finales de un filme, desde el inicio de este trabajo debemos plantear que no es posible delimitar una única perspectiva sobre la coproducción y que ambas han de ser tratadas para cumplir con el objetivo de retratar una parte del cine español de una determinada época que viene marcado por el denominador común de la coproducción. En concreto, partimos de las siguientes preguntas de investigación:

- En términos de producción cinematográfica, ¿cómo se tradujeron las políticas cinematográficas de los años ochenta y noventa, encaminadas hacia la integración europea, en la configuración de la coproducción internacional en España? ¿Qué agentes (socios, empresas productoras) fueron los protagonistas en las nuevas dinámicas de coproducción? ¿Cuál o cuáles fueron las estrategias de coproducción que se dieron en aquellos años? ¿Qué panorama establecieron de cara al inicio del siglo XXI?
- En términos de contenido, ¿es posible encontrar en estas coproducciones internacionales algún modelo de narrativa transcultural? ¿O son los relatos derivados de la coproducción meros localismos transnacionalizados por el modelo de producción?

Claramente, estas preguntas principales obligan al análisis de un corpus de películas inabarcable para un trabajo académico, por lo que se ha requerido de un estudio preliminar que permitiera delimitar un objeto de estudio que, por otra parte, pudiera ser representativo de las cuestiones propuestas.

Para llegar a él, en este estudio preliminar se ha buscado delimitar un marco contextual que ayudara a mejorar las carencias en la investigación sobre cine español en relación con la coproducción internacional. Para conseguir este objetivo, se ha realizado una aproximación meramente cuantitativa hacia la coproducción de obras cinematográficas por productoras españolas en colaboración con otras extranjeras. Como resultado, en el epígrafe 0 del Capítulo 2, ha sido posible:

- Establecer una periodización de la producción cinematográfica española en función de los intervalos de mayor o menor coproducción con empresas extranjeras.

- Obtener un mapa que permita establecer la geografía de estas coproducciones con el fin de identificar los principales socios de las empresas productoras en España.

La comparación de la cronología de la evolución de la coproducción internacional y de la geografía de dichas coproducciones ha permitido señalar, como era de nuestro interés en el contexto de la coproducción europea, los años noventa como una década donde hubo un fuerte auge de la coproducción en el contexto de producción cinematográfica española, particularmente de la mano de socios franceses.

Delimitado el periodo y el principal socio coproductor de España, hemos podido desarrollar una serie de hipótesis de trabajo que engarzan directamente con las preguntas de investigación principales planteadas:

H1: Las políticas nacionales y supranacionales promovidas desde los años ochenta y durante los noventa reconfiguraron el panorama de la producción cinematográfica española, dinamizaron especialmente la coproducción internacional y la situaron como uno de los ejes esenciales de internacionalización de la cultura española en el proceso de integración de España en la Comunidad Económica Europea.

A través de esta hipótesis se plantea comparar la cronología de los cambios en la evolución de la coproducción internacional en España con los hitos reguladores que acontecieron en el periodo propuesto. Dado que los efectos más directos de las regulaciones se produjeron a través de la creación de subvenciones y programas de fomento para la coproducción, es preciso estudiar qué tipo de películas fueron las que accedieron a dichas ayudas.

Atendiendo a esta hipótesis se espera, además, llegar a una posible visión historiográfica de la regulación institucional en materia de coproducción internacional.

H2: El proceso de auge de la coproducción tuvo como eje principal la realización de películas por parte de empresas de producción españolas en colaboración con productoras francesas.

Esta hipótesis de trabajo nos encamina hacia la determinación del sistema de coproducción que se hubo de originar entonces: qué empresas españolas recurrían más a la coproducción internacional con Francia, con qué socios franceses trabajaban, qué tipo de coproducciones realizaban. Se espera poder determinar cuáles eran los principales equipos de trabajo que daban lugar a estas coproducciones.

H3: Es posible identificar durante el periodo estudiado un modelo de coproducción hispanofrancesa homogéneo que integre de manera general las prácticas acontecidas desde finales de los años ochenta y hasta finales de los noventa las estrategias desarrolladas entre empresas de producción españolas y francesas.

Esta última hipótesis de trabajo propone un acercamiento a diferentes casos de estudio representativos que permitan establecer comparaciones entre ellos con el fin de concluir cuáles son las redes de funcionamiento y los flujos de trabajo que intervenían en el proceso de coproducción y concluir si existía una sola o, por el contrario, diversas vías para llevar a cabo la coproducción. Asimismo, se espera establecer el carácter local, internacional o multicultural de las películas que conforman el corpus de estudio para concluir en qué medida se establecieron procesos de narrativas transnacionales, entendidos estos en los términos que se exponen en el marco teórico.

1.4. Marcos teóricos y contextuales

En 1997 se celebró el VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, cuyo tema monográfico se titulaba *Las coproducciones en el cine español: problemas estéticos, industriales y de definición nacional*. Este enunciado nos abre las puertas hacia la imposibilidad de considerar la coproducción internacional como mera fórmula de financiación. En este apartado detallamos cuál es el estado del arte sobre las investigaciones que toman la coproducción internacional, principalmente con

participación española, como objeto de estudio. Un acercamiento a estos textos nos permite definir aspectos concretos sobre la coproducción y nos posiciona en una línea de investigación que, como veremos, ofrece diversas perspectivas.

Durante la fase de revisión bibliográfica se detectaron dos tendencias principales en cuando al estudio de la coproducción por parte de la academia. Se encuentran, por una parte, aquellos textos que la abordan desde el ámbito de la Producción, entendida esta como la rama de los estudios fílmicos que desarrolla la investigación sobre cómo se hacen las películas desde el punto de vista del quehacer profesional.

En un segundo bloque, las obras basadas en un acercamiento historiográfico del cine español ofrecen, aunque de una manera poco profunda en la mayoría de ocasiones, alusiones a la coproducción internacional para explicar periodos históricos o corrientes cinematográficas concretas. No obstante, existen, como veremos, trabajos que toman la coproducción internacional como objeto de estudio directo, bien sea mediante el análisis de casos de estudio concretos o de la transnacionalidad del cine español a través de las coproducciones.

1.4.1. La coproducción internacional como marco historiográfico

Allen y Gomery (1994) dividen los estudios cinematográficos en tres ramas: la crítica, la teoría y la historia. La primera de ellas la que atiende a las películas como obras artísticas y estéticas. La segunda, a las significaciones de los productos fílmicos. Y la tercera, que es donde enmarcamos este trabajo, considera que "tiene como ámbito principal la dimensión temporal del cine: el modo en que el cine como arte, tecnología, fuerza social o institución económica se desarrolló en el transcurso del tiempo o funcionó en un momento concreto del pasado" (pág. 21).

Dentro de la corriente de la historiografía, Allen y Gomery abogan por el realismo frente al empirismo o el convencionalismo. Desde el empirismo los hechos son considerados inamovibles y explicables por su mera existencia. En este sentido, un

suceso del pasado es un hecho que existe y que podría con ello construir la historia, dando lugar a lo que en su texto *Tres tristes tópicos* (2007) Santos Zunzunegui ha dado en conocer como "fetichismo del dato empírico" del que adolecen sendos trabajos historiográficos. De acuerdo con esta idea, el autor denuncia la vuelta por parte de los historiadores contemporáneos a la idea de que "es posible producir una descripción perfecta global y definitiva de lo que sucedió en el pasado". A través de Danton (1965), Zunzunegui expone:

La historia es una escritura retroactiva del pasado, escribimos del pasado desde el presente para que el pasado nos dé guías para el futuro [...] El pasado nunca está fijo porque el futuro está abierto. En el mundo empírico todos sabemos que las causas preceden a los efectos. En el mundo de la historia no es seguro que las causas precedan a los efectos [...] Sabemos que la historia no es más que una narración, una estructura que se impone a los acontecimientos agrupándolos, dando importancia a unos y decretando que otros son irrelevantes (2007, págs. 22-23)

Retomando a Allen y Gomery, frente al empirismo la crítica convencionalista supone que la observación científica de hechos del pasado "no es una empresa de valor neutral [...] sino una serie de lentes y filtros interpuesta entre el investigador y la realidad", de manera que "los hechos no existen de un modo separado de las convenciones que utiliza el investigador" (1994, pág. 30).

Para resolver este debate entre empirismo y convencionalismo, los autores proponen un acercamiento a la historia desde el realismo, que sostiene que "existe hay un mundo que existe independientemente de los científicos [...] y el objetivo de la ciencia es la explicación de dicho mundo", pero que para el realista "la realidad es compleja y solo parcialmente observable [...] La explicación consiste para el realista en describir no sólo el estrato de realidad observable sino el funcionamiento de los mecanismos generativos que producen un suceso observable" (1994, pág. 33). Es en este punto donde nos situamos de cara a analizar la coproducción internacional como fenómeno cinematográfico fruto de la conjunción de otros muchos cambios en el contexto histórico, político y social en el que se desarrolla.

En el marco historiográfico, debemos destacar que es frecuente encontrar alusiones más o menos concretas hacia la cuestión de la coproducción internacional en los estudios sobre cine español.

Sucede en Gubern et al. (1995) o en Pérez Perucha (1998), dos acercamientos a la historia del cine español donde el tratamiento de las coproducciones internacionales se produce desde una dimensión industrial y casi cuantitativa que sirve, no obstante, para delimitar la presencia del mecanismo de coproducción en un entorno más amplio como es la cinematografía española. De igual manera sucede en obras más acotadas como Monterde (1993). En cierta manera, el volumen *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (Castro de Paz et al. 2005) manifiesta que es posible elaborar nuevas aproximaciones al estudio de la historia del cine español, incluyendo perspectivas tales como la transnacionalidad de las coproducciones y los intercambios cinematográficos con otros países. Nuestra propuesta en este contexto, que enfatiza la periodización de los flujos de producción en función de la coproducción internacional, se expondrá con detenimiento en el Capítulo 2.

1.4.2. La coproducción internacional y la concepción de los cines transnacionales

Por otra parte, es imprescindible referirnos al periodo histórico que decidimos estudiar desde las teorías de la globalización y, más concretamente, desde las de los cines transnacionales.

Resulta interesante acudir a algunos de los debates de la época relacionados con esta casuística. Octavio Ianni en 1996 expresaba el gran reto que supone para los investigadores de finales de siglo las notables mutaciones de los objetos de estudio contemporáneos:

Por primera vez, las ciencias sociales son desafiadas a pensar el mundo como una *sociedad global*. Las relaciones, los procesos y las estructuras económicas, políticas, demográficas, geográficas, históricas, culturales y sociales que se desarrollan en escala mundial adquieren preeminencia sobre las relaciones, procesos y estructuras que se desarrollan en la escala nacional. El pensamiento científico, en sus producciones más notables, elaborado primordialmente con base en la reflexión sobre la *sociedad nacional*, no es suficiente para aprehender la constitución y los movimientos de la sociedad global (p. 158).

Para Néstor García Canclini, la globalización no es necesariamente el resultado de la oposición entre lo global y lo local, sino "los diversos niveles de abstracción y concreción en que se reorganizan la economía, la política y la cultural en una época globalizada" (1999, pág. 6).

Podemos observar cómo en este contexto surgen dialécticas tales como la de lo local y lo global, lo nacional y lo transnacional. Aplicado a nuestro ámbito, el de la historiografía del cine español en un contexto globalizado, desde finales de los años ochenta encontramos concepciones que se aproximan a la cuestión desde esta perspectiva de su transformación hacia el contexto globalizado.

Por ejemplo, John Hopewell en 1987 planteaba en *Out of the past. Spanish cinema after Franco* la incertidumbre hacia cuál podía ser el camino del cine español tras la

Transición y, especialmente, ante el horizonte de internacionalización que se avecinaba tras la adhesión de España a la Comunidad Económica Europea: "There's the rub. In 1986 Spain has entered the European Economic Community. The Spanish cinema will compete at home and abroad on equal terms with films from other Community countries" (p. 5). Si bien el autor británico hacía esta apreciación para destacar la falta de identidad propia con la que contaba el cine español tras desarrollarse durante cuarenta años de dictadura en los que cada generación trataba de romper con cualquier estilo fílmico dominante, lo interesante para nosotros es que sea la inevitable internacionalización de España a mediados de los años ochenta y su intuición sobre los desafíos que conllevarían la transnacionalización de su cinematografía el punto de partida para su emblemático estudio del cine español desarrollado entre 1975 y 1985. De la misma manera, una breve mención a nuestro objeto de estudio clausura la publicación: "For all the move towards multi-national production, this sense of continuity may be important for the future of Spanish cinema" (p. 242)

La pionera obra de Hopewell revelaba la imposibilidad de seguir explicando el cine español obviando su dimensión internacional. Ianni justificaba la necesidad de crear nuevas metodologías para poder abordar los objetos de estudios contemporáneos desde las ciencias sociales:

Todas las ciencias sociales se enfrentan al nuevo desafío epistemológico. Muchos de sus conceptos, categorías e interpretaciones se ponen en tela de juicio. Algunos se vuelven obsoletos, otros pierden parte de su vigencia y los hay que son recreados. Pero se plantea el desafío de crear otros nuevos. En la medida en que la realidad social pasa por una verdadera revolución, cuando el objeto de las ciencias sociales se transfigura, en ese contexto se revelan otros horizontes para el pensamiento (Ianni, 1996, pág. 163)

En este sentido, en torno a los estudios historiográficos del cine, podemos apreciar que durante los años noventa del siglo pasado se produjo un cambio de paradigma desde la concepción de los cines nacionales hacia los *transnational cinemas*.

Manuel Palacio (2007) destaca los estudios sobre transnacionalidad como una de las perspectivas abordadas por los estudios culturales aplicados al cine en España, junto a otras como los estudios sobre el público, la recepción, los estudios de género, la identidad o los estereotipos sexuales (pág. 72).

Los estudios culturales tienen su origen en Reino Unido, concretamente en Birmingham durante los años sesenta, siendo los teóricos Hoggarts, Williams, Thompson y Hall sus iniciales y principales exponentes (Jameson, 1998). Robert Stam (2001) reconoce la dificultad de definir los estudios culturales:

Cultural studies is notoriously difficult to define due to its deliberately eclectic and open-ended method. [...] The "culture" in cultural studies is at once anthropological and artistic. One can define cultural studies in terms of its democratizing notion (inherited from semiotics) of all cultural phenomena as worthy of study" (pág. 224)

Podemos decir que unos de los desarrollos de los estudios culturales aplicados al cine en los últimos años, tal como destacaba Palacio, es el de los cines transnacionales. A continuación, dedicamos este epígrafe a los discursos acontecidos desde los años ochenta en torno a la concepción de lo "transnacional" en el cine.

Apropiándonos de esta consideración de Dapena, D'Lugo y Elena (2015), pese al hecho de que la industria del cine ha sido transnacional desde sus inicios — no olvidemos la propia naturaleza del cine como instrumento tecnológico que se exportó desde Francia hacia el resto del mundo en pocos años (sirva para el caso de la llegada a España Gubern [1973] o Seguin [1995]), —las historias del cine canónicas han tendido a primar la idea de cine nacional (p. 16). Hasta los años ochenta la concepción de cine nacional se ligaba al territorio, una fórmula que comienza a agotarse en el umbral de los noventa.

En 1989 el historiador británico Andrew Highson consideraba en su texto *The concept of national cinema*: "national cinema needs to be explored not only in relation to production, but also in relation to the questions of distribution and exhibition, audiences

and consumption, within each nation-state" (1989, p. 42). Diez años más tarde, en *The limiting imagination of national cinema* (1999), el autor reconocía: "it is inappropriate to assume that cinema and film culture are bound limits of the nation-state. The complexities of the international industry and the transnational movements of finance capital, film-makers and films should put paid to that assumption" (1999, p. 66). La sencilla conclusión a la que se vio abocado el autor en el lapso de una década solo es un ejemplo de algunos extensos debates en torno a las dificultades para seguir aplicando la noción de "nacional" al cine y que datan a la altura de la redacción de este trabajo de treinta años.

Abordemos primero el de la necesidad de un nuevo paradigma que supere el de "cine nacional" y, con ello, el de una nueva denominación. A lo largo de los años noventa, los efectos derivados de la globalización de la cultura se han abordado para el caso del cine con diversas etiquetas. La propia concepción de multiculturalismo y descentralización del pensamiento occidental, en auge como objeto de estudio en aquellos años, se patentaba en conceptos como "Third cinema" (Willemsen, 1987), "Third World cinemas" (Shotah y Stam, 1994), "cines periféricos" (Elena, 1999) o "World Cinemas" (Dennison, 2006; Duricova y Newman, 2009). También la noción de algo que supera lo nacional planteó el debate de si se trataba de "internacional", "supranacional" o "transnacional" (Bergfelder, 2005).

En 1998 Crofts proponía ocho categorías de cines nacionales (o *nation-state cinemas*) en función la intervención estatal en los modos de producción fílmica. El resultado de este análisis le lleva a considerar estas ocho etiquetas: (1) *United States cinema*, (2) *Asian commercial successes*, (3) *Other entertainment cinemas*, (4) *Totalitarian cinemas*, (5) *Art cinemas*, (6) *International co-productions*, (7) *Third cinema* y (8) *Sub-state cinemas* (p. 391). Estas categorías contemplan seis parámetros que son los que definen el concepto de *nation-state cinema*: producción, distribución y exhibición, audiencias, discursos, textualidad, y las especificidades culturales y nacionales. En este sentido, pese a que la obra de Crofts pretende redefinir el concepto de cine nacional sin deconstruirlo, no evita incluir en buena parte de las ocho categorías cualidades transnacionales: la intensa internacionalización de buena parte del cine

estadounidense (1), la exportabilidad a algunos mercados extranjeros de éxitos provenientes de India, Hong Kong o Japón (2), los otros cines de entretenimiento procedentes de Europa y del Tercer Mundo que imitan los éxitos de las dos categorías precedentes (3), los discursos anti-imperialistas de los "terceros cines" (7), y, por supuesto, las coproducciones internacionales, que conllevan "the mobility of capital and personnel, as well as the international merging of media images" (6).

Alberto Elena (2013) definía de esta manera la esencia del término "transnacional" aplicado al cine:

El concepto de la transnacionalidad en el cine realmente está muy en boga y fundamentalmente surge de la insatisfacción crítica o teórica con el viejo concepto casi omnipresente de 'cines nacionales'. [...] No es tanto un objeto de estudio como una nueva manera de interrogar al viejo objeto de estudio: al cine, a su historia, a su desarrollo (Elena, 2013)

Esta nueva forma de interrogar la dimensión de los cines (nacionales) surge ante la imposibilidad de seguir definiendo las cinematografías en el marco de lo nacional. El origen de la etiqueta "cine transnacional" se encuentra, según Higbee y Lim (2010) en la introducción del primer número de la revista *Transnational cinemas* en

la insatisfacción expresada por los académicos en las Humanidades (en particular la sociología, la teoría postcolonial y los estudios culturales) con el paradigma de lo nacional como significado de comprender producción, consumo y representación de la identidad cultural en un mundo cada vez más interconectado, multicultural y policéntrico" (Higbee y Lim, 2010, p. 8)

En este sentido, para Dapena, D'Lugo y Elena (2015) no se trata solo de resolver el problema que crea la continuidad del paradigma del cine nacional, sino de terminar con la homogeneidad de un concepto que desviaba el foco sobre cuestiones que no estaban habitualmente contempladas en la historiografía cinematográfica:

In recent years the concept of the transnational has gained ascendancy among film historians as a means to interrogate and problematize this very process of homogenization. If the category of the national has been routinely deployed to describe a series of industrial and artistic practices that are seen as confined to a particular territory (closed to outside influences and immutable to change), in contrast, a transnational film history is structured around the notion of flows calling attention to movements across borders of film professionals and filmic studies and genres. It seeks to illuminate processes of exchange and interpenetration that are given short shrift and often obscured under the national paradigm, and to remind us that films are far more hybrid, protean texts than this paradigm, with its emphasis on authenticity and purity, is willing to entertain (p. 16).

Finalmente, la concepción de *transnational cinema* prevalece en la mayoría de las publicaciones que interrogan la forma de explicar el cine producido en el seno de los estados-nación y de las nuevas comunidades globalizadas emergidas a finales de siglo.

Ezra y Rowden (2006) abordan la delimitación de *transnational cinema* como la herramienta conceptual dentro de los estudios fílmicos que les permite entender mejor los cambios en las formas en las que el mundo contemporáneo está siendo imaginado por un creciente número de cineastas en un sistema global en lugar de como una colección de naciones más o menos autónomas (p. 1).

Como observamos, tras unos largos años de debate académico, el auge de las publicaciones sobre cine transnacional, especialmente desde los años 2010, supone la legitimación de una disciplina en los estudios sobre cine y televisión cuyo debate llega a nuestros días con publicaciones recientes como Harrods et al. (2015).

Existen también visiones críticas sobre el uso de la teoría del cine transnacional. Nagib, Perriam y Dudrah (2012) recurren a la distinción entre *World cinemas* y *Transnational*, acusando la vuelta al mundo académico de la dicotomía nacional/transnacional, que consideraban anticuada tras veinte de años de debate

sobre la cuestión, y limitada al utilizarse, principalmente, para analizar los contextos sociales, políticos, económicos y comerciales del cine, mientras defienden que la concepción de Cines del Mundo (*World Cinemas*) abarca también cuestiones relacionadas con conceptos como cines de diáspora y sus estéticas, que no suelen ser abordadas por los trabajos sobre cine transnacional (p. xxvi).

Retomando a Higbee y Lim, los mismos autores destacan la tendencia al uso de la etiqueta transnacional aplicado a las coproducciones de una manera reduccionista:

The term 'transnational' is, on occasion, used simply to indicate international co-production or collaboration between technical and artistic personnel from across the world, without any real consideration of what the aesthetic, political or economic implications of such transnational collaboration might mean.

Además de este tipo de publicaciones que abordan la cuestión de una forma general, encontramos las que lo hacen desde perspectivas diversas, encaminadas cada vez más hacia la especialización en contextos concretos. Sirvan de ejemplos algunas que acotan los interrogantes a mercados cinematográficos determinados, como Konstantarakos (2000) o Palacio y Türschmann (2013) para el caso europeo, o Elena y Díaz López (2003), Shaw y Villazana (2009) para el latinoamericano. Y si pensamos en entornos cada vez más locales, encontramos alusiones a la transnacionalidad del cine producido en España en Kinder (1993) y en monográficos sobre cine español contemporáneo como los editados por Labanyi y Pavlović (2015), Wheeler y Canet (2015) u Oliete-Aldea, Oria y Tarancón (2016). La práctica totalidad de estas publicaciones destacan la importancia de la coproducción internacional en la configuración de un contexto de cine transnacional y las trataremos en el estado de la cuestión.

Una vez expuesto el marco sobre la concepción de los cines transnacionales, nos centraremos en cómo éste se ha aplicado o puede aplicarse al estudio del cine español. Mientras se establecían los debates generales sobre la dicotomía entre cine nacional y transnacional expuesto anteriormente, algunos autores trasladaban la cuestión a la cinematografía española como estudio de caso.

Lo cierto es que la mayoría de los estudios sobre el cine transnacional español se centran en la cuestión que es objeto de estudio de este trabajo: las coproducciones internacionales (Dapena, D'Lugo, Elena, 2015, p. 15). Escapando de esta vía, tal vez por una cuestión temporal temprana para el estudio de la coproducción internacional española, Marsha Kinder en 1993 destacaba la necesidad de problematizar el concepto de cine nacional desde una perspectiva internacional — la autora no emplea el término 'transnacional' — y utiliza para ello el caso de estudio del cine español desde 1955 hasta 1992, incidiendo en la importancia que tiene en lo que reconoce como "tercera fase del Nuevo Cine Español", que abarca desde 1975 hasta 1982, el proceso de reconocimiento internacional del New Spanish Cinema y la aceleración de la integración de España en la Comunidad Económica Europea, que contribuyó a la obtención del Óscar para la película *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982) y del éxito de Saura y Almodóvar en el extranjero (pág. 5 - 6).

Por su parte, la colaboración entre el grupo de investigación "Televisión y cine: memoria, representación e industria" (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid y el Departamento de Romance Studies de la Universidad de Viena dio lugar a la publicación de *Transnational Cinema in Europe* (2013), editado por Manuel Palacio y Jörg Türschmann. Parece de especial relevancia que bajo el título que acuña la etiqueta 'transnacional' todo el volumen se centre en el caso de las coproducciones internacionales. Como hemos visto anteriormente, la concepción de cines transnacionales se ha desarrollado principalmente para explicar los flujos relacionados con la producción y circulación de obras filmicas en un contexto globalizado que supera la noción de lo 'nacional'. Pero eso no implica, o al menos así no ocurre en el resto de obras de iniciativa anglosajona mencionadas hasta ahora, la reducción del fenómeno transnacional al caso de las coproducciones. De hecho, el estudio de las coproducciones internacionales parece llevar siempre implícita la idea de que son productos transnacionales por naturaleza desde el momento en que están siendo desarrolladas por equipos técnicos y creativos procedentes de países diferentes, pareciendo peor desafío para su estudio que otros casos en los que, sin llevar asociada la coproducción, se pueden estudiar huellas de lo transnacional. Sin embargo, que la obra de Palacio y Türschmann asocie la etiqueta 'transnational cinema' únicamente a las coproducciones internacionales revela lo importante de su

estudio para poder hallar conclusiones sobre cómo opera la transnacionalidad del cine y requiere, tal como destacan los autores, un cambio de paradigma: "Co-productions alone can no longer be seen as an incentive for national cultural production. Rather, it is necessary to regard co-productions as a privileged site for an analysis of the relations between identity, nation and culture" (pág. 7). Tal como atestigüemos en el estado de la cuestión sobre la coproducción internacional, es habitual que su estudio quede relegado a la faceta más industrial, mientras que de acuerdo con Palacio y Türschamnn (2013) propondremos la necesidad de considerar estas obras desde ángulos transversales para concluir cómo la faceta comercial deriva en una obra cultural en la que se pueden leer huellas de su carácter transnacional.

Según Highbee y Lim (2010), la coproducción dentro de la concepción de los "transnational cinemas" se convierte en una disciplina diversificada y transversal, que habitualmente se estudia desde tres perspectivas principales: a) el binomio nacional-transnacional, atendiendo a cuestiones de producción, distribución y exhibición; b) la herencia cultural compartida y los límites de la geopolítica; y c) los trabajos centrados en los cines postcoloniales y del exilio.

En 2015, Dapena, D'Lugo y Elena defendían la enunciación de lo 'transnacional' para "affirm a desire for identification with an expansive imagined community of shared cultural remembrances and other interests structured by the narrow logic of the state" (pág. 16) y, con ello, la existencia de una comunidad hispánica transnacional. Los autores enfatizan, por tanto, no tanto las cuestiones relacionadas con la producción fílmica, sino con los valores culturales compartidos más allá de la noción de nación. Pero tampoco niegan la importancia de aspectos extrafílmicos y pertenecientes al marco histórico y socio-político en el que se desarrollan las películas, como la creación de programas internacionales de fomento de la coproducción como Eurimages, MEDIA o Ibermedia.

Sin duda, cualquier concepción sobre el transnacional nos aboca al pensamiento de una etiqueta que aún de una manera heterogénea cualquier aspecto cinematográfico que simplemente no pueda ser explicado desde lo nacional. En un intento por ordenar

este entrópico entorno, Mette Hjort (2009) y Deborah Shaw (2013) apuestan por considerar el transnacional no como un simple concepto, sino que proponen establecer categorías que lo desarrollen en búsqueda de modelos de transnacionalización del cine. A continuación, recogemos las dos tipologías, traducidas al castellano, para una mejor comparación y posterior asimilación para el caso español.

Las categorías establecidas por Hjort se basan en distintos modelos de producción que son diseñados para particulares efectos (2009, pág.15):

- Transnacionalismo epifánico: cuenta con elementos nacionales arraigados que se solapan con aspectos de otras identidades nacionales produciendo un efecto de pertenencia transnacional profundo pero que no era evidente, sino que emerge y se manifiesta de manera "epifánica".
- Transnacionalismo por afinidad: se da en producciones en las cuales los intercambios que se dan tanto a nivel de producción como narrativos suceden por existir unos valores de similitud y proximidad cultural, de etnia, idioma o institucional.
- Transnacionalismo para la construcción del entorno: sucede en los proyectos fílmicos que sin ser considerados nacionales se diseñan para ser desarrollados en un entorno específico, principalmente una localización ajena a la procedencia del equipo de producción.
- Transnacionalismo oportunista: se observa en las producciones desarrolladas por varios agentes internacionales con el único fin de sufragar los gastos de la película y es, por tanto, el criterio económico el que prima a la hora de elegir los socios para producirla.
- Transnacionalismo cosmopolita: está presente en las producciones desarrolladas por directores que, además de tener una fuerte presencia en la película a través de la producción, la guionización e incluso la dirección de

fotografía, es un sujeto con una biografía con tintes transnacionales que se ven proyectados en su obra.

Esta tipología propuesta por Hjort emana principalmente de los casos en los que la investigadora ha trabajado, principalmente, cine escandinavo y asiático. Aunque algunas de las categorías podrán ser aplicadas a los casos de estudio propuestos en el Capítulo 3 (página 129) ciertamente pertenecen a un contexto alejado de la perspectiva que nosotros necesitamos al excluir ciertas perspectivas que, sin embargo, son más fácilmente observables a través de las categorías de Shaw (2013):

- Modos de producción, distribución y exhibición transnacionales: categoría referida a las cuestiones financieras del desarrollo de películas a través de la coproducción internacional, políticas de distribución y exhibición, así como las estrategias de marketing para audiencias globales.
- Modos de narración transnacionales: se dan en películas cuya trama y forma de narrarla se basan en un lenguaje fílmico que atrae a audiencias de buena parte del mundo, tal como sucede en las películas *mainstream* de Hollywood.
- Cine de globalización: compuesto por películas que incorporan cuestiones sobre la globalización en sus narrativas.
- Películas con múltiples localizaciones: en estos casos, se crea en el guion la necesidad de un cruce de fronteras por necesidades con un fin comercial o para generar un interés turístico, sin que necesariamente aparezcan discursos sobre la globalización.
- Cine del exilio y diáspora: desarrollado por los realizadores desplazados que exploran sus experiencias de migración en sus filmes.
- Cine e intercambio cultural: se da en las producciones en las que hay un verdadero desarraigo de un solo foco local y que combina distintas identidades nacionales tanto en la trama como en el equipo de producción, repartos o localizaciones.
- Aproximaciones críticas transnacionales e Influencias transnacionales: la autora aún a estas dos categorías dado que la segunda deriva de la primera. Estas perspectivas se dan cuando se critican los modos de estudiar los cines

nacionales como un objeto en sí mismo y se opta por considerar que existen continuas influencias transnacionales.

- Prácticas de visionado transnacionales: en esta categoría se contempla la posibilidad de que, por una parte, el consumo de una película realizada en un contexto nacional distinto al de la audiencia influye en su recepción; por otra, los cambios en los lugares de visionado que tienden en la contemporaneidad a abandonar la forma específica local para crear experiencias para espectadores cosmopolitas en espacios como los megaplexes; por último, comunidades locales con identidades específicas tienden a buscar cines con los que se produzca una identificación, como puede suceder con la comunidad Latina estadounidense y su mejor aceptación del cine latinoamericano frente al de origen anglosajón.
- Películas transregionales/transcomunitarias: aquellas que encuentran su distribución a nivel regional o para comunidades específicas, tal vez esparcidas por el mundo, pero que no son conocidas globalmente. Shaw ejemplifica con las comunidades de lengua china, hindi o hispánicas, pero también de comunidades gay.
- Estrellas transnacionales: conocidas a nivel transregional, transcomunitario y global.
- Directores transnacionales: que utilizan modos de narración internacional aunque trabajen en un contexto nacional. Sus trabajos son exportados internacionalmente.
- Ética del transnacional: postura que entiende el transnacional desde una postura crítica que da lugar a colaboraciones transnacionales como maniobra de resistencia a las formas hegemónicas.
- Redes de colaboración transnacionales: en el contexto transnacional existen experiencias de uniones colaborativas para el desarrollo de películas, bien entre realizadores que crean sus propias productoras o de productoras que crean unas dinámicas para la realización de coproducciones.
- Películas nacionales: etiqueta que actúa como contra-categoría para designar a las películas que no cuentan con las propiedades transnacionales enumeradas anteriormente y que por ello a veces son obviadas en el entorno

de los estudios sobre *transnational cinemas*. La autora destaca esta categoría ajo la consideración de que en numerosos contextos las obras puramente nacionales pensadas para entornos domésticos y que no se distribuyen internacionalmente forman parte de la experiencia cinematográfica en conjunción con las prácticas transnacionales, por lo que no hay necesidad de que ambas terminologías entren en conflicto, y propone que el rechazo a la categoría “nacional” ha dejado de ser relevante.

Tanto Hjort como Shaw proponen estas categorías no como taxonomías cerradas, sino como atributos no excluyentes que, de hecho, aparecen combinadas y complementarias en buena parte de los productos fílmicos que toman como referencia.

Como vemos, las teorías del cine transnacional en ocasiones asumen la presencia de las coproducciones internacionales, pero denotan experiencias que no siempre están ligadas a este modo de producción. Desde este punto, en adelante nos centraremos en cuestiones referidas únicamente a la coproducción internacional por ser nuestro objeto de estudio.

Por supuesto, existen autores que han tratado de establecer categorías para la coproducción internacional con participación española que incluyen la mayoría de las cuestiones expuestas hasta ahora, pero aplicadas a la particularidad del contexto español.

Si pensamos en entornos cada vez más locales, encontramos alusiones a la transnacionalidad del cine producido en España en monográficos sobre cine español contemporáneo como los editados por Labanyi y Pavlović (2012), Wheeler y Canet (2014) o Lefere y Nie (2016). A su vez, proliferan no sólo volúmenes, sino también artículos académicos referidos a cuestiones específicas de transnacionalidad en el cine español, sirviéndonos de ejemplo los dedicados a la distribución de Binimelis, Cerdán y Fernández Labayen (2015), al *starsystem* en Fernández Labayen y Rodríguez Ortega (2013), a la representación de identidades (Fecé, 2014) o a prácticas fílmicas transnacionales como las de Pedro Almodóvar en D’Lugo y Vernon (2013) o Javier Rebollo en Palacio e Ibáñez (2015). También se han originado algunas

tesis doctorales específicas sobre coproducción internacional española, como la de Binimelis (2011) o Monguilot (2015).

1.4.3. La coproducción internacional desde los estudios sobre producción cinematográfica

Desde el ámbito de la producción, la definición de coproducción internacional se centra, principalmente, en su cualidad para facilitar el desarrollo de proyectos cinematográficos. Es frecuente encontrar en los distintos manuales sobre producción cinematográfica consideraciones acerca de la coproducción internacional, que parten de un enfoque común - su definición en el contexto de la producción cinematográfica - pero que exponen de diversas maneras, bien con un pequeño epígrafe asociado a un capítulo sobre vías de financiación (Cabezón & Gómez Urdá, 1999) o bien con un apartado destacado con entidad propia (Cuevas, 1976; Calvo Herrera, 2003; Pardo, 2014). En exposiciones más recientes, centradas en el desarrollo de proyectos audiovisuales en el siglo XXI, la coproducción llega a aparecer como un tema transversal que no precisa de definición concreta (Ciller y Palacio, 2016).

Tomemos como punto de partida la definición que en 1976 enunciaba el productor Antonio Cuevas en *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. En dicha obra, tras explicar fundamentos sobre la industria cinematográfica tales como las relaciones entre el cine y el Estado, la empresa productora española o los costes de la producción de obras audiovisuales, el autor desarrolla un capítulo íntegro dedicado a la coproducción internacional, que define:

La coproducción cinematográfica es, concretamente, el planteamiento y realización de películas en un sistema de colaboración y asociación a nivel internacional; esta asociación se produce con las aportaciones económicas, técnicas y artísticas de las

empresas de dos o más países, que se unen y complementan para conseguir una obra cinematográfica común. (Cuevas, 1976, pág. 168)

Observamos que esta definición enunciada a mediados de los años setenta no considera el concepto de coproducción entre empresas productoras de un mismo país, sino que asume que toda coproducción tiene carácter internacional. En 1999, la monografía de Cuevas fue reeditada con numerosas actualizaciones, entre ellas, la reformulación de la definición de coproducción, que esta vez sí contempla la distinción entre coproducciones nacionales e internacionales:

La coproducción cinematográfica es, concretamente, el planteamiento y realización de películas en un sistema de colaboración y asociación entre dos o más empresas productoras, que en su variante más universal adquiere el aspecto de internacional por la diversa nacionalidad de los participantes. En este ámbito, es un sistema de corresponsabilidad empresarial cinematográfica para un determinado proyecto que se produce con las aportaciones económicas, técnicas y artísticas de las empresas de dos o más países, que se unen y complementan para conseguir una obra audiovisual en común. (Cuevas y Gómez, 1999, pág. 214)

Esta nueva versión introduce además el concepto de "corresponsabilidad empresarial", considerando la coproducción como un contrato entre dos empresas de producción para ejecutar la realización de un proyecto.

En este sentido, otras monografías dedicadas a la producción cinematográfica, como la de Luis A. Cabezón y Félix G. Gómez Urdá (1999) o la de Concepción Calvo Herrera (2003) tratan la coproducción internacional como una "reunión de dos o más empresas de diferentes países para la realización de un proyecto audiovisual", y, principalmente, como "fórmula de financiación" mediante la que se aúna "esfuerzo, capital humano y monetario" (Calvo Herrera, 2003, pág. 116) a la que se recurre "bien por obligación, bien por interés" (Cabezón y Gómez Urdá, 1999, pág. 56).

Finalmente, Alejandro Pardo (2014) engloba la coproducción como un tipo de producción externa o asociada (que diferencia de la producción propia o interna y de la ajena) "en la que participan dos o más empresas de igual o diferente nacionalidad, aportando parte de los recursos, bien sea de personal, medios materiales y técnicos o capital" (Pardo, 2014, pág 144).

Lo cierto es que todas estas definiciones se diseñan bajo la perspectiva de la coproducción audiovisual (internacional o no) como estrategia empresarial. En concreto, sobre la realización de obras audiovisuales en régimen de coproducción desde esta perspectiva la mayoría de los autores destacan algunas ventajas y desventajas. En síntesis, las ventajas de la coproducción internacional de películas se reflejan en ámbito de la financiación de los filmes y su producción, pero también en su distribución y proyección internacional.

Ventajas relacionadas con la financiación y producción de la obra cinematográfica

Tomando de nuevo como base la obra de Cuevas (1976), la primera y fundamental ventaja de la coproducción es que permite repartir los costes de producción de una obra cinematográfica. Como consecuencia, cada empresa productora asume menos riesgos económicos a la hora de desarrollar el producto audiovisual al no tener que asumir la totalidad del presupuesto (Cuevas, 1976, pág. 169).

En este sentido, la coproducción permite que se lleven a cabo proyectos ambiciosos de “mayor empeño económico, técnico y artístico” (Cuevas, 1976, pág. 174). Uno de los efectos que se asocian a esta ampliación de las posibilidades de ejecución de un film es la inflación del coste de las películas, especialmente en el caso de las realizadas bajo régimen de coproducción internacional. La ejecución de una obra cinematográfica entre empresas de distintos países conlleva en la mayoría de los casos un presupuesto superior (Calvo Herrera, 2003: 117), con gastos con los que las obras de financiación íntegramente nacional no suelen contar, como veremos posteriormente, tales como los costes de subtítulo y doblaje, los desplazamientos para cumplir con las cuotas de rodaje en cada país coproductor o la contratación de estrellas principales de caché internacional.

Por último, aunque en origen no suponía una ventaja, desde la creación de programas de financiación internacionales desde finales de los años ochenta hacen de la coproducción internacional una opción ventajosa para captar fondos de estos planes (Pardo, 2014: 145), que en algunos casos financian exclusivamente las

coproducciones multipartitas (como es el caso de Eurimages o Ibermedia) o que premian la unión de empresas productoras de distintos países para la selección de proyectos a financiar (MEDIA).

Ventajas relacionadas con la distribución y proyección internacional de la obra cinematográfica

Por otra parte, uno de los resultados más ventajosos de la unión empresarial internacional para realizar una obra cinematográfica es que, necesariamente, las coproducciones internacionales adquieren las nacionalidades de los países de procedencia de sus coproductores. Como veremos, este es un requerimiento histórico que conlleva dos beneficios con los que las producciones de financiación íntegramente nacional no cuentan.

Por un lado, el reconocimiento de las dobles (o múltiples nacionalidades) hace que las obras realizadas bajo el régimen de coproducción internacional sean consideradas filmes nacionales en los países de origen de los productores, por lo que pueden optar a las subvenciones y otros privilegios que cada país otorgue en el seno de su cinematografía nacional. Según Cuevas, mediante este sistema también se favorece la defensa del mercado nacional, dado que «el número de coproducciones [internacionales] aumenta el de la producción propia total y, en consecuencia, disminuye la concurrencia del film extranjero en el país» (Cuevas, 1976: 175).

A su vez, otro de los beneficios de la múltiple nacionalidad es el de la circulación de las obras audiovisuales, que se ve ampliada al aumentar los mercados en los que el film se explota. Por lo general, las coproducciones gozan del derecho de ser distribuidas en las mismas condiciones que las películas íntegramente nacionales en los países de procedencia de los coproductores. Esto hace que, aunque los costes puedan ser mayores por la necesidad de una distribución internacional (con gastos derivados como la masterización de copias con subtítulo o doblaje internacional), el proyecto tenga asegurado una distribución a nivel internacional. No solo se amplían

las posibilidades en los países coproductores, sino que la coproducción internacional también permite aprovechar las relaciones comerciales en materia cinematográfica de cada país (Calvo Herrera, 2003, pág. 117).

Por último, se ha de considerar el efecto de internacionalización de las figuras artísticas y profesionales técnicos que conlleva la ejecución y distribución de una coproducción internacional (Cuevas, 1976, pág. 174).

Contraprestaciones derivadas de la coproducción internacional

En la otra cara de la moneda se encuentran algunas desventajas que subyacen a la aplicación de un régimen de coproducción internacional para la realización de una película. En concreto, Pardo (2015) destaca la complejidad de obtener obras fílmicas con historias y argumentos que deben resultar atractivos para públicos de muy diversas culturas, un propósito que en ocasiones se ve enterrado por las colaboraciones financieras o minoritarias que se ejercen solo con el ánimo de sacar el proyecto adelante sin que haya implicación creativa de todos los coproductores.

Por otra parte, el autor destaca la dificultad de crear un reparto y un equipo técnico internacional, cuya presencia no está siempre justificada en el filme, pero que debe configurarse para alcanzar los porcentajes de participación exigidos por la ley. A esto se debe sumar la problemática de conjugar la labor de profesionales de culturas de trabajo distintas que pueden no estar acostumbrados a las dinámicas de producción de una industria transnacionalizada.

Pardo añade además que el carácter internacional de la coproducción implica negociaciones complejas y más lentas que en el caso de una producción nacional. En concreto, la combinación de los distintos idiomas, las diversas legislaciones y la escrupulosa delimitación de las responsabilidades creativas y financieras que ha de hacerse alargan necesariamente los tiempos de la producción.

Por último, Pardo apunta hacia el inevitable aumento de gastos generales de la producción. Efectivamente, a la coproducción internacional puede ayudar a realizar

obras de más alto presupuesto al contar con diversas fuentes de financiación, pero también multiplica costes fijos empresariales al haber más agentes de producción implicados. Estos gastos incluyen viajes, traducciones y otros elementos que no se encontrarían en una producción íntegramente nacional.

1.4.4. Taxonomías de la coproducción internacional

Varios de los autores referidos hasta ahora han hecho un intento por sistematizar la clasificación de coproducciones, tanto nacionales como internacionales. La tipificación de las películas según las condiciones en las que haya sido coproducida se presenta útil para el estudio posterior de tendencias en la producción. Algunos de los autores han basado su división en meros términos económicos, otros en parámetros propios de la industria del cine y por último encontramos a quienes han acudido a las implicaciones culturales de las coproducciones. El objetivo es exponer, de menor a mayor complejidad, dichas clasificaciones por constituir también uno de los debates en torno a la coproducción internacional.

Clasificación en función del número de socios intervinientes y su porcentaje de participación

En su definición más básica, las coproducciones internacionales son un contrato por el que profesionales de distintos países participan en la elaboración de una película.

Las coproducciones internacionales pueden ser ordenadas según la división que propone el ICAA en sus informes para referirse al tipo de coproducción. En este punto tomamos como referencia el texto legal vigente durante la escritura de este trabajo¹,

¹ En concreto, el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. [Disponible en:

pero en realidad se trata de una tipología que podemos considerar clásica que ya se presentaba en los primeros acuerdos (como se verá posteriormente) y que atente a dos particularidades de las coproducciones internacionales: el número de nacionalidades intervinientes en el desarrollo de la película y al porcentaje de participación que representan la aportación de cada país.

Según el número de países con profesionales implicados en la realización de la película, las coproducciones pueden ser:

- Coproducciones internacionales bipartitas: son coproducciones en las que intervienen principalmente profesionales de dos países y que se rigen por los acuerdos bilaterales desarrollados por las instituciones cinematográficas de ambas naciones.
- Coproducciones internacionales multipartitas: aquellas en las que participan profesionales de tres países o más. Estas coproducciones habitualmente se rigen por los convenios multilaterales de ámbito europeo o latinoamericano. Muchas de estas uniones están relacionadas con los planes fomento de la coproducción, como el programa Eurimages, que solo destina financiación para coproducciones en las que intervengan tres socios de distinta nacionalidad. De estas uniones también se derivan las "coproducciones puente", que implican a socios coproductores procedentes de distintas regiones unidos por un productor de un país con lazos con ambos mercados. Por ejemplo, España y Portugal, por participar ambos de los programas Eurimages, MEDIA e Ibermedia suelen participar como puente en producciones desarrolladas entre países europeos y latinoamericanos que no tienen acceso por sí solos a todos los programas.

Por otra parte, un criterio habitual que sirve para clasificar las coproducciones y que suele ir ligado al anterior se basa en las aportaciones de cada socio coproductor, que se configuran con los gastos de la película que asumen cada uno en las distintas

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-13207> Consultado por última vez el 13 de diciembre de 2018.

partidas. Solo en el caso de la coproducción financiera se consideran aportaciones dinerarias como porcentaje de participación.

En los presupuestos estas aportaciones suelen identificarse directamente con el país de procedencia del socio coproductor, hecho que tiene sus efectos en la manera en la que industria y académicos se refieren a las coproducciones. En concreto, es habitual que nos refiramos a las coproducciones denominándolas con un adjetivo compuesto por la combinación de los topónimos de los países de origen de los socios coproductores y no por las empresas productoras intervinientes, colocando en primer lugar el que representa la aportación mayoritaria. Sirva como ejemplo una coproducción llevada a cabo entre una productora española y otra francesa, que será una coproducción "hispanofrancesa" o "francoespañola", dependiendo de qué país represente en el presupuesto la aportación mayoritaria. También será habitual decir que se trata de una película "coproducida entre España y Francia"².

Atendiendo al criterio del porcentaje de participación que representa cada socio coproductor, encontramos:

- Participaciones mayoritarias: para el caso de España, se considera participación mayoritaria aquellas que represente una aportación es mayor al 50% del presupuesto de la película.
- Participaciones minoritarias: aquellas en las que la aportación española es inferior al 50% del presupuesto.
- Participaciones igualitarias o equilibradas: se da en las coproducciones en las que todos los socios han hecho la misma aportación al presupuesto. En el caso de las coproducciones bilaterales querrá decir que ambos países representan exactamente el 50% de participación en la película.

Esta división encuentra también sus efectos a nivel práctico, no solo para la denominación de las coproducciones, sino también en las obligaciones y derechos de

² Dado que este trabajo se escribe desde una perspectiva española, y con el fin de no hacer más compleja su lectura, nos referiremos siempre a coproducciones hispanofrancesas incluso en los casos en los que la parte aportada por Francia sea mayor. En cada caso de estudio se especificarán los porcentajes de participación de cada país.

cada socio coproductor con respecto a la explotación de la película. Como vemos en el apartado dedicado a los requisitos habituales que establecen los acuerdos bilaterales, el socio mayoritario se suele encargar de los trabajos de postproducción y otras labores de masterización en laboratorio.

Por último, desde cierto momento en el que fue habitual que la participación de los socios coproductores no se tradujera en personal creativo, artístico y técnico, sino en únicamente un aporte dinerario, surgió el concepto de coproducción financiera. Según la normativa española vigente, las coproducciones financieras no pueden superar el 10%, pero se encuentran acuerdos y legislaciones anteriores en los que se aceptaba que las participaciones financieras llegaran hasta un 20% del presupuesto.

Clasificación según los motivos para la realización de la coproducción

Hasta el momento nos hemos referido a la clasificación de las coproducciones internacionales en función de criterios relacionados meramente con formalidades del contrato de coproducción, como son el número de países intervinientes y su peso dentro de la producción.

Pero estas uniones se dan para la puesta en marcha de un proyecto de carácter creativo, y como tal de él derivan otras cuestiones, como los motivos por los que estos socios se unen para la realización de la obra y sus resultados de cara a narrativa, representación y estética audiovisual.

Por ello, consideramos imprescindible recoger en este apartado distintas visiones sobre la coproducción internacional que exceden el mero acuerdo económico para abordarlas como producto cultural con sus particularidades.

- Motivos económicos para la realización de coproducciones internacionales

Para Norbert Morawetz (2008) en la gran mayoría de los casos la colaboración para llevar a término una coproducción reside en intereses económicos, y elabora así una

tipología de estas obras en base a dicho criterio, que también afecta al tipo de presupuesto asociado a la película.

Las coproducciones motivadas por razones creativas serían aquellas en las que los elementos de la película requieran que la producción traspase fronteras, o bien las que se esfuercen en combinar las habilidades creativas de diversos países. Morawetz destaca que estas suelen ser coproducciones europeas con un presupuesto entre medio y bajo.

Por otra parte, las coproducciones dirigidas por la industria serían las que promueven la colaboración motivadas por la búsqueda de la financiación. En este caso los productores de distintas naciones se unen para poder tener acceso a las ayudas y recursos financieros de varios países. Así, los aspectos creativos de la producción se establecen en función de los requisitos necesarios para tener acceso a las subvenciones. Estas coproducciones suelen tener un presupuesto entre medio y bajo y buscan la financiación de un solo proyecto.

Por último, destaca Morawetz un tercer tipo de coproducción dirigida por el mercado internacional y el capital privado. De esta manera la película es concebida como una coproducción para obtener una alta financiación que permita el desarrollo de medios y altos presupuestos, así como el acceso a un público general e internacional.

- Clasificaciones que atienden a los elementos narrativos y la distribución de la coproducción.

La clasificación de Morawetz no abarca los efectos que la coproducción internacional tiene sobre cuestiones estético narrativas de los filmes desarrollados bajo esta fórmula. Existen algunas tipologías que tratan de ordenar las coproducciones en función su circulación entre las fronteras y su íntima relación con sus elementos creativos y narrativos.

Así, Mike Wayne (2002) destacaba la división de cuatro tipos de películas. En primer lugar, las obras arraigadas contemplan historias locales destinadas a ser distribuidas en el país donde se producen, y cuentan con tramas difícilmente exportables. No ocurre así con las desarraigadas, que cuentan con un presupuesto elevado y cuyos elementos se disponen para llegar hasta el gran mercado estadounidense. Por su parte, Wayne destaca las películas transfronterizas como aquellas que tienen un largo recorrido especialmente por el mercado europeo pero que no entran en el norteamericano, y en las que defiende la posible existencia de una mezcla identitaria entre los países europeos en los que tienen éxito. Por último, el autor considera la existencia de películas nacionales-antinacionales, que escapan del relato y las formas de realizar recurrentes en su país de origen en un intento por alejarse de los atributos de determinada nacionalidad.

Para el caso de las coproducciones españolas, con anterioridad Manuel Palacio (1999) reconocía las distintas implicaciones de los cruces entre producción e identidad. En primer lugar, el autor reconoce las coproducciones meramente económicas como aquellas en las que más de dos empresas aportan financiación con el fin de que la película sea distribuida en el mayor número de mercados internacionales posible, pero sin renunciar al carácter local del país de origen. Por el contrario, existirían otras coproducciones que intentan internacionalizar su estilo para desmarcarse de dicha mirada nacional. Por último, Palacio destaca las coproducciones multiculturales que no reflejan un solo punto de vista nacional, sino que son permeables a los valores culturales de los países coproductores y que muestran historias basadas en el “carácter híbrido que posee el mundo actual”.

Por último, tras la lectura de Wayne y Palacio, Alejandro Pardo (2008) sistematiza las coproducciones españolas tras su análisis del periodo 1995-2005 en cuatro tipos. El primero de ellos, las coproducciones (inter)nacionales cuentan con una participación mayoritaria por parte de España, son dirigidas por un creativo español y en sus tramas prevalece una mirada local. En el lado opuesto se encontrarían las coproducciones financieras extranjeras, en las que la participación española es escasa, no tratan temas nacionales ni son dirigidas por talentos españoles. Por otra parte, las coproducciones multiculturales serían aquellas en las que los coproductores tienen

intención no solo de unir sus recursos económicos, sino de permitir un intercambio cultural, y que España realiza habitualmente con Latinoamérica antes que con Europa. Por último, Pardo destaca la existencia de coproducciones que se orientan al mercado internacional en las que predominan las motivaciones económicas a las culturales, pensadas y estructuradas para los grandes canales de distribución, con un reparto internacional y realizadas en lengua inglesa, pero en las que España sigue teniendo un peso importante al participar con un alto porcentaje de la producción.

Por último, en revisiones más recientes hacia la coproducción internacional se han definido matices como el aportado por Vicente Rodríguez Ortega (2016), que considera la existencia de las “coproducciones invisibles”: películas que no tienen ningún tipo de marcador estético y culturales que las enmarquen dentro de una tradición cinematográfica nacional particular pero que sin embargo son fruto del trabajo colectivo entre agentes de producción de diferentes países.

1.4.5. Marcos adyacentes

Tal como enunciábamos en la introducción de esta tesis, las primeras preguntas de investigación planteadas apuntaban hacia la dificultad de abordar la coproducción internacional como un objeto de estudio unidisciplinar (Villazana, 2013). El compendio de las distintas visiones de los cines transnacionales que acabamos de desarrollar patentan la inclinación de los autores hacia unas perspectivas otras. Ianni justifica la dificultad de abordar los objetos de estudio desde la perspectiva de la globalización sin una mirada transversal:

La reflexión sobre la sociedad global, en sus configuraciones y movimientos, supera los límites convencionales de esta o aquella ciencia social. Aunque haya énfasis y prioridades, en cuanto a este o aquel aspecto de la globalización, se vuelve evidente que cualquier análisis implica necesariamente varias ciencias. La economía de la sociedad global implica también aspectos políticos, históricos, geográficos, demográficos, culturales y otros. La cultura de la globalización tiene un peso importante en la cultura de masas, la industria cultural, los medios impresos, la

electrónica, las religiones y las lenguas, además de otros aspectos que traspasan límites convencionales de la antropología y la sociología (Ianni, 1996, pág 165)

Por ello, a lo largo de la investigación se tendrán en consideración algunos aspectos provenientes no sólo del ámbito de la historiografía cinematográfica, sino también de otras áreas por otra parte legitimadas por los estudios culturales, como el estudio de las políticas culturales (Bennet, 1993) o la economía política (Garnham, 1993).

Por una parte, parece inevitable desligar el estudio de las coproducciones internacionales del de las políticas culturales y de la evolución normativa que contextualizan su desarrollo. Por supuesto, las películas desarrolladas bajo la fórmula de la coproducción internacional son productos culturales que pueden ser abordados desde perspectivas textualistas, pero en nuestro trabajo nos inclinaremos por contextualizarlas en los marcos normativos y de las políticas culturales bajo las que se desarrollan. Bennet (1993) argumenta la necesidad de abordar las políticas culturales desde los estudios culturales bajo el convencimiento de que las comunidades y su cultura se desarrollan dentro de prácticas gubernamentales y viceversa. Como veremos posteriormente, el desarrollo de las coproducciones internacionales en España en ocasiones se produce de manera independiente al contexto normativo de su tiempo, pero en otras, y más concretamente en la década de los noventa, se ve impulsado por las políticas cinematográficas, que inevitablemente se ejecutan en dos niveles: el nacional y el supranacional.

Albert Moran (1996), siguiendo a Highson (1989), expuesto anteriormente, extrapola las dificultades argumentadas en torno a la aplicación del concepto "cine nacional" al estudio de las políticas cinematográficas. El autor destaca que los estudios sobre las políticas internacionales destinadas al cine surgen tras la Segunda Guerra Mundial y en puntos geográficos distintos, siendo uno de los primeros el del suizo Peter Bächlin en 1945 titulado *Der Films als Ware* (que se traduce como "Las películas como mercancía"), seguido por, el del estadounidense Thomas H. Guback en 1969, centrado en el desarrollo del cine norteamericano en Europa occidental, y por el estudio francés *International Image Markets* del belga Armand Mattelart (pág. 11)

La obra *Film Policy: International, National an Regional Perspectives* (Moran, 1996) manifiesta en su propio título la necesidad de considerar las políticas cinematográficas

en esos tres niveles. Por una parte, existen iniciativas internacionales —encabezadas principalmente por Estados Unidos — derivadas la globalización de procesos económicos, tales como la propiedad de grandes conglomerados mediáticos, de la distribución del cine en ventanas también globalizadas como la televisión o la internacionalización de las audiencias. Es en este contexto donde se desarrollan las políticas que de una manera supranacional afectan a las coproducciones internacionales. Por otra parte, en este panorama cada estado desarrolla sus propias políticas cinematográficas, siendo de especial interés para nosotros la española y la francesa y que desarrollaremos en capítulos posteriores. En combinación con la situación internacional y nacional se conjugan las dinámicas regionales en lo que Moran en 1996 calificaba de "new filmic spaces" (pág. 16) que suceden a nivel local en unidades menores que el estado nación.

Por último, la economía del cine es otra de las ramas necesarias para poder ahondar en la cuestión de la coproducción internacional. Tal como explica Laurent Creton (1994, pág. 30) la cultura y la economía se han considerado tradicionalmente antagónicas dado el carácter capitalista de las sociedades contemporáneas, que hacen que su regulación económica se base en las leyes del mercado. Desde una perspectiva afrancesada, el autor considera el cine en su vertiente artística pero inevitablemente industrial y, por ello, con dimensión económica.

1.5. Claves metodológicas para la delimitación del objeto de estudio

1.5.1. Estudio preliminar

El estudio preliminar que da origen a las preguntas de investigación y sus posteriores hipótesis surge de una metodología sencilla basada en el mero análisis de datos

procedentes de fuentes oficiales. En concreto, se ha recurrido como fuentes primarias a la base de datos del ICAA y a los sucesivos anuarios de producción editados por la misma institución. Para contrastar los datos aportados por estas, se ha consultado la base de datos del Observatorio Audiovisual Europeo (lumiere.obs.coe.in). En ocasiones, debido a las diferentes traducciones de los títulos de las coproducciones – que en algunos casos cuentan con tantos títulos oficiales como países coproductores – ha sido preciso consultar el sitio Internet Movie Data Base (imdb.com), que recoge con suficiente fidelidad las fechas de estreno en los distintos países, así como los títulos bajo los que se distribuyen las películas.

También ha sido una fuente fundamental el volumen *Productores en el cine español* (Riambau y Torreiro, 2008), editado por Ediciones Cátedra y Filmoteca Española. Dicho trabajo relaciona todas las empresas de producción cinematográfica españolas desde los orígenes del cine hasta el año 2005, así como la filmografía desarrollada por dichas compañías. Esto ha permitido solventar la dificultad que planteaba que las propias bases de datos oficiales (ICAA, Lumiere) aportan información sobre la fecha de estreno de las películas en salas españolas, pero no sobre la de producción. Dado que con frecuencia año de producción y de estreno no coinciden, para la reconstrucción de la evolución de la producción los datos recogidos en el volumen mencionado han solventado esta complicación. Además, la recopilación distingue las películas coproducidas de las de financiación íntegramente española.

Con estos datos ha sido posible establecer una cronología y una cartografía de la coproducción, estableciendo los países con los que empresas españolas han realizado coproducciones y detectando los momentos de mayor actividad con cada uno de ellos.

Los resultados globales de este estudio preliminar se expondrán en el Capítulo 2, que ilustra la presencia de la coproducción internacional en la cinematografía española.

1.5.2. Periodización

Es preciso hacer un apunte metodológico sobre el estudio preliminar en relación a la periodización propuesta en los capítulos 2 y 3. En primera instancia, se ha realizado una búsqueda del número de coproducciones clasificadas como coproducción internacional en la base del ICAA y en los anuarios de cine de las distintas instituciones cinematográficas — Ministerio de Turismo, Ministerio de Cultura, ICAA—, que ha dado lugar a un resultado de 2749 colaboraciones de coproducción internacional entre 1916 y 2016.

Posteriormente, estos resultados se ordenaron bajo dos criterios: año de producción y países colaboradores. Esta búsqueda “bruta” preliminar se ha realizado consciente de que existen películas que han podido desarrollarse con prácticas de coproducción que no figuran como tal al no cumplir con los requisitos necesarios para ser consideradas coproducciones. Y también se ha tenido en cuenta que en el desarrollo de una película han podido intervenir tres o más socios de distintos países, por lo que nos referimos a estos resultados como colaboraciones —una colaboración equivale a una participación en la elaboración del filme— y no como películas. La búsqueda se ha realizado por binomios de países colaboradores — España y otro país— pudiendo figurar una misma película en el resultado de dos colaboraciones en caso de haberse realizado de manera multipartita.

Finalmente, se decidió que los datos obtenidos en el estudio preliminar solo eran útiles a partir de 1964 (véase pág. 91), cuando surge el primer texto legal en España que regula específicamente la realización de coproducciones internacionales, lo cual establece un criterio objetivo sobre la consideración de unas películas sobre otras en este estudio. El motivo de aceptar como elemento determinante un hecho normativo para la validez de nuestros datos reside en la importancia que se da desde esta primera norma y en todas las posteriores —nacionales y supranacionales— al otorgamiento a la película realizada de la nacionalidad de los equipos de producción que la desarrollan. En otras palabras, lo que determina la pertinencia de catalogar una película como coproducción internacional es el cumplimiento de los requisitos para que su plurinacionalidad sea reconocida.

Posteriormente, se han elaborado sendos gráficos que ilustran el peso del régimen de coproducción internacional frente al de producción íntegramente española a lo largo

del tiempo, y que han ayudado a determinar hitos en la cronología de esta contraposición.

Por último, se ha procedido a establecer una periodización que ha dado como lugar la consideración de la pertinencia de estudiar las coproducciones internacionales con participación española en dos periodos diferenciados: el primero, entre 1983 y 1989, por ser los años en los que se desarrollan las políticas cinematográficas que conformaron el espacio principal de cara al escenario de auge de la coproducción en los años noventa, y que hemos delimitado como un segundo periodo que transcurre entre los años 1989 y 1999. Para el estudio concreto de las coproducciones hispanofrancesas de los años noventa, el análisis principal comienza en 1987, por ser el primer año en el que los tres casos de estudio se encontraban en activo.

1.6. Claves metodológicas para el análisis del objeto de estudio

Para el desarrollo de esta investigación se ha aplicado una metodología que combina aspectos tanto cuantitativos como cualitativos, fruto de la complejidad e interdisciplinariedad que el objeto de estudio presenta, tal y como hemos comentado en páginas anteriores.

1.6.1. Revisión de fuentes primarias y secundarias

Durante la investigación se ha procedido a la revisión de diversas fuentes que han ayudado a configurar cuál era la información que debía delimitar nuestro objeto de estudio.

En concreto, se procedió a realizar una revisión historiográfica en base a las obras citadas en el marco teórico, con el fin de delimitar los hitos tanto de la producción cinematográfica española como de las políticas cinematográficas de cada época que pudieran tener relación con el mecanismo de coproducción internacional.

Por ello, se procedió asimismo a la revisión normativa, mediante la que se analizaron todas las normas de origen español que regularan la coproducción internacional entre 1964 y 1999. Los resultados de esta revisión quedan extendidamente expuestos en el Capítulo 2. Dado el momento histórico que queremos analizar, ha sido necesario proceder a la revisión de las distintas directivas europeas que marcaban, en buena medida, el carácter internacionalizador de las normas españolas. De la misma manera, textos supranacionales como los acuerdos de coproducción y los convenios multilaterales se han analizado para completar el marco nacional y supranacional que rigió la coproducción internacional de finales de siglo. Lecturas como las de Azpillaga (2000) han contribuido a un mejor análisis de las normas locales.

Por otra parte, este trabajo ha contado con una extensa revisión documental procedente de archivos institucionales y de la que derivan la mayoría de los datos aportados. En concreto, se han consultado, en la medida de lo posible, los expedientes de las películas analizadas, que incluían tanto presupuestos como acuerdos de coproducción y que se encontraban almacenados en los archivos del ICAA/Ministerio de Cultura como en el Archivo General de la Administración (AGA). En algunos casos la confidencialidad de los datos contenidos por estos documentos ha supuesto un impedimento para la correcta obtención de la información precisada, por lo que algunas de las informaciones aportadas en los casos de estudio se muestran de forma parcial. El hecho de aportar algunos datos sesgados ha obligado, por una parte, a tratar de completarlos con fuentes secundarias como las procedentes de hemeroteca, y por otra, a reflexionar sobre si uno de los resultados de la investigación se podría ver afectado por la ausencia de algún dato. Al final de la investigación se concluyó que no contar, por ejemplo, con la cifra del presupuesto de una película no cambiaba sustancialmente la forma de llevar a cabo el análisis, pues en la mayoría de los casos estos son datos numéricos ilustrativos y anecdóticos.

Hemos de destacar también en este apartado la consulta de archivos internacionales como el del INA en Francia o el Centre for Media and Communication Research de la Universidad de Zagreb, este último especializado en la regulación de los medios a nivel europeo y en el que pude realizar una estancia de tres meses.

En cuanto al acceso a fuentes primarias en línea, ha sido fundamental la consulta de la base de datos del ICAA (España), que ofrece en acceso abierto las fichas técnicas de cada película, las cifras de recaudación y espectadores para el caso de España y los porcentajes de participación de cada país en las coproducciones, información que ha sido posible contrastar con los Anuarios de Cine publicados por el Ministerio de Cultura español. También ha sido imprescindible el acceso a la base del CNC (Francia) y a sus informes sobre producción cinematográfica, que han servido para completar las lagunas que la perspectiva de realizar este estudio desde España implica. La revisión de estas bases, combinada con otras de ámbito internacional como LUMIERE, del Observatorio del Audiovisual Europeo, o las elaboradas por los

programas Eurimages o MEDIA han servido para el fin de delimitar el inexistente listado de la coproducción internacional hispanofrancesa.

Para el análisis de la evolución del marco normativo de la coproducción internacional fue fundamental el acceso a las distintas leyes que se encuentran accesibles en el sitio en línea del Boletín Oficial del Estado (www.boe.es)

En cuanto a la revisión fílmica, ha sido fundamental el acceso a las películas referenciadas en este trabajo. En este sentido, se procedió al visionado de las mismas principalmente en la sede de Filmoteca Española en Madrid, y también se revisaron aquellas que contaron con distribución en DVD a través del préstamo Interbibliotecario facilitado por la Universidad Carlos III de Madrid. Algunos catálogos como el de El Deseo y otros títulos concretos se han podido revisar en plataformas online de vídeo bajo demanda como Netflix o Filmin.

Por último, durante 2017 se tuvo la oportunidad de realizar sendas entrevistas a los productores Andrés Vicente Gómez y Gerardo Herrero, que dieron como lugar una serie de reflexiones y matizaciones que se encuentran diseminadas durante todo este trabajo. No obstante, se ha optado por utilizar estas entrevistas como mera guía y no como fuente primaria y es por ello que las conversaciones no se reproducen en el trabajo.

1.6.2. Delimitación de los estudios de caso

Una vez delimitado el periodo y la geografía de la coproducción con participación española de interés para nuestro trabajo, se decidió abordar el objeto de estudio completo (las coproducciones internacionales hispanofrancesas desarrolladas entre 1987 y 1999) a través de la metodología del caso de estudio. En el Capítulo 3 se encuentra la justificación de la elección de los tres casos que componen el grueso de esta investigación, en concreto, la filmografía de los productores Andrés Vicente

Gómez, Gerardo Herrero y la productora El Deseo desarrollada mediante la coproducción internacional.

En cada uno de estos casos se ha analizado la trayectoria del productor o de la empresa productora en relación con la coproducción internacional, la presencia de este mecanismo en su filmografía y el tipo de coproducciones desarrolladas. Posteriormente, fue analizado el contexto de producción de cada una de las películas y atendiendo a su ficha técnica y otros datos procedentes de las fuentes enumeradas en el epígrafe anterior, se elaboró la siguiente ficha de análisis:

- ¿Se trata de una coproducción bipartita o multipartita?
- ¿Cuál es el papel del coproductor mayoritario en la producción?
- ¿Existen aportaciones financieras?
- ¿Cuál es el peso del personal creativo del filme según su nacionalidad?
- ¿Qué otros profesionales intervinieron en la producción del filme y cuál era su procedencia?
- ¿Presenta la trama de la película elementos locales o transnacionales?
- ¿Son las localizaciones del rodaje locales o transnacionales?
- ¿La película se rueda en un idioma coherente con su trama? ¿Se encuentran más de una lengua en la versión original?
- ¿La nacionalidad de los personajes es coherente con la del actor que los interpreta?
- ¿Está justificada la presencia de un actor de un país concreto en la producción?
- ¿Recibió la película alguna subvención de programas de financiación supranacionales?

El análisis de los aspectos de producción y puesta en escena necesarios para responder a estas preguntas ha dado lugar a la posible clasificación de cada uno de los veinte filmes analizados en función de las taxonomías presentadas en el epígrafe 1.4.4 (Taxonomías de la coproducción internacional), a la identificación de varios modelos de coproducción y a la delimitación de nexos entre los profesionales que intervinieron en el desarrollo de las películas.

1.7. Estructura de la investigación

Tras exponer las distintas metodologías aplicadas, es posible elaborar el siguiente esquema de la investigación:

Anteriormente se ha planteado el carácter multi o interdisciplinar de la coproducción internacional. Dado que nuestros objetivos requieren análisis del contexto de producción, de los mecanismos de la propia producción y de los resultados sobre la obra final, cada una de estas dimensiones requerirá de una metodología de trabajo.

Esta tesis se estructura en tres secciones diferenciadas. Por una parte, el primer capítulo plantea los fundamentos básicos de la investigación, así como la delimitación del objeto de estudio, propone las preguntas que se desean contestar, los objetivos a alcanzar y las hipótesis de trabajo. El capítulo plantea también las claves teóricas necesarias para el análisis posterior planteado en los capítulos 2 y 3.

El Capítulo 2, funciona como marco contextualizador de la coproducción internacional en España y en él nos centraremos en dos evaluaciones. Por una parte, la de los flujos de producción de la cinematografía española atendiendo a la presencia de la coproducción internacional como mecanismo para la realización de largometrajes. Este análisis deriva del estudio preliminar realizado y propone una periodización en base a dicha estrategia que plantea unos marcos temporales necesarios para el análisis posterior. Por otra, en este capítulo se atenderá a la evolución de la normativa que ha definido y regido la coproducción internacional desde la perspectiva española a lo largo del tiempo, con el fin de engarzar la periodización establecida con el contexto de las políticas culturales aplicadas en cada momento.

El capítulo 3 es el más extenso de esta tesis y abarca la cuestión específica de la coproducción hispanofrancesa como objeto de estudio, asumiendo, tal y como mostrarán las conclusiones del segundo capítulo, que las colaboraciones entre empresas de producción española y francesa son representativas durante el periodo 1987-1999, detectado como uno de los más importantes desde el punto de vista de la

coproducción internacional. En este capítulo se establecen, a su vez, tres casos de estudio de productores o empresas de producción que ejercieron un papel relevante durante la época y cuyo análisis nos ayuda a concluir cuáles eran las estrategias de coproducción de la época, así como las redes de trabajo establecidas entre profesionales de distintos países.

Por último, el breve capítulo 4 funciona como apéndice en el que se recogen las conclusiones generales derivadas del estudio anterior.

CAPÍTULO 2

LA COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL EN ESPAÑA

2.1. La presencia de la coproducción internacional en la cinematografía española

El objetivo de este capítulo es elaborar el marco de la presencia de la coproducción internacional en la cinematografía española y cómo su evolución se ha acompañado por las cambiantes políticas culturales y normativas aplicables al ejercicio del cine en España.

El estudio preliminar explicado en el Capítulo 1 (véase pág. 57) nos ha permitido establecer la periodización de los flujos de mayor y menor coproducción internacional desde 1916 hasta 2016. Aunque este deba ser tomado como un intento vanidoso, pues no siempre los datos disponibles son exactos —especialmente aquellos anteriores a 1970— hemos querido exponer aquí los resultados de este estudio preliminar, pues se han considerado relevantes para afirmar la importancia de la coproducción internacional en determinadas épocas y, por otra parte, ayudado a delimitar temporalmente el periodo de análisis de nuestro objeto de estudio.

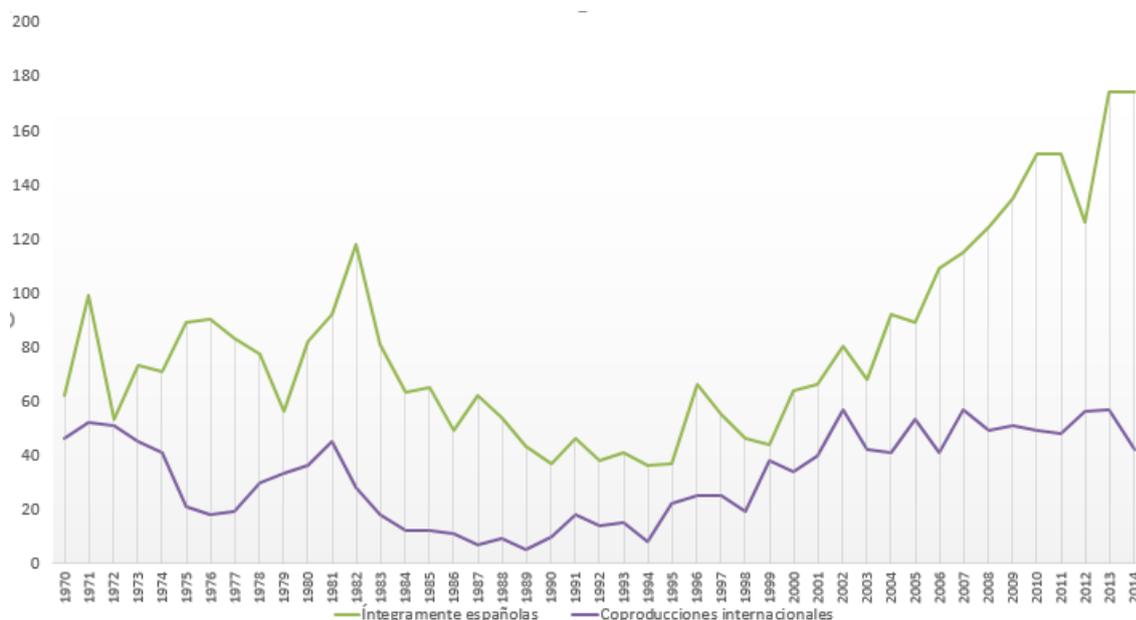


Gráfico 1 – Evolución (número de largometrajes) de la coproducción internacional frente a películas íntegramente nacionales (1970-2014) Fuente: ICAA. Elaboración propia.

El Gráfico 1 muestra la evolución de la producción íntegramente nacional frente a la de coproducciones internacionales en los últimos cuarenta años. El Gráfico 2 enfrenta el porcentaje de largometrajes realizados íntegramente con capital financiero y humano español entre 1970 y 2014 contra el de películas llevadas a cabo mediante coproducción internacional y denota la importancia que este sistema de producción tuvo a lo largo del tiempo en distintas épocas:

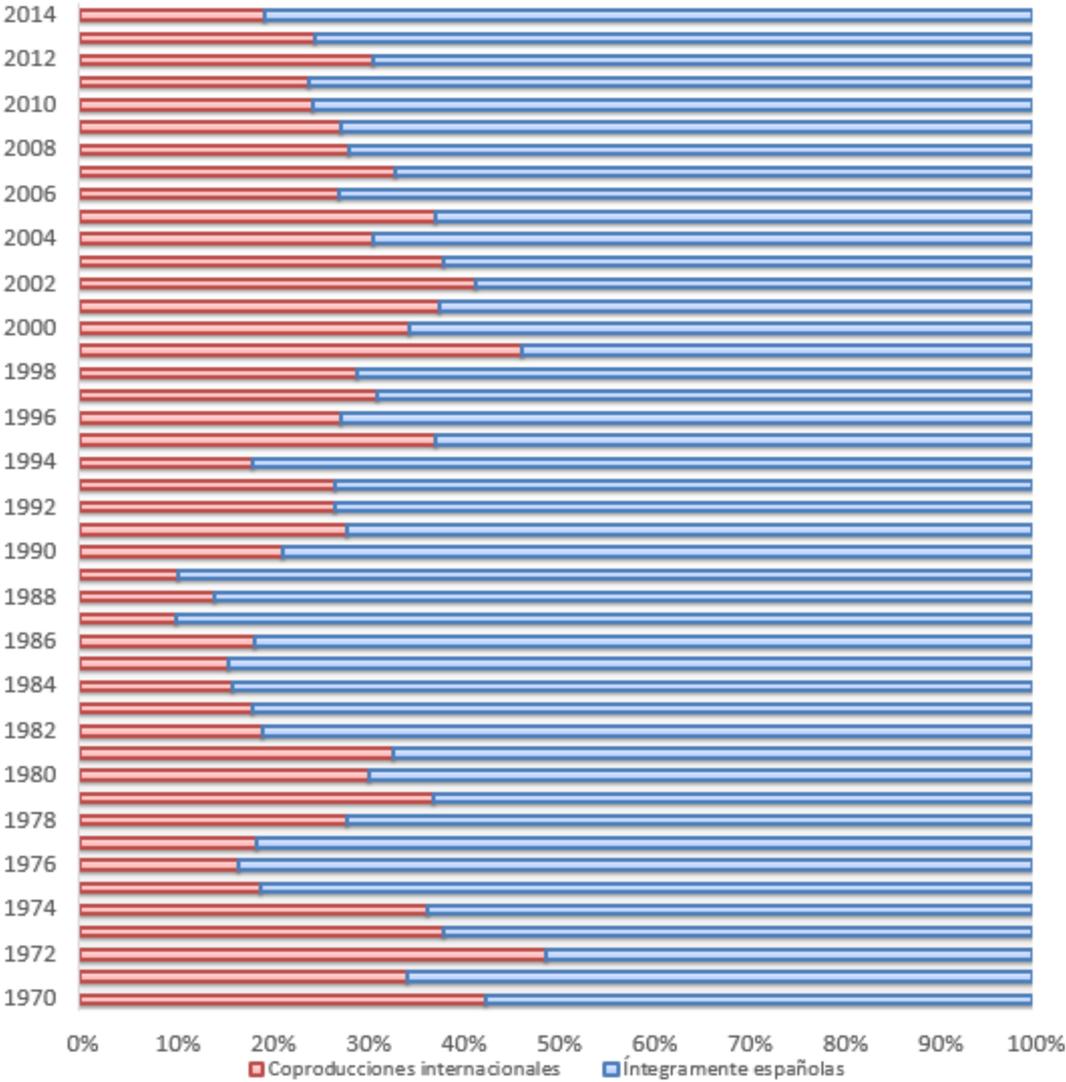


Gráfico 2- Porcentaje de largometrajes de producción íntegramente española y largometrajes en coproducción internacional con participación española 1970-2014. Fuente: ICAA. Elaboración propia.

Tal como se verá posteriormente, la alta presencia de la coproducción internacional en los años sesenta y setenta se relaciona inevitablemente con el alto volumen de películas que se llevaron a cabo con productoras italianas. Las películas del conocido como *spaghetti western* representaron un alto porcentaje de la producción española de aquellos años: solo en la década comprendida entre 1963 y 1973 se produjeron (y estrenaron) en España más de 500 largometrajes de coproducción hispano-italiana, aproximadamente el 66% de todas las coproducciones realizadas en dicha década (757), el 36% de la producción total de esos diez años (1380 largometrajes) y el 57% de las coproducciones realizadas entre productoras españolas e italianas en toda la historia del cine español (unos 887 títulos).

Sin embargo, la caída de este sistema de producción en los años ochenta y su posterior auge en los noventa se presenta en un panorama histórico y político muy diferente al anteriormente mencionado. El nuevo auge de la coproducción internacional en los años noventa se da en un contexto de internacionalización diferente y constituye la verdadera antesala de los flujos transnacionales del presente.

El resultado del estudio preliminar nos ha permitido establecer dos periodos para nuestro objeto de estudio y uno previo que trataremos como antecedente.

En relación con estos antecedentes, observamos que es especialmente a partir de los años cincuenta la coproducción internacional comienza a cobrar especial relevancia, llegando en los sesenta y setenta a representar en algunos años más del 50% de la producción. Estas tres décadas se desarrollan bajo el auge de los cines europeos con perspectivas que expondremos más adelante y que constituyen de este periodo un antecedente a los otros dos que contextualizan nuestro objeto de estudio. Se ha considerado oportuno dedicar unas páginas en esta tesis a este periodo para establecer algunas diferencias significativas con los otros dos y que sirven para apoyar la hipótesis de que desde mediados de los años ochenta se produce una transformación en el contexto de la coproducción internacional.

El primer periodo que identificamos abarca de 1983 a 1989. A principios y finales de los años setenta, más de un tercio de los largometrajes españoles se realizaron en coproducción con productoras extranjeras. Sin embargo, desde 1982 y hasta finales

de la década de los ochenta, las coproducciones internacionales apenas representaban un 15% de la producción de largometrajes en España. Esta etapa se identifica con los dos primeros gobiernos socialistas de la democracia (1982-1986, 1986-1989) y, en concreto, con serias modificaciones en la regulación cinematográfica que sopesaremos como estrategias de proyección internacional de España en el contexto de su integración en la Comunidad Económica Europea. Asimismo, terminamos de delimitar en 1989 el periodo por surgir en este año la primera iniciativa de fomento del cine comunitario, esto es, el Fondo Eurimages.

El segundo periodo se centra en los diez años que transcurren desde 1989 a 1999, donde se identifica un nuevo auge de la coproducción internacional, especialmente desde 1995, desarrollándose bajo esta fórmula de nuevo alrededor de un 30% de la producción, una tendencia que se ha mantenido desde los primeros años 2000 hasta el presente. La puesta en marcha del programa Ibermedia a partir de 1998 nos obliga a cerrar nuestro estudio en la antesala del nuevo milenio por considerar, al igual que otros investigadores (Falicov, 2007, 2012) que esta iniciativa abre un nuevo escenario que incorpora la coproducción iberoamericana, diferente a la que planteamos abordar como objeto de estudio.

2.2. Antecedentes (1949-1982)

La coproducción internacional como estrategia de producción cinematográfica cobró especial importancia a partir de la década de los años cincuenta en el contexto europeo. En concreto, podemos tomar como referencia el año 1949 cuando se firma el primer acuerdo de coproducción en Europa entre Francia e Italia. No obstante, existen experiencias previas a dicho momento.

Desde la perspectiva española, existe la posibilidad de que la primera coproducción internacional desarrollada con participación española fuera *La vida de Cristóbal Colón*

*y su descubrimiento de América*³, dirigida por Emile Bourgeois en 1916 en lo que puede suponer la primera colaboración entre la cinematografía española y la francesa. Frente a este dato debemos mostrarnos prudentes, pues no resulta sencillo comprobar que efectivamente sea este el primer trabajo conjunto entre ambos países.

Como decimos, datar la primera coproducción con participación española es una tarea ardua. Antonio Cuevas (1976) considera que es *Jack el negro* (Julien Duvivier), producida en 1950 (pág. 178). En este sentido, en realidad otros estudios apuntan hacia las colaboraciones durante la etapa más primitiva del cine (Checa, 2005) o las colaboraciones acontecidas desde los años veinte (Falicov, 2007, pág. 22). El historiador Román Gubern destaca la actividad desarrollada por el cineasta Benito Perojo en los años veinte de la mano de la productora Julio César, fundada en 1927, por la cual impulsaron una política de coproducciones que dio lugar al desarrollo las películas *La bodega* y *La condesa María* con Francia (esta última con la productora Albatros) y *Corazones sin rumbo* con Alemania (2001, pág. 39).

Por su parte, Díaz Puerta (2003) considera la coproducción internacional de películas en España antes de los años cincuenta como una breve consecuencia de las medidas proteccionistas a la producción de películas que el recién inaugurado régimen de Franco instauró en 1939. Para recuperar los índices de producción de los que gozaba la industria española en la II República y que se vieron truncados por la guerra civil, la legislación franquista pretendió que fueran las empresas de producción extranjeras las que financiaran parcialmente el cine español. Por una parte, estableció algunos primeros acuerdos comerciales, bien de paridad de monedas, bien de coproducción de películas, con la Italia y Alemania fascistas. Destaca Díaz Puerta que en octubre de 1938 se firmó el primer acuerdo de coproducción cinematográfica con Italia, que dio lugar al rodaje de la primera película “franco-fascista” en 1939 (Díaz Puerta, 2003: 69). Una estrategia que en 1942 desapareció ante la negativa del régimen nazi a adherirse al sistema impuesto por las medidas de protección. Por otra parte, para el

³ Disponible en el portal “Europeana”, desarrollado por el Consejo de Europa: https://www.europeana.eu/portal/es/record/08625/FILM00055500c_6.html Último acceso el 10 de junio de 2018.

resto de países se estableció un sistema de adjudicación de licencias de exportación solo para las empresas que se comprometieran con la producción en España, de manera que el 52% del capital proveniente de las medidas de protección que podían manejar los productores españoles procedía de empresas extranjeras que querían importar sus películas en España (Díaz Puerta, 2003: 70).

A falta de un resultado concluyente sobre la primera coproducción internacional, podemos decir que prácticamente desde los inicios del desarrollo del cine en España se planteó el debate sobre la conveniencia de internacionalizar la industria. Durante los años veinte las opiniones se dividían entre las de aquellos que consideraban beneficioso que realizadores españoles filmaran en el extranjero para adquirir experiencia y saber hacer, y la de los que creían que la inclusión de elementos foráneos en la cinematografía nacional perjudicaba la identidad y valores hasta entonces propios del cine español (García Carrión, 2014, pág. 54)

En concreto, la coproducción internacional era objeto de diversas objeciones procedentes de los foros de debate cinematográfico de la época:

Es verdad que esta política de coproducciones, en la que Benito Perojo es un adelantado, recibe críticas muy duras por parte de un sector de la prensa española, fundamentalmente de la revista *Popular Films*, una de las más influyentes de la época, que dirigía Mateo Santos, un anarquista (una contradicción), que inicia la cruzada contra Benito Perojo y la política de las coproducciones, descalificando estas películas como cosmopolitas, afrancesadas, apátridas, oponiendo, frente a este cine, *La aldea maldita*, como virtud, como cine racial, convirtiéndose en la bandera de un cine identitario (expresión que sí se usaba en aquella época) (Gubern, 2001, pág. 40)

Lo cierto es que, pese a estos discursos, entre los años 1940 y 1949 en España se llevan a cabo un total de 25 colaboraciones para el desarrollo cinematográfico entre productoras procedentes de España y otras de Alemania, Francia, Italia, Portugal y Suecia. Durante este periodo, las empresas italianas se convirtieron en las socias prioritarias de las españolas. En estos años vieron la luz al menos 13 coproducciones hispanoitalianas, de las cuales tres fueron dirigidas por cineastas españoles (*La última falla*, de Benito Perojo; *El último Húsar*, de Luis Marquina; *El inspector Vargas*, de Félix Aguilera).

La importancia de este periodo radica, tal como se puede observar en la Tabla 1, en que tras el paulatino aumento de las coproducciones desde 1950, en 1963 se llegan a producir 58 películas íntegramente españolas mientras que se desarrollan 55 colaboraciones con otros países. Un año después, en 1964, se inicia una etapa que termina en 1972 y en la que la coproducción toma protagonismo frente a la producción nacional, llegando a ser el 68% de las películas producidas en el año 1965 coproducciones con el extranjero.

	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958
Total	49	41	41	43	68	56	75	72	75
íntegramente españolas	45	36	34	36	55	48	52	50	51
Coproducciones internacionales	4	5	7	7	13	8	23	22	24
% coproducciones	8%	12%	17%	16%	19%	14%	31%	31%	32%
	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967
Total	67	73	91	88	113	123	146	164	125
íntegramente españolas	50	55	72	63	58	61	47	67	55
Coproducciones internacionales	17	18	19	25	55	62	99	97	70
% coproducciones	25%	25%	21%	28%	49%	50%	68%	59%	56%
	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	
Total	106	125	105	107	104	112	115	102	
íntegramente españolas	52	82	42	52	55	73	80	85	
Coproducciones internacionales	54	43	63	55	49	39	35	17	
% coproducciones	51%	34%	60%	51%	47%	35%	30%	17%	

Tabla 1 – Número de películas íntegramente españolas y coproducciones internacionales con participación española (1950-1976). Fuente: Cuevas (1976). Porcentajes: elaboración propia.

Según estos datos, los primeros estándares de la coproducción como mecanismo para el desarrollo de películas en España no se comienzan a asentar hasta los años cincuenta, década en la que se elaboran los primeros acuerdos de coproducción. Hasta entonces, y dado que la práctica precede a la norma en este caso, se conocían casos que preceden estas regulaciones, como los comentados anteriormente. Pese a que nos refiramos a estas obras como coproducciones, parece acertado apuntar que lo son en tanto como colaboración entre cineastas o equipos de producción procedentes de distintos países, careciendo del cumplimiento de unas bases como las que estipulan los acuerdos de coproducción posteriores y que exigen unos requisitos para la consideración de la nacionalidad de una película.

Sin duda, como comentábamos anteriormente, la firma de los primeros acuerdos de coproducción supone un aumento de las coproducciones internacionales que

podemos interpretar con doble sentido: o bien la regulación del proceso impulsó su auge, o bien el reconocimiento de coproducción ha permitido incorporar estos títulos como tales en los listados oficiales. Es complicado delimitar con exactitud estas cuestiones, que por otra parte no constituyen más que un pequeño antecedente de nuestro objeto de estudio. Podemos, no obstante, ateniéndonos a los datos obtenidos en la investigación, decir que la cincuentena de películas de este periodo se distribuye geográficamente de la siguiente manera: 20 largometrajes hispano-italianos, 16 hispano-franceses, 9 hispano-lusos, 8 largometrajes hispano-alemanes, 3 hispano-ingleses, 3 hispano-suecos.

2.2.1. La llegada de los primeros acuerdos bilaterales

Como venimos apuntando, la coproducción internacional como estrategia para la realización de películas resulta ser un caso en el que la norma sucede a la práctica. No es hasta los años cincuenta que surgieron las primeras regulaciones en dicha materia. Y sin duda, fue entonces, tras la II Guerra Mundial, cuando las coproducciones se volvieron más frecuentes, en un tiempo en el que se vivió la “época dorada” del cine en Europa en la que realmente la mayoría de las inversiones en producción se centraron en las películas coproducidas (Dale, 1994, pág. 16).

Los Acuerdos de Coproducción Cinematográfica bilaterales son fruto de la voluntad de las distintas instituciones cinematográficas por regular la actividad de la coproducción conjunta de películas entra empresas productoras procedentes de sus países.

El auge de la producción transnacionalizada desde finales de los años cuarenta provocó la necesidad de establecer las condiciones para la coproducción mediante acuerdos bilaterales de colaboración, el primero de ellos, el firmado por las instituciones cinematográficas italiana y francesa en 1949 (Pozo Arenas, 2003, pág. 106). Estos documentos se presentaban realmente necesarios al tratarse de

colaboraciones entre países con sistemas políticos dispares. Sirva pensar el ejemplo de España, donde la actividad cinematográfica hasta los años setenta se desarrolló bajo un régimen dictatorial y era objeto de censura – la Junta de Calificación y Censura no se disolvió hasta 1979, cuatro años después de la muerte de Franco – frente a uno de sus principales socios coproductores, Francia, con un sistema de gobierno democrático que ya desde los años cincuenta consideraba que la creación cultural no podía ser objeto del libre comercio y que debía ser protegido, sentando las bases de lo que posteriormente sería la extendida doctrina de la “excepción cultural” (Garandau, 2011) ratificada por la UNESCO en 1993.

País co-firmante	Primer acuerdo	Acuerdo vigente (2017)
Francia	1955	04/11/2003
Italia	1955	01/05/2003
Alemania	1956	11/02/1990
Brasil	1963	27/03/2008
Chile	1965	03/11/2003
Austria	1969	18/04/2012
Argentina	1969	28/08/1969
Túnez	1971	02/02/1971
Venezuela	1973	20/06/1996
México	1969	08/04/2003
Bulgaria	1979	
Rusia (Unión Soviética)	1979	26/10/1990
Marruecos	1979	27/04/1998
Canadá	1985	10/10/2006
Cuba	1988	30/03/1988
Portugal	1990	24/03/2006
Puerto Rico	2003	27/05/2003
Nueva Zelanda	2008	16/01/2008
Irlanda	2008	26/12/2008
India	2012	26/10/2012
Israel	2012	17/12/2012
China	2014	25/09/2014

Tabla 2 – Acuerdos de coproducción bilaterales firmados por España hasta 2017

Centrándonos en el caso español, los primeros acuerdos de coproducción se firmaron con Italia, Francia (ambos en 1955) y la República Federal Alemana (1956). En los años sesenta y setenta, décadas especialmente prolíficas para la coproducción internacional con participación española, se firmaron acuerdos de coproducción cinematográfica con Brasil (1963), Chile (1965), Austria y Argentina (ambos en 1969),

Túnez (1971), Venezuela (1973), México (1978) y Bulgaria, la URSS y Marruecos (los tres en 1979).

En la actualidad, España cuenta con acuerdos de coproducción con 21 países. En la Tabla 2 se detalla cada uno de estos socios, el año del primer acuerdo firmado con las instituciones de dicho país y la fecha del acuerdo, protocolo o modificación vigente.

Los acuerdos de coproducción establecen habitualmente las mismas normas para la colaboración: el porcentaje de participación que podrá asumir cada productor (o “parte” del contrato), la flexibilidad de estos porcentajes, y de qué manera se asume el reparto de los beneficios y responsabilidades de exportación en función de estos. También en estos acuerdos se fija la representación que ha de existir de cada país en relación con los perfiles profesionales que intervienen en la elaboración de la coproducción, esto es, personal creativo, artístico y técnico.

Por lo general, las versiones de los acuerdos actuales no suponen grandes diferencias con las primeras redacciones de los convenios, lo cual apunta a que los primeros acuerdos asentaron unas bases que han perdurado a lo largo del tiempo y que hoy siguen relativamente vigentes, aunque existan algunas actualizaciones. Estas se realizan mediante la firma de un nuevo acuerdo o a través del canje de cartas entre los distintos órganos con competencia en política cinematográfica o de relaciones exteriores si se trata de la modificación parcial de un artículo concreto. En el Capítulo 3 analizaremos las características y cambios sufridos por el acuerdo de coproducción hispanofrancés.

Por otra parte, la proliferación de la coproducción internacional en los años cincuenta es una casuística que se explica habitualmente desde dos perspectivas, no necesariamente antagónicas: la creciente noción de cooperación entre países de Europa y la amenaza del monopolio hollywoodiense (Elsaesser, 2005).

El momento de profunda crisis en el que se encontraban las cinematografías nacionales europeas tras la II Guerra Mundial se presenta como el escenario perfecto para la cooperación internacional en el ámbito cinematográfico. Tal y como destaca

Dale, “el espíritu de la época era también favorable a la cooperación europea [...] Las coproducciones fueron parte del espíritu general de cooperación europea que habían promovido el Plan Marshall y el Tratado de Roma de 1957 que estableció la Comunidad Económica Europea” (1994, pág. 9)

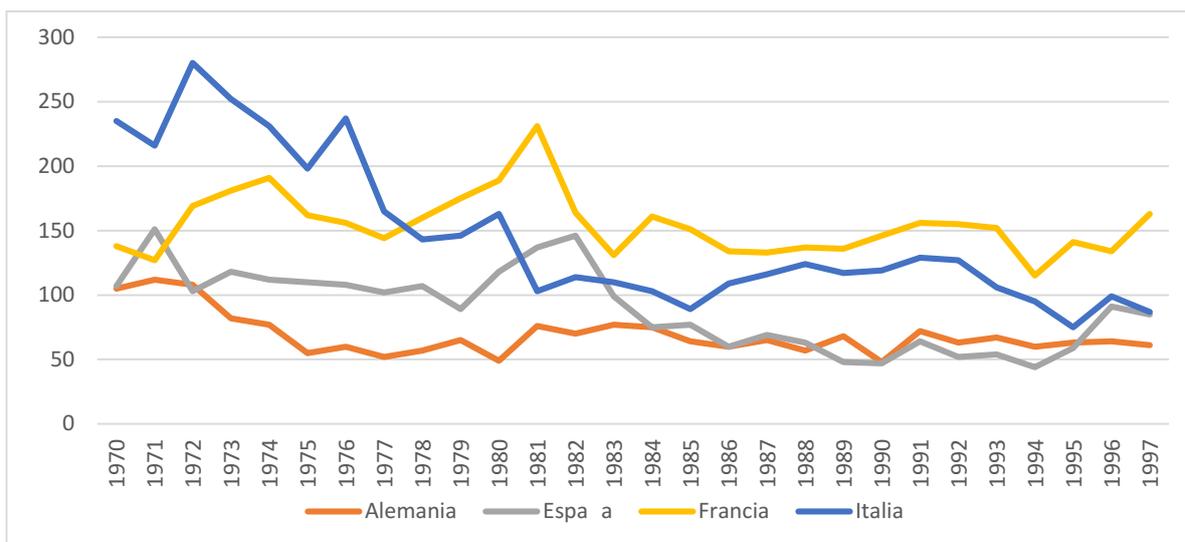
Nos encontramos, por tanto, ante el surgimiento de una conciencia colectiva sobre el significado de Europa como conjunto de naciones que pueden desarrollar un proyecto compartido (Jäckel, 2004), aunque, como veremos más adelante, los acuerdos citados establecían las bases para el comercio comunitario, pero aportaban poco a la cuestión de la creación de una cultura europea común.

El análisis de Dale (1994) sobre la coproducción europea de los años cincuenta y sesenta arroja conclusiones relevantes sobre la importancia de la coproducción en aquellos años. Desde 1955 a 1965 el porcentaje de las películas europeas coproducidas pasó del 10% al 40%. Durante los años cincuenta, la mitad de todas las coproducciones eran francoitalianas. Los años sesenta dieron paso a que una parte importante de estas cinematografías fuera coproducida con otros países.

Según Guback,

durante la década de los años sesenta, aproximadamente el 67 por cien de las películas francesas, el 52 por cien de las italianas, el 40 por cien de las españolas y el 36 por cien de las alemanas fueron realizadas en sistema de coproducción. Hacia 1966, la coproducción había eclipsado en cada una de estas naciones a las películas completamente nacionales (1980, pág. 378).

En esta sorprendente ecuación entraron a partir de 1960 terceros países, de manera que el tándem francoitaliano perdió poder de producción en favor de la colaboración con otras cinematografías: “desde 1960 a 1965, el número de coproducciones francoitalianas se redujo a la mitad, mientras que las coproducciones francesas con otros socios aumentó (sic) de 10 a 60 películas al año, y las coproducciones italianas con otros socios pasaron de 10 a 80 películas” (Dale, 1994, pág. 12)



	Alemania	España	Francia	Italia
1970	105	107	138	235
1971	112	151	127	216
1972	108	103	169	280
1973	82	118	181	252
1974	77	112	191	231
1975	55	110	162	198
1976	60	108	156	237
1977	52	102	144	165
1978	57	107	160	143
1979	65	89	175	146
1980	49	118	189	163
1981	76	137	231	103
1982	70	146	164	114
1983	77	99	131	110
1984	75	75	161	103
1985	64	77	151	89
1986	60	60	134	109
1987	65	69	133	116
1988	57	63	137	124
1989	68	48	136	117
1990	48	47	146	119
1991	72	64	156	129
1992	63	52	155	127
1993	67	54	152	106
1994	60	44	115	95
1995	63	59	141	75
1996	64	91	134	99
1997	61	85	163	87

Tabla 3 – Evolución de la producción de largometrajes en Alemania, Francia, España e Italia (coproducciones incluidas) (1970-1997) Fuente: Dubec (2000)

Estos años generaron, por tanto, un conato de industria verdaderamente transfronteriza que no pudo sostener el ritmo de producción cinematográfica dado que, en general, a partir de 1975 el volumen de películas (incluidas las coproducciones) descendió notablemente en los países europeos con industrias cinematográficas más consolidadas, tal como observamos en la Tabla 4, donde se muestra el número de películas realizadas entre 1960 y 1995 en Alemania, España, Francia e Italia.

Por otro lado, se destaca con frecuencia la creciente presencia del cine estadounidense de Hollywood en los mercados europeos como uno de los principales motivos de la proliferación de coproducciones en Europa en los años cincuenta.

La coproducción cinematográfica fue el centro de VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine, celebrado en 1999. José María Otero, director del ICAA entre 1996 y 2000, afirma en su intervención en dicho encuentro que “la competencia norteamericana obligaba a producir películas de mayor nivel artístico y mayor presupuesto, y eso suponía sumar las posibilidades de productoras de distintos países y las ayudas respectivas” (1999, pág. 19). En el mismo sentido, Manuel Palacio aseguraba que “en la actualidad todos los responsables administrativos [...] consideran que las coproducciones son la vía más eficaz para oponerse al dominio estadounidense en los mercados cinematográficos europeos” (1999, pág. 221).

Lo cierto es que tras la Segunda Guerra Mundial el modelo estadounidense y la incipiente industria europea siguieron caminos distintos. Dale (1994) destaca que uno de los principales problemas fue que las grandes empresas cinematográficas nacionales en Europa separaban sus actividades de producción de la distribución, mientras que las de Hollywood entendían la importancia no solo de producir sus películas, sino de distribuirlas a escala internacional. En Europa las industrias nacionales no desarrollaban la intención de expandir sus actividades al extranjero y se centraban en la distribución y exhibición únicamente en sus respectivos países (pág. 10). Hollywood, por su parte, supo ver la oportunidad para entrar en el mercado europeo, desarrollando una auténtica maquinaria con la que era complicado competir (Augros, 2000; Gournay, 2004).

Por otra parte, hemos de destacar que también hubo ocasiones para la coproducción estadounidense en el ámbito europeo mediante el desarrollo de las conocidas como *runawayproductions*. Estas películas surgieron a raíz de la circunstancia de que las ganancias obtenidas por empresas de distribución estadounidenses en suelo europeo no podían ser repatriadas, por lo que parte de ese dinero se reinvertió en producir en Europa. Las runawayproductions fueron desarrolladas por empresas de producción estadounidenses que descubrieron en Europa las ventajas de coproducir con países como Reino Unido, Italia o Francia: menores costes de producción, con menos restricciones sindicales y con posibilidad de acceder a las subvenciones europeas si conseguían que la película se catalogara como “nacional” (Guback, 1980, pág. 347).

Año	Integramente Españolas		Coproducciones		Total Largometrajes
	Ne	%	Nc	%	Ne+Nc
1975	89	81%	21	19%	110
1976	90	83%	18	17%	108
1977	83	81%	19	19%	102
1978	77	72%	30	28%	107
1979	56	63%	33	37%	89
1980	82	69%	36	31%	118
1981	92	67%	45	33%	137
1982	118	81%	28	19%	146
1983	81	82%	18	18%	99

Tabla 4 - Largometrajes producidos por empresas españolas 1975-1983. Ne = número de largometrajes de producción íntegramente española. Nc = número de largometrajes en régimen de coproducción internacional con participación española. Fuente: ICAA. Elaboración propia.

Por otra parte, como puede observarse en la Tabla 4, los años setenta supusieron un periodo de continuidad para la producción, Pese a que se realizaron menos películas que en la década de los sesenta en la que se estrenaron, de media, 130 películas españolas por año, observamos que salvo en 1979, entre 1971 y 1980 la producción siempre se mantuvo entre 100 y 120 películas cada año.

Hemos de señalar los años 1980, 1981 y 1982 como especialmente prolíficos en la tendencia anteriormente destacada. En este trienio la producción fue en auge, hasta alcanzar en 1982 (146) un volumen de producción de largometrajes similar al de 1965. No obstante, en 1983 la producción de largometrajes en España descendió un 32% con respecto al año 1982 (de 146 largometrajes a 99). Este descenso coincidió con el inicio de la primera legislatura del Partido Socialista y las nuevas políticas de fomento aprobadas por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

2.3. La coproducción internacional (1983-1999)

2.3.1. Periodo 1983-1989

Los seis años que transcurren entre 1983 y 1989 constituyen el periodo más corto de los identificados para nuestro estudio, pero a su vez en él se desarrollan diversos cambios que requieren de especial atención antes de abordar los años noventa.

Como se puede observar en la Tabla 5, tras la caída de la producción de 1983 la producción de largometrajes en España se perpetuó durante toda la década de los ochenta. A la altura de 1989 la producción había bajado un 67% con respecto a la producción del año 1982 (de 146 a 47 películas) y no fue hasta 1996 cuando la producción española volvió a rozar el umbral de las 90 películas.

Año	Integramente Españolas		Coproducciones		Total Largometrajes
	Ne	%	Nc	%	Ne+Nc
1982	118	81%	28	19%	146
1983	81	82%	18	18%	99
1984	63	84%	12	16%	75
1985	65	84%	12	16%	77
1986	49	82%	11	18%	60
1987	62	90%	7	10%	69

1988	54	86%	9	14%	63
1989	43	90%	5	10%	48

Tabla 5 - Largometrajes producidos por empresas españolas 1982-1989. Ne = número de largometrajes de producción íntegramente española. Nc = número de largometrajes en régimen de coproducción internacional con participación española. Fuente: ICAA. Elaboración propia.

El estudio de este tiempo, como vimos en los apuntes históricos del marco teórico, se mueve entre el fin del periodo de la Transición y el que se ha dado en conocer como post-Transición. Dentro de este periodo hemos identificado dos etapas principales: la primera, desde la llegada del primer gobierno socialista (octubre de 1982) hasta la materialización de la integración de España en la Comunidad Económica Europea (enero de 1986), la segunda, desde 1986 hasta 1989, cuando se ponen en marcha los primeros programas europeos para el fomento de la producción cinematográfica, Eurimages y MEDIA.

Esta división nos permite identificar, por una parte, la implantación de las políticas culturales socialistas que, en el caso del cine, se tradujeron en un descenso notable de la producción en pos de la mejora de la calidad del cine español y de su adaptación a los cánones europeos. Por otra, los primeros efectos de la integración de España en la Comunidad Económica Europea y la fuerte transnacionalización de los procesos de coproducción.

A continuación, en las siguientes páginas proponemos un análisis de cada uno de los periodos desde una perspectiva comparativa que enfrenta diversos parámetros, en concreto:

- La evolución del volumen de películas españolas producidas en España.
- La evolución del volumen de películas españolas producidas íntegramente con capital español.
- La evolución del volumen de películas realizadas en régimen de coproducción internacional por empresas de producción españolas en colaboración con extranjeras.
- El desglose de los datos anteriores en función de otros parámetros relacionados con la coproducción internacional:

- Geografía de los países coproductores
- Bilateralidad y multilateralidad de las coproducciones
- Porcentaje de participación de la parte española: financiera, minoritaria, mayoritaria o igualitaria.
- Las claves del contexto histórico-político de cada periodo, con especial énfasis en el estado de la regulación cinematográfica de cada momento.

2.3.1.1 Post-Transición y coproducción internacional: el camino hacia la Comunidad Económica Europea. El primer gobierno socialista (1982-1986)

La llegada del PSOE al gobierno en el año 1982 supuso el comienzo de una larga trayectoria de cambios. Con el horizonte de la adhesión de España a la Comunidad Económica Europea, se impulsaron nuevas políticas internacionales, que repercutieron en sectores como el agrario o el comercio exterior y en el reposicionamiento de la imagen de España en el panorama europeo con la concreción de la organización de eventos como la Expo92 en Sevilla (Gillespie et al., 1995). Nos encontramos en pleno periodo que se ha dado en ocasiones a conocer como post-Transición, etapa en la que han transcurrido los primeros años de democracia para España y en los que se consolidan los cimientos de la Transición⁴.

En lo referente a las políticas culturales y, en el caso que nos afecta, a la regulación cinematográfica, Cerdán y Pena (2005) identifican a lo largo de los años de gobierno socialista, entre 1982 y 1996, al menos dos tendencias de proteccionismo del cine. Por una parte, la que sitúa al director como creador en el centro, figura impulsada por las políticas desarrolladas bajo el Ministerio de Cultura de Javier Solana (1982-1988). Por otra, la que prioriza la imagen del productor industrial, desarrollada por la etapa de Semprún/Solé Tura/Alborch (1988-1996) (2005, pág. 256). Estos dos tipos de

⁴ En este sentido, el Grupo de Investigación Tecmerin desarrollaron el proyecto “Proyecto de Investigación I+D+I El cine y la televisión en la España de la post-Transición” (CSO2012-31895), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

proteccionismo, como veremos, se traducirán también en el desarrollo de las coproducciones internacionales.

Encontramos en la literatura que analiza el periodo socialista del cine español distintas visiones y maneras de aproximarse a él. Los discursos que hasta la fecha los académicos han erigido sobre esta época permiten que identifiquemos al menos dos ejes desde los que el proyecto socialista pudo influir en la producción cinematográfica: la cultura como centro de toda actividad política y la modernización e internacionalización como fin último de las políticas culturales.

En *La cultura en Transición* (2014), Quaggio indaga en las principales claves de los cambios sociales y políticos acontecidos en los diez primeros años de democracia en España. En el capítulo *Batería artística* encontramos las referencias para acreditar que el primer gobierno de Felipe González (1982-1986) asentaba buena parte de sus políticas en la cultura. La autora destaca que el “Estado cultural” se había convertido en la mayor aspiración del gobierno socialista (2014, pág. 331). Dicha voluntad se ve traducida en el hecho de que el presupuesto para partidas culturales se incrementara un 91,4% en el periodo 1982-1986, “tres veces más que para el resto de actividades” (Quaggio, 2014), siendo, en orden de adjudicación presupuestaria, 'Bibliotecas', 'Construcción de auditorios' y el 'Fondo de protección cinematográfica' las que mayor inversión pública recibieron.

Antes de llegar al gobierno, el PSOE ya había dejado patente su interés por el desarrollo del cine. En diciembre de 1978 tuvo lugar el I Congreso Democrático de Cine Español, organizado por los partidos PSOE, PCE y AP (UCD no participó) y por los sindicatos UGT, CCOO, CNT, además de un elevado número de asociaciones cinematográficas⁵. El manifiesto de convocatoria comenzaba:

⁵ En concreto, participaron la Asociación Independiente de Productos Cinematográficos Españoles, la Federación de Asociaciones y gremios de Distribuidores Importadores de películas cinematográficas, la Asociación Independiente de Distribuidores Importadores Cinematográficos, la Federación de Entidades de Empresarios del Cine Español, la Agrupación Catalana de Productors Cinematogràfics Independents, la Asociación de Distribuidores y Exhibidores de Arte y Ensayo, la Asociación de Titulados en Cinematografía, la Asociación de Empresas Técnicas y Auxiliares de la Producción Cinematográfica, Teatro y Televisión, la

El colapso de la industria cinematográfica, el paro casi total de los trabajadores del sector, la permanencia de las viejas estructuras caducas y, por otra parte, el cambio político y las nuevas exigencias democráticas, imponen una revisión total y un planteamiento nuevo del Cine Español en su conjunto cultural, social, industrial y comercial. (La mirada, 1978, pág. 13)

En este contexto, durante la última jornada del congreso (el 17 de diciembre) una de las conclusiones a las que los participantes llegaron fue que era necesario que el cine español se exportara internacionalmente mejor, siendo necesario para ello que se desarrollaran películas más atractivas en los mercados exteriores (ABC, 1978).

Por otra parte, Quaggio (2014) destaca durante esta época el flujo de personalidades provenientes del mundo de la cultura ocuparon cargos políticos. Entre ellos, la realizadora Pilar Miró fue llamada a encargarse de la Dirección de Cinematografía en 1983. Durante el tiempo que desempeñó su labor como Directora (1983-1985), la aspiración del "Estado cultural" se vio plasmada en la regulación que se desarrolló en dichos años en materia cinematográfica.

Según Rimbau y Torreiro, la llegada al gobierno del PSOE coincidía con la "buena disposición del panorama internacional respecto al renovado cine español", marcado por el Premio Óscar obtenido por *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982). De esta manera, durante la primera etapa de gobierno socialista se inició una reforma del sistema de protección y fomento de la industria cinematográfica que buscaba como resultado un cine de mejor calidad de cara al futuro reposicionamiento de España en el panorama internacional europeo. Las nuevas regulaciones acontecidas desde 1983 buscaban el impulso de "los films de una cierta calidad artística, destinados a corroborar la imagen que el resto del mundo esperaba de la recién nacida España democrática" (Rimbau y Torreiro, 2009, pág. 888).

No cabe hoy duda de que los cambios introducidos en la legislación española, así como las políticas de fomento creadas desde 1983 se vieron influidos por el acechante

Asociación de Empresarios de Doblaje y Sonorización de Películas, la Federación de Cine-Clubs del Estado Español, la Asociación de Cortometrajes y Productoras de Publicidad Estudios de Rodaje y la Asociación de Laboratorios Cinematográficos Españoles.

cambio en el escenario europeo: "el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea marcaba un hito en el horizonte que el cine español no podía ignorar" (Riambau y Torreiro, 2009, pág. 888). Esta es la conclusión que podemos obtener tras comparar los cambios y las novedades propuestos en los distintos textos legales promulgados en la época. Sin duda, estas regulaciones han suscitado a lo largo del tiempo diferentes reflexiones dentro del debate sobre los efectos que pudieron tener en los resultados de la producción cinematográfica. Manuel Hidalgo incide en la cuestión de manera clara, desconfiando de los efectos de la legislación:

Las películas, en definitiva, se hacen dentro de la ley, pero las películas no las hace la ley. Las películas las hacen los cineastas desde sus condiciones subjetivas que, cabe pensar, son las condiciones subjetivas que nacen de la realidad cultural o, simplemente, de la realidad española. (En Llinas, 1987, pág.150)

Sin embargo, desde nuestra hipótesis de trabajo planteada con anterioridad, consideramos que no es posible desligar los cambios legislativos de los resultados finales, de ahí nuestro interés en analizar los cambios que proponían estas nuevas leyes para ver cómo contribuyeron a cambiar el panorama de la coproducción internacional.

La cronología de las regulaciones aprobadas durante la época ha sido suficientemente estudiada (Cerdán y Pena, 2005; Riambau y Torreiro, 2009; Ibáñez, 2016). En los primeros años de gobierno socialista se creó el tándem entre Javier Solana, al frente del Ministerio de Cultura, y la realizadora Pilar Miró, encargada de la Dirección de Cinematografía y, a la postre, la impulsora de las medidas de la época. De manera coloquial se le atribuye a ella la creación de una norma (mal) conocida como "ley Miró", que en realidad fueron una serie de decretos aprobados en 1983. Más adelante retomaremos los efectos que derivaron de la aplicación de estas normas, así como los discursos generados en torno a ellas.

No obstante, con el fin de centrarnos en el contexto que nos interesa para estudiar la coproducción internacional, comencemos por explicar que los "Decretos Miró" dejaban por resolver una cuestión hasta el momento pendiente: la adaptación de las distintas directivas de la Comunidad Europea. Desde los años sesenta, estas habían establecido las bases para el marco cinematográfico común y que, pese a la inminente

entrada en vigor el 1 de enero de 1986 de la adhesión de España a la CEE, el gobierno español no había incorporado a la legislación cinematográfica española.

En los siguientes epígrafes exponemos las distintas Directivas propuestas en el decenio 1960-1970 por el Consejo de la Comunidad Económica Europea para, posteriormente, observar cómo se trasladaron durante el primer gobierno socialista (1982-1986) a la legislación española.

2.3.1.2. Las directivas del Consejo de la CEE (1960-1970)

En concreto, son varias las directivas europeas de los años sesenta y setenta que habían de ser asimiladas por la legislación española. Las más antiguas eran la Primera Directiva para la Aplicación del artículo 67 del Tratado [de Roma] de 12 de julio de 1960 y la Segunda Directiva del Consejo de 18 de diciembre de 1962, por la que se completaba y modifica la Primera Directiva. Como bien indican sus títulos, estas recomendaciones no se centraban en materia cinematográfica, pero desarrollaban uno de los artículos más importantes del Tratado Constituyente de la Comunidad Económica Europea, conocido como Tratados de Roma, firmados el 25 de marzo de 1957 y que entraron en vigor el 1 de enero de 1958. Estos tratados creaban un mercado común en el que primaba la libre circulación de mercancías, personas, servicios y capitales.

El artículo 67 establecía:

1. Les États membres suppriment progressivement entre eux, pendant la période de transition et dans la mesure nécessaire au bon fonctionnement du marché commun, les restrictions aux mouvements des capitaux appartenant à des personnes résidant dans les États membres, ainsi que les discriminations de traitement fondées sur la nationalité ou la résidence des parties, ou sur la localisation du placement.
2. Les paiements courants afférents aux mouvements de capitaux entre les États membres sont libérés de toutes restrictions au plus tard à la fin de la première étape.

Este punto, si bien no se refiere específicamente al quehacer cinematográfico, se presenta fundamental para establecer los pilares del posterior desarrollo legislativo sobre coproducción internacional, por implicar esta necesariamente movimientos financieros entre al menos dos países. De esta manera, el artículo encontró desarrollo en la Primera Directiva de 1960, que regulaba los movimientos de capitales entre los estados miembro, aunque sin aludir a productos culturales; después, en el Programa General para la Supresión a la Libertad de Establecimiento (15 de enero de 1962), que contemplaba la supresión de las restricciones a la libertad de establecimiento de actividades no asalariadas, incluyendo la "Producción, distribución y proyección de películas cinematográficas"; y, finalmente, en la Segunda Directiva del Consejo de la Comunidad Europea (63/21/CEE, de 22 de enero de 1963), que añadía los "derechos de autor" como nueva partida de movimientos de capitales posibles en el marco de la Comunidad.

Por otra parte, una vez solucionada la libre circulación de capitales y de actividades no asalariadas, el Consejo de la Comunidad Económica Europea aprobó sendas directivas en materia cinematográfica entre 1963 y 1970, concretamente, enumeradas a continuación:

- Directiva del Consejo 63/607/CEE de 15 de octubre de 1963 para la aplicación de las disposiciones del Programa general para la supresión de las restricciones a la libre prestación de servicios en materia cinematográfica.
- Segunda Directiva del Consejo 65/264/CEE de 13 de mayo de 1965 para la aplicación de las disposiciones del Programa general para la supresión de las restricciones a la libertad de establecimiento y a la libre prestación de servicios en materia cinematográfica.
- Directiva del Consejo 70/451/CEE de 29 de septiembre de 1970 relativa a la realización de la libertad de establecimiento y de la libre prestación de servicios para las actividades no asalariadas de producción de películas.

La Directiva 63/607/CEE planteaba la necesidad de definir "lo que debe entenderse por películas", y establece así la consideración de largometrajes a las películas con formato 35 mm con un metraje igual o mayor que 1600 metros, de cortometrajes a aquellas con una longitud inferior, y de noticiarios a las que con más de 200 metros muestren una información periódica (Art. 2).

Por otra parte, la Directiva definía la necesidad de la libre circulación para su distribución y exhibición (Art. 4) sin restricciones (Art. 7) en los Estados miembros de aquellas películas que pudieran ser consideradas nacionales en su país de origen, y para ello establecía los requisitos para que una película pudiera asumir la nacionalidad de un Estado miembro, según los siguientes criterios (Art. 3 y 4):

a) Constitución de la productora: si la película estaba realizada por una productora que cumpliera con lo establecido en el Título I del "Programa para la supresión de las restricciones a la libre prestación de servicios" (DO, nº2, 15.1.62, 32-62), es decir, que las productoras procedan de uno de los Estados miembros de la CEE y que se hubieran constituido según la ley de dicho Estado, además de contar con sede social o actividad principal en la Comunidad.

b) Lugar de rodaje: si los estudios de rodaje (en caso de precisarlo) se encontraban en el territorio de la Comunidad, no habiéndose rodado más del 30% en un tercer país.

c) Lengua: si el idioma de la versión original es una lengua del Estado miembro de procedencia.

d) Equipo creativo, artístico y técnico: si cuenta con un guion, adaptación de diálogos o música escritos por autores procedentes del Estado miembro o "representativos de su expresión cultural". La misma consideración se hace para la dirección de la película, los actores principales, la dirección de fotografía, la ingeniería de sonido, el montaje, la decoración y el vestuario.

e) Las películas realizadas en coproducción y en coparticipación.

En cuanto a las películas en coproducción o coparticipación, los porcentajes de las intervenciones artísticas y técnicas no podían ser menores del 30%.

Por su parte, la Directiva 65/264/CEE se centraba cuestiones relacionadas con la exhibición cinematográfica, en concreto, en la omisión de las restricciones a la apertura de salas de cine especializadas en películas extranjeras, de los contingentes de importación y las cuotas de pantalla, y al doblaje (Art. 1).

Por último, la Directiva 70/451/CEE requería la eliminación de restricciones que impidieran a los profesionales del sector cinematográfico desempeñar sus servicios en iguales condiciones que los nacionales (Art. 1).

De esta manera, en el decenio 1960-1970 el Consejo de la —recién constituida— Comunidad Económica Europea avanzó en el desarrollo de las primeras bases para un marco común que permitiera la libre circulación de capitales y profesionales en la zona que terminaría por convertirse en la Unión Europea y, más concretamente desde el punto de vista de este trabajo, para aquellos profesionales españoles que desempeñarían su actividad profesional en el sector cinematográfico necesariamente globalizado a partir de los años ochenta.

2.3.1.3. La adaptación de las Directivas de la CEE a la normativa española

Nos queda especificar cómo la regulación española se actualizó para adaptarse al gran salto legislativo que suponía, en muchos casos, la traslación de los preceptos de la germinal Europa a leyes que aún residían en el franquismo.

Por ejemplo, para cuando se firmaron los Tratados de Roma en 1957, la normativa española franquista regulaba las cuestiones de movimientos de capitales extranjeros derivados del quehacer cinematográfico mediante la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria del Sector Cinematográfico databa de 1946. Dicho texto limitaba la posesión de espacios de trabajo para el quehacer de la realización de películas solamente a españoles:

El capital social de las empresas que posean o exploten estudios, laboratorios o, en general, establecimientos para la producción cinematográfica en España, así como el de las dedicadas a las producciones de esta índole, doblaje o actividad asimilables, será íntegramente español. Las acciones correspondientes serán precisamente nominativas, intransferibles a extranjeros. (Ley de 27 de abril de 1946)

Fueron varias las normativas en materia cinematográfica promulgadas en aquellos años. En concreto, nos interesan cuatro de ellas por las modificaciones o novedades que incorporan sobre la coproducción.:

- El Real Decreto 1067/1983, de 27 de abril, por el que se regulaba el Título I de la Ley 1/1982, sobre salas especiales de exhibición cinematográfica.
- El Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre, sobre protección de la Cinematografía Española.
- La Orden de 26 de septiembre de 1984 por la que se regula la realización de películas cinematográficas en régimen de coproducción.
- El Real Decreto 1257/1986, de 13 de junio, de adaptación de la Ley 27 de abril de 1946 y de la Ley 3/1980, de 10 de enero, a las normas de la Comunidad Económica Europea, en materia cinematográfica.

Las tres primeras referencias constituyen los “Decretos Miró”, y forman parte de una serie de textos legales elaborados cuando Pilar Miró ejercía como Directora de Cinematografía en el Ministerio de Cultura encabezado por Javier Solana. La última se elaboró con posterioridad a la adhesión de España en la Comunidad Económica Europea y unos pocos días antes de las elecciones de 1986, que volvería a ganar el PSOE de Felipe González. Estas medidas abordaron diversas cuestiones, no todas

ellas necesarias de desarrollo en este trabajo por cuanto ya hay numerosos análisis de cuánto supusieron, en lo positivo y lo negativo, estas regulaciones para el cine español.

No obstante, sí forma parte de nuestros objetivos esbozar cuáles son las medidas adoptadas en los distintos periodos que estudiamos que contribuyeron a configurar el panorama de la coproducción internacional de los años noventa. A continuación, se extraen las líneas que apuntan en dicha dirección en cada uno de los textos legales propuestos:

RD 1067/1983, de 27 de abril

Mediante este texto se desarrolló el Título I de la Ley 1/1982, sobre salas especiales de exhibición cinematográfica. Dicha Ley establecía la categoría X para las películas pornográficas o de carácter violento (Art. 1) que habrían de ser exhibidas en salas creadas para tal fin (Art. 2). La Ley establecía que "las películas destinadas a salas X no podrán percibir ningún tipo de ayuda, protección o subvención del Estado" (Ley 1/1982, art. 5), pero no arrojaba luz sobre la posibilidad de que éstas se realizaran como coproducciones. Posteriormente, este artículo quinto de la ley necesitó completarse un año después a través del RD 1067/1983, que en el Artículo 10.2. establecía: "Como consecuencia de lo dispuesto en el apartado anterior, las películas X no podrán acogerse a los beneficios que se derivan de la realización de películas en régimen de coproducción." (RD 1067/1983, art. 10.2.).

RD 3304/1983, de 28 de diciembre

A través de este Real Decreto se establecieron las bases para el nuevo sistema de protección de la Cinematografía Española, cuyas novedades residían más en la actualización de antiguos parámetros, ya que se heredó la tradicional estructura de

las ayudas cinematográficas en España: financiación, subvenciones, cuotas de distribución y pantalla.

Este fue el decreto que mayor repercusión tuvo a nivel mediático en la época, y en el estudio académico posteriormente, donde se han razonado los efectos positivos y negativos que dicho sistema de protección tuvo sobre la producción española.

Sin duda, pese a mantener viejos aspectos, el Real Decreto de 1983 introducía una gran novedad: la posibilidad de obtener como subvención anticipada hasta el 50% del presupuesto de la película. Con esta medida se buscaba "facilitar la producción de películas de calidad, las proyectadas por nuevos realizadores, las dirigidas a un público infantil o las que tengan carácter experimental" (RD 3304/1983).

¿En qué medida interesa todo esto para las coproducciones internacionales? No hemos de dejar escapar la afirmación que se encuentra en el preámbulo del decreto, que establece los motivos por los que es necesaria la reforma del sistema de protección: "La expansión del cine español requiere la instrumentalización de nuevas medidas que propicien su adecuada producción y comercialización". Se intentaba así reelaborar la normativa de UCD al respecto, materializada en el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre.

Al igual que regulaciones precedentes, la de 1983 contemplaba el derecho de las películas realizadas bajo régimen de coproducción de ser reconocidas como películas españolas (RD 3304/1983, Art. 1.2.) No obstante, encontramos en el decreto de 1983 un primer conato de revisar la legislación sobre coproducciones. Este se encuentra en un pequeño matiz sobre la definición de la nacionalidad española de las películas. La regulación de 1977 definía así la nacionalidad española de las obras cinematográficas:

Artículo 11

Uno [...] tendrán la consideración de películas españolas las producidas con destino a su explotación comercial, por personas naturales o jurídicas de nacionalidad española, inscritas en el registro de empresas cinematográficas de la dirección general de cinematografía, siempre que reúnan los siguientes requisitos:

A) Ser español el director-realizador, el autor del argumento y el autor de la música. Si la obra literaria fuese extranjera, habrán de ser españoles el traductor y/o el adaptador; si la obra musical fuese extranjera, habrán de ser españoles el arreglador y/o los intérpretes.

B) Ser españoles los componentes de los equipos técnicos y artísticos de la película, y ser esta realizada dentro del territorio español con la participación de empresas de servicios técnicos y auxiliares cinematográficos españoles.

Dos. La Dirección General de Cinematografía podrá autorizar excepciones a los requisitos del apartado b) del párrafo uno de este artículo, en casos justificados y a la vista de petición suficientemente razonada, que deberá formularse con anterioridad a la fecha del comienzo del rodaje de la película.

Tres. También tendrán la condición de películas españolas, a los efectos señalados en el apartado uno, las realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras, de acuerdo con lo establecido en la legislación vigente sobre la materia y en los respectivos acuerdos internacionales. (RD 3071/1977, Art. 11)

En la nueva regulación el apartado 1.B) fue modificado por los apartados b) y c) del Artículo 1 del RD 3304/1983:

b) Que los equipos técnicos y artísticos empleados en su producción estén compuestos en un 80 por 100 por españoles. No obstante, si se rueda en el extranjero, dicho porcentaje podrá reducirse, en la parte rodada fuera de España, hasta un mínimo del 20 por 100

C) Participación prioritaria de empresas de Servicios Técnicos y auxiliares cinematográficos españolas durante la totalidad del rodaje efectuado en territorio español (RD 3304/1983, Art. 1)

Orden de 26 de septiembre de 1984

Este texto actualizaba la obsoleta Orden de 28 de abril de 1964, que se promulgaba en pleno aperturismo, en un momento “caracterizado por un marcado signo expansivo

de apertura a la inversión de capital de procedencia extranjera” (Orden de 28 de abril de 1964). No parece coincidencia que la Orden de 26 de septiembre de 1984 también se realice en un momento que se percibe como aperturista, en este caso, en la antesala de la adhesión de España a la Comunidad Económica Europea. La comparación de los ejes principales de cada una de las dos normativas arroja cierta luz sobre la perspectiva que los legisladores tenían de la coproducción internacional de películas como mecanismo expansivo. En una conclusión preliminar, podemos decir que la regulación de 1984 es mucho más laxa que la de 1964, acorde con el tiempo en el que se reformula, permitiendo flexibilizar algunas cuestiones técnicas a la hora de crear uniones entre productoras extranjeras y españolas para la realización de coproducciones.

La normativa de 1964 incide en la importancia de la calidad del proyecto, la capacidad técnica y solvencia y en la experiencia previa de los coproductores para su aprobación como coproducción. No hay atisbos de que ninguno de estos parámetros sea relevante en la norma de 1984, que, pese a ser elaborada por quienes legislaron en 1983 en defensa de un cine de calidad, desarrollan su visión sobre la coproducción en base a meras indicaciones de carácter técnico y económico.

Ambas normas reconocen la necesidad de que los elementos técnicos y artísticos que trabajen en la coproducción deben poseer la nacionalidad de alguno de los países de los coproductores. La norma antigua establece dos excepciones: por una parte, es posible que formen parte de la aportación del país en que residan y trabajen, aunque no es de aplicación que participen en la parte española extranjeros que residan en España, que habrán de trabajar en la coproducción por la parte de su país de origen únicamente; por otra, las autoridades competentes en materia cinematográfica podían acordar que si un elemento técnico-artístico contaba con un gran interés internacional se incorporara a la coproducción como una excepción. El texto de 1984 no especifica excepciones y las relega al arbitraje de la Dirección General.

En cuanto a la composición del equipo de trabajo en la coproducción, ambas regulaciones solo aluden a la necesidad de que los proyectos tengan un solo director, aunque también en ambos casos se contempla la aprobación de excepciones por las autoridades competentes.

En lo referente a la participación de cada una de las partes, la norma de 1984 mantiene el rango de 30% mínimo y 70% máximo que se permitían en la legislación de 1964. No alude, no obstante, a una larga lista de consideraciones que sí se contemplan en la norma franquista: no se especifica de qué tipo pueden ser las aportaciones (de personal, servicios o dinerarias, en el caso de 1964), y, por ende, tampoco se referencia cuál es el porcentaje máximo de aportación meramente financiera que puede representar su participación, que era de un 50% de su parte en 1964. En la norma de 1984, no se regula ninguna cuestión relacionada con la explotación del filme, ni en relación con el número de negativos que se han de obtener (uno por coproductor hasta la fecha), ni cómo se ejerce el reparto de rendimientos (en proporción a la participación en el caso de 1964), ni cómo se ha de producir la exportación de la película a terceros países (anteriormente, a través del coproductor que tenga más facilidades para ello en cada caso).

Lejos de considerar que en la norma de 1984 se pierde interés por cuestiones que superan la mera nacionalidad de la película y el equipo artístico técnico o el reparto de porcentajes de participación, lo cierto es que se trata de una regulación que se promulga en un momento en el que España cuenta con XXX acuerdos bilaterales de coproducción vigentes, frente a los XXX que existían en 1964. A mediados de los años ochenta, el regulador se encuentra en la antesala de la proliferación de nuevos acuerdos que trascienden la bilateralidad, como son los Convenios multilaterales que se ratificaron en 1989 (para Latinoamérica) y en 1992 (para Europa). Es decir, se trata de una norma que, en parte, desregula lo regulado para abrirse al incierto pero cercano futuro que estaba por acontecer. Además, algunas cuestiones como la obligación de que el guion fuera aprobado por las autoridades competentes en materia

cinematográfica (Orden de 28 de abril de 1964, Art. 19) derivan directamente de la dictadura franquista, sin cabida a la altura de 1984.

Posteriormente, en, 1992, y solo tras la puesta en marcha de otros mecanismos de carácter supranacional que afectan a la coproducción (los programas de fomento como Eurimages o el proyecto de Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica) la Orden de 1984 fue de nuevo modificada por la Orden de 7 de septiembre de 1992, que, como veremos, flexibiliza aún más los requisitos para la coproducción.

Real Decreto 1257/1986 de 13 de junio de 1986

En 1986 eran varias las normativas europeas que debían verse reflejadas en los cambios en la regulación española. No sería hasta entonces que el gobierno de Felipe González aprobara el Real Decreto 1257/1986 de 13 de junio, que supuso la modificación de la Ley 3/1980 de 10 de enero, que regulaba las cuotas de pantalla y distribución, y la derogación definitiva de la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional al Sector Cinematográfico, referida a la protección de la industria cinematográfica y que permanecía vigente, como decíamos, desde 1946.

En lo referente a la ley 3/1980, dedicada a establecer las cuotas de pantalla y de distribución cinematográfica, el RD actualizaba los artículos 1º, 3º, de especial interés para nuestro estudio, así como el 8º.

De una manera significativa se modifica el primer artículo de la ley, que en 1980 contemplaba solo pautas para las salas de exhibición cinematográfica (Art. 1.1.), los programas dobles de proyección (Art.1.2), las cuotas de pantalla de películas adecuadas para la infancia (Art. 1.3), la exhibición de películas realizadas para Radiotelevisión Española (Art. 1.4) y la cuota de emisión de películas españolas por parte de Radiotelevisión Española (Art. 1.5). Como se observa, se trata de un artículo centrado únicamente en la cuestión de exhibición y distribución nacional. El RD 1257/1986 modificó el artículo completo como sigue a continuación:

Artículo 1.º

Uno. Se entenderá por película comunitaria aquella que posea el certificado de nacionalidad expedido por uno de los Estados miembros de la Comunidad Económica Europea.

Dos. Las salas de exhibición cinematográficas estarán obligadas a programar, dentro de cada año natural, películas comunitarias en versión original o dobladas en forma tal que, al concluir cada año natural se haya observado la siguiente proporción entre los días de exhibición de aquéllas y los de películas de terceros países en versión doblada a cualquier lengua oficial española:

a) Un día como mínimo de película comunitaria, por cada dos de exhibición de películas de terceros países en versión doblada a cualquier lengua oficial española. En cualquier caso se proyectará un mínimo de dos películas comunitarias por cada año natural para cumplir la regla anterior.

b) Un día como mínimo de película comunitaria por cada día de película de terceros países en versión doblada cuando aquélla hubiera sido estrenada en España con dos años de anterioridad a la exhibición que se pretende computar. No obstante, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales podrá determinar en atención al especial interés cinematográfico de la película la aplicación de la proporción prevista en el apartado a).

Tres. Los programas dobles en los que se proyecten dos películas comunitarias se computarán como un día a efectos de la cobertura de la cuota de pantalla. Aquellos en los que se proyecte una película comunitaria se computarán como medio día si se trata de locales que se dedican a la exhibición de programas dobles por un período continuado de seis meses. En los demás casos los programas dobles no serán computados.

Se trata, por tanto, de un cambio radical por el cual el artículo abandona todo carácter nacional y encamina la ley hacia una visión completamente transnacional, considerando únicamente establecer parámetros para las películas comunitarias.

En cuanto al Artículo 3º de la ley 3/1980, que abarcaba la cuestión del derecho de las distribuidoras a tener un máximo de cinco licencias de doblaje de películas extranjeras por cada película española adquirida para distribución, ve actualizada esta cuestión

en 1986 no solo con nuevas cuotas de distribución, sino también con la inclusión del apartado que versa: "Las empresas distribuidoras legalmente constituidas podrán distribuir películas comunitarias libremente".

Como hemos observado, la primera etapa del gobierno socialista estuvo protagonizada por profundos cambios en lo referente a la regulación cinematográfica. En concreto, la suma de la búsqueda de un tipo de cine que terminara con la proliferación de títulos de escasa calidad y la necesidad de adaptar el contexto legislativo español al supranacional europeo dio lugar a una serie de resultados que fueron, por una parte, comentados en la contemporaneidad de los hechos, y por otra, estudiados con posterioridad.

Comencemos con los comentarios. En un prematuro análisis, Manuel Hidalgo consideraba:

La entrada de España en el Mercado Común, en enero de 1986, mal pactada en lo que al cine se refiere por gobiernos anteriores, no parece haber tenido después de un año consecuencias negativas muy apreciables ni haber descabalado sensiblemente, por la sumisión obligada a la normativa europea, el planteamiento proteccionista de la "ley Miró". (Llinas, 1986: 152)

En esta línea, Zunzunegui consideraba en el mismo año que los ajustes en la cuota de pantalla se habían visto condicionados por la entrada de España en la CEE y que había sido "vital para garantizar el acceso real del cine español a unas pantallas cada vez más inundadas por los productos multinacionales" (Zunzunegui en Llinas, 1986, pág. 176). Asimismo, Méndez Leite consideraba positivo el hecho de que las coproducciones fueran equiparadas a las películas íntegramente nacionales porque bajo el argumento de que "se está perdiendo la ocasión de que el cine español intervenga en producciones internacionales. Esto, con la entrada en la comunidad Europea, sería importante." (Méndez Leite en Llinas, 1986, pág 179).

Frente a este optimismo inicial, es años después, en análisis posteriores, cuando se vieron algunos de los efectos negativos de las políticas de la etapa Miró. Riambau y Torreiro (20018, pág. 85) los resumen, por una parte y en cuanto al propósito de internacionalización del cine español, los premios internacionales y las semanas del cine promovidas por el ICAA en distintas capitales del mundo no abrieron mercados internacionales. Por otra parte, las subvenciones anticipadas hicieron que los presupuestos de las películas sufrieran una acusada inflación. Además, la gran parte de las películas subvencionadas obtuvieron malos resultados de taquilla. Pese a los esfuerzos por establecer cuotas de pantalla, la del mercado español descendió beneficiando las proyecciones de películas norteamericanas. Y, por último, el sistema de ayudas no se vio exento de polémicas en sus adjudicaciones y fueron en algunas ocasiones tachadas de partidistas e interesadas.

Antes de que finalizara el primer gobierno socialista, se creó en el año 1985 el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) mediante el Real Decreto 565/1985, de 24 de abril. Pilar Miró dimitió en diciembre de dicho año y fue sustituida por Fernando Méndez Leite, que conservó una visión continuista en lo referente a las políticas culturales aplicadas al cine.

2.3.1.4. El segundo gobierno socialista y los programas supranacionales Eurimages y MEDIA (1987-1989)

En 1988 Javier Solana cambiaba su cartera ministerial de Cultura por la de Educación y Ciencia. Fue sustituido en julio de 1988 por el escritor Jorge Semprún, que volvía entonces tras un largo exilio que le mantuvo fuera de España, principalmente en Francia, desde la guerra civil. En diciembre de aquel año, Fernando Méndez Leite dimitía como Director del ICAA “por encontrarse en desacuerdo con la orientación que se está dando a la nueva legislación reguladora de la cinematografía española que prepara el Ministerio de Cultura” (El País, 24-12-1988) y también era reemplazado por Miguel Marías, entonces Director de Filmoteca Española.

Durante este periodo se dieron dos hitos de especial relevancia para el estudio de la coproducción internacional. Por una parte, en el entorno europeo se materializaron sendas iniciativas provenientes tanto del Consejo de Europa como de la Unión Europea que transformaron buena parte del entorno de producción europeo (Hoefert de Turégano, 2006); por otra, se impulsó una nueva reforma del sistema de protección del cine español mediante la aprobación del RD 1282/1989.

El Consejo de Europa y la creación del Fondo Eurimages

El Consejo de Europa inició en 1984 una serie de reuniones de diversa índole que dieron lugar a la creación del fondo Eurimages en 1988. El desglose de algunas de las líneas principales de estas resoluciones nos permite definir el debate que supuso la cooperación para la creación audiovisual europea en el Consejo de Europa. Un propósito que comienza con la aportación de sugerencias para que sean los Estados miembros los que a nivel nacional establezcan las estrategias de fomento para la creación de obras audiovisuales cooperativas, y que termina por establecer el primer espacio común para la producción audiovisual europea.

En 1984, la Conferencia de Ministros Europeos de Asuntos Exteriores celebrada en Berlín, dio como resultado la Declaración Europea de Objetivos Culturales (COE, 1984). Dicho documento establecía, en lo referente a la creatividad y el patrimonio cultural, que había que “asegurar la protección y la mejora de la herencia europea, así como su continuo enriquecimiento a través de los procesos creativos” y “mejorar el acceso universal a dicha herencia y ayudar a aumentar la conciencia sobre una identidad europea, así como fortalecerla a la luz de los nuevos desarrollos en comunicaciones”. En los años posteriores, las distintas resoluciones del Comité de Ministros del Consejo de Europa aludieron a los principios promovidos por esta declaración y ampliaron los motivos por los que era conveniente trabajar por la cooperación en materia de producción audiovisual.

Resulta imprescindible considerar que los cambios acontecidos en la televisión hubieron de afectar no solo a dicho medio sino a todo el panorama audiovisual. Tal

como engarza el Proyecto de Investigación CITEMEC⁶, el cambio de la década de los ochenta a los noventa estuvo protagonizada por la “emergencia de la cultura global”.

Doris Baltruschat destaca que el desmantelamiento de los monopolios de radiodifusión en Europa, los procesos de desregulación o re-regulación , y la aparición de las opciones multicanal fueron condiciones que favorecieron notablemente a la expansión de la producción para cine y televisión al ámbito internacional (2013, pág.11).

En este sentido, la Recomendación (86) 3 del Comité de Ministros sobre la promoción de la producción audiovisual en Europa (COE, 1986) enfoca la necesidad de crear sinergias de producción audiovisual entre los diversos países europeos ante los cambios que estaban aconteciendo en el medio televisivo. Concretamente, “la emergencia a gran escala en los países europeos de nuevos canales de transmisión y distribución conducirá a la intensificación de la demanda de programas, al incremento de la competencia en el mercado de programas y requerirá como resultado nuevas condiciones de producción”, y proponía que “los estados miembros establecieran medidas para que los operadores de radiodifusión incluyeran en su programación una proporción de obras de origen europeo para promover la producción nacional y la de los estados miembro” .

Se trataba, en todo caso, de crear producciones audiovisuales competitivas “cuyo desarrollo debe apoyar la identidad cultural de los estados miembro y fortalecer la industria audiovisual en el mercado europeo, para de este modo salvaguardar el sistema de medios europeo pluralista”.

La Recomendación disponía que los esfuerzos por promover esta industria audiovisual europea partieran de los estados miembro, que debían impulsar “medidas de naturaleza financiera o fiscal” (COE, 1986, art. 2.1.) para, en concreto:

⁶ Proyecto I+D+i “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (CSO2016-78354-P)

- a. estimular y facilitar mediante los de desarrollo disponibles a nivel europeo de sistemas de coproducción y distribución de los trabajos audiovisuales,
- b. respaldar la promoción y distribución de los trabajos audiovisuales de origen europeo fuera de los estados miembro,
- c. facilitar en sus territorios el libre movimiento de personas que trabajan en los campos de la cultural y el audiovisual y el establecimiento de compromisos,
- d. estimular, mediante las medidas oportunas, la formación de artistas creativos y la expresión de su talento en el campo audiovisual (COE, 1986, art. 1.1.)

En lo referente a las coproducciones, la Resolución enfatiza la necesidad de preservar algunas de las necesidades fiscales ya contempladas en la mayoría de los acuerdos de coproducción, como la garantía para las obras coproducidas de que contarán con las mismas ventajas financieras y fiscales que las producciones nacionales. Se anima a los estados miembro a que creen “esquemas para la producción bilateral o multilateral de producción, coproducción y distribución de obras audiovisuales de origen europeo”.

Debemos destacar que, siendo España miembro del Consejo de Europa desde 1977, la mayoría de estas recomendaciones ya se observaban habitualmente en los acuerdos de coproducción firmados por instituciones cinematográficas españolas desde los años cincuenta, pero que encuentran en estas resoluciones las nuevas pautas a seguir en el contexto cambiante de finales de los años ochenta.

Como podemos observar, todas las sugerencias de la Recomendación (86) 3 se encaminaban hacia la acción desde las normativas nacionales, en lugar de desde la creación de un marco supranacional aplicable a todos los estados miembro en su conjunto. Sucesivos encuentros en el marco del Comité de Ministros del Consejo de Europa (V Conferencia de Ministros Asuntos Exteriores Europeos, o el Coloquio sobre codistribución de películas en la zona europea organizado por el Comité de Expertos Gubernamentales en materia cinematográfica del Consejo para la Cooperación Cultural, ambos en 1987) condujeron, no obstante, a la creación de dicho marco común a través del Fondo Eurimages.

Eurimages comenzó su actividad a finales de 1988 tras su aprobación por la Resolución(88).15. Se trata del “Fondo para la coproducción y distribución de obras de creación cinematográficas y audiovisuales”. Actualmente, el fondo se dedica también a la exposición y la digitalización de obras cinematográficas europeas.

En su creación participaron Alemania (como República Federal Alemana), Bélgica, Chipre, Dinamarca, España, Francia, Italia, Luxemburgo, Países Bajos, Portugal, y Suecia, once países a los que en la década de los noventa se fueron sumando Islandia, Noruega y Suiza (1989), Hungría, Finlandia y Turquía (1990), Austria y Polonia (1991), Irlanda (1992), Bulgaria (1993), República Checa (1994), Eslovaquia (1996), Rumanía (1998); y, ya en los 2000, los países surgidos de las desintegraciones de la Unión Soviética y la antigua Yugoslavia: Eslovenia (2001), Letonia (2002), Croacia y Macedonia (2003), Estonia (2004), Bosnia y Herzegovina y Serbia (2005), Lituania (2007), Albania (2009), Rusia y Georgia (2011).

Esta iniciativa cambiaba sustancialmente el contexto en el que se habrían de desarrollar las coproducciones que quisieran acceder al fondo, que se alimentaba de las contribuciones de los distintos países adheridos a él.

Una vez más, la comisión que gestionaba el fondo (Board of Management), que contaba con la representación de todos los países participantes, tendría en cuenta la calidad de las obras y debía establecer si las contribuciones de los componentes nacionales reflejaban y promovían la identidad cultural europea (COE 1988, Art. 5.2.). Pero esta vez no se trataba de la promoción de coproducciones bilaterales, sino que era requisito para poder gozar de la financiación de Eurimages que las películas resultantes se realizaran, el menos, entre tres socios coproductores provenientes estados miembro participantes en el fondo (Art. 5.3.). El mismo artículo recoge la posibilidad de que participen coproductores de países no contribuyentes siempre que su participación no excediera el 30% del coste de la producción. Asimismo, la participación de los coproductores podía ser, como máximo, del 70%, independientemente de que lo hiciera con medios públicos o privados.

Por último, el programa contempla no solo la adjudicación de ayudas para obras destinadas a la proyección en salas, sino también para aquellas difundidas en

televisión (Art. 5.4.), matiz que no era habitual encontrar en los acuerdos de coproducción ni en la legislación, en nuestro caso, española.

Como se observa en la Tabla 6, el número de países participantes en Eurimages se triplicó de 1989 (11) a 2011 (33), y así lo hizo el presupuesto del fondo, que pasó de los apenas 6 millones de euros en 1989 a los más de 22 millones de euros en 2011.

A o	N países participantes en Eurimages	N Largometrajes de ficción / inversión €	N Documentales / inversión €	Total producciones (total €)
1989	11	15 (6 194 004 €)	-	15 - 6 194 004 €
1990	14	40 (13 702 578 €)	4 - 274 409 €	44 - 13 976 987 €
1991	16	38 - €13 404 236	5 - €338 746	43 - €13 792 982
1992	17	52 - €18 090 213	8 - €543 482	60 - €18 633 695
1993	18	58 - €18 385 353	15 - €1 108 610	73 - €19 493 963
1994	20	71 - €21 213 280	18 - €828 561	89 - €22 041 841
1995	20	83 - €23 613 156	16 - €772 917	99 - €24 386 073
1996	21	68 - €18 909 774	19 - €991 682	87 - €19 901 456
1997	21	58 - €17 691 708	21 - €1 655 598	79 - €19 347 306
1998	22	59 - €18 854 900	17 - €870 485	76 - €19 725 385
1999	22	63 - €17 508 771	9 - €424 571 €	72 - €17 933 342
2000	22	(43) - €16 186 000	2 - €300 000	45 - €16 486 000
2001	23	50 - €17 896 515	7 - €551 224	57 - €18 447 739
2002	24	47 - €17 592 798	5 - €805 000	51 - €18 397 798
2003	26	50 - €19 532 775	7 - €546 716	57 - €20 079 491
2004	27	50 - €18 986 591	5 - €555 000	55 - €19 541 591
2005	29	57 - €19 204 000	4 - €332 145	61 - €19 536 145
2006	29	54 - €18 790 000	2 - €475 000	56 - €19 265 000
2007	30	55 - €20 890 000	6 - €618 000	61 - €21 508 000
2008	30	51 - €19 525 000	6 - €675 000	57 - €20 200 000
2009	31	46 - €17 000 000	6 - €1 030 000	55 - €19 460 000
2010	31	47 - €16 450 000	5 - €510 000	56 - €19 260 000
2011	33	67 - €20 570 000	2 - €130 000	72 - €22 350 000

Tabla 6 - Evolución del número de países participantes y de los proyectos financiados por el Fondo Eurimages 1989-2011. Fuente: Consejo de Europa. Elaboración propia.

La Unión Europea y los programas MEDIA

Los programas MEDIA fueron impulsados por la Comisión Europea, órgano legislativo de la Unión Europea.

Hasta 1992, la Unión Europea se fundaba en el Tratado de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (1951), el Tratado constitutivo de la Comunidad Europea de la

Energía Atómica (1957) y el Tratado constitutivo de la Comunidad Económica Europea (1957), conocidos estos dos últimos como los Tratados de Roma. Su vigencia hasta los años noventa denota el interés que existía por la unión de países europeos con fines comerciales y en clave de desarrollo económico, dejando las cuestiones culturales a un lado.

La llegada del Tratado de la Unión Europea (o Tratado de Maastrich) en 1992 supuso no solo la creación de la Unión Europea, sino que asienta por primera vez cuestiones relacionadas con la cultura. Concretamente, en su artículo 128:

Artículo 128

1. La Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común.

2. La acción de la Comunidad favorecerá la cooperación entre Estados miembros y, si fuere necesario, apoyará y completará la acción de éstos en los siguientes ámbitos: la mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos; la conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea; los intercambios culturales no comerciales la creación artística y literaria, incluido el sector audiovisual.

Además, en el mismo artículo se promovía la colaboración internacional para el desarrollo de la cultura:

3. La Comunidad y los Estados miembros fomentarán la cooperación con los terceros países y con las organizaciones internacionales competentes en el ámbito de la cultura, especialmente con el Consejo de Europa.

4. La Comunidad tendrá en cuenta los aspectos culturales en su actuación en virtud de otras disposiciones del presente Tratado.

Como efecto de este tratado, en el seno de la Unión Europea se puso en marcha el programa MEDIA (del francés *Mesures pour l'encouragement et le développement de l'industrie audiovisuelle*)

Desde su creación hasta la actualidad (2018) el programa MEDIA ha tenido distintos planes plurianuales, periodizados de la siguiente manera: MEDIA (1991-1995), MEDIA II (1996-2000), MEDIA Plus (2001-2006), MEDIA 2007 (2007-2013) y Europa creativa (2014-2020). En su primera edición, MEDIA contó con un presupuesto de 200 millones de euros para el fomento de la industria europea.

El origen de los programas MEDIA se encuentra en 1985, en la propuesta de la creación de un esquema de ayuda para el cine no documental y la coproducción cinematográfica y televisiva (COM (85) final, 85/C 351/13). Thelier (1999) sintetiza las reticencias que la primera propuesta del Consejo de las Comunidades Europeas hizo. Por una parte, Alemania argumentó que subvencionar coproducciones podía ser muy caro, Dinamarca consideraba que la iniciativa era contraria al Tratado de Roma y Reino Unido consideraba que era el libre mercado el que debía regular los flujos de producción y no una iniciativa supranacional de tal envergadura (pág. 12). Se hicieron algunas modificaciones que ayudaran a que el proyecto fuera aceptado. Al igual que Eurimages, esta iniciativa requería de la coproducción por empresas de tres países de las comunidades europeas o, en su defecto, y este fue el punto adicional, de dos siempre que procedieran de países que no comparten lengua. Se contemplaba una participación mínima del 10% y máxima del 60% por productor. Los cambios dieron lugar al Programa de Acción para la industria de productos mediáticos del audiovisual europeo en 1986, la principal base para el programa MEDIA.

El primer y segundo programa de los mencionados son los que pudieron afectar a la filmografía objeto de estudio de este trabajo. Pero antes, se dio una experiencia piloto desde 1986 que permitió identificar alguna necesidad que se tradujeron en programas concretos posteriormente. El plan MEDIA de 1991 se regía por lo establecido en la directiva 90/685/CEE, que aprobaba un programa de fomento de la industria europea de cinco años desde enero de 1991. Los ocho objetivos del plan eran claros:

1. Contribuir a la creación de un entorno favorable en el que las empresas de la Comunidad desempeñen un papel dinámico junto a las empresas de los demás países europeos;
2. Fomentar y fortalecer la capacidad de oferta competitiva de los productos audiovisuales europeos, teniendo en cuenta especialmente la función y las

necesidades de las pequeñas y medianas empresas, los intereses legítimos de todos los profesionales que intervienen en la creación original de estos productos y la situación de los países con menor capacidad de producción audiovisual y/o con un área geográfica y lingüística limitada en Europa;

3. Multiplicar los intercambios intraeuropeos de películas y programas audiovisuales y utilizar al máximo, para una mayor rentabilidad de las inversiones, para una mayor difusión y para un mayor impacto público, los diferentes medios de distribución existentes o que se creen en Europa;

4. Reforzar la posición de las empresas europeas de producción y distribución en los mercados mundiales;

5. Fomentar el acceso a las nuevas tecnologías de la comunicación, en especial las europeas, en la producción y la distribución de obras audiovisuales, así como su uso;

6. Favorecer un enfoque global del medio audiovisual que permita tener en cuenta la interdependencia de sus diferentes sectores;

7. Garantizar la complementariedad entre, por una parte, los esfuerzos desplegados en el ámbito europeo y, por otra, los desplegados en el ámbito nacional;

8. contribuir, en particular mediante la mejora de la competencia de los profesionales del sector audiovisual de la Comunidad en lo que se refiere a gestión económica y comercial, a la creación, junto con las instituciones existentes en los Estados miembros, de las condiciones que permitan a las empresas del sector obtener el mayor provecho de la dimensión del mercado único. (DO 90/685/CEE)

Como se observa, a diferencia de Eurimages, enfocado principalmente hacia la coproducción cinematográfica, el programa MEDIA nació con voluntad de establecer las bases europeas para un marco audiovisual extenso que abarcara no solo al cine sino también a otros medios. En este sentido, con anterioridad se habían dado iniciativas como la creación de la Directiva de Televisión Sin Fronteras en 1989.

Siendo menos específico, entre 1991 y 1995 la primera edición de MEDIA desarrolló su actividad en cinco ámbitos.

El primero de ellos, el de las medidas destinadas a la formación de profesionales. En este sentido se crearon dos subprogramas como EAVE (Entrepreneurs de L'Audio-

visual Européen) y Media Business School cuyos fines eran (y siguen siendo) el de educar a nuevos profesionales del audiovisual, especialmente productores.

Por otra parte, MEDIA contemplaba medidas que mejoraran los entornos de producción. La iniciativa más centrada en el desarrollo de películas era el European Script Fund, abreviado como SCRIPT. Esta acción específica fue lanzada anteriormente en 1989 y ponía de relieve la importancia de la función de los guionistas y productores en la fase de desarrollo del film. Existían otras iniciativas como SOURCES (Stimulating Outstanding Resources for Creative European Screenwriting), otras específicas para la realización de documentales o animación (Cartoon), así como el Club de inversión MEDIA y la iniciativa SCALE (Small Countries improve their audiovisual Level in Europe), dedicada a la ayuda a pequeños países.

En cuanto a la distribución MEDIA creó subprogramas como EFDO (La oficina europea de distribución), EVE (Espace vidéo Européen) y la EURO AIM, la Asociación europea por un mercado del audiovisual independiente, que velaba, entre otras cuestiones por la celebración de reuniones que fomentaran el encuentro entre productores y por tanto la coproducción.

En defensa de la explotación de las obras audiovisuales, junto a MEDIA se crearon los subprogramas Media Salles, Europa Cinémas y la European Film Academy.

Por último, para estimular los mecanismos financieros de la industria, se creó el Euro MEDIA Guaranties.

Con la llegada del programa MEDIA II (1996-2000) se introdujeron novedades en el programa que lo orientaban hacia considerar la difusión transnacional de cine europeo más necesaria, así como a fomentar la producción televisiva. Por ello, el programa se centraba en tres líneas principales: la formación, el desarrollo y la distribución.

En cuanto al fomento del desarrollo de proyectos audiovisuales, MEDIA II se centraba en trabajos de ficción y documental o de animación, de los que se valoraba su calidad, originalidad y transnacionalidad. Asimismo, se consideraba el desarrollo de proyectos multimedia, de los que se buscaba un carácter transnacional y viabilidad.

Como se verá posteriormente, algunos de los proyectos que analizaremos en los casos de estudios se vieron beneficiados, principalmente, por SCRIPT, aunque son menos numerosos que aquellos que optaron a una subvención de Eurimages.

Con la creación de Eurimages y MEDIA se inauguraba desde aproximadamente 1987 un escenario óptimo para la colaboración entre productoras de distintos países, que posteriormente sería consolidado por otras iniciativas supranacionales como la ratificación de convenios de coproducción multilaterales.

2.3.2. Periodo 1989-1999

Este periodo incluye parte del tercer (1989-1992) y el último gobierno socialista (1993-1996), así como las iniciativas impulsadas por su predecesor, el Partido Popular en su primera legislatura (1996-2000). Este periodo se caracteriza por una mayor internacionalización del cine español, así como por el surgimiento de nuevos realizadores que renovaron la factura del cine español (Heredero, 2002).

Año	Integramente Española		Coproducciones		Total Largometrajes
	Ne	%	Nc	%	Ne+Nc
1987	62	90%	7	10%	69
1988	54	86%	9	14%	63
1989	43	90%	5	10%	48
1990	37	79%	10	21%	47
1991	46	72%	18	28%	64
1992	38	73%	14	27%	52
1993	41	73%	15	27%	56
1994	36	82%	8	18%	44
1995	37	63%	22	37%	59
1996	66	73%	25	27%	91
1997	55	69%	25	31%	80
1998	46	71%	19	29%	65
1999	44	54%	38	46%	82

Tabla 7 - Largometrajes producidos por empresas españolas 1982-1989. Ne = número de largometrajes de producción íntegramente española. Nc = número de largometrajes en régimen de coproducción internacional con participación española. Fuente: ICAA. Elaboración propia.

Como se observa en la Tabla 7, el decenio que transcurre entre 1989 y 1999 destaca por el aumento progresivo tanto de la producción de largometrajes total como del peso de la coproducción internacional, pasando de un 10% en 1987 y 1989 a un 46% en 1999.

Doris Baltruschat (2013, pág.11) sintetiza acertadamente los posibles factores que configuraron el escenario para el auge de las coproducciones en los años noventa en

toda Europa. Por una parte, se dan nuevas medidas de protección que esta vez parten de organismos supranacionales como el Consejo de Europa o la Unión Europea.

Como ocurre en epígrafes precedentes, en este caso en el ámbito de las políticas culturales se desarrollaron diversas iniciativas que afectaban a la coproducción internacional. En concreto, se desarrollaron los primeros convenios multilaterales de coproducción, así como una nueva normativa española específica para la coproducción internacional (en 1992 y 1997) y una nueva Ley de protección y fomento de la cinematografía española.

2.3.2.1. Los convenios de coproducción multilaterales

El 11 de noviembre de 1989 la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Europa creaba el “Acuerdo latinoamericano de Coproducción cinematográfica”, un instrumento que, en el momento de la adhesión de España, contaba con cuatro países participantes (Cuba, México, Perú, Venezuela).

La importancia de este acuerdo radica en la traslación de la mayoría de las consideraciones de los acuerdos bilaterales a un marco más amplio en el que las películas realizadas por empresas de producción procedentes de países que no contaran con un convenio concreto para la coproducción pudieran acogerse a las condiciones del multilateral. Así, por ejemplo, si bien España no gozaba de vínculos con Perú en el momento de la creación de este convenio, desde su aprobación se podían realizar coproducciones en las mismas condiciones que si existiera un acuerdo bilateral.

El acuerdo latinoamericano contemplaba participaciones minoritarias de al menos el 20%, con una restricción mayoritaria del 30% a países no miembros del acuerdo. Asimismo, obligaba a que las obras recibieran la nacionalidad de los países coproductores.

El acuerdo fue ratificado por España el 1 de septiembre de 1992 (BOE 6 de noviembre de 1992). Ese mismo año se creaba en el seno del Consejo de Europa el “Convenio

europeo sobre coproducción cinematográfica”, instrumento con los mismos fines que el latinoamericano, pero centrado en el territorio europeo. En su preámbulo, el convenio consideraba la importancia del patrimonio común, definiendo la coproducción como “instrumento de creación y de expresión de la diversidad cultural a escala europea”.

Una gran diferencia con respecto al convenio latinoamericano es que el europeo nació con la pretensión de regir las actividades de las coproducciones multilaterales a desarrollar al menos entre tres productores. El acuerdo europeo debía prevalecer sobre cualquier acuerdo bilateral y se estableció para los coproductores ajenos al convenio una participación máxima del 30%.

Por otra parte, el acuerdo también regía las coproducciones bilaterales que se desarrollaran entre países carentes de un acuerdo mutuo para la coproducción, reconocía la posibilidad de participaciones financieras de entre el 10% y el 25%.

El convenio se creó el 2 de octubre de 1992, fue firmado por España en septiembre de 1994 y oficialmente ratificado en noviembre de 1996. Para entonces eran miembros parte Alemania, Austria, Dinamarca, Eslovaquia, Finlandia, Letonia, Luxemburgo, Países Bajos, Reino Unido, Rusia, Suecia y Suiza, algunos de los cuales no contaban con acuerdo bilateral con España.

2.3.2.2. El contexto español durante los años noventa: la “reforma Semprún”

Fue el t ndem Sempr n-Marías el encargado de impulsar otra de las reformas m s importantes de finales de los a os ochenta en materia cinematogr fica. En concreto, el brusco descenso de la producción, tal como se ha observado en la

Tabla 5, evidenciaba la necesidad de reformar el Decreto Miró más influyente en la producción cinematográfica, aquel que desde 1983 regulaba el sistema de concesión de ayudas anticipadas (RD 2204/1983).

Surgió así el Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, de ayudas a la cinematografía, que posteriormente fue modificado por el Real Decreto 1773/1991, de 13 de diciembre.

Esta nueva normativa, que se denominó coloquialmente “reforma Semprún” (Cerdán y Pena, 2005, pág. 258), se alejaba de la política más proteccionista de Miró y apostaba por impulsar ayudas de fomento para la producción cinematográfica que fortalecieran el cine español a nivel industrial:

En el sector de la producción, el esquema de ayudas públicas directas, además de reconocer determinadas condiciones más favorables para la emisión de películas a las Sociedades de Televisión que inviertan significativamente en la producción de las mismas, se centra en el objetivo esencial de favorecer el desarrollo de empresarios independientes y de fomentar la inversión privada en la realización de películas, con la finalidad de reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector, aspectos instrumentales necesarios para alcanzar el objetivo último, a que anteriormente se ha hecho referencia, de contribuir al desarrollo de la cinematografía como manifestación de la cultura española.(RD 1282/1989)

No obstante, consideraremos que esta norma no se desligaba por completo de la política anterior —como sí lo harían sus sucesoras— manteniendo, por ejemplo, la categoría de “interés especial” y los criterios de calidad del filme para la concesión de las ayudas.

El preámbulo del Decreto reconocía en sus primeras líneas la importancia del contexto europeo en aquella época:

En los últimos años, la cinematografía europea se ha visto sometida a un profundo proceso de transformación en los procedimientos de producción y difusión, que ha afectado de forma directa a la cinematografía española, y que se verá acentuado en el inmediato futuro por razones tanto de desarrollo tecnológico como de ampliación e internacionalización de los mercados. (RD 1282/1989)

El Decreto aprobaba una serie de medidas para el acceso a las ayudas públicas del Ministerio de Cultura para la producción cinematográfica y contemplaba detalles específicos para el caso de las coproducciones. En este sentido, observamos cómo a la altura de 1989 la coproducción se ha convertido en el único mecanismo que el

legislador decide regular con la máxima flexibilidad, tanto que a veces la coproducción se convierte en la única excepción a la norma.

En concreto, el RD 1282/1989 establece en su primer artículo, de nuevo, algunas definiciones básicas de términos que son usados de manera reiterada en el resto del texto. Estos son el concepto de película (obra destinada a la explotación en salas de exhibición), largometraje (película de más de 60 minutos), cortometraje (película de menos de 60 minutos), autores (realizador, guionista y creador musical). Junto a estas cuatro definiciones se encuentran:

5. Película comunitaria: Aquella que posea certificado de nacionalidad expedido por uno de los Estados miembros de la Comunidad Europea

6. Película española: la realizada por un productor español o comunitario establecido en España, siempre que concurren las condiciones siguientes

a) Que los autores de la película, así como en su caso, los de la obra preexistente adaptada sean españoles o nacionales de Estados miembros de la Comunidad Europea.

b) Que las personas integrantes de los equipos técnicos y artísticos que participen en su elaboración, tales como los actores principales, los directores de producción, de fotografía, de sonido, de montaje, de decorados y de vestuarios sean, al menos, en un 90 por 100, españoles o nacionales de Estados miembros de la Comunidad Europea.

c) Que la película se realice en su versión original en castellano o en cualquiera de las demás lenguas españolas.

d) Que el rodaje de la película se realice en su mayor parte en territorio español.

e) Que el rodaje en estudio, así como el montaje y tirado de copias, se realice en locales situados en territorio español.

Asimismo, tendrán la consideración de películas españolas las realizadas en régimen de coproducción con Empresas extranjeras, de acuerdo con las condiciones exigidas a tal efecto por la regulación específica sobre la materia o por los correspondientes convenios internacionales. (RD 1282/1989)

En síntesis, este nuevo artículo incide mucho más en el carácter transnacional del cine español del momento, incluyendo una definición específica para “película comunitaria” antes que para “película española”, incluyendo en esta última la posibilidad de que un filme español sea desarrollado por un productor comunitario. Las condiciones posteriores reafirman esta idea: ni los autores ni el equipo técnico habían de ser exclusivamente españoles. Y, por supuesto, el desarrollo en régimen de coproducción internacional se presenta, una vez más, como toda excepción a estos requisitos.

Una de las novedades más importantes que incorporaba el RD 1282/1989 es la modificación del sistema de ayudas. En concreto, en lo referente a las ayudas a la amortización (Capítulo II, Sección primera), el decreto establecía que los productores de largometrajes pudieran recibir un 15% de los ingresos brutos de taquilla durante los dos primeros años de exhibición el filme en España a modo de subvención (Art. 7.1.). A este importe podría añadirse un 25% más sobre el mismo concepto en aquellos casos en los que el largometraje se hubiera desarrollado sin percibir ninguna ayuda sobre proyecto.

Para poder evaluar el importe a adjudicar en cada subvención, la norma exigía determinar la inversión del productor, pues esta sería un límite directo a la ayuda. Según el Art. 8, “el importe de las subvenciones [...] no podrá superar la inversión del productor ni el 50 por ciento del coste de la película beneficiaria”. Para conocer lo que se entiende por la participación del productor, el Art. 6 establece:

Art. 6.º

A efectos de determinar el límite de las ayudas se entenderá por inversión del productor la cantidad aportada por el mismo con recursos propios, con recursos ajenos de carácter reintegrable, o en concepto de anticipo a cuenta de los derechos de explotación de la película.

En ningún caso podrán computarse a estos efectos las subvenciones percibidas ni las aportaciones realizadas en concepto de coproductor o de productor asociado por cualquier Administración, Entidad o Empresa pública, Sociedad que gestione directa o indirectamente el servicio público de televisión o por Empresas mayoritariamente participadas por ellas. (RD 1282/1989)

Una vez más, por tanto, vemos que la coproducción se convierte en la excepción de la norma y que establece medidas diferentes de cara a la adquisición de una subvención para la amortización de un proyecto.

En cuanto a las ayudas sobre proyecto (Capítulo II, Sección segunda), estas se otorgarían tras la evaluación del Comité asesor, que tendría en cuenta la calidad y el valor artístico del proyecto, el presupuesto y su idoneidad, el plan de financiación y la solvencia del productor (Art. 11)

En cuanto a las coproducciones internacionales, el Art 12.2. consideraba en relación a las ayudas sobre proyecto:

Art. 12.

2. Con carácter excepcional y previa autorización individualizada del Ministro de Cultura, el límite establecido en el apartado anterior podrá alcanzar la cantidad de 200 millones de pesetas por película para financiar sobre proyecto la producción de largometrajes de coste extraordinario, realizados preferentemente en régimen de coproducción. (RD 1282/1989)

El último ejemplo de la coproducción como excepción lo encontramos en las Disposiciones transitorias de la norma, que exigían como requisito para el acceso a las ayudas para la producción que el 80% de los trabajadores asalariadas fueran de nacionalidad española, porcentaje que podía reducirse al 30% de en los momentos de rodaje fuera de España. Para las coproducciones internacionales, los porcentajes se regirían, una vez más, por “lo establecido en la normativa o convenios internacionales específicos sobre la materia” (Disposición transitoria primera, RD 1282/1989).

Cabe destacar que el Decreto incorporó otras novedades, como las ayudas para la escritura de guiones, pero que no se veían matizadas para el caso de la coproducción.

Si los primeros pasos hacia la obtención del RD se llevaron a cabo en un tiempo turbulento, protagonizado por las sucesivas entradas y salidas en el Ministerio de Cultura — al cambio de Méndez Leite por Marías se ha de sumar la huida de Pilar Miró de la Dirección de RTVE — su aprobación y primeros meses de aplicación dieron lugar a la salida del propio Miguel Marías, que fue sustituido por Enrique Balmaseda en enero de 1990. Del nombramiento de este jurista al frente del ICAA destaca, precisamente, su especialización en legislación audiovisual europea, que tan importante venía siendo en la adaptación de la normativa cinematográfica española desde 1983. Antes de su nombramiento, era el Secretario General Técnico de Cultura y coordinador español del programa europeo Eureka Audiovisual. Su visión europeísta se patentaba en su participación en los grupos europeos que elaboraron la Directiva Televisión Sin Fronteras (1989).

2.3.2.3. 1992: Medidas urgentes para la coproducción internacional

El año 1992 fue crucial en el ámbito de la normativa aplicada a la coproducción internacional. En lo referente a la normativa española, ese año se dio origen a la Orden de 7 de septiembre de 1992 por la que se regulaba la realización de películas cinematográficas en coproducción.

Habían pasado ocho años desde la última regulación específica sobre coproducciones, un tiempo en el que, como hemos destacado en estas páginas, se habían producido profundos cambios de cara a la coproducción internacional. Por ello, en 1992 esta Orden establece novedades y modificaciones con respecto al régimen de coproducción internacional, aunque parte de una manera muy evidente del texto de 1984.

Al igual que su predecesora, la norma de 1992 establece la necesidad de que la película sea reconocida como nacional en los países coproductores y supedita su evaluación al órgano competente, que en este caso es la Comisión Asesora del ICAA (Art. 3), órgano que no existía en 1984 y que expide tanto el permiso de rodaje como

el certificado de nacionalidad provisional, que se hace efectivo cuando la película ha sido finalizada y calificada.

Las grandes diferencias con respecto a la norma de 1984 se encuentran en los apartados referidos a los porcentajes de participación de cada coproductor, a cómo se traducen esos porcentajes en el equipo y a algunos aspectos nunca contemplados en la norma anterior, como la participación de las coproducciones en festivales o una partida presupuestaria mínima para las colaboraciones bipartitas.

En relación con los requisitos para la coproducción, se mantiene la necesidad del reconocimiento de la nacionalidad en los lugares de procedencia de los coproductores y que el personal creativo y técnico artístico proceda de dichos países. También se prima que la película tenga un solo director, aunque siempre se podrían contemplar excepciones. Sin embargo, el margen para el porcentaje de participación mínimo y máximo varía y se amplía del 30% y 70% en 1984 al 20% y 80% en 1992.

Como decíamos, por primera vez se especifica en qué se han de traducir estas participaciones, quedando la norma española adaptada a las directivas europeas que consideraban relevante desarrollar estos aspectos. De esta manera, se establece que las aportaciones técnicas y artísticas han de ser proporcionales al porcentaje de participación (Art. 5.1), y se concreta que el guionista o equipo de guionistas ha de ser español para ser considerado como participación española (Art. 5.2). Si la participación española fuera minoritaria, obligatoriamente debía componerse de dos creativos (uno solo si es el director), un actor principal — que podía ser sustituido por tres técnicos— y un actor secundario (Art. 5.3.). El rodaje había de realizarse en localizaciones pertenecientes al país mayoritario, que también habría de encargarse del revelado del negativo, aunque cada país tenía derecho a la copropiedad del negativo independientemente de su ubicación y a tener una copia en su versión (Art. 5.4).

En cuanto a la participación en festivales (Art. 8), salvo acuerdo contrario, la película coproducida representaría al país mayoritario o al país de procedencia del director en el caso de coproducciones igualitarias.

Por último, destaca en la norma de 1992 la creación de un artículo específico para las coproducciones bipartitas (Art. 10), que debían poseer una "calidad y valor artístico" reconocido en los países coproductores, poder contar por participaciones financieras de entre el 20% y 30% y, en caso de colaboraciones reiteradas, contribuir a que la alternancia sea equilibrada invirtiendo las participaciones mayoritarias y minoritarias en cada ocasión. De manera llamativa encontramos en este artículo que las coproducciones bipartitas han de precisar de un importe superior a 200 millones de pesetas para su realización, lo cual apunta al fomento de la realización de proyectos comerciales de gran presupuesto, en sintonía con la corriente más industrial a la que había tendido la regulación española.

Un año más tarde, en julio de 1993, la socialista Carmen Alborch tomaría el relevo de Jordi Solé Tura al mando del Ministerio de Cultura. Existía entonces una alta necesidad de aprobar una norma que, con forma de Ley, desarrollara las medidas de protección y fomento del cine, que hasta el momento se había regulado con Reales Decretos. En el ministerio de Alborch se desarrollaron veinticuatro puntos, ocho de los cuales tuvieron que ser aprobados como "medidas urgentes" en diciembre de 1993 mediante el RD-ley 19/1993 ante la inminente firma de los acuerdos del GATT del 15 de diciembre de ese año⁷, mientras que el resto se plasmarían de manera definitiva en la ley aprobada a mediados de 1994. El texto no se vio exento de polémica al tratarse de una negociación entre el gobierno y la FAPAE, con el apoyo de la Fundación Procine de la que se excluyó a empresarios de la distribución, exhibición, televisión, operadores de cable y satélite y del sector del vídeo (García, 1993).

En concreto, el RD-ley 19/1993 versaba en su preámbulo:

La cinematografía española, que ha sufrido en los últimos años una difícil crisis motivada por los profundos cambios, acaecidos en el campo del audiovisual, ha iniciado una lenta pero sensible mejora que exige la adopción de medidas urgentes que sirvan, por una parte, a la recuperación de la cinematografía española y que por

⁷ Las negociaciones del GATT no llegaron en ese momento a un acuerdo en materia audiovisual, pero era requisito que los países actualizaran sus normativas de protección cinematográfica con anterioridad a la firma del 15 de diciembre de 1995 para que pudieran ser efectivas en el marco del acuerdo.

otra, establezcan una vigencia limitada en el tiempo para algunas medidas interventoras que si bien fueron necesarias para la protección de la cinematografía española, no estarían justificadas en el nuevo horizonte audiovisual europeo.

Son varias las razones que justifican el presente Real Decreto-ley. Es urgente y necesario equiparar la obra cinematográfica de los países miembros de la Unión Europea a la obra cinematográfica española, resulta conveniente flexibilizar el cumplimiento por los exhibidores de la cuota de pantalla y es igualmente inaplazable adaptar la cuota de distribución a las exigencias del mercado, estableciendo para esta medida una vigencia máxima de cinco años, a partir de la promulgación del presente Real Decreto-ley, de modo que al final de este período se liberalice plenamente el doblaje de películas de terceros países a las lenguas oficiales españolas. (RD-ley 19/1993)

Para el contexto que nos interesa, nos centramos a continuación en aquellas medidas urgentes aprobadas para el contexto de la realización de películas en régimen de coproducción.

En primer lugar, el RD-ley incorpora la definición de obras europeas en el primer artículo:

1. Tendrán la consideración de obras europeas:

a) Las obras originales de Estados miembros de la Comunidad que cumplan las condiciones del apartado 2.

b) Las obras originarias de Estados terceros europeos que sean parte el Convenio Europeo sobre la televisión transfronteriza del Consejo de Europa que cumplan las condiciones del apartado siguiente.

c) Las obras originarias de Estados terceros europeos que cumplan las condiciones del apartado 3.

Concretamente, los apartados 2 y 3 establecían que estas obras debían contar con un 50% de autores, intérpretes y técnicos procedentes de los Estados miembro de la Unión Europea.

Por otra parte, una de las mayores novedades de este RD-ley era la regulación de la participación de televisiones públicas y privadas en las películas europeas, que no podía exceder el 5% “del tiempo de emisión anual que las entidades que prestan directa o indirectamente el servicio de televisión deban reservar, de acuerdo con la Ley, a la difusión de obras europeas” (Art. 4)

2.3.2.4. 1994: Una nueva Ley

Una vez superada la barrera inicial de los puntos de urgencia aprobados en 1993, unos meses más tarde llegaría definitivamente la nueva Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía. La norma perseguía dos objetivos: equiparar las obras europeas a las españolas y actualizar las herramientas de protección y fomento de la cinematografía.

Con respecto a la definición de obras europeas, se modifica la del RD de 1993 por la siguiente:

1. Tendrán la consideración de obras europeas las obras originarias de Estados miembros de la Unión Europea o de Estados terceros europeos que sean parte del Convenio Europeo sobre la televisión transfronteriza del Consejo de Europa en las que un 51 por 100 del total de autores, intérpretes, técnicos u otros trabajadores, que participen en ellas, residan en alguno de los Estados mencionados. (Ley 17/1994)

Vemos, por tanto, que se modifica del 50% al 51% el porcentaje de presencia de personal creativo, artístico y técnico de las obras. Por supuesto, se contempla que estas obras sean realizadas en régimen de coproducción entre socios procedentes de Estados comunitarios.

En lo referente a la coproducción internacional propiamente dicha, el decreto de 1992 continuaría vigente, por lo que esta norma no aportaría novedades en este sentido. No obstante, en esta ley se explicitan algunas necesidades, como la de crear nuevas medidas de fomento, entre las que se destaca “la coproducción de obras cinematográficas entre productores independientes y las televisiones públicas y

privadas”. Tal y como veremos en nuestros casos de estudio, la participación de las televisiones en las coproducciones internacionales será alta.

2.3.2.5. 1997: La última regulación sobre coproducción del milenio

El desarrollo específico sobre la coproducción internacional acogido por la Ley 17/1994 se dio mediante el Real Decreto 81/1997. Dada la exhaustiva actualización que en 1992 se hizo de las normas para la coproducción internacional, este nuevo RD incorpora menos cambios.

Los porcentajes de participación requeridos se mantienen en las proporciones mínimas y máximas de 20%-80%. No obstante, el artículo 5d introduce un apunte para las coproducciones multipartitas, en las que no se podría participar con menos de un 10% ni con más del 70% del coste de la película. Se matiza, además, que es posible que haya en estas coproducciones multipartitas un coproductor financiero.

Esta vez, en lugar de requerirse para las participaciones españolas minoritarias la aportación de dos creativos, un actor principal y uno secundario, se opta por solicitar que haya un elemento creativo, un actor principal, un actor secundario y un elemento técnico especializado, pudiendo ser los actores sustituidos por dos técnicos.

En este decreto se limita el acceso a las ayudas de amortización del 15% a las coproducciones financieras.

Como última novedad, en el Artículo 10 se incluye la necesidad de haber coproducido anteriormente para poder acceder a las ayudas aprobadas en el RD 1282/1989:

10.3. En las coproducciones con participación española minoritaria los productores que deseen obtener las ayudas especificadas en el apartado 2 del artículo 7 del Real Decreto 1282/1989 deberán haber realizado una coproducción con participación española igualitaria, o mayoritaria, o una película cien por cien española en los tres años anteriores. En caso de que el productor renuncie a ayudas específicas y se limite a la ayuda del 15 por 100 del artículo 7.1 del mencionado Real Decreto, no tendrá la obligación anterior. (Real Decreto 81/1997)

2.4. Evolución de la regulación en materia de coproducción internacional

A modo de conclusiones preliminares sobre este primer capítulo, podemos decir que desde 1983 hasta 1999 se produjeron notables cambios tanto en la presencia de la coproducción internacional en la cinematografía española como en su regulación.

Muestra de la importancia de este mecanismo de producción es la frecuencia con la que se han actualizado las sucesivas normas dedicadas en exclusiva a la coproducción: 1984, 1992, 1997. La siguiente, fuera de nuestro estudio, data de 2002. Es decir, en el periodo de estudio se acortaron cada vez más los tiempos de actualización de los preceptos para la coproducción, fruto de las rápidas modificaciones que en general surgen en los medios audiovisuales.

Podemos concluir que la evolución de la normativa española ha apuntado en dos direcciones. Por una parte, en adaptar el contexto español, anclado a la altura de 1982 todavía en numerosas disposiciones franquistas, al desconocido pero inevitable escenario europeo. Es decir, las normas aprobadas tras la llegada del gobierno socialista debían, en buena medida, dar un giro copernicano desde la obsoleta normativa hacia la adopción de medidas supranacionales. Esto fue, en cierta medida, otro de los muchos procesos de transnacionalización que sufrió el cine de estos años.

Por otra parte, se ha observado que la coproducción internacional fue adquiriendo cada vez mayor protagonismo en la normativa española, hasta el punto de ser, en numerosas ocasiones, la excepción a la que aplicar determinadas obligaciones creadas para las películas íntegramente españolas, siempre con el fin de que la disposición nacional no supusiera una dificultad para el desarrollo internacional.

Las mayores o menores modificaciones en la normativa sobre coproducción internacional evolucionaron de unos parámetros más herméticos a otros más flexibles en lo que a los requisitos para la coproducción se refiere. Así, se cambiaron los porcentajes de participación a proporciones que permitieran que el productor mayoritario asumiera más peso en la película y que otros coproductores arriesgaran

menos en el proyecto. Esto, en parte y como veremos en algunos ejemplos, facilitó una dinámica en teoría contraproducente con el espíritu de la coproducción equilibrada y multicultural, dado que como resultado se obtuvieron películas de un fuerte carácter local que simplemente acudían a la presencia de un coproductor extranjero con el fin de beneficiarse de las ventajas de la coproducción, sin que esta participación minoritaria influyera decisivamente en el resultado final de la película. Por tanto, podemos decir que a la altura de 1997, cuando se requerían las participaciones del 80%-20% (o del 10%-70% en el caso de las coproducciones multipartitas) se primó más la liberalización hacia un modelo más industrial – aquel en el que realizar coproducciones mereciera la pena económicamente— que al transcultural que de alguna manera quedaba más protegido cuando se exigían participaciones mínimas y máximas de 30%-70%, es decir, cuando se requería una mayor presencia en la película del coproductor minoritario. No obstante, la variación de estos porcentajes se encuentra en línea, como hemos visto, con las propuestas de los distintos convenios multilaterales y los requisitos de los distintos programas de financiación europeos como Eurimages o MEDIA.

En este sentido, cabe definir este periodo como el de adaptación a unas medidas supranacionales, efecto directo de la integración de España en la CEE y que modificaron sustancialmente la manera en la que se podían realizar películas en colaboración con socios de otros países, que culmina con la asimilación ya no solo de la coproducción internacional como mecanismo de producción sino de la concepción de obra europea.

CAPÍTULO 3

LA COPRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL HISPANOFRANCESA 1987-1999

3.1. Justificación

Como hemos observado en epígrafes anteriores, España ha mantenido relaciones cinematográficas diversas, siendo sus principales socios coproductores Italia, Francia, Argentina, Alemania y México. Hasta los años 2000 la mayor parte de las coproducciones se realizaron en el contexto europeo, siendo Italia el socio más importante hasta los años setenta y, posteriormente desde finales de la década de los ochenta, Francia.

Los capítulos precedentes introducen el contexto necesario para comprender la elección de las coproducciones hispanofrancesas como objeto de estudio.

Por una parte, nos referimos a una dinámica de producción de películas que ha estado siempre muy presente en la cinematografía española. Recordemos que, junto con el hispanoitaliano, el acuerdo de coproducción bilateral hispanofrancés, que data de 1955, es el más antiguo de cuantos instituciones cinematográficas españolas han firmado.

En otro sentido, el análisis de la evolución de los flujos de producción nos ha permitido observar que el panorama de la coproducción internacional cambió notablemente después de los años noventa. Desde principios de los 2000 se estableció un escenario que nunca había tenido lugar. Teniendo en cuenta Europa y Latinoamérica como dos mercados diferentes con los que pocos países como España o Portugal han tenido interconexiones constantes, se presenta especialmente relevante el hecho de que desde los 2000 la coproducción de películas entre empresas españolas y procedentes de Europa y Latinoamérica se haya igualado (ver Gráfico 3).

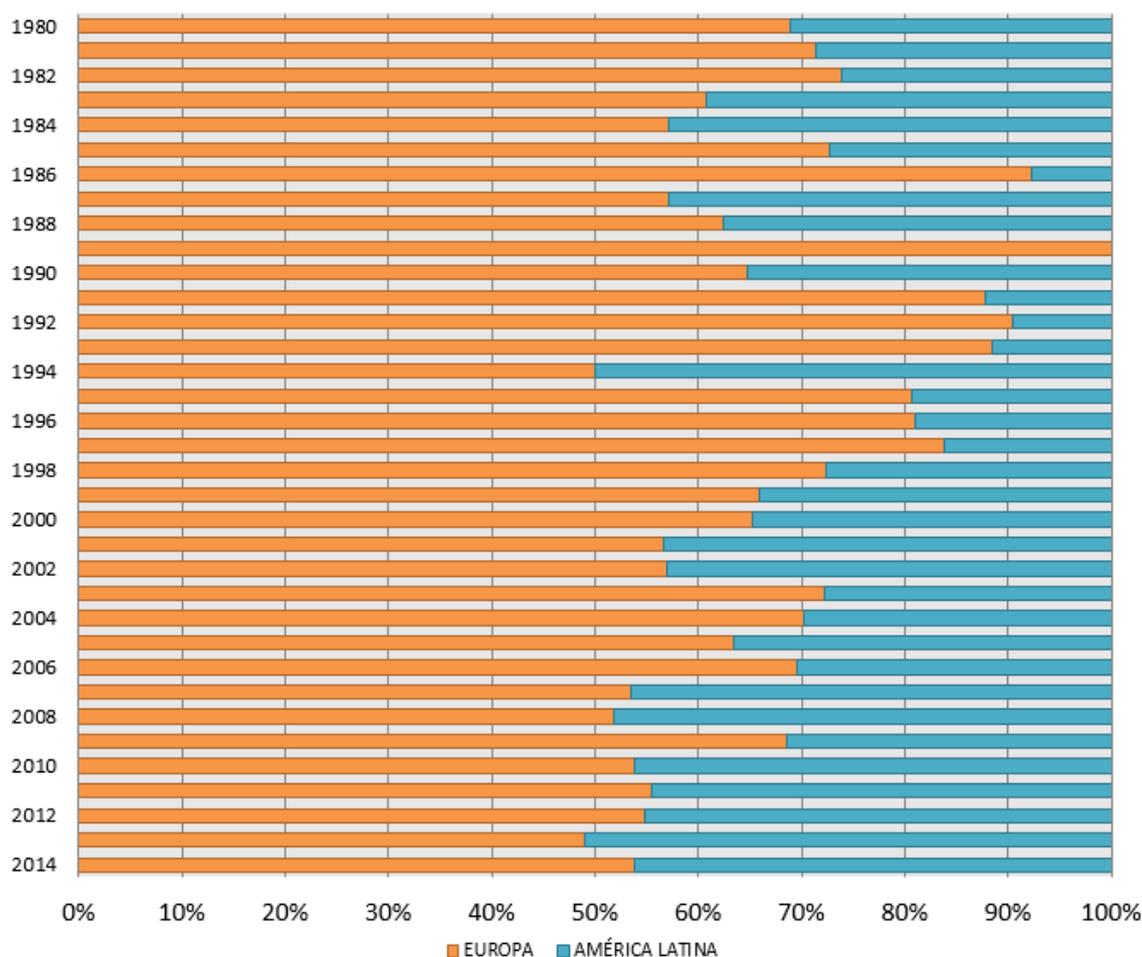


Gráfico 3 - Porcentaje de coproducciones internacionales con participación española en colaboración con socios europeos o latinoamericanos (1980-2014). Fuente: ICAA. Elaboración propia.

Por otra parte, se ha identificado que desde el año 2000, se realizan aproximadamente el mismo número de coproducciones hispanofrancesas que hispanoargentinas, entre 10 y 14 películas realizadas con cada país por año, tal como recoge la Tabla 8.

Este equilibrio entre las coproducciones realizadas parece haberse obtenido por caminos distintos. En el caso de las sinergias con el cine latinoamericano, el auge de los 2000 parece ser un impulso propio de dichos años, fruto de las renovaciones que a finales de los años noventa supuso la puesta en marcha del programa Ibermedia o de la experiencia previa obtenida con iniciativas como la del V Centenario.

Por su parte, la reconversión de Francia al papel de principal socio coproductor de España, que hasta los ochenta había ocupado Italia, se debe, a la luz de los datos, a

un especial auge de las actividades cinematográficas conjuntas entre España y Francia en los años noventa, en la línea con otros estudios que trabajan sobre la coproducción conjunta entre empresas procedentes de dos países, como por ejemplo Jäckel (1997).

	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Argentina	0	1	1	0	0	0	0	0	1
Francia	2	5	3	2	2	1	3	4	2
	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Argentina	1	2	0	0	5	1	4	3	7
Francia	12	8	10	1	10	12	15	13	20
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Argentina	6	10	13	7	9	12	8	19	16
Francia	15	10	11	13	13	11	10	8	7
	2010	2011	2012	2013	2014	2015			
Argentina	12	6	12	10	3	8			
Francia	8	8	14	12	7	7			

Tabla 8 - Comparación de la evolución de la producción de coproducciones internacionales hispanofrancesas e hispanoargentinas (1982-2015)

3.2. La coproducción en el contexto cinematográfico español y francés. Una comparativa

Antes de analizar la evolución de la coproducción entre empresas de producción de origen español y francés, cabe preguntarnos si esta estrategia, que cuenta con las ventajas expuestas en capítulos anteriores, ha cobrado la misma importancia en el contexto de ambas cinematografías. Según Créton (2009), la coproducción internacional es una de las líneas estratégicas de importancia en el cine francés.

Por una parte, las Tabla 9 y Tabla 10 muestran la evolución de la producción íntegramente nacional frente a la coproducción internacional tanto para el caso

francés como para el español. Dado que el volumen de producción general es mayor en todos los años en el caso francés, para poder comparar la importancia de la coproducción se ha añadido la línea "% coproducciones", donde se indica la proporción de películas que eran realizadas con otros socios.

Año	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Integramente francesas	79	69	45	37	45	34	45	47	49	70
Coproducciones	79	109	105	124	116	117	85	73	68	84
Total	158	178	150	161	161	151	130	120	117	154
% coproducciones	50%	61%	70%	77%	72%	77%	65%	61%	58%	55%
Año	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Integramente francesas	66	67	71	85	101	101	112	112	116	126
Coproducciones	72	60	98	96	90	61	44	32	44	47
Total	138	127	169	181	191	162	156	144	160	174
% coproducciones	52%	47%	58%	53%	47%	38%	28%	22%	28%	27%
Año	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Integramente francesas	144	186	134	101	120	106	97	96	93	66
Coproducciones	45	45	30	30	41	45	37	37	44	70
Total	189	231	164	131	161	151	134	133	137	136
% coproducciones	24%	19%	18%	23%	25%	30%	28%	28%	32%	51%
Año	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	
Integramente francesas	81	73	72	67	61	63	74	86	102	
Coproducciones	65	83	83	85	54	77	60	77	81	
Total	146	156	155	152	115	140	134	163	183	
% coproducciones	45%	53%	54%	56%	47%	55%	45%	47%	44%	

Tabla 9 - Evolución de la producción francesa (1960-1998): películas de financiación íntegramente nacional y coproducciones internacionales.

La Tabla 9 nos permite identificar una serie de etapas para el caso francés. Hasta 1974 se observa que la coproducción representa una parte muy importante en el contexto de la cinematografía francesa. En periodos como 1962-1965, coincidiendo con la era dorada de las coproducciones europeas, más del 70% de las películas francesas se realizaban en colaboración con otros países. Posteriormente, tal como ocurría en el caso español (véase Tabla 10), la coproducción francesa disminuyó notablemente, situándose en el periodo 1975-1988 en una media inferior al 30% cada año. No obstante, a partir de 1989, coincidiendo con la puesta en marcha del programa Erimages, la coproducción internacional en el contexto francés volvió a cobrar

relevancia, siendo entre el 45% y el 55% de las películas realizadas en Francia coproducidas con otros países.

Si recopilamos de nuevo los datos españoles que desarrollamos en el Capítulo 2 y que exponemos de nuevo en la Tabla 10, observamos que para el caso español existe una tendencia diferente. En primer lugar, al igual que en el caso francés, la coproducción internacional tuvo un papel especial hasta mediados de los años setenta, si bien este porcentaje de presencia en la cinematografía española nunca superó el 60% (1970). Entre 1975 y 1989 la coproducción internacional permanecerá siempre por debajo del 20% de producción. Y a partir de los años noventa se situará de nuevo superando dicha cifra, suponiendo en algunos años un tercio de la producción.

Año	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Integramente españolas	55	72	63	58	61	47	67	55	52	82
Coproducciones	18	19	25	55	62	99	97	70	54	43
Total	73	91	88	113	123	146	164	125	106	125
% coproducciones	25%	21%	28%	49%	50%	68%	59%	56%	51%	34%
Año	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Integramente españolas	42	99	53	73	71	89	90	83	77	56
Coproducciones	63	52	51	45	41	21	18	19	30	33
Total	105	151	104	118	112	110	108	102	107	89
% coproducciones	60%	34%	49%	38%	37%	19%	17%	19%	28%	37%
Año	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Integramente españolas	82	92	118	81	63	65	49	62	54	43
Coproducciones	36	45	28	18	12	12	11	7	9	5
Total	118	137	146	99	75	77	60	69	63	48
% coproducciones	31%	33%	19%	18%	16%	16%	18%	10%	14%	10%
Año	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	
Integramente españolas	37	46	38	41	36	37	66	55	46	
Coproducciones	65	83	83	85	54	77	60	77	81	
Total	47	64	52	56	44	59	91	80	65	
% coproducciones	21%	28%	27%	27%	18%	37%	27%	31%	29%	

Tabla 10 - Evolución de la producción española (1960-1998): películas de financiación íntegramente nacional y coproducciones internacionales.

3.3. Evolución de la coproducción hispanofrancesa

La evolución de la coproducción hispanofrancesa (o francoespañola) ha seguido a lo largo del tiempo la tendencia general que hemos analizado en el Capítulo 2.

La coproducción entre empresas de producción españolas y francesas conoció su época dorada también en los años sesenta. Como puede verse en la Tabla 11, entre 1963 y 1968, en tan solo seis años, se realizaron 109 películas, la mitad de ellas en bienio 1965-1966. El mismo volumen que posteriormente se coproduciría en los quince años siguientes, entre 1969 y 1984. La tendencia de los años sesenta no se ha vuelto a repetir hasta 1991, cuando se inició un ritmo de coproducción que ha dado luz a unas 10 coproducciones hispanofrancesas por año de media.

1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964
4	4	1	2	2	7	3	2	14	17
1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
28	26	14	10	3	7	6	17	14	12
1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
10	5	3	9	7	7	9	2	5	3
1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
2	2	1	3	4	2	12	8	10	1
1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
10	12	15	13	20	15	10	11	13	13
2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
11	10	8	7	12	8	8	14	12	7

Tabla 11 - Coproducciones internacionales desarrolladas por empresas de producción españolas y francesas (1955-2014)

Merece la pena tratar estos datos en dos periodos. El primero, que abarca desde 1983, punto de inicio de los cambios legislativos que configuraron el panorama audiovisual que antecede a la década de los noventa, hasta 1989, año en el que se pone en marcha el primer programa de financiación europeo, Eurimages, del que participarían numerosas coproducciones desde el año siguiente. Este periodo incluye, además, la puesta en marcha de la Orden de 1984 que modernizaba la regulación sobre coproducción vigente. El segundo, desde 1990, donde surgen las primeras

coproducciones con participación española financiadas por programas de fomento supranacionales hasta el año 2000.

2.4.1.1. La coproducción de los años ochenta previa a Eurimages (1983-1990)

En los ocho años que transcurren entre 1983 y 1990, apenas se coprodujeron una quincena de películas entre productoras españolas y francesas. Observamos que, en este caso, la coproducción entre España y Francia adolece de los mismos efectos que el resto de la producción española, con las cifras de producción más bajas en todo el periodo democrático.

Dentro de este débil panorama, se produce otro hecho que denota que las colaboraciones entre productoras españolas y francesas se encontraban en sus horas más bajas. De media, entre 1983 y 1986, el 26% de las coproducciones internacionales con participación española se realizaron junto con empresas de producción francesas. Es decir, no solo la realización de coproducciones se vio reducida a la mitad, sino que, pese a que un cuarto de las coproducciones eran hispanofrancesas, la elaboración conjunta de películas hispanofrancesas ya no representaba una parte tan importante de las coproducciones como en otras etapas, situación que cambiaría radicalmente en los siguientes años, como veremos más adelante.

Entretanto, cabe hacer una breve mención a dicha quincena de películas coproducidas en tiempos de la legislación socialista y antes del surgimiento de Eurimages.

Coproducciones hispanofrancesas 1983-1990				
Año	Título	Productoras participantes	Dirección Dirección Producción	Espectadores Recaudación
1983	<i>El sur</i>	Elías Querejeta P.C. (España) Chloe Productions (Francia) TVE (España, colaboración)	Víctor Erice Producción: Elías Querejeta	437.581 667.399,39 €
1983	<i>Mujeres</i>	Producciones Balc zar (España) Accordproductions (Francia) Orph eArts (Francia) TranscontinentalProductions(Francia)	Tana Kaleya Producción: LucienDuval	78.577 105.706,61 €
1984	<i>Fanny Pelopaja</i>	Lolafilms (España) Lima P.C. (España) Morgana Films (España) Carlton (Francia)	Vicente Aranda Producción: Ricardo Gim nez, Lluís Puig y Jordi Valls	189.158 275.365,18 €
1984	<i>Un verano de infierno</i>	Lotus Films Internacional (España) ATC 3000 (Francia) TF1 (Francia)	Michael Schock	140.467 210.153,50 €
1985	<i>La joven y la tentación</i>	Balc zar (España) Zafiro (España) AccordProductions (Francia) Orph eArts (Francia)	François Mimet Producción: Antonio Liza Producción ejecutiva: J. Jes s Balc zar	61.625 91.112,74 €
1987	<i>El Dorado</i>	Iberoamericana (España) Chrysalide (Francia) France 3 (Francia) Sacis (Italia) RAI (Italia, colaboración) Canal + (Francia, colaboración)	Carlos Saura Producción: Andr s Vicente Gómez	571.690 1.135.936,40 €
1987	<i>Los negros también comen</i>	Iberoamericana (España) Cam raOne (Francia) JMS Films (Francia) 23 Giorno (Italia)	Marco Ferreri Producción: Jaqueline Ferreri Productor delegado: Andr s Vicente Gómez	22.975 35.943,14 €
1989	<i>El regreso de los mosqueteros</i>	Iberoamericana (España) ThimotyBurrilProduction (Reino Unido) Societ Fildebroc (Francia) Cin 5 (Francia)	Richard Lester Producción: Pierre spengler Producción ejecutiva: Wayne Drizin y Mario Sotela	66.965 119.100,85 €
1989	<i>El sueño del mono loco</i>	Iberoamericana (España) French Production (Francia) International Production (Francia) Sofica Valor (Francia)	Fernando Trueba Producción: Andr s Vicente Gómez y Emmanuel Schlumberger	319.380 710.557,54 €

1989	<i>La noche oscura</i>	Iberoamericana (España) TradeDevelopmetn Films SA (España) La Générale des Images (Francia)	Carlos Saura Andrés Vicente Gómez	36.008 72.299,65 €
1990	<i>Boris Godunov</i>	Iberoamericana (España) Erato Films (Francia) La Sept (Francia) SGGC (Francia) GemkaProductions (Francia) Christian Bourgois Productions (Francia) Blue Dahlia TV (Francia) Soficas (Francia) Sofinergie (Francia) Sofinergie 2 (Francia) Slav 1 (Francia) Slav 2 (Francia) Avala Films (Yugoslavia)	Andrzej Zulawski Producción: Claude Abeille y Daniel Toscan du Plantier	No figura estreno en España
1990	<i>No, o la vanagloria de mandar</i>	Tornasol (España) Mandrangoa (Portugal) RTP (Portugal) SGCG (Francia) G mini (Francia)	Manoel de Oliveira Producción: Paulo Branco Coproductores: Gerardo Herrero y Jean-Bernard Fetoux	No figura estreno en España

Tabla 12 – Largometrajes hispanifranceses previos a Eurimages. Fuente: Council of Europe

Aplicando el criterio sobre tipología de las coproducciones establecido en el Capítulo 1, podemos determinar que las primeras coproducciones que se llevaron a cabo en el periodo socialista y previas a la puesta en marcha de Eurimages son de diversa índole.

El Sur, *Fanny Pelopaja*, *El Dorado*, *El sueño del mono loco* y *La noche oscura* son proyectos de iniciativa española, mientras que *Mujeres*, *Un verano de invierno*, *La joven y la tentación*, *Boris Godunov*, *Los negros también comen* se consideran proyectos franceses, *El regreso de los mosqueteros* de origen británico y *No, o la vanagloria de mandar* y *Tierra fría* portugueses.

Se observa, además, que, a excepción de *El sur*, aquellas producciones de este periodo en las que la participación española predomina sobre la de sus socios extranjeros han sido producidas por Iberoamericana o Lolafilms, que, si bien son productoras diferentes, cuentan con el productor Andrés Vicente Gómez como nexo.

2.4.1.2. El auge de los años noventa (1990-1999)

Este periodo, que coincide en el tiempo con la inauguración del fondo Eurimages, viene marcado por el aumento general de las coproducciones y, en especial, de las hispanofrancesas. Tal como se puede observar en la Tabla 13, entre 1990 y 1995 desde España se coproducirán, al menos, 10 películas al año con productoras extranjeras —salvo en 1994—, y a partir del año 1995 la realización de coproducciones nunca se volvió a ver por debajo de las 10 películas por año. En promedio, el 50% de las coproducciones en las que participó España en estos diez años se realizaron junto a empresas de producción francesas, inaugurando una dinámica que, como vimos en capítulos introductorios a la cuestión que estudiamos en esta tesis, sitúan a Francia como el principal coproductor europeo de España y así se mantendrá hasta los años 2010.

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Coproducciones con participación española	10	18	14	15	8	22	25	25	19	38
Coproducciones hispanofrancesas	2	12	8	10	1	10	12	15	13	20
% coproducciones hispanofrancesas	20%	66%	57%	66%	13%	45%	48%	60%	68%	52%

Tabla 13 – Coproducciones hispanofrancesas (1990-1999). Fuente: ICAA. Elaboración propia

Por tanto, parece importante analizar estos años desde el punto de vista de los cambios en política cinematográfica que tal vez contribuyeran a este auge, pero también en el ámbito internacional y, por último, del tipo de producciones que vieron la luz a raíz de este reforzamiento en las relaciones cinematográficas entre España y Francia.

Metodológicamente, es útil para nosotros identificar 1990 como uno de los primeros años a tener cuenta en relación con la puesta en marcha de Eurimages, la primera iniciativa real de fomento de la producción europea. En la base de dicho programa se encontraba el impulso de coproducciones multilaterales, pues, a excepción de los

documentales creativos, todas las producciones solicitantes debían contar con al menos la participación de productoras de tres países diferentes.

Lo cierto es que el análisis de la primera década de funcionamiento del programa revela que la coproducción francesa se vio presente en el programa como ningún otro país⁸. Entre 1990 y 2000, Eurimages dio soporte a 633 películas. El 73% de ellas (455 películas) contaban con participación francesa, y el 18% (115 películas) con participación española. Cabría considerar que uno de los motivos que hacen renacer la coproducción hispanofrancesa es, precisamente, la apertura del acceso al programa Eurimages a aquellas películas que se coproducían de la mano de productoras francesas, especialmente si tenemos en cuenta que el 78% de las coproducciones con participación española que se han beneficiado del programa estaban realizadas junto con productoras de Francia, tal como puede observarse en la Tabla 14:

Coproducciones francesas, españolas e hispanofrancesas financiadas por Eurimages (1990-1999)							
Año	Total	Con participación francesa	% del total	Con participación española	% del total	Con participación española y francesa	% de las coproducciones españolas
1990	40	32	80%	10	25%	9	90%
1991	38	27	71%	7	18%	7	100%
1992	52	41	79%	9	17%	7	78%
1993	58	46	79%	7	12%	4	57%
1994	71	51	72%	11	15%	9	82%
1995	83	61	73%	17	20%	10	59%
1996	68	41	60%	10	15%	10	100%
1997	58	53	91%	12	21%	10	83%
1998	59	42	71%	14	24%	12	86%
1999	63	38	60%	9	14%	7	78%
2000	43	23	53%	9	21%	5	56%

Tabla 14 - Coproducciones francesas, españolas e hispanofrancesas financiadas por Eurimages (1990-1999). Fuente: Council of Europe. Elaboración propia.

⁸ Hemos de apuntar que en la tradición francesa se encuentra participar activamente de estos fondos de cooperación. Patente no solo en Eurimages, Francia ha impulsado numerosos programas dirigidos a la colaboración con países de todo el mundo, en los que destaca Fond Sud creado en 1984 para el desarrollo conjunto de obras cinematográficas con países de América Latina y África. (Amiot-Guillouet, J., 2017)

Los datos también revelan que estos intereses variaron conforme la década de los años noventa avanzaba. El porcentaje de coproducciones soportadas por Eurimages con participación francesa cada año fue menor, aunque este descenso se debe no tanto a que se apoyen menos películas francesas como a que durante la década se incrementó el número de países participantes y, por tanto, se multiplicaron las opciones de coproducción. En 1988, eran doce los primeros países que podían participar del programa (Francia, Portugal, Alemania, Bélgica, Grecia, Italia, España, Chipre, Suecia, Dinamarca, Luxemburgo y Países Bajos), mientras que en 1999 la lista se había ampliado en 13 países más (Polonia, Austria, Rumanía, Hungría, Bulgaria, Eslovaquia, Islandia, Irlanda, República Checa, Suiza, Turquía, Finlandia y Noruega), haciendo un total de 25 participantes antes del año 2000. En 2017, Eurimages cuenta con 38 Estados miembro al sumarse en los años 2000 Albania, Bosnia-Herzegovina, Serbia, Eslovenia, Croacia, Letonia, Lituania, Macedonia y Estonia y en los 2010 Georgia, Armenia, Rusia y la extraeuropea Canadá.

Lo cierto es que la dependencia de las empresas productoras españolas por coproducir con empresas francesas no fue uniforme a lo largo de la década. El año 1995 fue el año en que más soporte por Eurimages recibieron las coproducciones hispanofrancesas: el 75% de contó con la subvención. Como mínimo el 40% de las coproducciones hispanofrancesas realizadas entre 1989 y 1999 estuvieron siempre soportadas por Eurimages.

Para establecer un paralelismo con esta situación, encontramos que Levent Yilmazok (2010) analizaba la experiencia de veinte años de aplicación del programa en Turquía. Pese a que la producción analizada por el autor turco se basaba en una muestra inferior a la nuestra, detectaba una tendencia similar, por la cual Francia era el socio coproductor de Turquía (seguido de Grecia y Hungría). Según el autor, esto se debe a la propia naturaleza del programa, afincado en Estrasburgo, y la posibilidad de que la colaboración con el país galo abriera las puertas a la financiación con mayor facilidad. Una serie de entrevistas a los principales responsables del programa revelaron al autor turco, por una parte, que esta idea es contradictoria con uno de las lógicas generales del programa:

To collaborate with another producer from one of the big contributor states (France, Germany and Italy) might be disadvantageous because there exist about 8-10 applicant projects on the agenda of the national representatives of those countries for each meeting in which their citizens are the majority co-producers and they have to deal with such a high number of projects (2010, pág. 92)

Por otra parte, este gran impulso por parte del fondo europeo nos hace plantear una dicotomía entre los efectos que pudieron tener las exigencias para beneficiarse del fondo en la configuración del panorama de la coproducción con la determinación de qué tipo de películas son los que suscitaron el interés de los evaluadores del Consejo de Europa. A continuación, aportamos la lista de proyectos con participación española apoyados por Eurimages, diferenciando aquellos coproducidos con Francia de los coproducidos con otros países:

Financiación Eurimages		
	Coproducciones españolas con participación francesa	Coproducciones españolas sin participación francesa
1989	<i>No, o la vanagloria de mandar</i> <i>Invierno en Lisboa</i>	---
1990	<i>AméliaLopez</i> <i>Neil</i> <i>Amour et petitsdoigts de pied</i> <i>El hombre que perdió su sombra</i> <i>Krapatchouk</i> <i>El rey pasmado</i> <i>Sur la terrecommeauciel</i> <i>Tierra fría</i> <i>Véraz</i>	Portratit de famille
1991	<i>Adeus Princesa</i> <i>Marcelino Pan y Vino</i> <i>Trahir</i> <i>La vida lactea</i> <i>Le voleurd'enfants</i> <i>Mécaniquescélestes</i>	
1992	<i>L'absence</i> <i>BelleEpoque</i> <i>A charmedlife</i> <i>Le fusil de bois</i> <i>La leyenda de Balthasar el Castrado</i> <i>Madregilda</i> <i>Un femme de l'autre</i>	Bloodline Tirano Banderas

Financiación Eurimages		
	Coproducciones españolas con participación francesa	Coproducciones españolas sin participación francesa
1993	<i>El aliento del diablo</i> <i>Sinais de fogo</i> <i>El techo del mundo</i>	Land and freedom Tiempos mejores
1994	<i>Belmonte</i> <i>La buena etrella</i> <i>La ciudad de los niños perdidos</i> <i>Con gliocchichiusi</i> <i>Le cri de la lavandedans le champ de sauterelles</i> <i>Les fugeuses⁹</i> <i>Historias del Kronen</i> <i>Le journal de Luca¹⁰</i> <i>La pasión turca¹¹</i>	Palace El rey del río
1995	<i>Adáo e Eva</i> <i>Amores que matan</i> <i>L'appartement¹²</i> <i>El efecto mariposa</i> <i>Goforgold</i> <i>Lumière et Compagnie</i> <i>Malena es un nombre de tango</i> <i>Metroland¹³</i> <i>Orangesamères</i> <i>La vida privada</i>	Gaston swar Hamam Thehollowreed Istanbulbeneathmywings Lejos de frica Libertarias M moired ombre
1996	<i>Bambola¹⁴</i> <i>La buena vida</i> <i>Le Cible¹⁵</i> <i>Familia</i> <i>La camarera del Titanic</i>	

⁹ Figura Lolafilms y recibieron soporte de Eurimages, pero finalmente no se considera coproducción española.

¹⁰ Es Diario de un amor violado

¹¹ Se presentó como proyecto a Eurimages como coproducción entre Lola Films (España), SeptembreProductions (Francia) y Istanbul Film Ajansi (Turquía) y le fueron concedidos 233.247 € de ayuda. Finalmente la película resultó ser una producción íntegramente española y por ello no figura como coproducción internacional, salvo en la adjudicación de Eurimages.

¹² Es Flash-back

¹³ Esta película es británica según el ICAA, por lo que la coproducción no se materializó y se considera una cinta británica.

¹⁴ Es La teta y la luna

¹⁵ Es Romance peligroso

Financiación Eurimages		
	Coproducciones españolas con participación francesa	Coproducciones españolas sin participación francesa
	<i>Petitsdesordresamoreux</i> ¹⁶ <i>La préférence</i> ¹⁷ <i>Secretos del corazon</i> <i>Territorio Comanche</i>	
1997	<i>Abre los ojos</i> <i>Atilano Presidente</i> <i>Barrio</i> <i>Don Juan</i> <i>Gloria</i> <i>Inquietude</i> <i>Mararia</i> <i>Le serpent a mangé la grenouille</i> ¹⁸ <i>Toreros</i>	<i>Hijos del viento</i> <i>The shadow of Cain</i>
1998	<i>Agustin, roi du kung fu</i> <i>La ciudad de los prodigios</i> <i>Cuanvocuevas a mi lado</i> <i>Entre las piernas</i> <i>EstOuest</i> ¹⁹ <i>Frontera Sur</i> <i>La lettre</i> <i>Mirka</i> <i>A mulherpolicia</i> ²⁰ <i>Poruquuoipasmoi?</i> <i>Volaverunt</i> <i>Yoyes</i>	Mal
1999	<i>Asfalto</i> <i>Capitães de Abril</i> ²¹ <i>The old man who loread love stories</i> ²² <i>Palabra e utopia</i> <i>Salsa</i> ²³ <i>Semana Santa</i> ²⁴	<i>Aspettando il Messia</i> <i>¿T qu harías por amor?</i>

¹⁶ Es Sin deseo aparente

¹⁷ Es Caín, el preferido

¹⁸ Es ¡A trabajar!

¹⁹ Es La vida prometida

²⁰ No figura estrenada

²¹ Producida en 2000

²² Producida en 2000

²³ Producida en 2000

²⁴ Producida en 2000

Las bases originales para la creación del fondo Eurimages apenas establecen requisitos concretos para la obtención de las ayudas. La mayoría de ellos, formales, requerían que los largometrajes de ficción se realizaran entre productoras de al menos tres países miembros, lo cual propiciaba que todos los proyectos fueran coproducciones multilaterales.

En el caso que nos atañe, esto sirvió para que España realizara sus primeras coproducciones con países con los que hasta la fecha no había establecido ninguna colaboración. Por ejemplo, en 1991 con República Checa (*El hombre que perdió su sombra*), Luxemburgo (*Álbum de familia*), Bélgica (*Entre el cielo y la tierra, Mécaniques celestes*), Rumanía (*Trahir*), Hungría y Polonia (*Bloodline*), Grecia (*A CharmedLife*) u Holanda (*El detective y la muerte*).

Pero el programa también supuso la reiteración de las colaboraciones que hasta entonces ya se habían realizado con frecuencia en el pasado, siendo los principales socios coproductores de España, también en el contexto de Eurimages, Francia, Portugal, Italia y, en menor medida, Reino Unido y Alemania.

Según el artículo 5.2. de la Resolución (88) 15 del Consejo de Europa, que establece las bases para la Creación del Fondo de Soporte para la Coproducción y Distribución de Obras cinematográficas y audiovisuales (Eurimages): “La Comisión tendrá en cuenta la calidad de la obra y se cerciorará de si es apta para reflejar y promover a la contribución de los diversos componentes nacionales a la identidad cultural europea”.

3.4. El acuerdo de coproducción hispanofrancés

Si tomamos como ejemplo los acuerdos de coproducción bilateral entre España y Francia, observamos que gran parte de las bases consensuadas en el “Acuerdo de coproducción cinematográfica hispano-francés” del 1 de mayo de 1955 (BOE 121/1955) siguen vigentes hasta su última modificación en forma de Canje de notas del Acuerdo entre el Reino de España y la República Francesa del 2 de agosto de 2005 (BOE 183/2005). Para observar esta evolución se han analizado los siguientes documentos:

- Acuerdo de coproducción cinematográfica hispano-francés, firmado en París el 1 de abril de 1955. Ministerio de Asuntos Exteriores (BOE 1 de mayo 121/1955)²⁵
- Acuerdo sobre las relaciones cinematográficas entre el Reino de España y la República Francesa y anexo, firmado en París el 25 de marzo de 1988. Ministerio de Asuntos Exteriores (BOE 29 de marzo 75/1989)
- Canje de cartas, de fechas 28 de noviembre de 1996 y 21 de enero de 1997, constitutivo de Acuerdo entre el Reino de España y la República Francesa por el que se modifica el Acuerdo sobre las relaciones cinematográficas entre el Reino de España y la República Francesa y anexo, firmado en París el 25 de marzo de 1998 [sic]²⁶. Vigente desde 21 de enero de 1998. Ministerio de Asuntos Exteriores (BOE 9 de julio 163/1998)
- Canje de Cartas constitutivo de Acuerdo entre el Reino de España y la República Francesa para la modificación del Convenio sobre las Relaciones Cinematográficas y anexo, de 25 de marzo de 1988, hecho en Madrid el 4 de noviembre de 2003 y 23 de marzo de 2004. Vigente

²⁵ Existe un acuerdo previo con fecha 11 de marzo de 1953 que no fue publicado en el BOE. El Acuerdo de 1955 emana directamente de la experiencia piloto que supuso el texto de 1953.

²⁶ Es 1988 pero es una errata del BOE.

desde el 30 de junio de 2005. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (BOE 2 de agosto 183/2005)

Los documentos más importantes para esta regulación son el acuerdo original firmado en 1955 y el posterior redactado en 1989. El resto de textos solo aportan modificaciones sobre algunos artículos concretos sin cambiar sustancialmente el acuerdo. A continuación, se ofrece un resumen de las bases para la coproducción entre España y Francia y la evolución de cada apartado a lo largo de las modificaciones del texto original.

Propósito de la coproducción hispanofrancesa

Las primeras y últimas líneas de cualquier acuerdo habitualmente recogen la voluntad por la que las distintas instituciones cinematográficas se reúnen para la redacción y firma de dicho trato.

Así, según el Preámbulo del acuerdo de 1955, el motivo para la elaboración de dicho documento era que “Las autoridades españolas y francesas [...] consideran que deben buscar en común los medios de mejorar la coproducción, tanto en el aspecto artístico como en el del interés que ofrece para los productores de los dos países”. Bajo esta intención, mediante el texto se pretendía “dar mayor flexibilidad a ciertas disposiciones que parecen haber dificultado en el pasado el logro de los fines perseguidos”, así como el “abandono de las películas gemelas”, el tipo de películas que se estrenaban con muy poca diferencia temporal y que contaban con un guion muy parecido.

Por su parte, el texto de 1989 comienza: “Consciente de la contribución que las coproducciones pueden aportar al desarrollo de las industrias cinematográficas, así como al crecimiento de los intercambios económicos y culturales entre los dos países, resueltos a estimular el desarrollo de la cooperación cinematográfica entre Francia y España”. Observamos que el nuevo texto se refiere a la coproducción como una oportunidad industrial en términos económicos y culturales, y utiliza por primera vez el término “cooperación”, que insta a la colaboración para alcanzar un objetivo común (DRAE). Es decir, ya no se trata del interés que la coproducción ofrece a los productores, sino el que supone para el proyecto de industria compartida.

Nacionalidad de las películas

Como es habitual en los acuerdos de coproducción, todas las versiones del texto que regula la coproducción hispanofrancesa reconoce que las películas desarrolladas bajo dicha firma gozarán tanto de la nacionalidad española como francesa, así como de los distintos beneficios y ayudas que las películas nacionales puedan recibir en cada país.

Qué tipo de películas se esperaba coproducir

Continúa el preámbulo de 1955 exponiendo la preocupación en cuanto a la calidad de las películas coproducidas, un problema que la hemeroteca refleja como debate durante los años cincuenta: “ambas Delegaciones deciden vigilar estrictamente las calidades artísticas, técnicas y morales de las películas iniciadas dentro del nuevo Acuerdo”. Con dicha alegación es posible incluir a las coproducciones en las dinámicas de la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Encontramos además en el primer artículo del acuerdo una alusión a la dimensión internacional de los argumentos de las películas coproducidas, que habría de ser “apto para servir al renombre cinematográfico y favorecer la difusión cultural y la expansión económica de los dos países”.

Porcentaje de participación

Según el documento original, las películas realizadas entre empresas españolas y francesas debían promover la participación equilibrada, pero el porcentaje de participación podía modificarse, de manera que un coproductor podía participar como máximo en un 70% de la realización de la película y como mínimo en un 30% (art. 6). Se establecía así la posibilidad de realizar coproducciones no equilibradas en las que uno de los productores asumiría el rol de coproductor mayoritario y, el otro, minoritario. En el nuevo acuerdo firmado en 1988 los porcentajes de participación se flexibilizaban hasta el 20% en el caso de la participación mínima y hasta el 80% para la máxima.

Personal creativo, artístico y técnico

Las participaciones se traducen en los presupuestos en aportaciones de personal creativo, artístico y técnico. En el texto original de 1955 se definía al personal interviniente en la película como “directores, técnicos e intérpretes”. No será hasta el

texto de 1989 cuando se definió como personal “creativo, artístico y técnico”, aportando en el Artículo IV una definición para personal creativo: “Se entiende por personal creativo a las personas que tengan la cualidad de autor (autores de la obra preexistente, guionistas, adaptadores, directores, compositores), así como el montador Jefe, el director de la fotografía y el decorador jefe”.

Ya en el acuerdo de 1955 se especificaba que la nacionalidad de directores, técnicos, intérpretes debía ser española o francesa. A esta máxima se unían dos excepciones: se podía admitir la participación de personal de este tipo que fuera extranjero si residía en España o Francia. O, en el caso de profesionales de reconocido renombre internacional, podía obviarse la nacionalidad de este y ser contratado, aunque no tuviera ningún vínculo con España o Francia.

El acuerdo de 1989 se expresa en los mismos términos en este aspecto, aunque introduce algunas novedades con respecto al documento de 1955. Mediante el nuevo acuerdo se estipuló que, como mínimo, la aportación de cada país incluiría dos elementos considerados como creativos (uno sólo si se trata del director), un actor en papel principal y un actor en papel secundario.

También se alude a las condiciones mínimas de personal que debe reunir la parte minoritaria. Este apartado se presenta fundamental para la generación de coproducciones no equilibradas puesto que los contratos no contemplaban la opción de coproducciones financieras, por lo que era importante que la exigencia para el productor minoritario se cumpliera para que la coproducción pudiera ser considerada como tal.

En 1955 se estipulaba que esta debía contar con la participación de “al menos un ayudante de dirección o adaptador, un actor principal y dos secundarios”. En 1989 esta exigencia cambió a que se solicitaba del productor minoritario “una participación técnica y artística efectiva [...] con personal creador, artístico y técnico en proporción a la participación”, una redacción mucho más laxa, por lo que debemos suponer que el anterior requerimiento dificultaba llevar a cabo las producciones.

Participación de otros países

Ambos textos reconocen la posibilidad de que intervengan terceros coproductores extranjeros en las coproducciones hispanofrancesas siempre que los países de origen de dichos productores cuenten con acuerdo de coproducción con Francia o España. Esta máxima, que se recoge tanto en el texto de 1955 como el de 1989.

Rodaje de la película

Una de las ventajas comentadas sobre la coproducción internacional es que las películas realizadas bajo su fórmula gozan de la nacionalidad de las productoras que la llevan a cabo. Esto implica que, además de gozar de las mismas ventajas que las preguntas financieras, las instituciones han de velar porque se facilite el flujo transfronterizo de personal y recursos materiales para el desarrollo de la película, una condición reconocida en todas las versiones del acuerdo.

Por otra parte, mientras que no se registra ninguna alusión a las localizaciones para el rodaje en el texto de 1955, en 1989 se desarrolla esta cuestión y se establece que los rodajes de estudio se llevarán a cabo preferiblemente en país del coproductor mayoritario.

3.5. Casos de estudio

3.5.1. Aspectos metodológicos para el establecimiento de estrategias de coproducción. Delimitación de los casos de estudio.

Una vez establecida la importancia de abordar las coproducciones cinematográficas realizadas entre empresas de producción españolas y francesas en el cambio que se produce desde los años ochenta hasta su impulso en los noventa, se ha de acotar el número de películas a analizar.

Proponemos tomar como punto de partida el año 1987, que inicia el periodo ascendente en la coproducción hasta 1999 (solo interrumpido por la excepción del año 1994). El periodo 1987-1999 permite, además, abordar una serie de factores que influyen en el análisis de la coproducción. Por una parte, se trata de un año en el que están vigentes las conversaciones en el entorno europeo que darán lugar a la creación del Fondo Eurimages en 1988, así como a la creación del Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica en 1992. También identificamos la presencia del Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, ratificado por España en 1992, y, al final del periodo propuesto, la creación del fondo Ibermedia en 1998, que suponemos crea un nuevo escenario a partir de los años 2000 cuyo análisis escapa de los objetivos de este trabajo.

Como resultado encontramos que entre 1987 y 1998 se llevaron a cabo 110 coproducciones hispanofrancesas. En clave autoral, resulta imposible agrupar estas en función de un criterio por otra habitual en investigación que es la de estudiarlas por su director. En total, en la coproducción de estas películas intervinieron 87 directores, siendo los que han recurrido con más frecuencia a la coproducción hispanofrancesa Almodóvar (5 coproducciones), Bigas Luna (4), Gerardo Herrero (3), Tanner, Rocha, Colomo, Ripstein, Gómez Pereira y León de Aranoa (2 cada uno).

Se observa la entrópica dificultad de utilizar la muestra de películas a analizar bajo este criterio, que únicamente nos sirve para identificar a los realizadores que más veces participaron en la realización de coproducciones internacionales. En este sentido, es importante tener en cuenta que algunos de ellos, como Pedro Almodóvar, desarrollaron toda su filmografía entre 1990 y 1999 bajo esta fórmula, mientras que otros recurrieron a ella de forma más esporádica. La Tabla 15 muestra las películas realizadas por los once directores que más coproducciones internacionales realizaron durante el periodo (entre 2 y 5) en relación al número de largometrajes dirigidos entre 1983 y 1999.

	Total	Coproducciones hispanofrancesas	Importancia de la coproducción en su filmografía
Almodóvar	10	5	50 %
Bigas Luna	10	4	40%
Gerardo Herrero	5	3	60%
Saura	8	2	25%
Tanner	6	2	33%
Rocha	3	2	66%
Colomo	6	2	33%
Ripstein	8	2	25%
Planchon	3	2	66%
Gómez Pereira	6	2	33%
Aranoa	3	2	66%

Tabla 15 – Directores que realizaron dos o más coproducciones hispanofrancesas (1987-1999)

Si el listado de coproducciones hispanofrancesas se agrupa por empresas de producción o productor que intervinieron en el proyecto, encontramos finalmente una forma de ordenar dichos títulos, así como un patrón concluyente: el 50% de las coproducciones hispanofrancesas entre 1987 y 1999 fueron impulsadas, desarrolladas o contaron con la participación de cinco importantes agentes de producción españoles: las productora Mate Cantero a través de la empresa Mate

Producciones (14), el productor Gerardo Herrero desde Tornasol (12), los productores Agustín Almodóvar y Esther García con El Deseo (10), el productor Andrés Vicente Gómez a través de empresas como Iberoamericana o Lolafilms (7) y el productor Elías Querejeta (8).

En las siguientes páginas desarrollaremos el recorrido del trabajo de estos cinco agentes, centrándonos principalmente en el desarrollado por Andrés Vicente Gómez, El Deseo y Tornasol por continuar en activo en el momento de la realización de esta investigación de cara a obtener resultados que nos ayuden a valorar distintos modelos de coproducción.

Si bien pareciera que la perspectiva de los productores audiovisuales nos obliga a tener que analizar estas películas desde el punto de vista económico, no debemos olvidar que la labor de producción puede ser considerada desde el punto de vista creativo, tal como Ciller y Palacio afirman:

La base de la argumentación sobre la que todos los autores trabajan cuando afirman que la producción cinematográfica forma parte de un complejo sistema económico surge básicamente de las características del proceso mismo de producción, y de manera fundamental de los productos que elabora y las condiciones de fabricación de los mismos. Cuestión que no impide, al mismo tiempo, evidenciar la particularidad más destacada que afecta a todo el proceso, la existencia de una variable artística inherente al mismo y que aporta a este sector económico una singularidad propia (2016, pág. 12)

En este sentido, Angus Finney (1996) destaca la existencia de dos tipos de productores: los creativos (*creative producers*) y los financieros (*financial producers*)

No cabe duda de que, en el desarrollo de los filmes, la producción supone un papel central que puede llegar a influir en aspectos estéticos y narrativos del largometraje. En el caso de las coproducciones, estas habitualmente se fraguan como tales debido a la intervención de los productores, capaces bien de sacar adelante proyectos locales gracias a su conversión en coproducciones internacionales o de crear las sinergias necesarias para originar este tipo de colaboraciones que desde un inicio se conciben

como coproducciones internacionales. Por definición, es tarea del productor en la mayoría de los casos buscar el personal creativo, artístico y técnico adecuado para un determinado proyecto que, en el caso de la coproducción, respete las condiciones establecidas por los acuerdos que la rigen en cuanto a los trabajadores intervinientes en la película. Por tanto, virtudes estéticas asociadas a profesionales como el director, el compositor de la banda sonora, el director de fotografía o el guionista dependen en buena medida de la elección de un productor. Por supuesto, es asimismo responsabilidad de los productores valerse de los recursos económicos necesarios para llevar la producción a buen puerto, sin los cuales ninguna de las capacidades creativas, artísticas o técnicas del resto del personal implicado en la realización de la película podrían llevarse a cabo.

Por todo ello, parece acertado afirmar que es posible analizar las imbricaciones de las coproducciones hispanofrancesas con el contexto histórico, social, político y cultural que hemos desarrollado en capítulos anteriores bajo el prisma de los proyectos que fueron elegidos para ser producidos por una serie de productores que, por otra parte, dominaron la realización de películas mediante el régimen de la coproducción internacional.

Por otra parte, pese a que en nuestro trabajo previo se ha justificado la necesidad de estudiar, al menos en el aspecto legislativo, los periodos 1983-1989 y 1989-1999, los estudios de caso constituirán un panorama único desarrollado entre 1987, fecha en la que todas las empresas analizadas se crearon o se encontraban en activo, además de iniciarse la primera experiencia Eurimages, y 1999, previo a la incursión de Ibermedia en el panorama de la coproducción internacional.

Para dar un sentido cronológico a nuestro relato, los tres casos de estudio se han ordenado en función de la fecha de fundación de la empresa productora a analizar o de la fecha de inicio de actividad del productor más representativo, por lo que primero abordaremos el caso del productor Andrés Vicente Gómez, posteriormente el de El Deseo y, para terminar, el de Gerardo Herrero.

3.5.2. Andrés Vicente Gómez

El productor Andrés Vicente Gómez ha dedicado parte de su larga carrera a la coproducción internacional de largometrajes. Desde que iniciara su carrera en 1968 hasta 2017, Vicente Gómez ha producido 123 proyectos audiovisuales en los que figura como productor, productor ejecutivo o coproductor, entre los que se encuentran cinco series de televisión (*Los pazos de Ulloa*, 1985; el episodio *La mujer y el pelele* para la serie *La grande collection*, 1992; *Cuentos de Borges*, 1992-1993; *Petra Delicado*, 1999 y *To-Day*, 2015) un documental para televisión (*Far from home*, 2015) y 117 largometrajes de ficción. De estas 117 películas, 52 fueron coproducciones internacionales, 24 de estas desarrolladas en el periodo 1987-1999.

3.5.2.1. Las primeras coproducciones

El caso de Andrés Vicente Gómez resulta de especial interés para nosotros por ser uno de los principales productores del periodo que hemos establecido de para el estudio de las coproducciones españolas. En activo desde 1961, Andrés Vicente Gómez tuvo contacto con la coproducción internacional desde sus primeros trabajos. Paradójicamente, fue una coproducción hispanofrancesa, *Tela de Araña* (José Luis Monter, 1963) la que lo introdujo en la profesión del cine, a través del contacto que estableció con el guionista y codirector de la película, el danés Niels Larsen, cuando Andrés Vicente Gómez trabajaba como botones en el Hotel Zurbano de Madrid a finales de los años cincuenta.

Aquel rodaje sirvió a Andrés Vicente Gómez para descubrir algunos de los entresijos que podía implicar el complejo mecanismo de la coproducción internacional, en concreto, la división de roles y su modificación de cara a los créditos de la película:

El guión de *Tela de araña* lo había escrito Niels Larsen con la ayuda de Gudie Lawaetz y en el plató teníamos tres directores: el propio Larsen, José Luis Monter, que lo era a efectos del Sindicato Nacional del Espectáculo, y Guy Lefranc, un

director-delegado que había enviado el coproductor francés. Ese tipo de "arreglos" era muy común por aquellos días y la gente se avenía, más o menos bien, a trabajar en aquellas condiciones. (Andrés Vicente Gómez, 2001)

Durante el rodaje de *Tela de araña*, Andrés Vicente Gómez fraguó una amistad con Augusto Boué, quien le permitió en 1968 participar en la producción de *Comanche Blanco* (José Briz y Gilbert Kay, 1968), la única película impulsada desde Producciones Cinematográficas A.B., empresa de la familia Boué. En esta coproducción entre España y Estados Unidos (IPC) Andrés Vicente Gómez figura como productor y como productor ejecutivo.

No obstante, entre 1962 y 1980 la actividad principal de Andrés Vicente Gómez se desarrolló desde la empresa de producción Eguiluz, creada en 1961 y que sufrió diversas ventas entre sus distintos propietarios²⁷, hasta que hacia 1972 el productor Elías Querejeta terminó por ceder la productora a Andrés Vicente Gómez, a quien ya había puesto al frente de la producción un tiempo antes. Resulta llamativa desde la perspectiva de nuestro trabajo la manera en que el productor explica los motivos para su incorporación y posterior adquisición de Eguiluz tras su participación en las dos únicas películas resultantes del binomio Querejeta-Gómez, las coproducciones internacionales multipartitas *Belleza negra* (James Hill, 1971)²⁸, y *Diabólica Malicia* (Andrea Bianchi, 1972)²⁹:

[...] serían mis primeras colaboraciones con el inglés Harry Alan Towers, hoy un mítico productor de películas "B", con el que Nick Wentworth estaba trabajando de montador. Elías me propuso comprar una marca -Eguiluz Films- para diferenciar estos "negocios medio sucios" de las coproducciones de las películas españolas cercanas al Arte y Ensayo que llevaba él personalmente. Nuestra participación en los beneficios era de un 75% para Elías y un 25% para mí. Entre comisiones por ventas al extranjero y los beneficios de estos "negocios" de coproducción (en los que la

²⁷ Tal como recogen Riambau y Torreiro, 2008, p. 369.

²⁸ Producida por Eguiluz (España) junto con CCC Filmkunst (República Federal Alemana), Paramount Pictures (Estados Unidos) y Tigson British Films (Reino Unido).

²⁹ Producida por Eguiluz (España) junto con Cemo Film (Italia) y Corona Filmproduktion (República Federal Alemana).

película era lo de menos), gané tanto dinero en esa época que algunas de las personas íntimas de Elías no me lo perdonaron, creándome una situación muy incómoda que me llevó a continuar en solitario. [...] Pero "Belleza negra" y "Diabólica malicia", cuya producción física asumí casi en exclusividad, me ofrecieron la oportunidad de adquirir una experiencia notable y sobre todo demostrar que podía gobernar situaciones difíciles con actores internacionales, coproducciones de diferentes países y directores extranjeros. (Andrés Vicente Gómez, 2001)

Siendo ya propietario de la productora, Andrés Vicente Gómez trabajó como productor en otros doce largometrajes, tres de ellos coproducciones internacionales: *La isla del tesoro* (John Hugh y Andrea Bianchi, 1972)³⁰, *El complot de los rebeldes* (René Gainville, 1973)³¹ y *Las flores del vicio* (Silvio Narizzano, 1974)³². A este periodo se debe sumar la también coproducción de *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979)³³, el único trabajo que Andrés Vicente Gómez realizaría fuera de Eguiluz, así como la única película en que participaría la productora Cinema 3/Domingo Pedret.

En el periodo 1983-1991, el productor desarrolló la mayoría de sus proyectos bajo el paraguas de la Compañía Iberoamericana de Cine y Televisión, renombrada como Iberoamericana Films Internacional en 1989 y por X y Z Desarrollos en 1992. El propio Andrés Vicente Gómez marca el año 1983 como el punto de inflexión en su carrera. Ya con el Partido Socialista en el gobierno, al que el productor era muy afín, Andrés Vicente Gómez formó parte desde Iberoamericana de la renovación que se dio en el seno de Televisión Española hacia las grandes series literarias (Palacio, 2001), ocupándose de la producción de *Los pazos de Ulloa* (TVE, 1985), algunos episodios de *Cuentos de Borges* (TVE, 1986-1991), *La mujer y el pelele* (TVE, 1991) y *La fiebre sube a El Pao* (TVE, 1991).

³⁰Producida por Eguiluz (España) junto con Les Productions FDL (Francia), Seven Films (Italia), Massfilms (Reino Unido) y CCC Filmkunst (República Federal Alemana).

³¹ Producida por Eguiluz (España) junto con Simone Allouche (Francia) y 14 LuglioCinematografia (Italia).

³²Producida por Eguiluz (España) junto conEtablissementSargon (Luxemburgo).

³³Producida por Cinema3 (España) junto con Filmpaha (Italia) y NefDiffusion (Francia).

Para el interés que nos ocupa, podemos también marcar 1983 como punto de inflexión, pues desde dicho año comienza su actividad casi ininterrumpida en la coproducción internacional, primero con Iberoamericana Films y posteriormente con Lolafilms. De las 35 producidas por la Compañía (Iberoamericana) desde su creación en 1982 hasta 2005, Andrés Vicente Gómez trabajó en 30 como productor. De las 14 coproducciones que desde Iberoamericana se desarrollaron, 12 fueron producidas por él. Es decir, el 40% de las películas producidas por Iberoamericana, así como de las películas llevadas a cabo por Andrés Vicente Gómez, fueron coproducciones. Un porcentaje ligeramente superior a su etapa como productor en Eguiluz, donde alrededor del 37% de las películas se desarrollaron bajo régimen de coproducción internacional.

Pese a que Iberoamericana Films continuó funcionando más años, a través de la filmografía de Andrés Vicente Gómez detectamos que la coproducción internacional cobró menos importancia en el seno de esta empresa después de 1991. Hasta dicho año, Andrés Vicente Gómez desarrolló 11 coproducciones internacionales: *Venus Negra* (Mulot, 1983), *Christina y la reconversión sexual* (Lara Polop, 1984), *Flecha negra* (John Hough, 1985), *El Dorado* (Carlos Saura, 1987), *Los negros también comen* (Marco Ferreri, 1987), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), *La noche oscura* (Carlos Saura, 1989), *El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1989), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Las edades de Lulú* (José Juan Bigas Luna, 1990) y *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991); y las películas de producción íntegramente española *Los caraduros* (Antonio Ozores, 1983), *El pan debajo del brazo* (Mariano Ozores, 1984), *Sé infiel y no mires con quién* (Fernando Trueba, 1985), *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1987), *El pecador impecable* (Augusto M. Torres, 1987), *Miss Caribe* (Fernando Colomo, 1988), *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991) y *La noche mas larga* (José Luis García Sánchez, 1991). Entre 1994 y 1999, Andrés Vicente Gómez produjo a través de Iberoamericana *Cómo ser feliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994), y *Antártida* (Manuel Hueriga, 1995), ambas de producción íntegramente española, y coprodujo internacionalmente *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995). Sin embargo, en estos años su actividad de

materializa principalmente desde la productora Lolafilms, la filial creada en 1988, con la que opera de manera continuada desde 1993 y que mantiene en activo a día de hoy,

De esta evolución podemos destacar algunas primeras conclusiones. Por una parte, se detecta un cambio desde la coproducción internacional centrada en proyectos extranjeros hacia los proyectos de iniciativa española. Las coproducciones realizadas en los años setenta (*Belleza negra*, *Diabólica malicia*, *La isla del tesoro* y *El complot de los rebeldes*), y en los ochenta (*Venus negra* y *Flecha negra*) fueron proyectos donde predominaba la iniciativa extranjera. Con el cambio hacia la producción de proyectos más españoles - a excepción de *Los negros también comen*, que consideraremos principalmente francoitaliana-, se materializa la intención que Andrés Vicente Gómez se impuso hacia 1973, cuando produjo su primer largometraje de carácter español, *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1973): "Con *La loba y la paloma* comencé a producir películas más españolas de concepto y con ellas intenté introducirme en el mercado nacional. Me daba cuenta de que, para concretar un proyecto de empresas sólido, debías consolidarte en tu propio mercado" (Andrés Vicente Gómez, 2001).

Por otra parte, a inicios de los años ochenta Andrés Vicente Gómez, que vivía principalmente de su faceta como distribuidor y no de sus ganancias como productor, vio la necesidad de volcarse en un cine más comercial: hablar de cine comercial en aquella época era hablar de un hombre: Mariano Ozores, campeón absoluto de taquilla. Le convencí para hacer dos películas conmigo, "Los caraduros" y "El pan debajo del brazo".

Tras esta corta experiencia con el tipo de cine que, por otra parte, fue erradicado con la aparición de los nuevos criterios de las políticas impulsadas por los Decretos Miró, la actividad del productor tendió a la consolidación de proyectos internacionales tanto con directores para entonces más noveles (Fernando Trueba) como veteranos (Carlos Saura, Bigas Luna), en una apuesta por un cine cada vez más autoral a medida que los años noventa se aproximaban. Pese a que Andrés Vicente Gómez expresa no haberse podido beneficiar como hubiera sido su deseo de las ayudas proyectadas por el primer gobierno socialista, de alguna manera se sumó a la ideología que subyacía

en estas, propiciando un cine menos comercial y de mayor calidad, también en su filmografía.

3.5.2.2. La producción de Andrés Vicente Gómez (1987-1999)

Según Pohl y Türschmann, el productor Andrés Vicente Gómez inició desde mediados de los ochenta la práctica de “espectáculo más cine de *auteur*” (2007, pág. 18), mediante el desarrollo de proyectos de alto presupuesto encabezadas por realizadores de constatada autoría como Carlos Saura o José Juan Bigas Luna, o, más adelante, de nuevos realizadores como Fernando Trueba.

En este punto nos centraremos en el desarrollo de coproducciones internacionales por Andrés Vicente Gómez en el periodo de estudio, entre 1987 y 1999. En la Tabla 16 recogemos todos sus trabajos como productor desde 1987 hasta 1999, distinguiendo si se tratan de largometrajes de ficción (F) o documentales (D), si son producción íntegramente españolas (PN) o coproducciones internacionales, la nacionalidad de la película y el porcentaje de participación de cada país, las productoras que participaron en su desarrollo y, para este caso, desde qué empresa de producción operó Andrés Vicente Gómez en dicho proyecto.

Tabla 16 – Filmografía de Andrés Vicente Gómez (1987-1999). Coproducciones internacionales sombreadas. Elaboración propia. (F= Ficción, D=Documental, PN=Producción íntegramente nacional, CI=Coproducción internacional)

Año producción	Título	F/D	PN/CI	Porcentaje de participación	Productora desde la que interviene
1987	<i>El año de las luces</i>	F	PN		Iberoamericana
1987	<i>El dorado</i>	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	Iberoamericana (España) Chrysalide, France3 (Francia) Sacis (Italia)
1987	<i>Los negros también comen</i>	F	CI	ESP FR ITA *Participaciones desconocidas	Iberoamericana (España) Caméra One, JMS Films (Francia) 23 Giugno (Italia)
1988	<i>El pecador impecable</i>	F	PN		Iberoamericana

Año producción	Título	F/D	PN/CI	Porcentaje de participación	Productora desde la que interviene
1988	<i>Remando al viento</i>	F	CI	ESP NOR	Iberoamericana, Ditirambo (España) Viking (Noruega)
1988	<i>Miss Caribe</i>	F	PN		Iberoamericana
1988	<i>Bajarse al moro</i>	F	PN		Lolafilms, Iberoamericana
1989	<i>El vuelo de la paloma</i>	F	PN		Lolafilms, Iberoamericana
1989	<i>Las cosas del querer</i>	F	PN		Iberoamericana
1989	<i>La noche oscura</i>	F	CI	ESP FR	Iberoamericana, Trade (España) La Generale des Images (Francia)
1989	<i>El sueño del mono loco</i>	F	CI	ESP FR	Iberoamericana (España) French Pd., International Pd., Sofica (Francia)
1990	<i>Las edades de Lulú</i>	F	CI	ESP ITA	Iberoamericana (España) Apricot (Italia)
1990	<i>¡Ay, Carmela!</i>	F	CI	ESP (70%) ITA(30%)	Iberoamericana, TVE (España) Ellepi Films (Italia)
1991	<i>Beltenebros</i>	F	CI	ESP (80%) HOL (20%)	Iberoamericana (España) Floradora (Holanda)
1991	<i>Cómo ser mujer y no morir en el intento</i>	F	PN		Iberoamericana
1991	<i>La noche más larga</i>	F	PN		Iberoamericana
1992	<i>Belle Époque</i>	F	CI	ESP FR POR	Lolafilms, Fernando Trueba (España) Frnch Pd. (Francia) Animatógrafo (Portugal)
1992	<i>Una mujer bajo la lluvia</i>	F	PN		Lolafilms
1992	<i>Jamón, jamón</i>	F	PN		Lolafilms
1992	<i>La reina anónima</i>	F	PN		Lolafilms
1992	<i>Marathon</i>	F	PN		Ibergroup
1993	<i>El amante bilingüe</i>	F	CI	ESP (70%) ITA (30%)	Lolafilms, Atrium, Cartel (España) International Dean (Italia)
1993	<i>Tirano Banderas</i>	F	CI	ESP (80%) CU (20%)	Lolafilms, Atium, Promociones Audiovisuales Reunidas, Luz Directa (España) ICAIC (Cuba) Cinematográfica del Prado (México)
1993	<i>Huevos de oro</i>	F	CI	ESP (50%) FR (30%) ITA (20%)	Lolafilms (España) Filmauro (Italia) Hugo Films, Lumière Films (Francia)

Año producción	Título	F/D	PN/CI	Porcentaje de participación	Productora desde la que interviene
1993	<i>El amante bilingüe</i>	F	PN		Lolafilms
1994	<i>Cómo ser infeliz y disfrutarlo</i>	F	PN		Iberoamericana
1994	<i>Cuernos de mujer</i>	F	PN		Iberoamericana
1994	<i>La teta y la luna</i>	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	Lolafilms, Cartel (España) Hugo Films (Francia)
1994	<i>El detective y la muerte</i>	F	CI	ESP POR HUN	Lolafilms, Rocabruno (España) Tor (Portugal) Sigma (Hungria)
1994	<i>La pasión turca</i>	F	PN		Lolafilms
1995	<i>Antártida</i>	F	PN		Iberoamericana
1995	<i>Matías juez de línea</i>	F	PN		Lolafilms
1995	<i>La Celestina</i>	F	PN		Lolafilms
1995	<i>El rey del río</i>	F	PN		Lolafilms
1996	<i>Palace</i>	F	CI	ESP BEL HUN	Lolafilms, Sogetel (España) Era Films (Bélgica) Sigma Films (Hungria)
1995	<i>El día de la bestia</i>	F	CI	ESP (80%) ITA (20%)	Iberoamericana, Sogetel (España) MG (Italia)
1995	<i>Two Much</i>	F	CI	ESP (70%) EEUU (30%)	Lolafilms, Sogetel, Fernando Trueba P.C. (España) Occidental Media (Estados Unidos)
1996	<i>Libertarias</i>	F	CI	ESP ITA	Lolafilms, Sogetel (España) Academy Pic. (Italia) Era Films (Bélgica)
1996	<i>La lengua asesina</i>	F	CI	ESP (75%) UK (25%)	Lolafilms, Sogetel (España) The Spice Factory, The Noel Gay Motion Pic.Co. (Reino Unido)
1996	<i>El perro del hortelano</i>	F	PN		Lolafilms
1996	<i>Tranvía a la malvarrosa</i>	F	PN		Lolafilms
1996	<i>La duquesa roja</i>	F	PN		Lolafilms
1996	<i>Sólo se muere dos veces</i>	F	PN		Lolafilms
1996	<i>En brazos de la mujer madura</i>	F	PN		Lolafilms
1996	<i>Más allá del jardín</i>	F	PN		Lolafilms
1997	<i>Perdita Durango</i>	F	CI	ESP (50%)	Lolafilms, Sogetel (España) Mirador Films (México)
	<i>La mirada del otro</i>	F	PN		Lolafilms
	<i>Una pareja perfecta</i>	F	PN		Lolafilms

Año producción	Título	F/D	PN/CI	Porcentaje de participación	Productora desde la que interviene
1997	<i>Sus ojos se cerraron (y el mundo sigue andando)</i>	F	CI	ESP (50%) ARG (50%)	Rocabruno, Aurum Prod. (España) Patagonik Films Group (Argentina)
1998	<i>No se lo digas a nadie</i>	F	CI	ESP (80%) PER (20%)	Lolafilms (España) Inca Films (Perú)
1998	<i>La niña de tus ojos</i>	F	PN		Lolafilms
1998	<i>Muertos de risa</i>	F	PN		Lolafilms
1999	<i>Un dulce olor a muerte</i>	F	CI	ESP (40%) MEX (40%) ARG (20%)	Lolafilms (España) Ivania Films, Mirador Films (México) Aleph Media (Argentina)
1999	<i>Goya en Burdeos</i>	F	CI	ESP (80%) ITA (20%)	Lolafilms (España) Italian International Film (Italia)
1999	<i>Segunda piel</i>	F	PN		Lolafilms

Como podemos observar, ya en los años noventa se concentra la mayor actividad de Andrés Vicente Gómez. Fue a partir de 1986 cuando Andrés Vicente Gómez intensificó su faceta de productor, así como de distribuidor. Algunas estrategias comerciales propiciaron este auge: en 1986 comenzó a controlar la Compañía Iberoamericana de Cine y Televisión - desde 1989, Iberoamericana Films Internacional. En 1990, Andrés Vicente Gómez entra como socio en Lolafilms, empresa de producción que había sido fundada en 1981 en Barcelona por Josep Anton Pérez Giner y Carles Durà (productores), Vicente Aranda (director) y Joan Amorós (operador) y que contaba con Oriol Regàs (restaurador) y José Manuel Lara (editor) como socios³⁴.

Desde 1993, Andrés Vicente Gómez estableció lazos con algunas de las empresas que conformaban el conglomerado Sogecable. Entre 1993 y 1997, seis de las coproducciones impulsadas desde Lolafilms contaron con la colaboración de la distribuidora Sogepaq. En 1994, Andrés Vicente Gómez entró en la estrategia de Sogetel por la cual firmaba acuerdos con otros productores para la coproducción (nacional e internacional) de películas. Así, Gómez acordó con la sociedad dirigida en

³⁴ Rimbau y Torreiro (2008) desarrollan las distintas incorporaciones y bajas en el seno de la empresa (p. g. 371)

aquel momento por Santiago Roldán coproducir entre 1995 y 1997 veinticuatro proyectos.

Por último, en 1996, adquirió la mayor parte de la productora Rocabruno, que compartía con el realizador Gonzalo Suárez.

Esta maraña empresarial en la que se ha visto envuelto el productor arroja el siguiente balance:

- De los 55 largometrajes desarrollados por Andrés Vicente Gómez como productor, 24 (el 45%) fueron coproducciones internacionales.
- El productor impulsó estas coproducciones desde distintas empresas de las que participaba como socio o con las que había firmado un acuerdo comercial. Ocho de ellas se desarrollaron desde Iberoamericana (principalmente en el periodo 1987-1991), quince desde Lolafilms (desde 1993) y solo dos desde Rocabruno.
- Entre 1993 y 1997 la mayoría de las coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez contaron con la colaboración de Sogepaq o Sogetel.

Por otra parte, podemos establecer cuáles fueron los socios principales del productor entre los años 1987 y 1999 para la coproducción internacional. Si bien su caso está seleccionado para estudiar la coproducción hispanofrancesa, Andrés Vicente Gómez ha desarrollado parte de las coproducciones internacionales con otros países. En concreto, la Tabla 17 muestra la distribución de los socios con los que ha trabajado el productor según las segundas nacionalidades de las películas coproducidas:

Italia	8
Francia	7
Holanda	3
Argentina	2
Bélgica	2
Estados Unidos	2
México	2
Cuba	1
Noruega	1
Perú	1
Portugal	1
Reino Unido	1

Tabla 17 – Países de procedencia de los socios productores de las coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez (1987-1999). Elaboración propia.

Los dos principales socios de Andrés Vicente Gómez se encuentran en Francia e Italia. Cuenta con 8 colaboraciones con empresas italianas y 7 francesas, de las cuales 2 son en coproducción tripartita España-Francia-Italia.

Coproducciones bipartitas	Coproducciones multipartitas
<i>El dorado</i> <i>Remando al viento</i> <i>La noche oscura</i> <i>El sueño del mono loco</i> <i>Las edades de Lulú</i> <i>¡Ay, Carmela!</i> <i>Beltenebros</i> <i>El amante bilingüe</i> <i>Tirano Banderas</i> <i>La teta y la luna</i> <i>El día de la bestia</i> <i>Two Much</i> <i>Libertarias</i> <i>La lengua asesina</i> <i>Perdita Durango</i> <i>Sus ojos se cerraron (y el mundo sigue andando)</i> <i>No se lo digas a nadie</i> <i>Goya en Burdeos</i>	<i>Los negros también comen</i> <i>Belle Époque</i> <i>Huevos de oro</i> <i>El detective y la muerte</i> <i>Palace</i> <i>Un dulce olor a muerte</i>
Total: 18 (75%)	Total: 6 (25%)

Tabla 18 - Coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez y productoras extranjeras en función de si son bipartitas o multipartitas (1983-1999).

Socios coproductores	Número de coproducciones	Colaboración bilateral	Colaboración multilateral
Francia	7	5	2
Italia	8	5	2
Estados Unidos	6	4	2
Holanda	3	1	2
Argentina	2	1	1
México	2	0	2
Perú	1	1	0
Polonia	1	0	1
Bélgica	1	0	1
Noruega	1	1	0
Cuba	1	1	0
Luxemburgo	1	0	1
	Total coproducciones: 31	Total colaboraciones bilaterales: 19	Total colaboraciones multilaterales: 14

Tabla 19 - Colaboraciones entre Andrés Vicente Gómez y otras productoras según su procedencia, el número total de coproducciones en las que colaboraron y si fueron colaboraciones bilaterales o multilaterales (1983-1999).

Este es un ejemplo del cambio de relevo que supone Francia con respecto a Italia como coproductor principal en los años noventa. Temporalmente, el interés por coproducir con Francia e Italia conjuntamente se concentra de maneras distintas.

Podemos considerar mayor presencia de las coproducciones tripartitas especialmente en su etapa en Eguiluz en los setenta – tres coproducciones: *La isla del Tesoro* (1972), *El complot de los rebeldes* (1973) y *La verdad sobre el caso Savolta* (1979)- y, posteriormente, en 1987 (*Los negros también comen*) y en 1993 (*Huevos de oro*).

La actividad con Italia (sin Francia) se encuentra a partir de 1990, cuando produce dos películas con Italia (*¡Ay Carmela!* y *Las edades de Lulú*), en 1993 (*El amante bilingüe*), 1995 (*El día de la bestia*), 1996 (*Libertarias*) y en 1999 (*Goya en Burdeos*).

En el caso de Francia, la actividad se concentra un poco antes en el periodo 87-94: desde 1987 con *El Dorado*, 1989 (*La noche oscura*, *El sueño del mono loco*), 1992 (*Belle Epoque*), 1994 (*La teta y la luna*).

Desde inicios de los años ochenta y hasta 1986, el productor Andrés Vicente Gómez solo había llevado a cabo una producción de media al año. Algunas de ellas las mencionadas *Venus negra*, *Christina y la reconversión sexual* o *Flecha negra* fueron coproducciones internacionales, en un momento en el que también trató de lanzar proyectos de financiación íntegramente española comerciales (como las películas dirigidas por Mariano Ozores, *Los caraduros* o *El pan debajo de brazo*).

Sin embargo, en 1987 el productor inicia un giro definitivo hacia un tipo de coproducción internacional diferente: largometrajes de indudable alto presupuesto, encabezadas por directores de reconocida autoría y que, como veremos, oscilan entre aquellas con un marcado carácter español y las que verdaderamente ofrecen historias que imbrican las distintas identidades culturales de los coproductores.

Tomando como referencia solo aquellas coproducciones desarrolladas junto a productoras francesas, a continuación, se agrupan y exponen en el siguiente orden: las obras de Carlos Saura *El Dorado* y *La noche oscura*, el caso de *Los negros también comen* de Marco Ferreri, las producciones de Fernando Trueba *El sueño del*

mono loco y *Belle Époque* y la trilogía ibérica de Bigas Luna, destacando *Huevos de oro* y *La teta y la luna*.

3.5.2.3. Carlos Saura y la recreación histórica

El Dorado (1987) es la primera coproducción desarrollada por Andrés Vicente Gómez de esta nueva etapa que fue, a su vez, la primera colaboración con el director Carlos Saura, que hasta ese momento había desarrollado la mayoría de su obra con el productor Elías Querejeta. La relación de Gómez con Saura se extendería en el tiempo con otras coproducciones internacionales durante la siguiente década como *La noche oscura* (1989), *¡Ay, Carmela!* (1990) y *Goya en Burdeos* (1999), además de la película *Maratón* (1992), centrada en los Juegos Olímpicos y de producción íntegramente nacional.

El Dorado y *La noche oscura* cuentan con participación francesa. La producción de estas dos películas en los que se trabaja sobre los efectos del tratamiento de la memoria histórica en el cine (para ampliar esta cuestión se recomienda Ibáñez y Anannia, 2010) supone una apuesta por el carácter autoral de los proyectos encabezados por Carlos Saura, pero también por un género cinematográfico como es el *biopic* histórico, configurando relatos sobre figuras relevantes del pasado, como también ocurre en otros títulos de su filmografía, como *Llanto por un bandido* (1964), *Antonieta* (1982), *Goya en Burdeos* (1999), *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2000) o *Io, Don Giovanni* (2009). Nancy Berthier destaca que el *biopic* se presenta como el “terreno privilegiado del arte de heredar”, un arte que, según la autora, Carlos Saura utiliza no tanto como reivindicación del pasado sino como proceso constructivo de su propia identidad:

Carlos Saura no se contenta con situarse respecto a unas referencias culturales y a la historia de su país ni le basta con utilizarlas como elementos constitutivos de su lenguaje cinematográfico. Las asume como un auténtico heredero, perfectamente consciente de que la cultura no es más que eso, precisamente, un entretejido de filiaciones, de la misma manera finalmente que el individuo no es sino una suma de

herencias. La combinación de estas filiaciones, aleatoria, es lo que define el carácter irreductible de la identidad individual como colectiva. (Berthier, 2008, pág. 118).

El Dorado concentraba en 1987 la paradoja de ser una superproducción —la mayor concebida hasta ese momento en España— y a la vez un producto autoral, dando como resultado una película con un profundo trasfondo sobre los españoles expedicionarios en tierras americanas, tal como destaca Marvin D'Lugo:

Saura attempts not only to redefine the character of historical Lope de Aguirre as a resistance fighter to Castilian imperialist ideology, but also to involve his contemporary audience in questioning the institutional processes through which the image of Aguirre has been appropriated into a distorted discourse of Spanishness. (1991, pág. 230)

La hemeroteca y el propio relato del productor, Andrés Vicente Gómez, demuestran que pocas películas han soportado tantas dificultades para su desarrollo como *El Dorado*, que durante un tiempo resultó ser la película más cara de la historia del cine español. Con un presupuesto inicial de aproximadamente seiscientos millones de pesetas (3,6 millones de euros), el coste de producción final alcanzó los mil millones (6 millones de euros).

El proyecto nace hacia 1982 cuando Saura desarrolla un guion inspirado por la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender (1947), dando lugar a un relato basado en la recreación histórica de la figura de Lope de Aguirre en busca de “El Dorado” en el siglo XVI. Lo cierto es que la asociación entre productor y cineasta comenzó como un reto: según Andrés Vicente Gómez, Saura había intentado que Elías Querejeta y Emiliano Piedra produjeran la película, sin que estos se hubieran atrevido con un proyecto de tal envergadura.

La producción de la película no estuvo exenta de polémicas. Al alto coste de la película se sumaban las duras críticas impulsadas desde un sector concreto de la prensa contra el ICAA y el productor Andrés Vicente Gómez, por haber recibido este un número de subvenciones para el desarrollo de películas que contrariaba la norma, situación que fue tildada de ‘amiguismo’ por la cercanía (reconocida) del productor al PSOE. En concreto, el ICAA financió parte de este proyecto con cien millones de

pesetas (600 mil euros), es decir, alrededor de un 10% del coste total de la película. Años después, en la obra sobre su trabajo como productor, Andrés Vicente Gómez “confesaba” que no fueron ni el PSOE ni la Dirección de General de Cine los que financiaron sus proyectos, sino el Vaticano “a través de una orden religiosa que instalada en España pretendió rentabilizar sus excedentes de tesorería” (Gómez, 2001).

Más allá de las polémicas, para el caso que nos ocupa nos interesa que Andrés Vicente Gómez encontró en las productoras Chrysalide y France3, procedentes de Francia, y en Sacis, de Italia, los colaboradores necesarios para, junto con Iberoamericana, llevar a cabo la producción, que es reconocida como hispanofrancesa con unos porcentajes de participación del 80% por la parte española y 20% por la francesa, no contando según el ICAA con la nacionalidad italiana.

El rodaje comenzó en enero de 1987 en la selva de Moín y en la ciudad de Limón, Costa Rica, y se extendió durante 19 semanas. En ellas se plantearon verdaderos retos para la producción: los rodajes en las tropicales localizaciones, el alto número de extras, la grabación en el Canal de Tortuguero — de 100 km de longitud y que debía parecer el Amazonas—, la fabricación de un barco de 36 metros de eslora — cuyo destino se especuló desde su reutilización para la película *Miss Caribe* a su colocación en la Expo 92—, la utilería y vestuario de época, la utilización de embarcaciones para transportar el equipo de cámaras y luces, la necesidad de transformar a los nativos costarricenses en indios amazónicos con ayuda del maquillaje, o la construcción del poblado de chozas, que incluía las viviendas, las iglesia, el embarcadero y el corral. Esta escenografía, que se construyó para la película, fue desarrollada por el director artístico inglés Terry Pritchard, que anteriormente había trabajado en *La mujer del teniente francés* (*The French Lieutenant's Woman*, Karel Reisz, 1981).

La alta participación española en la película se ve traducida en el equipo artístico y técnico que intervino en ella. A la dirección y guion (Saura), producción (Gómez), se suman Teo Escamilla como director de fotografía, Alejandro Massó como compositor musical, Pedro del Rey como montador y Reyes Abades para los efectos especiales.

Los papeles principales del reparto fueron notablemente internacionales. El actor italiano Omero Antonutti, en la piel de Lope de Aguirre, interpretaba así su tercer papel protagonista en un filme español —anteriormente, el actor había trabajado en *El Sur* (Víctor Erice, 1983) y *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985). Por su parte, el francés Lambert Wilson interpretaba a Pedro de Ursúa, siendo esta su primera incursión en el cine español, al igual que la mexicana Gabriela Roel como doña Inés, actriz que acabaría trabajando de nuevo con Andrés Vicente Gómez en *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993). Los personajes secundarios fueron interpretados por actores españoles: Pepe Sancho, Eusebio Poncela, Álvaro de Luna, Patxi Bisquert y una adolescente Inés Sastre.

La cinta fue seleccionada para competir en la sección oficial del Festival de Cannes de 1988, pero no fue lo suficientemente bien recibida por el público español y a día de hoy los datos de taquilla oficial en España son de 1.135.936 euros recaudados y 571.690 espectadores. La larga duración de la película (150 minutos) hizo que se emitiera en TVE como una serie de tres capítulos en 1990.

Dos años después de la producción de *El Dorado*, Saura y Gómez se lanzan a su segundo proyecto juntos. Se trata del filme *La noche oscura* (1989), película que comparte con su antecesora ser una coproducción internacional con participación hispanofrancesa y que pertenece al grupo de películas de recreación histórica mencionadas anteriormente. De hecho, las diégesis de *El Dorado* y *La noche oscura* suceden en la misma época —apenas veinte años las separan—. Por su parte, en *La noche oscura* — que en un principio iba a titularse *Esa luz*—Saura se centra en la figura de San Juan de Dios, su poesía y en los nueve meses de encierro que vivió a manos de la orden de los carmelitas, así como en los discursos de las cruzadas contra otras formas religiosas en España durante los años setenta del siglo XVI.

El rodaje de *La noche oscura* comenzó en agosto de 1988 y se extendió por dos meses. A diferencia de su antecesora, se trata de una producción pequeña, con un presupuesto muy inferior de 250 millones de pesetas (1,5 millones de euros), de corte casi intimista, donde la puesta en escena se limitaba a exteriores naturales en Toledo

que no habían de ser recreados y a interiores de tono minimalista rodados en los estudios Roma (Madrid) y en entornos idóneos para recrear la vida de los religiosos como los del Monasterio de Veruela (Zaragoza) o el Castillo de Lorres (Huesca).

En el momento de redacción de estas líneas, no ha sido posible contrastar mediante el ICAA el porcentaje de participación de la parte española y francesa en la película. No obstante, la ficha técnica y créditos de la película nos indican que Andrés Vicente Gómez desde Iberoamericana contó con la participación de Televisión Española y que la productora francesa que intervino en la coproducción fue La General d'Images, que estuvo en activo desde 1987 hasta 1996 y que coprodujo principalmente cine francés y películas francoitalianas, siendo *La noche oscura* su única colaboración con participación española.

Los créditos iniciales de la película (Figura 1) sitúan la participación de Iberoamericana y la productora La General d'Images con la misma importancia en el filme figura también en los créditos finales la empresa New Deal.

No obstante, el desequilibrio que existe entre el personal artístico y técnico de procedencia española y foránea nos indica que nos podemos encontrar ante una coproducción minoritaria por la parte francesa, tal vez financiera si no fuera por la participación de la actriz francesa Julie Delpy en el papel de Virgen / Novicia. En la Figura 1 destaca cómo Delpy es separada del resto del reparto en los créditos iniciales del filme, condición que solo comparte con el protagonista del filme y que sirve para enfatizar la participación de la actriz francesa, que para entonces solo tenía veinte años y llevaba cuatro dedicándose al cine.

En cuanto al personal creativo de la película, todos los puestos de autoría son de origen español: Saura, director y guionista; Teo Escamilla, director de fotografía. Lo mismo sucede en los principales puestos técnicos, siendo Gerardo Vera el director artístico de la película, el montaje de Pedro del Rey, el maquillaje de Romana González y Jose A. Sánchez, los decorados de Luis Valles y los efectos de Reyes Abades. Víctor Albarrán ejerció de jefe de producción.

Si bien en *El Dorado* el reparto protagonista era notablemente extranjero, en el caso de *La noche oscura* nos encontramos a Juan Diego en el papel de San Juan de la

Cruz, acompañado de Fernando Guillén, Manuel de Blas, Francisco Casares y Fermin Reixach como reparto principal. Junto a ellos, destaca la presencia de Julie Delpy. Abel Viton, Marielena Flores y Adolfo Thous figuraron en los papeles secundarios.

Finalmente, solo el productor asociado François Geré, de origen francés, y el equipo de sonido conformado por Carlos Faruolo (Argentina) y Gilles Orthion (Francia) conforman la parte extranjera del filme.

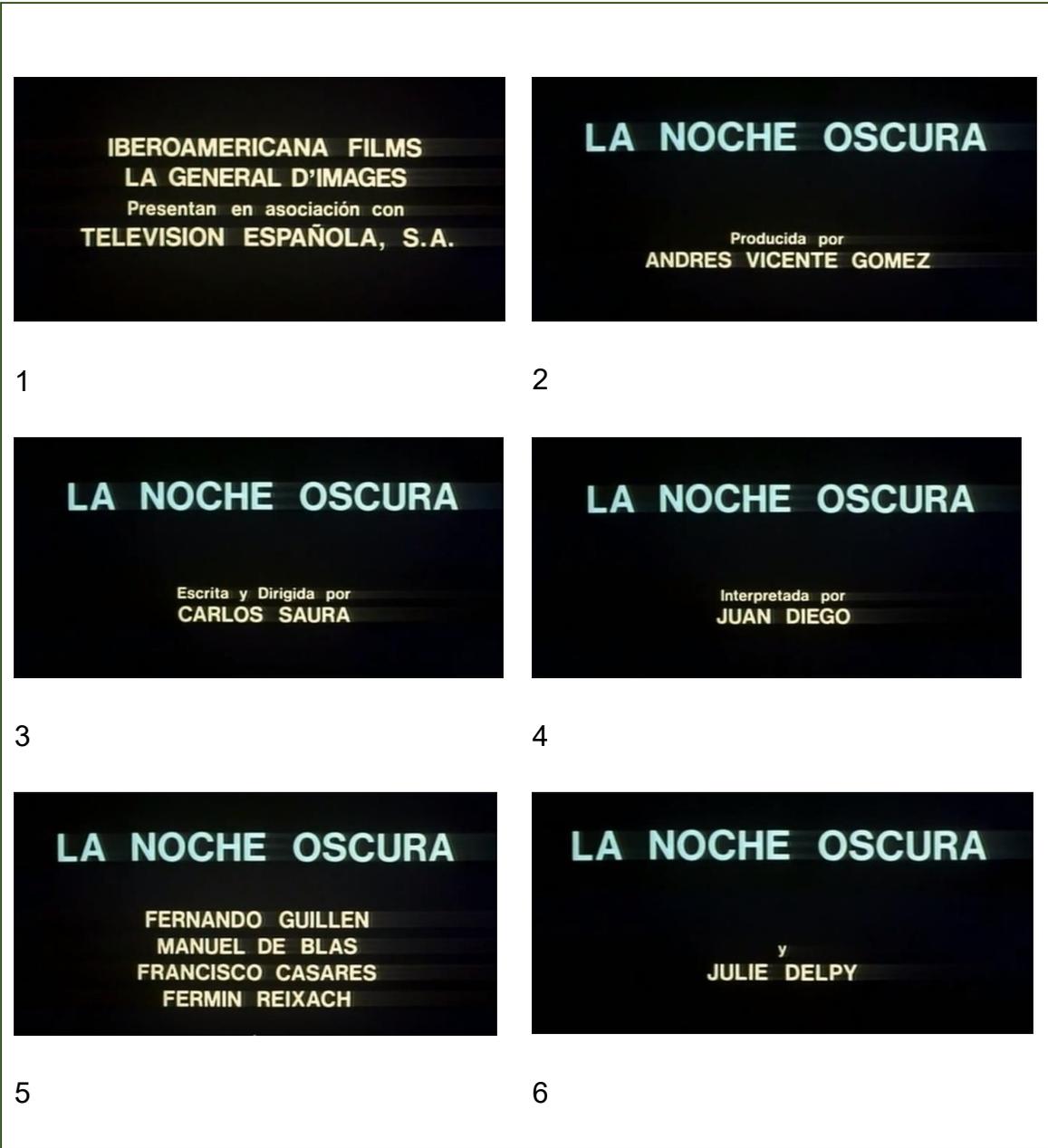


Figura 1 – Créditos iniciales de *La noche oscura* (Carlos Saura, 1989)

3.5.2.4. Los negros también comen

Durante el desarrollo de *El Dorado*, Andrés Vicente Gómez se encontraba inmerso en otros proyectos de menos envergadura. Uno de ellos era la coproducción franco-italio-hispana *Los negros también comen*, que supone un caso particular y disonante en la trayectoria del productor en relación con su habitual trayectoria en la coproducción.

Como vimos en la introducción de este capítulo, la filmografía de Andrés Vicente Gómez se caracteriza por el desarrollo de filmes de iniciativa y carácter principalmente español. No obstante, existen proyectos como este, encabezado por el realizador Marco Ferreri que arroja modelos distintos de coproducción.

Los negros también comen (*Ya bon les blancs/Come sono buoni i bianchi*, Marco Ferreri, 1987) suponía el reencuentro entre dos grandes figuras del cine italiano y español: el director Marco Ferreri y el guionista Rafael Azcona, el tándem que veintisiete años antes originaba *El cochecito* (1960) y que esta vez originaban una sátira sobre un grupo de europeos que parten a África en ayuda humanitaria y las dificultades halladas en su viaje, que constituyen una crítica sobre el colonialismo.

La película se trata de una coproducción multicultural en los términos descritos por Palacio (1999) por desarrollar un relato en el que la presencia de personajes de distinta cultura y procedencia se encuentra justificada. En concreto, el grupo de europeos en expedición humanitaria son franceses, españoles e italianos, como precisamente lo son las productoras que desarrollan el filme (Caméra Onea y JSM Films, Francia; Iberoamericana, España; 23 Giugno, Italia).

En este filme los personajes hablan en sus idiomas originales, sirviendo de muestra la escena inicial de la llegada de los voluntarios a tierra africana, donde son recibidos y presentados como “los españoles”, “los italianos” o “los franceses” y donde cada expedicionario habla con sus paisanos en su lengua y, con el resto, en francés, español o italiano con acento extranjero, según la versión de doblaje que se visiona. Por ejemplo, el personaje de Juan Diego se comunica en la versión italiana

continuamente en italiano, salvo cuando ha de hablar con sus compañeros españoles (NOMBRES), con los que habla en castellano.

La receta para realizar *Los negros también comen* parece seguir la del “Europudding” (De Vinck, 2009), fenómeno por el cual a raíz de la creación del Fondo Eurimages las alianzas entre productoras daban lugar a proyectos de extraña coherencia con la aparición de personajes de diferentes países en argumentos que no justifican su mezcla. No obstante, *Los negros también comen* escapa de esta tendencia por dos motivos. El primero, porque su realización es previa a la existencia del programa. El segundo, porque el guion de Ferreri y Azcona busca la crítica a la hipocresía de las civilizaciones occidentales a la hora de impulsar acciones de ayuda humanitaria en zonas más desfavorecidas. Las distintas nacionalidades representadas en el filme y las situaciones tragicómicas basadas en la diferencia lingüística funcionan juntas como metáfora de esa Europa en la que los estados aún no se conocen ni comprenden.

Por ello, pese a que desde el punto de vista del trabajo de Andrés Vicente Gómez esta no es una producción tan relevante (su función fue la de productor asociado), sí lo es para nuestra investigación dado el carácter pluripartito y multicultural del filme, que se halla principalmente en el reparto de la película.

	España	Francia	Italia	Otros
Reparto principal				
	Juan Diego Pedro Reyes	Evelyne Pieiller Jean-François St venin Sotigui Kouyat Katoucha Niane	Michele Placido Nicoletta Braschi	Maruschka Detmers (Países bajos)
Reparto secundario				
	Marcelo García Flores Marisa Tejada	Alex Descas		Pascal N Zonzi (Congo)

Tabla 20 - Reparto de *Los negros también comen* según su procedencia

3.5.2.5. El sueño del mono loco y Belle Époque

En 1993 Andrés Vicente Gómez fue galardonado con el Óscar a la Mejor Película de habla no inglesa por *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992). Un premio que, hasta la fecha, sólo había obtenido José Luis Garci por *Volver a empezar* (1982) y que posteriormente obtendrían Agustín Almodóvar por *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) y Fernando Bovaira por *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004).

Lo cierto es que el camino hacia el Óscar se iniciaba en 1985, cuando se produjo la primera colaboración entre Andrés Vicente Gómez y el director Fernando Trueba para la realización de *Sé infiel y no mires con quién*, su tercera película — anteriormente, Trueba había trabajado con Manolo Matji y Fernando Colomo, productores de *Ópera prima* (1980) y con Cristina Huete y Mariano Barroso en *Sal gorda* (1983).

Desde *Sé infiel y no mires con quién* (1985), director y productor desarrollarían juntos *El año de las luces* (1987), *El sueño del mono loco* (1989), *Belle Époque* (1992), *Two Much* (1995), *La niña de tus ojos* (1998) y *El embrujo de Shanghai* (2002), es decir, toda la filmografía de ficción del director entre los años 1985 y 2002. Tal como se observa en la Tabla 16 (filmografía de Andrés Vicente Gómez), en la trayectoria de Trueba durante estos años se encuentran producciones íntegramente españolas (*El año de las luces* y *La niña de tus ojos*), pero predominan aquellas realizadas bajo régimen de coproducción internacional hispanoestadounidense (*Two much*), y, sobre todo, hispanofrancesa (*El sueño del mono loco*, *Belle époque* y *El embrujo de Shanghai*³⁵).

Prácticamente todos los aspectos de la producción de *El sueño del mono loco* se encuentran transnacionalizados. El filme constituye un ejemplo de lo que Palacio (1999) denomina una coproducción de estilo internacionalizado o, siguiendo las otras clasificaciones propuestas en el marco teórico de esta tesis, una coproducción “antinacional” (Wayne, 2002) o “destinada al mercado internacional” (Pardo, 2005),

³⁵ Pese a quedar excluida de este estudio por no pertenecer al periodo 1987-1999, consideramos oportuna la mención.

con un cierto “transnacionalismo cosmopolita” (Hjort, 2009) y realizada con códigos de “narraciones transnacionales” por un potencial “director transnacional” (Shaw, 2013).

Los elementos que apoyan esta visión son diversos. Por una parte, Trueba decide adaptar la novela *Le rêve du singe fou* (1976) del escritor franco-británico Christopher Frank, que Trueba había leído en 1978. El director había pensado en su adaptación incluso antes de realizar *Ópera Prima* (1980), pero la obtención de los derechos de la obra se vio dificultada por los planes que tenía el propio Frank, también cineasta. Por otra parte, Trueba decide ambientarla y rodarla en París, en lengua inglesa, bajo los códigos del *thriller* psicológico y con el actor norteamericano Jeff Goldblum como protagonista, pese a que en un inicio pensara en el también estadounidense Ryan O’Neal. El argumento final de la película se centra en la figura de Dan Gills, un guionista de cine norteamericano afincado en París que se verá atrapado por una obsesión sexual. Pese al toque internacional de argumento y producción, *El sueño del mono loco* mantiene una aproximación a lo que Kinder desarrolla como “narrativa española edípica” (1993, pág. 420).

En este caso, destaca que el aspecto internacional de la película supusiera un complejo reto para el propio Trueba, que se vio obligado a justificarse ante la idea de que se pensara que había decidido desarrollar esta historia solo por alcanzar un público mayor. Empezando por la elección del *thriller* como género, Trueba argumentaba: “No me he planteado hacer una película más ‘internacional’. Si hubiera querido algo así, habría hecho una comedia” (Trueba, ABC, 1990). Después, en relación con la utilización del inglés como idioma principal de la película: “Pero si un personaje es inglés, lo debe hacer un actor inglés, no lo concibo de otra forma. Porque un actor sin su voz no es nada. Es más, de la mitad de su interpretación” (Villapadierna, 1990). Por último, a la hora de justificar la adaptación de la obra original a personajes que no fueran españoles:

No podía ver esta película con personajes españoles. No quería que fuera sobre un intelectual europeo y, por ello, cambié su personalidad por la de un americano. El público quizás sienta que me estoy comprometiendo con los requerimientos de una

audiencia más grande, cuando, en realidad, lo que me preocupa es hacer una película mejor. (Fernando Trueba, 1988).

Lo cierto es que en el filme aparecen seis personajes principales (dos americanos, dos ingleses y dos franceses) que, respetando esa fidelidad al origen de los actores, conformó un reparto internacional en el que no participaba casi ningún intérprete español. Así, el papel de Gills lo interpretaría el mencionado Jeff Goldblum, en aquel momento solicitada estrella de Hollywood que venía de cosechar un sonado éxito al haber protagonizado *La mosca* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986). Lo mismo le sucedía a la inglesa Miranda Richardson (Marilyn), que acababa de trabajar con Steven Spielberg en *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*, 1987). O a Dexter Fletcher (Malcolm), que había debutado a los diez años junto a Jodie Foster en *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1979) y cuyas últimas películas habían sido *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) y *Revolution* (Hugh Hudson, 1985). *El sueño del mono loco* supuso, no obstante, el debut de la actriz británica Liza Walker (Jenny). La parte francesa del reparto se encontraba representada por las actrices Anémone (Marianne) y Arielle Dombasle (Marion), por el actor Daniel Ceccaldi (Julien) y el niño Jerome Natali (Danny). De los veintisiete actores que participaron en el filme, la representación española más visible sería la de Asunción Balaguer encarnando a un personaje secundario, Juana, así como el cameo de Carmen Soriano (script de la película) y los actores de breve recorrido Raúl López Cabello o Jaime Alberto.

La Tabla 22 muestra cómo el equipo creativo y artístico de la película contaba con un reparto más equilibrado. Manolo Matji había desarrollado la adaptación del guion junto al propio Trueba y en colaboración con el guionista holandés Menno Meyjers. José Luis Alcaine asumió la dirección de fotografía, Carmen Frías el montaje, José Antonio Sánchez el maquillaje y Alfredo Mayo operaba la cámara. La composición de la banda sonora le correspondería al francés Antoine Duhamel —aunque la ejecución de la misma la haría el Conjunto Instrumental de Cámara de Madrid—, el vestuario a Yvette Frank, la dirección artística a Pierre-Louis Thevenet y el sonido a Georges Praty. Junto a Andrés Vicente Gómez, se encontraba el productor asociado francés Emanuel Schlumberger, encargado de la productora French Productions.

	España	Francia	Otros
Reparto principal			Jeff Goldblum Miranda Richardson Dexter Fletcher Liza Walker (Reino Unido)
Reparto secundario	Asunción Balaguer	Anemone Arielle Dobasle Daniel Ceccaldi Jerome Natali	Micky Sibastian (Rumanía)
Extras / figuración	Carmen Soriano Raúl López Cabello Jaime Alberto	Lauren Moussard Xavier Maly Jean Roussel Daniel Grimm Eric Picou Josephine Nadine Sapena Jean Borodine Dominique Chevalier Daniel Leger Pascal Laurent Pascal Feier	Catherine Hamilton

Tabla 21 – Reparto de *El sueño del mono loco* según su procedencia

	España	Francia	Otros
Guion	Fernando Trueba Manolo Matji		M Meyjers (Holanda)
Dirección	Fernando Trueba		
Producción	Andrés Vicente Gómez	Emanuel Schlumberger (prod. Asociado)	
Dirección de fotografía	José Luis Alcaine		
Música		Antoine Duhamel	
Dirección artística		Pierre-Louis Thevenet	
Montaje	Carmen Frías		
Maquillaje	J. Antonio Sánchez		
Vestuario		Yvette Frank	
Cámara	Alfredo Mayo		
Sonido		Georges Praty	
Script	Carmen Soriano		
Efectos especiales	Pedro Balandin Félix Bordon		

Tabla 22 – Equipo creativo y técnico de *El sueño del mono loco* según su procedencia

Pese a que no ha sido posible determinar para este trabajo el porcentaje exacto de participación de cada una de las partes, sabemos por los apuntes hemerográficos, por la entrevista mantenida con Andrés Vicente Gómez y por la composición del equipo que acabamos de detallar, que se trata de una producción hispanofrancesa llevada a cabo principalmente por Iberoamericana en asociación con las productoras French Production, International Production y Sofica Valor para las semanas de su rodaje en Madrid, tal como atestiguan los créditos de la película.



Figura 2 – Primer fotograma de los créditos de *El sueño del mono loco*

El rodaje se inició en noviembre de 1988 en París, donde se extendió por dos semanas para continuar desarrollándose durante diciembre del mismo año y enero de 1989 en estudios de Madrid.

En cuanto a la parte económica del filme, si bien Andrés Vicente Gómez había visto rechazada la subvención del Ministerio de Cultura para su anterior coproducción (*La noche oscura*), en el mes de julio de 1988 tuvo acceso a través de Iberoamericana a la última ayuda anticipada que el ICAA desembolsó aquel año, obteniendo 65 millones de pesetas como ayuda anticipada (390 mil euros) y otros 25 millones (150 mil euros) como subvención automática por remanente, siendo el presupuesto total de la película de 400 millones de pesetas.

El sueño del mono loco fue seleccionada para participar en la Sección Oficial del Festival de Cine de Venecia, único filme español del evento y primera película rodada en inglés que representaba a España en un festival.

Tres años más tarde, en 1992, director y productor trabajarían de nuevo bajo la fórmula de la coproducción internacional en *Belle Époque*. A diferencia de su antecesora, como coproducción internacional *Belle Époque* cuenta con un profundo carácter español al narrar el devenir de un joven que conoce a cuatro tres hermanas de familia de ideales libertarios durante la llegada de la II República en España. No obstante, la utilización de los códigos de la comedia histórica, así como la representación de personajes no estereotipados y de un pasado anterior a la guerra civil utópico y libertario llamaba a la audiencia internacional, aunque para autores como Marvin D'Lugo, "one of the most disarming features of *Belle Époque* is the way it plays against its international audiences' expectations of Spanish history" (2001, pág. 4). Es decir, el proyecto de *Belle Époque* se configuraba como un relato en la línea destacada por Jo Labanyi sobre la existencia de una necesidad española específica de salvaguardar la historia previamente suprimida o descuidada (1995, pág. 402), pero que elige un episodio histórico – la preguerra civil- que conecta con los ideales socialistas de la época en la que el proyecto se desarrolla (Kinder, 1997, pág. 5)

Esta recuperación del pasado, representado como un lugar bucólico de libertades, invita al contraste con el momento en que la película es producida, tal como destaca Barry Jordan:

Trueba is anxious to register the loss of this potential paradise under Francoism, but also under the more stringent conditions of recessive capitalist democracy in the 1990s. He seems aware that, in recent years, a certain Spanish liberalism, bohemianism and vitalism are on the wane, being rapidly divisive Euro-consumerism. (1999, pág. 155)

El rodaje de *Belle Époque* tuvo lugar en Portugal, localización que Trueba ya conoció durante la realización de *El año de las luces* (1986). Entre los motivos para rodar en el país luso se encontraba el reducido presupuesto para el desarrollo de la película, que partía de 160 millones de pesetas (960 mil euros) y que contó con un presupuesto final de 300 millones (1.8 millones de euros. También la búsqueda por parte del

director de un lugar que no fuera fácilmente identificable y que estuviera “alejado de los tópicos de la España esteparia de la meseta” (Guardiola,1992).

Trueba aunó para este proyecto casi todas las facetas posibles: guion (junto a Rafael Azcona y José Luis García Sánchez), dirección y coproducción. Fernando Trueba representa uno de esos casos que se dieron tras la aplicación de la reforma socialista iniciada por Pilar Miró, que “contribuyó a la atomización del sector, ya que los directores optan en estos años por crear sus propias productoras” (Cerdán y Pena, 2005, pág. 267). Trueba había fundado en 1984 la productora Fernando Trueba P. C., con la que participó en la producción de filmes de Emilio Martínez Lázaro³⁶, Jaime Botella o Juanma Bajo Ulloa, siendo *Belle Époque* la primera de sus propias películas en las que interviene como productor.

Paradójicamente, pese a ser la película que más reconocimiento internacional le ha supuesto, es en la que el productor Andrés Vicente Gómez reconoce haber intervenido menos:

"Belle Époque" y su Oscar ocupan también un lugar destacado en mi recuerdo. Aquí se juntan la suerte y la desgracia, el placer y el dolor. En esta película mi participación fue insignificante durante su producción, a cuyo rodaje asistí un fin de semana por cortesía y casi como invitado. Estuve tentado de pedirle a Fernando que no me incluyera en los títulos de crédito. (Gómez, 2001)

Así, *Belle Époque* resultó como coproducción internacional con la colaboración de Lolafilms y la empresa de producción creada por Fernando Trueba por la parte española, por French Productions por la parte francesa y la empresa Animatógrafo por la portuguesa. Si bien el ICAA no reconoce la nacionalidad portuguesa del filme, ésta queda acreditada en la película. No cabe duda, sin embargo, de que se trata de un proyecto de iniciativa mayoritaria española.

³⁶ En concreto, *Lulú de noche* (1985), *El juego más divertido* (1987), *Amo tu cama rica* (1991) de Emilio Martínez Lázaro, *La envidia de Damasco* (1987) de Jaime Botella y *Alas de mariposa* (1991) de Juanma Bajo Ulloa.



Figura 3 – Crédito inicial de *Belle Époque*

Esta alianza de las tres productoras permitió que el proyecto concurriera a la convocatoria de ayudas para la coproducción del Fondo Eurimages, obteniendo una subvención de 411.612 €, pero también un ejemplo de “transnacionalismo oportunista” en los términos establecidos por Hjort (2009), dado que la unión de estos agentes internacionales respondía a un criterio económico y no cultural. Se da la circunstancia, además, de que los derechos mercantiles sobre *Belle Époque* mundiales pertenecen a Andrés Vicente Gómez y Fernando Trueba, no poseyendo el productor francés ni portugués los de sus propios países, circunstancia que hubiera derivado de una correcta colaboración en régimen de coproducción. Esta práctica se sustenta bajo el paraguas de la coproducción financiera, vista incluso como una precompra de los derechos, y es utilizada simplemente como estrategia para poder sufragar los gastos de películas de altos costes que, de no contar con esta colaboración internacional, no podrían realizarse. Además, el fondo para la coproducción del consejo de Europa contempla la devolución de las ayudas en el caso del éxito comercial de las películas financiadas.

Como se observa en las tablas 23 y 24, pese a la alianza de las productoras, la parte española tiene un peso particular tanto en el reparto de la película como en las labores creativas y técnicas. Solo la composición musical y el sonido directo son franceses y

los efectos especiales portugueses, siendo el resto de la película desarrollada por equipo española.

	España	Francia	Portugal
Guion	Rafael Azcona		
Dirección	Fernando Trueba		
Producción	Andrés Vicente Gómez		
Dirección de producción	Cristina Huete		
Dirección de fotografía	José Luis Alcaine		
Música		Antoine Duhamel	
Dirección artística	Juan Botella		
Montaje	Carmen Frías		
Maquillaje	Ana Lorena		
Peluquería	Ana Ferreira		
Vestuario	Lala Huete		
Cámara	Juan Molina		
Sonido		Georges Prat	
Efectos especiales			Filipe Cardoso

Tabla 23 – Equipo creativo y técnico de *Belle Époque* según su procedencia

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Miriam Díaz-Aroca Ariadna Gil Jorge Sanz Maribel Verdú Penélope Cruz Gabino Diego		
Reparto secundario	Fernando Fernán Gómez Juan José Otegui Jesús Bonilla María Galiana Joan Potau Agustín González	Michel Galabru	

Chus Lampreave
Mary Carmen
Ramírez

Extras / figuración

Félix Cubero
Marciano de la
Fuente
José Antonio
Sacristán
Manuel Huete
Luís Zagalo
Adelina Andrade
José Salaviza François Venturini
Bernardino
Nascimento
Miguel Pyrrait
Joaquín Raposo
Luis Romero
José Graniza
Fernando
Sequeira
Eduardo Marques

Tabla 24 – reparto de *Belle Époque* según su procedencia

La película se estrenó en España en diciembre de 1992 y ha quedado para la historia como una de las más internacionales del cine español debido a la obtención del Óscar a Mejor película de habla no inglesa en la edición de 1993.

3.5.2.6 La trilogía ibérica de Bigas Luna

Si bien la colaboración de Andrés Vicente Gómez con Fernando Trueba suponía el impulso por parte del productor de un director casi novel (su primer proyecto conjunto, *Sé infiel y no mires con quién* era el tercer largometraje de Trueba), con José Juan Bigas Luna la apuesta era por la veteranía.

Andrés Vicente Gómez y el director catalán comienzan a trabajar en 1990 en *Las edades de Lulú*, la octava película de Bigas Luna³⁷.

A Bigas Luna le conocí en 1989. Por entonces yo seguía las novelas de la colección "La Sonrisa Vertical" -"El pecador impecable era una de ellas- y compré los derechos de "Las edades de Lulú", de Almudena Grandes. Luis García Berlanga, a quien siempre he admirado por "El verdugo" y "Plácido", fue el presidente del Jurado que la premió y, desde hacía tiempo, venía declarando de forma provocadora que a él le gustaría hacer una película porno. Pensé que con Berlanga esto sería imposible, pero vi que la novela ofrecía la posibilidad de desmitificar a la generación de "la movida madrileña". Berlanga rechazó hacer la película, pero me dijo que debía ofrecérsela a Bigas. (Gómez, 2001)

Después de *Las edades de Lulú*, desarrollarían juntos la que se conoce como "trilogía ibérica" o "mediterránea", la compuesta por los filmes *Jamón, Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). De estas cuatro películas, *Jamón, Jamón* es la única realizada con financiación íntegramente española. *Las edades de Lulú* fue un proyecto hispanoitaliano, mientras que *Huevos de oro* y *La teta y la luna* cuentan con participación francoitaliana en el caso de la primera y solo francesa en el de la segunda.

En palabras de Vicente Gómez, tras la realización del *La teta y la luna* ambos, director y productor, necesitaron un tiempo de descanso:

³⁷ La filmografía anterior de Bigas Luna a su etapa con Andrés Vicente Gómez es: *Tatuaje* (1976), *Historias impúdicas* (1977), *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979), *Renacer* (1981), *Lola* (1986) y *Angustia* (1987).

Después de "La teta y la luna", Bigas consideró que era necesario distanciarnos para poder volver a trabajar juntos. Que debía trabajar para otras compañías y otros estilos. Aunque estos experimentos no me gustan (soy muy posesivo) debo reconocer que tenía razón. (Gómez, 2011)

Lo cierto es que posteriormente otras películas encabezadas por Bigas Luna fueron realizadas en régimen de coproducción internacional. Es el caso de las coproducciones hispano-franco-italianas *Bambola* (1996) y *La camarera del Titanic* (1997).

Huevos de Oro nace como un esfuerzo por capitalizar el éxito de su película anterior, *Jamón, Jamón* (D'Lugo, 1997) y se centra, principalmente, en la exploración del mito de la hipermasculinidad del macho ibérico (estudiada en D'Lugo, 1997; Berthier, 2001; o Sanabria, 2007)— o así como los efectos de la irrupción de España en la ideología de la cultura del comercio global. Para ello, sitúa al protagonista del filme en los inicios de la especulación urbanística en España, y centra sus obsesiones en la construcción de un rascacielos. Nancy Berthier entiende en *Huevos de oro* la paradoja que se establece entre el símbolo del falso esplendor español de aquellos años y la liberación del imaginario nacional y de sus costumbres (Berthier, 2001).

El guion de *Huevos de oro*, desarrollado por Cuca Canals y por el propio Bigas Luna, requiere desde un principio el tratamiento transnacional de la película. Como veremos a continuación, argumento, personajes y localizaciones justifican la participación extranjera del 30% de las productoras Huego Films y Lumière Films (Francia), y del 20% de Filmauro (Italia), siendo esta una coproducción con un fuerte componente nacional con matices que la convierten en multicultural (Palacio, 1999) y con cierta "ética del transnacional" (Shaw, 2013).

Por una parte, los tres actos de la película suceden principalmente en tres localizaciones distintas: Melilla, donde Benito, el personaje protagonista, ha terminado su servicio militar y donde se escenifica su primera relación amorosa truncada; Benidorm, el lugar donde anhela construir su soñado rascacielos y donde se representa toda su escalada social; y Miami, donde terminan tanto el filme como el declive de sus ambiciones.

Tres son las procedencias de las mujeres que aparecen en la vida de Benito, que son encarnadas por un reparto internacional: la francesa Elisa Tovati, la portuguesa María de Medeiros, la estadounidense Rachel Bianca y las españolas Penélope Cruz y Maribel Verdú. Junto a ellas, Javier Bardem y el italiano Alessandro Gassman completan el reparto principal de la película, la primera española del actor italiano.

	España	Francia	Italia	Otros
Reparto principal	Javier Bardem Maribel Verdú Benicio Del Toro	Elisa Tovati	Alessandro Gassman	María de Medeiros (Portugal) Raquel Bianca
Reparto secundario	Albert Vidal Ángel de Andrés López Alicia Moro Enric Cusí Francisco Casares	Francesco Maria Dominedò		
Extras / figuración	María Martín Alberto Merelles Elisabeth Escayola		Stella Condorelli	Thomas Lusht

Tabla 25 – Reparto de *Huevos de oro* según su procedencia

En cuanto al equipo creativo y técnico del filme, se observa una clara predominancia de la parte española, siendo casi todos los puestos creativos, salvo la composición de la banda sonora, de origen español.

	España	Francia	Italia
Guion	Cuca Canals José Juan Bigas Luna		
Dirección	José Juan Bigas Luna		
Producción	Andrés Vicente Gómez		
Dirección de producción	Irena Montcada		
Dirección de fotografía	José Luis Alcaine		
Música			Nicola Piovani
Dirección artística	Antxón Gómez		
Montaje	Carmen Frías		
Maquillaje	Betty de Villanueva		
Vestuario	Neus Olivella		
Cámara			
Sonido	José Antonio Bermúdez		
Script	Cecilia Molina		
Efectos especiales	Poli Cantero		
Casting	Consol Tura		

Tabla 26 - Equipo creativo y técnico de *Huevos de oro* según su procedencia

Un año después del estreno de *Huevos de oro*, productor y director clausuran la trilogía con *La teta y la luna*, un relato sobre Tete, un niño que en su rol de “príncipe destronado” comienza a sentir envidia de su hermano, que dispone en exclusiva de la leche de su madre y que despierta en el protagonista el deseo obsesivo de conseguir una teta para él solo.

El recuerdo autobiográfico de la infancia del propio Bigas Luna otorga a la película una iconicidad sobre Cataluña en la que se destacan continuamente elementos de ajuar típicamente catalanes: los castellers, los porrones, paambomàquet, los calçots o las barretinas.

No obstante, para nuestro análisis esta película representa un ejemplo de coproducción en el que la falta de equilibrio entre las partes no impide crear un relato que dibuja algunas de las claves subyacentes a principios de los años noventa en el contexto europeo, esta vez desde los ojos de Cataluña.

La teta y la luna es una coproducción hispanofrancesa producida por Lolafilms (España), Creativos Asociados de Radio y Televisión (España) y Hugo Films

(Francia), que contó con un presupuesto aproximado a los 490 millones de pesetas, en el cual la aportación española supuso un 80% del filme y la francesa un 20%.

La mayoría de los autores de la película eran españoles y repetían su participación en el proyecto anterior: Bigas Luna (director y guionista), Cuca Canals (guionista) y José Luis Alcaine (director de fotografía). El compositor italiano Nicola Piovani fue también contratado con cargo a la parte española. Josep Bargalló y Frederic Lasaygues participaron en la redacción de los diálogos adicionales en el guion.

	España	Francia	Otros
	Cuca Canals		
Guion	José Juan Bigas Luna Josep Bargalló	Frederic Lasaygues	
Dirección	José Juan Bigas Luna		
Producción	Andrés Vicente Gómez		
Dirección de producción		Aimé Deudé	
Dirección de fotografía	José Luis Alcaine		
Música	Nicola Piovani		
Dirección artística		Balter Gallart	
Montaje			
Maquillaje	Betty de Villanueva		
Vestuario		Patricia Monn	
Cámara	José Luis Alcaine		
Sonido		Marc-Antoine Beldent	
Script			
Efectos especiales	Antonio Castillo		

Tabla 27 - Equipo creativo y técnico de *La teta y la luna* según su procedencia

La parte francesa en la película se justifica especialmente por la participación de Mathilda May (Estrellita) y Gérard Darmon (Maurice) como personajes principales, así como por la colaboración de algunos miembros del equipo técnico (Aimé Deudé como director artístico o Marc Antoine Beldent como ingeniero de sonido).

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Biel Duran	Mathilda May Gérard Darmon	
Reparto secundario	Abel Folk Laura Ma Genís Sánchez Xavier Mass Victoria Lepori Xus Estruch Vanessa Isbert		Jane Harvey
Extras / figuración	Diego Fernández Jordi Busquets Salvador Anglada		

Tabla 28 - Reparto de *La teta y la luna* según su procedencia

Todo el rodaje se realizó en España, concretamente en las localidades de Barcelona, Tarragona, Reus, Valls, Creixel y Torredembarra, entre el 7 de febrero y el 23 de abril de 1994.

En el presupuesto se identifican otras aportaciones francesas a los distintos capítulos de la producción, entendidos como aportaciones financieras. La película no contó con la participación de ninguna televisión ni con la financiación de ningún programa europeo.

Desde su estreno, *La teta y la luna* fue vista en salas españolas por 204.888 espectadores y recaudó 499.577,45 € desde su estreno el 6 de octubre de 1994 y distribuida en Finlandia, Reino Unido y Hungría, según el Observatorio Europeo del Audiovisual.

En *La teta y la luna* los anhelos infantiles se entremezclan con cuestiones relacionadas con la identidad. Son los choques provocados por la diversidad de identidades dentro del filme los que constituyen su fuerza motora.

La película denota cierto interés por identificar el origen de cada uno de los personajes desde su primera aparición: “Este es Miguel, también es catalán, pero sus padres son del sur. Mi padre, en broma, dice que es un charnego; y yo, porque mi madre es andaluza”. Así introduce la voz en off de Tete (Biel Durán) a dos de los que van a ser protagonistas en el filme: él mismo y Miquel (Miguel Poveda).

Lo mismo sucede la primera vez que conocemos a Estrellita y Maurice: “eran extranjeros: ella era portuguesa y él era gabacho”. La inclusión de estos dos personajes en la trama parece justificada en el guion. Estrellita y Maurice han de ser dos extraños que un día aparecen con su roulotte en un camping en una localidad catalana que no se identifica en la película. El universo de estos personajes siempre se reduce a los dos espacios que les pertenecen: la roulotte en la que viven y el escenario en el que actúan. Fuera de estas dos localizaciones, el contacto con los españoles (Tete y Miquel) hace aflorar los problemas en clave de choque cultural por las distintas procedencias de cada uno. Lo observamos en el momento en que Estrellita llora por su repentino enamoramiento de Miquel, llanto que achaca al “champú español de mierda que me irrita los ojos”.

Existe, por otra parte, una intención de banalizar todo lo referido a Francia a través del personaje de Maurice. Un “gabacho” que no quiere pisar suelo francés y que basa su espectáculo como “Rey del fuego” en un sórdido número en el que se ventosea estruendosamente mientras su mujer, Estrellita, baila al ritmo de la canción *Les mots d’amour* de Edith Piaf. En este sentido, destaca también el momento en que Maurice toma la bandera francesa que ondea en el camping entre la de la Unión Europea y la española. Un inocente Tete nos relata: “Era tan gabacho, que lo primero que hizo al llegar al camping fue quitar la bandera francesa, no le gustaba que estuviera tan sucia”. O el hecho de que sea Miquel el que con cante flamenco satisfaga los anhelos amorosos y sexuales – recordemos la escena de cama en la que ella le pide que cante – de Estrellita, frente a la impotencia de Maurice.

En definitiva, *La teta y la luna* presenta un universo en el que las distintas identidades de los personajes han de convivir. El constante enfrentamiento entre Maurice y Miquel encuentra su mayor exponente en la escena en que Maurice y Estrellita intentan tener relaciones sexuales dentro de la roulotte mientras un desconsolado Miquel canta

flamenco – símbolo español por excelencia - en el exterior para que ella lo oiga. En ese momento, la pareja francoportuguesa comienza a bailar en el interior del vehículo al ritmo de la canción que usan para su espectáculo – *Les motsd’amour* -, por lo que por un breve tiempo ambas sintonías – el cante flamenco español y la balada francesa – escenifican la indecisión de Estrellita, que está enamorada tanto de Maurice como de Miquel. La elección de la bailarina por uno de los dos nunca se llevará a cabo: los tres colaborarán en el espectáculo, como una suerte de alegoría en la que españoles, portugueses y franceses no solo conviven en el mismo escenario, sino que también se adaptan a la identidad del otro: Miquel termina por cantar *les motsd’amour*, pero con su estilo flamenco.

Por otra parte, la presencia del concepto de la Unión Europea será una constante durante toda la película. La observamos por primera vez en el momento en que Tete conversa con la luna e imagina que coloca las banderas europea y catalana en su superficie:



Figura 4 – Fotograma de *La teta y la luna* (Bigas Luna, 1994)

Algún día, te iré a ver. Te llevaré la bandera de Europa, que seguro que te gusta porque tiene muchas estrellas. Y la catalana, que es la de mi país, que es muy pequeño, pero muy bonito. Seguro que la americana la tienes muy vieja y sucia.

Recordemos que, en 1993, momento de producción de la película, las negociaciones de la Ronda de Uruguay donde desde 1986 se estaban revisando el acuerdo del GATT introdujeron en la opinión pública el debate sobre la inclusión o no de la “excepción cultural” en el acuerdo. Una cuestión que enfrentaba claramente los intereses de

Estados Unidos y los de los países europeos que querían ver en el tratado comercial – y en la posterior y recién creada en dicho momento Organización Mundial de Comercio – protegidos los bienes culturales de las dinámicas del mercado libre.

Debemos asumir que tal vez no fuera intención de Bigas Luna escenificar tal dialéctica en dicha escena, pero lo cierto es que las apariciones de Europa – mediante la bandera europea – son siempre celebradas en la película. Tanto en esta escena – “una bandera bonita”- como en la que Estrellita y Maurice cierran su espectáculo bailando y agitando banderas de la Unión Europea. Y la estrella se convertirá en un símbolo que predominará en la película, tanto en el nombre de la protagonista, como en sus pendientes o en la decoración de la roulotte. En cambio, todas las referencias a la cultura norteamericana mueren en el filme: el personaje de Jordi (Genís Sánchez), apodado “Stallone” y cuyo sueño es ir a hacer surf a California sufre un accidente con su moto y fallece.

Por su parte, la presencia de la bandera catalana junto a la europea propone, según Sanabria “a Cataluña, por su posición estratégica, como un punto de contacto entre España y el resto de Europa” (2008, pág. 52). La identificación de Cataluña como país en vez de como Autonomía llama a los discursos nacionalistas, que no obstante se desdibujan ante la imagen que el resto de elementos de la película configuran la identidad catalana. Según Torreiro, “su reivindicación de una Catalunya que cante flamenco y eleve castells al cielo, charnega y plurilingüe, es la más sana y radical que se ha permitido nuestro cine en los últimos tiempos” (1994, pág. 36). Reivindicación realizada, por cierto, a través de una película en castellano.

3.5.3. El Deseo

El Deseo S.A. fue constituida como empresa de producción el 14 de julio de 1985 por los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar para el desarrollo de las películas dirigidas por el primero (Riambau y Torreiro, 2009, pág. 256).

Hasta ese momento, Pedro Almodóvar había dirigido sus cuatro primeros largometrajes, cada uno de ellos desarrollados bajo el paraguas de distintos productores. El primero de ellos, en *Pepi Luci Bom y otras chicas del montón* (1980), producido por Fígaro Films (producción de Pepón Coromina) le reportaría un cierto éxito que le permitiría desarrollar posteriormente *Laberinto de Pasiones* (1982) con Alphaville (producción de Andrés Santana), *Entre Tinieblas* (1983) con Tesauro Films (producción de Luis Calvo), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) con Teasuro Films y Kaktus PCA (producción de Hervé Hachuel) y, finalmente *Matador*, producida en 1986 por Andrés Vicente Gómez bajo X y Z Desarrollos.

En 1985, Agustín Almodóvar, docente de profesión y que había participado hasta entonces en papeles menores en las películas de su hermano, abandona su carrera profesional para crear junto a Pedro la productora que permitiera que el director desarrollara sin ataduras sus películas:

Si no fuera con Pedro, creo que no trabajaría de productor. Yo siempre había seguido muy de cerca su trabajo, y en todas sus películas hacía y hago de actor-fetiche (o sea, un papelito), pero en 1985 decidimos que, para que Pedro tuviera más libertad, debíamos montar nuestra propia productora, El Deseo, y desde entonces hago el papel de productor ejecutivo. (Muñoz, 1990)

En 1986, a la par que Pedro ultima el rodaje de *Matador*, El Deseo llevaría a cabo su primera película, *La ley del deseo*, dirigida por Pedro Almodóvar y desarrollada en régimen de coproducción nacional junto con Laurenfilms, asumiendo Miguel Ángel Pérez Campos la producción ejecutiva y el binomio Agustín Almodóvar y Esther García las labores de Productor Asociado y Jefa de Producción.

La productora Esther García había coincidido con Pedro Almodóvar en *Matador* y para entonces contaba ya con una década de experiencia en la que había trabajado como ayudante y jefa de producción.

Comenzó en 1975 en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea) y este primer trabajo fue seguido durante la segunda mitad de los setenta por la serie *Curro Jiménez* (TVE, 1976) y las películas *Avisa a Curro Jiménez* (Rafael Romero Marchent, 1976) y *Siete chicas peligrosas* (Pedro Lazaga, 1978). Durante los años ochenta trabajó en *Amor y veneno* (Stefano Rolla, 1980), *Pájaros de la ciudad* (José Sánchez Alvaro, 1981), *El profesor eroticus* (Luis M^a Delgado, 1981), *El tesoro de las cuatro* (Fernando Baldi), o *La mujer del juez* (Francisco Lara Polop, 1983), así como en una larga lista de películas de Mariano Ozores — *Los bingueros* (1980), *Yo hice a Roqui III* (1980), *El currante* (1982), *El hijo del cura* (1982), *Padre no hay más que dos* (1982), *Los caraduros* (1983), *Agítese antes de usarla* (1983), *La Lola nos lleva al huerto* (1983), *El pan debajo del brazo*, (1984) y *El cura ya tiene hijo* (1984) —. A mediados de década trabajó en los dos primeros largometrajes de Fernando Trueba —*Sé infiel y no mires con quién* (1985), *El año de las luces* (1986)—, así como en algunas de las coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez enunciadas en el apartado Andrés Vicente Gómez — *Flecha negra* (John Hugh, 1984), *Cristina y la reconversión sexual* (Francisco Lara Polop, 1984) y *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986). Aún en los inicios de *El Deseo* mantuvo otros proyectos como *El pecador impecable*, (Augusto Martínez Torres, 1987), *La vida alegre* (Fernando Colomo, 1987) o *El juego más divertido* (Emilio Martínez Lázaro, 1988).

La incorporación de Esther García como directora de producción al equipo encabezado por los hermanos Almodóvar supondría un gran cambio para la profesional. La propia productora explicaba en una entrevista las diferencias entre ser contratada para el desarrollo de un proyecto y tener dedicación absoluta a una empresa como *El Deseo*:

Es muy diferente hacer de directora de producción contratada para un proyecto concreto por una productora para la que trabajas de manera esporádica, a hacer de directora de producción en una compañía [...]. El trabajo de un director de producción freelance [...] la tarea del director de producción acaba tras entregar el estado de

cuentas poco después del final de rodaje. Por contra, mi trabajo actual es mucho más creativo, puesto que participo junto con Agustín y Pedro en la decisión del proyecto que vamos a hacer. En la elección del guión, el diseño del proyecto, la valoración económica, la búsqueda del dinero para financiarlo, la contratación de actores, actrices y equipo técnico; y tras el rodaje, de todos los procesos de post producción, desde el diseño de la campaña publicitaria y la comunicación de la película hasta su estreno en salas. (García Rodrigo, 2010)

Desde la segunda película desarrollada por El Deseo, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), se establecería un modelo de trabajo en el cual figuraría Agustín Almodóvar como Productor Ejecutivo y Esther García como Dirección de Producción. Esta estructura se repetiría en buena parte de la filmografía posterior de Pedro Almodóvar como director: *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne Trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2001) y *Volver* (2005). Esther García asumiría también la Producción Ejecutiva en *La mala educación* (2004) y *Los abrazos rotos* (2009) y, en los últimos tres largometrajes dirigidos por Pedro Almodóvar hasta 2018, tanto Agustín Almodóvar como Esther García comparten la producción (*La piel que habito* [2011], *Los amantes pasajeros* [2013] y *Julieta* [2016]). Solo en *La piel que habito* Pedro Almodóvar figura también como productor además de como director.

La actividad de la productora ha merecido premios de diversa relevancia. En el caso de Esther García, el reconocimiento más relevante de su trayectoria llegó en 2018, cuando fue galardonada con el Premio Nacional de Cinematografía, siendo la segunda profesional dedicada en exclusiva al gremio de la producción en obtener este reconocimiento. También en 2018 recibió el Premio Mujer de Cine del Festival Internacional de Cine de Gijón.

Anteriormente, obtuvo en 1993 el Goya al Mejor Director de Producción por *Acción Mutante*, a Mejor Dirección de Producción en 2000 y 2006 por *Todo sobre mi madre* y *La vida secreta de las palabras* respectivamente, y en 2007 a Mejor Película por la producción de *Volver*.

En 2001 recibió el Premio Ciudad de Santander y la Mención de Honor en los Premios de la Federación Española de Mujeres Directivas, Ejecutivas y Empresarias.

Por su parte, Agustín Almodóvar recibió en Estados Unidos el Premio a Mejor Productor en la V Edición de los *Anual Hamilton Behind The Camera Awards* de Los Ángeles. En su palmarés figuran los numerosos premios obtenidos por la producción de las películas de su hermano:

- Medalla de Oro de Egeda 2014
- BAFTA a Mejor Película en 2003 y 2012 por *Hable con ella* y *La piel que habito*, respectivamente.
- European Film Award en 1999 y 2002 por *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella*.
- Goya a Mejor Película en 1988 y 2007 por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Volver*
- Óscar a Mejor Película Extranjera en 2008 por *Todo sobre mi madre*

Ambos han fueron galardonados con el Premio Honorífico Zinegoak del Festival Internacional de Cine y Artes Escénicas Gay-Lesbo-Trans de Bilbao en 2011.

3.5.3.1. La producción cinematográfica de El Deseo

Si bien el sello El Deseo se asocia habitualmente a las obras de Pedro Almodóvar, lo cierto es que la productora ha desarrollado otros numerosos proyectos desde su fundación hasta 2018. En la

Tabla 29 se sintetizan los largometrajes de la filmografía completa de la productora en el periodo 1986-1999, destacando si se tratan de filmes de ficción o documental, y de si han sido producidas íntegramente con recursos españoles o si han sido fruto de una coproducción internacional:

Año	Título (Director)	F/D	PN/CI	Porcentaje de participación y empresas coproductoras
1986	<i>La ley del deseo</i> (Pedro Almodóvar)	F	PN	

1988	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (Pedro Almodóvar)	F	PN		
1989	<i>¡Átame!</i> (Pedro Almodóvar)	F	PN		
1991	<i>Tacones lejanos</i> (Pedro Almodóvar)	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	El Deseo (España) Ciby2000 (Francia)
	<i>Tierra fría</i> (Antonio Campos)	F	CI	POR (55%) ESP (25%) FR (20%)	El Deseo (España) Inforfilmes, RTP (Portugal) Titane UGC (Francia)
1992	<i>Acción Mutante</i> (Alex de la Iglesia)	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	El Deseo (España) Ciby2000 (Francia)
1993	<i>Kika</i> (Pedro Almodóvar)	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	El Deseo (España) Ciby2000 (Francia)
1995	<i>La flor de mi secreto</i> (Pedro Almodóvar)	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	El Deseo (España) Ciby2000 (Francia)
	<i>Tengo una casa</i> (Mónica Laguna)	F	PN		
1996	<i>Pasajes</i> (Daniel Calparsoro)	F	PN		
	<i>Caiga quien caiga, me caso</i> (Gérard Jugnot)	F	CI	FR (90%) ESP (10%)	El Deseo (España) Ciby2000, Novo Arturo Films, Centre Cin. Rhone-Alpes, TF1, GPFI (Francia)
	<i>El señor de los elefantes</i> (Patrick Grandperret)	F	CI	FR (80%) ESP (20%)	El Deseo (España) Ciby2000, TF1, SM Films (Francia)
	<i>Mi nombre es sombra</i> (Gonzalo Suárez)	F	CI	ESP - BEL - POR	Ditirambo Films (España) Marc Levie Visuals (Bélgica) Ver Media (Portugal) Producción asociada El Deseo
1997	<i>Carne Trémula</i> (Pedro Almodóvar)	F	CI	ESP (71%) FR (29%)	El Deseo (España) Ciby2000, France3 (Francia)
	<i>Señores niños</i> (Pierre Boutron)	F	CI	FR (80%) ESP (20%)	El Deseo (España) Ciby2000 (Francia)
1998	<i>¡A trabajar!</i> (Alain Guesnier)	F	CI	FR (80%) ESP (20%)	El Deseo (España) Hachette Premiere, Agat Films (Francia) Sansa (Luxemburgo)
1999	<i>Todo sobre mi madre</i> (Pedro Almodóvar)	F	CI	ESP (80%) FR (20%)	El Deseo (España) Renn Prod., France2 Cinema (Francia)

Tabla 29- Filmografía de El Deseo (1987-1999). Coproducciones internacionales sombreadas. Elaboración propia. (F= Ficción, D=Documental, PN=Producción íntegramente nacional, CI=Coproducción internacional) Datos: ICAA y Rimbau y Torreiro, 2009. Elaboración propia.

Si se observa esta lista completa con la filmografía de El Deseo entre los años 1986 y 2018, El Deseo produjo 47 largometrajes, de los que podemos destacar los siguientes aspectos:

- Prevalecen los proyectos de ficción (38) sobre los documentales (9), aunque es relevante que estos últimos se hayan desarrollados especialmente a partir de 2003, constituyendo un 32% de los largometrajes producidos por El Deseo entre 2003 y 2018.
- De las 47 películas, 22 (47%) se realizaron en régimen de coproducción internacional. Cabe señalar, tal como venimos anticipando en otras secciones de este trabajo, la alta presencia de este mecanismo de producción en las obras realizadas en la década de los años noventa, en concreto, entre las producidas entre 1991 y 2001, cuando desde El Deseo se desarrollaron 16 largometrajes de ficción, 13 de ellos como coproducciones internacionales (81%). Se trata de una tendencia que posteriormente cambió: desde 2001 hasta 2018 El Deseo solo participó en 9 coproducciones internacionales (32%) siendo el resto de largometrajes (28) desarrollados íntegramente con participación española.

En este contexto, se observa también que la producción de El Deseo responde a la tendencia destacada por la que las empresas de producción de procedencia francesas son las principales socias de la productora española a la hora de desarrollar coproducciones internacionales. Como se observa en la

Tabla 29, las cinco películas del periodo 1991-2001 que fueron dirigidas por Pedro Almodóvar (*Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto*, *Carne trémula* y *Todo sobre mi madre*) fueron desarrolladas entre El Deseo y la productora francesa Ciby 2000.

Por su parte, de las 9 coproducciones internacionales de dicho periodo no ligadas a la dirección de Pedro Almodóvar, 6 son hispanofrancesas (*Tierra fría*, *Acción mutante*, *Caiga quien caiga me caso*, *El señor de los elefantes*, *Señores niños* y *¡A trabajar!*) y tres no contaron con la participación de empresas de producción francesas (*Mi nombre es sombra*, *El espinazo del diablo*, *La fiebre del loco*).

A su vez, podemos elaborar un breve análisis que escenifica el tipo de coproducciones llevadas a cabo por El Deseo. Por una parte, tal como se observa en la Tabla 30, prevalecen las colaboraciones bilaterales frente a las multipartitas.

Coproducciones bilaterales	Coproducciones multilaterales
<i>Acción Mutante</i> (Alex de la Iglesia) <i>Kika</i> (Pedro Almodóvar) <i>La flor de mi secreto</i> (Pedro Almodóvar) <i>Caiga quien caiga, me caso</i> (Gerard Jugnot) <i>El señor de los elefantes</i> (Patrick Grandperret) <i>Carne Trémula</i> (Pedro Almodóvar) <i>Señores niños</i> (Pierre Boutron) <i>¡A trabajar!</i> (Alain Guesnier) <i>Todo sobre mi madre</i> (Pedro Almodóvar)	<i>Tierra fría</i> (Antonio Campos) <i>Mi nombre es sombra</i> (Gonzalo Suárez)
Total: 9 (81%)	Total: 2 (18%)

Tabla 30 - Coproducciones internacionales desarrolladas por El Deseo y productoras extranjeras en función de si son bipartitas o multipartitas (1988-1999).

Asimismo, en la

Tabla 31 observamos que geográficamente existe una clara preferencia por la coproducción con Francia, desarrollándose con empresas productoras de dicho país en todas las coproducciones salvo en una (*Mi nombre es sombra*).

Socios coproductores	Número de coproducciones	Colaboración bilateral	Colaboración multilateral
Francia	11	9	2
Portugal	1	0	1
Bélgica	1	0	1
Total coproducciones:		Total colaboraciones bilaterales:	Total colaboraciones multilaterales:
13		9	4

Tabla 31 - Colaboraciones entre El Deseo y otras productoras según su procedencia, el número total de coproducciones en las que colaboraron y si fueron colaboraciones bilaterales o multilaterales (1988-1999).

A continuación, nos centraremos en las once coproducciones hispanofrancesas con participación de El Deseo durante el periodo 1991-1999 divididas en dos bloques: aquellas dirigidas por Pedro Almodóvar y el resto.

3.5.3.2. Las coproducciones hispanofrancesas de *El Deseo* (I): *Ciby 2000* y el sello Pedro Almodóvar

Que Pedro Almodóvar es uno de los realizadores españoles más internacionales es un hecho indiscutible. También parecen serlo las diferentes versiones con las que sus obras son acogidas en España, su país de origen, y en otros países como Francia, donde sus estrenos llegan a recaudar más. Tal vez será, como publicaba el crítico canadiense André Roy "l'indifference quasiment atavique des Espagnols pour le cinématographe" (1994, pág. 53).

Detengámonos en algunos planteamientos. En *A companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D' Lugo y Kathleen Vernon (2013), Jean Claude Seguin elabora la hipótesis de la existencia de un Almodóvar francés con cuestiones ligadas tanto a la producción como a las posibilidad e imposibilidades de traducción de su narrativa.

En primer lugar, Seguin elabora un cuadro (ver Tabla 32) con las fechas de estreno de las películas de Almodóvar en España y Francia cuyas fechas retomamos:

Película	Estreno en España	Estreno en Francia
<i>Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón</i>	28 de octubre de 1980	31 de octubre de 1990
<i>Laberinto de pasiones</i>	19 de septiembre de 1982	20 de marzo de 1991
<i>Entre tinieblas</i>	3 de octubre de 1983	23 de noviembre de 1988
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto!</i>	25 de octubre de 1984	3 de junio de 1987
<i>Matador</i>	3 de marzo de 1986	28 de abril de 1988
<i>La ley del deseo</i>	6 de febrero de 1987	16 de marzo de 1988
<i>¡Átame!</i>	22 de enero de 1990	20 de junio de 1990
<i>Tacones lejanos</i>	23 de octubre de 1991	15 de enero de 1992
<i>Kika</i>	29 de octubre de 1993	19 de enero de 1994
<i>La flor de mi secreto</i>	22 de septiembre de 1995	27 de septiembre de 1995
<i>Carne trémula</i>	1 de octubre de 1997	29 de octubre de 1997
<i>Todo sobre mi madre</i>	16 de abril de 1999	19 de mayo de 1999

Tabla 32 - Comparativa de los estrenos de las películas de Almodóvar en España y Francia. Fuente: Seguin, J. C. (2013). Elaboración: Jean Claude Seguin.

Este listado muestra cómo las primeras películas de Almodóvar no fueron distribuidas en Francia hasta años más tarde, en algunos casos, con una década de diferencia, como es el caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

A partir de *Tacones Lejanos*, la primera coproducción almodovariana con participación francesa, las películas de Almodóvar tardan menos de tres meses desde su estreno en España en ser lanzadas al mercado francés, produciéndose en ocasiones estrenos casi simultáneos, como el de *La flor de mi secreto*, presente en salas españolas y francesas con apenas cinco días de diferencia.

De alguna manera, es la representación de identidades homosexuales, que exploró notablemente durante el periodo de la Transición y post-Transición (Melero, 2010) la que acerca a Almodóvar al público francés. Según Seguin, las primeras películas de Almodóvar no podían ser comprendidas por el público francés, y es a partir de *La ley del deseo* que surge el "Almodóvar gay", capaz de atraer a una comunidad de espectadores tanto homosexuales como cinéfilos que carecían de conocimientos sobre la cultura española que les permitiera conectar con su primer trabajo estrenado en Francia en 1987, que fue *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (2013, pág. 435). Muestra del éxito de *La ley del deseo* puede ser que posteriormente en el mismo 1988 de su lanzamiento francés se estrenaron también *Matador* y *Entre tinieblas*.

Tras un metódico análisis de los posibles signos reconocibles por el público francés que permitan su acercamiento al cine de Almodóvar — la gestualidad de sus personajes, su forma de moverse y otros elementos de la puesta en escena — Seguin, que considera que el verdadero desarrollo y éxito de Almodóvar en Francia comienza tras *Tacones Lejanos* no olvida una importante cuestión de fondo:

The success in penetrating the local market is one of the essential factors in evaluating a film's perception. *TaconesLejanos* was the first of four [sic]³⁸Almodóvar co-productions with CIBY 2000, the producer Francis Bouygues, who began producing films in France in 1990. (Seguin, 2013, pág. 436)

Francis Bouygues, uno de los empresarios más importantes de Francia, comenzaba su actividad en 1956 con la creación de la empresa de construcción bautizada con su propio nombre. En 1987, tras una exitosa carrera como constructor, Bouygues decide diversificar su negocio y se adentraba en la industria de los medios de comunicación

³⁸ Fueron cinco, no cuatro las coproducciones de Almodóvar con Ciby 2000.

convirtiéndose en el principal socio del canal francés TF1, uno de los más influyentes de Europa. Tras dirigir el canal durante tres años, el empresario decidió delegar el negocio en su hijo Martin Bouygues. Pero para entonces el adinerado empresario no quiso retirarse definitivamente de la industria audiovisual: "En revanche j'avais commencé a prendregout a la television et je m'y suis beaucoup intéressé. Je me suis rendu compte que la télévision c'était bien mais que caserait encore mieux si on pouvait faire de la production de cinema" (Jovanovic, 1991).

Es así como surge Ciby 2000, fundada por Bouygues padre e hijo en 1990. La primera película desarrollada por la productora fue *La reine blanche* (Jean-Loup Hubert), en 1991, una producción íntegramente francesa protagonizada por Catherine Deneuve, Richard Bohringer y Bernard Giraudeau.

Durante los nueve años que duró su actividad (1990-1998), en el seno de Ciby 2000 se desarrollaron sesenta títulos de diversa índole, entre los que destacan *Twin Peaks* (David Lynch, 1992), *El piano* (Jane Campion, 1993), o *Kansas City* (Robert Altman, 1996).

Parte de la crónica sobre el fallecimiento de Francis Bouygues en 1993 destacaba la fiereza del fundador por empujar al cine francés hacia un papel más internacional. Su planteamiento de partida era el de crear "una productora que financiaría los proyectos con fondos propios y que se propuso conquistar a los mejores directores del mundo para trabajar con él" (Lynch y McKenna, 2018). Pese la producción cinematográfica fuera la menos prolífica de sus actividades emprendedoras, Bouygues apostó, especialmente en sus inicios, por un cine de calidad y de autor que pudiera ser exportable a mercados internacionales como el norteamericano. Tras su muerte, la actividad de la productora se extendió hasta 1998.

Seguin no considera la coproducción con Ciby2000 como el único factor de la internacionalización de Almodóvar:

This was not the only change. Along with a new producer came new distribution arrangements. *Tacones Lejanos* was shown in the UGC movie chain – one of the major French distributors. This fact should not be ignored in assessing the impact of Almodvar's films in France. Recent distribution of his films in France has been taken

over by Pathé Distribution, the largest film distributor and exhibitor in France, where it ranked ninth in the list of most viewed films for the year of its release. (Seguin, 2013, pág. 435)

El resultado final de la experiencia de los años noventa es la de un Almodóvar con una figura proyectada internacionalmente. Actrices como Esperanza Roy confesaban que "es el director que mejor vende a los actores en el extranjero" (Cortázar, 1990). El camino de las cinco películas realizadas en esta década en coproducción con Ciby2000 culmina con la realización de *Todo sobre mi madre* (1999), que le valió por fin el Óscar a Mejor Película de Habla no Inglesa tras varias candidaturas en años anteriores.

La crítica sobre su trabajo también cambió durante estos años. Almodóvar gozaba de un trato especialmente bueno por parte de la crítica francesa, que Nancy Berthier explica:

Este predominio del cineasta en el imaginario cinematográfico francés a través de los Cahiers du cinéma se podría explicar como uno de los avatares en la revista de la célebre política de los autor escuela sombra sigue extendiéndose sobre ella, a pesar de ser abandonada oficialmente hace ya años. Sin embargo, nuestra experiencia cotidiana de la prensa francesa evidencia que se trata de un rasgo que excede el marco de los Cahiers du cinéma. (Berthier, 2007, pág. 20-21).

En el contexto español, para Julie Amiot "si en los años 1980 se podía observar que la crítica española era poco favorable a un cineasta que en cambio se granjeaba elogios en el extranjero, esta situación se ha ido modificando a lo largo de los años 1990-2000" (Amiot, 2012: 146).

Tacones lejanos (1991)

La primera coproducción llevada a cabo por El Deseo y Ciby2000 sería *Tacones lejanos*. La producción de la película se desarrollaría no sin pocas dificultades.

Tacones lejanos narra la historia de la relación entre Rebeca (Victoria Abril) y su madre, la popular cantante Becky del Páramo (Marisa Paredes). En un profundo giro

desde producciones anteriores, más centradas en la comedia, Almodóvar propone un drama que explora las relaciones amorosas y familiares desde un punto de vista novedoso en su filmografía hasta la fecha.

A finales de 1990 la prensa se hacía eco de las primeras confirmaciones para el reparto principal de la película, que repetía de la anterior producción de Almodóvar (*Átame*): Victoria Abril, Esperanza Roy, Loles León y Antonio Banderas. Este último se encontraba pendiente de su salto al mercado estadounidense con su posible aparición en la producción *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (*The Mambo Kings*, Arne Glimcher, 1992), por lo que El Deseo se vio obligada a retrasar el rodaje de la película, que estaba previsto que comenzara en febrero de 1991. Actores como Andrés Pajares no llegaron a un acuerdo con la productora para sustituir al actor malagueño.

La ausencia de Antonio Banderas confirmó la autonomía y presencia en la toma de decisiones del creador Almodóvar, quien no fue capaz simplemente de buscar un sustituto para el papel del juez, sino que se vio en la necesidad de reescribir el guion y parar definitivamente la producción hasta dar con una versión con la que se sintiera cómodo. Era tal la expectación creada por el rodaje de su nueva película que los rumores no tardaron en aparecer y el director se vio obligado a publicar en medios un comunicado en noviembre de 1990:

El hecho de sustituir a Antonio me ha obligado a modificar su papel y en consecuencia el guión [sic.]. Con tantos cambios ha llegado un momento en que estaba hecho un lío. Después de pensarlo mucho he decidido que necesito tiempo para corregir el guión sin prisas y decidir si es ésta la película que quiero hacer, y con quién. Puede que espere a que Antonio Banderas termine su película americana, o puede que encuentre a alguien, o también puede que decida hacer una versión en inglés y rodarla directamente en América. O puede que llegue a la conclusión de que no la voy a hacer nunca. En cualquier caso, necesito sentirme libre con respecto al proyecto. No sabía cómo decírselo a mi hermano porque me había comprometido con él para la fecha del 18 de febrero, y de no haber ocurrido lo de Banderas, no había habido problemas. Agustín lo ha entendido perfectamente y, junto a nuestra directora de producción, Esther García, decidimos aplazar la preproducción.

Me gustaría también terminar con algunos comentarios erróneos aparecidos en la Prensa con referencia al reparto hipotético de la película. Nunc estuvieron previstas Sara Montiel ni Nuria Espert para el papel protagonista. [...] Tampoco el papel de Banderas es un policía de día y travesti de noche, que imita a Sara. Se trata de un juez de instrucción que a veces se transforma en otros personajes para conseguir información directa sobre los casos que instruye. Nada que ver con un "travestón". Tampoco ha estado decidido el sustituo de Antonio, la prueba es que aplazamos la producción. He probado y hablado con muchos actores, pero probar y hablar no significa contratar.

En el momento en que tome una decisión sobre "Tacones" yo mismo lo comunicaré. Espero que sea pronto.

Pedro Almodóvar (ABC, 30 de noviembre de 1990)

Todavía en los primeros meses de 1991 algunas informaciones en los medios apuntaban a la recuperación de Antonio Banderas para el papel del juez, pero finalmente el 22 de marzo la productora anunciaba el reparto definitivo de la película, que estaría protagonizado por Victoria Abril, Marisa Paredes en sustitución de Esperanza Roy y Miguel Bosé por Antonio Banderas. Según Almodóvar, el papel de la madre fue modificado sustancialmente también del pensado para Esperanza Roy, al igual que ocurriera con el personaje del juez una vez adaptado a Miguel Bosé, que "fue el último en llegar y en cuestión de una semana encajó el papel de una forma sorprendente" (ABC, 22/3/91). En el mismo momento se anunció que el rodaje comenzaría definitivamente en abril de 1991, que tendría un coste de 400 millones de pesetas y que se rodaría principalmente en Madrid, pero también en Elche ante la necesidad de grabar en un palmeral que imitara la isla Margarita que aparece al inicio del filme.

Tal como destaca Marina Díaz, curiosamente se da la circunstancia de que los intentos por distribuir las películas de Almodóvar en Estados Unidos como cine de arte las hacían comercialmente más visibles en Europa (Díaz, 2013, pág. 114). Durante el Festival de Cannes celebrado entre el 9 y el 20 de mayo de 1991 el empresario Francis Bouygues, que se estrenaba como productor en aquel año, protagonizó un escándalo

al no ver su primera película *La reina blanca* (*La reine blanche*, Jean-Loup Hubert, 1991) aceptada por el certamen. Bajo esta coyuntura, Agustín Almodóvar, también presente en el festival, llegó a un acuerdo con el productor francés para financiar no solo el 20% de *Tacones Lejanos*, sino para establecer una relación continuada en el tiempo para las siguientes películas de El Deseo. Según Bouygues, Almodóvar sería su "primer producto con cuerpo". En este estado inicial, la coproducción creaba temores en el seno de El Deseo ante la posibilidad de que Ciby2000 se convirtiera en la primera gran productora europea — para entonces se encontraba inmersa en la producción de *Buda* (1992) de Bertolucci y de *Twin Peaks: firwalkwith me* (1992) de David Lynch — y que la colaboración implicara llevar a cabo proyectos más complejos que limitaran la libertad creativa de la que hasta el momento gozaban desde El Deseo, hasta el punto de manifestar:

Pretendemos seguir en nuestra situación de independientes, trabajar tranquilos como hasta ahora. En España los costes están controlados, todo es controlable. Si se entra en una gran producción en la que se contrata a actores del tipo de Sean Connery, que ya de por sí se llevan casi el presupuesto de una de nuestras películas, todo se complica más. (Arenas, 1991, pág. 103)

El estreno de *Tacones Lejanos* en España se produjo, finalmente, el 23 de octubre de 1991. La crítica española fue, en general, generosa con la producción de Almodóvar, y su recepción inmejorable: en sus primeros quince días en salas la película recaudó cerca de 200 millones de pesetas, prácticamente la mitad del presupuesto invertido en su realización.

En el ámbito internacional, *Tacones Lejanos* recibió dosis de cal y arena. Por una parte, el 5 de noviembre de 1991 la película fue preseleccionada para participar en los Premios Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en Estados Unidos en la categoría de "Mejor película de habla no inglesa". Unos días después, el 5 de diciembre, en el contexto del lanzamiento de la película en Estados Unidos, *Tacones Lejanos* inauguró la sala Walter Reader del Lincoln Center de Nueva York.

La crítica estadounidense no aprueba la película: no obtiene el título de mejor película de habla no inglesa ni por parte de los críticos de Los Ángeles, que se lo conceden a

La belle noiseuse (1991), de Jacques Rivette, ni de los de Nueva York, que consideran mejor *Europa, Europa* (1990) de Agnieszka Hollands. Críticas como la publicada en The New York Times tildaban al director manchego de misógino por *Tacones Lejanos* (James, 1992).

Pero la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood (*Hollywood Foreign Press Association*, HFPA) la selecciona entre las seis nominadas para los Premios Globos de Oro en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Según Pedro Almodóvar, el público galo fue el que mejor entendió la película. El 20 de enero de 1992 El Deseo celebró una fiesta de estreno en París con mucho éxito, a la que asistieron dos mil personas, en la discoteca parisina Wagram. Tal era la envergadura del evento que la televisión francesa la emitió en directo. El 8 de marzo se anuncia que la película se encuentra entre las cinco finalistas candidatas al César francés, que termina ganando en la categoría de mejor película extranjera. También Victoria Abril fue premiada. En agosto *Tacones lejanos* se hace confirma como la candidata al Félix del Cine Europeo.

Si analizamos *Tacones lejanos* en clave de su desarrollo como coproducción internacional, observamos que se trata de una coproducción hispanofrancesa con una alta participación española (80%) y que cuenta con la aportación minoritaria de Ciby 2000 para el 20% de la parte francesa. Estas proporciones se ven notablemente reflejadas en el reparto de la película, en la que todos los actores intervinientes son españoles, salvo Féodor Atkine en el papel secundario de Manuel, el marido de Rebeca.

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Victoria Abril Marisa Paredes Miguel Bos		
Reparto secundario	Ana Lizarán Cristina Marcos Pedro Díez del Corral Bibi Andersen	Féodor Atkine	

Nacho Martínez
 Miriam Díaz Aroca
 Juan José Otegui
 Mayrata
 O Wisiedo
 Javier Bardem
 Rocío Muñoz
 Paula Soldevilla

Extras / figuración

Tabla 33 – Reparto de *Tacones Lejanos* según su procedencia

En cuanto al equipo técnico de la película, a excepción del productor asociado Enrique Posner y del compositor musical Ryuichi Sakamoto, el equipo creativo y técnico de la película se considera español, tal como puede verse en la Tabla 33, por lo que ha de entenderse la participación de Ciby2000 prácticamente como financiera.

	España	Francia	Otros
Guion	Pedro Almodóvar		
Dirección	Pedro Almodóvar		
Producción	Agustín Almodóvar		
Dirección de producción	Esther García		
Productor asociado			Enrique Posner (Colombia- Estados Unidos)
Dirección de fotografía	Alfredo Mayo		
Música			Ryuichi Sakamoto (Japón)
Dirección artística		Pierre Thevenet	
Montaje	José Salcedo		
Maquillaje	Gregorio Ros		
Peluquería	Jesús Moncusi		
Vestuario	José María Cossío		
Cámara	Alfredo Mayo		
Sonido		Jean Paul Mugal	

Tabla 34 – Equipo creativo y técnico de *Tacones Lejanos* según su procedencia

Tacones lejanos constituye un ejemplo de coproducción meramente económica (Palacio, 1999) en la que se encuentran elementos difícilmente exportables al

extranjero. De hecho, la película vivió episodios de secuestro, como fue el caso del estreno chileno, que no se produjo porque una liga moralista había robado la cinta.

No obstante, se encuentran algunos elementos transfronterizos, como son la composición musical de Sakamoto o el vestuario de Victoria Abril y Marisa Paredes, (confeccionado por Chanel y Jean Paul Gaultier, respectivamente).

Kika (1993)

Dos años después de rodar *Tacones lejanos* El Deseo se embarcó en 1992 en la producción de dos largometrajes ajenos: *Acción mutante*, de Álex de la Iglesia, y *Tierra Fría*, de Antonio Campos, ambas coproducciones internacionales hispanofrancesas analizadas posteriormente.

Mientras la productora desarrollaba estos largometrajes, Pedro Almodóvar ultimó la que sería su siguiente película. Pese a que había estado trabajando en el guion de *Carne Trémula* desde la producción de *Tacones Lejanos*, decide llevar a cabo antes un proyecto que iba a titularse “Las uñas del asesino” que finalmente quedó bautizado como *Kika*, que era más sencillo de cara a la comercialización internacional de la película. La crítica consideró esta película un punto de inflexión en la filmografía de Almodóvar, sin mucha relevancia, pero que volvía al tono del ambiente urbano que había explotado en sus primeras películas, o al menos así lo identificó la crítica (Cerdán y Fernández Labayen, 2013).

Kika se centra en la enmarañada historia que tiene como protagonista al personaje protagonista homónimo, interpretado por Verónica Forqué, una especialista en cosmética que tiene una relación con Ramón (Alex Casanovas), un fotógrafo cuyo padrastro (Peter Coyote) puede ser el asesino de su madre (Charo López). Almodóvar presenta un proyecto continuista con *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* en lo referente a la exploración de la hipertextualidad hitchcockniana (Castro de Paz, 2012), que por otra parte seguiría implementando a lo largo de su filmografía (Junkerjürgen, 2018).

El director manchego recupera de su anterior producción a Victoria Abril para el papel de Andrea Caracortada, que encarnará la crítica a los medios de comunicación y la telerrealdad. Sobre este personaje destaca la firma de Jean Paul Gaultier en la creación de su llamativo atuendo y que aparece en los créditos iniciales con mayor importancia que la de buena parte del reparto de la película.

El rodaje de *Kika*, comenzó en mayo de 1993 y finalizó en agosto del mismo año, siendo uno de los más largos del director manchego (se extendió por 14 semanas). La película se produjo íntegramente en Madrid y contó con un presupuesto de 700 millones de pesetas (4,2 millones de euros). Nuevamente, las participaciones en este filme vuelven a ser de un 80% por parte de El Deseo y de un 20% de Ciby2000.

El componente más transnacional de este largometraje se encuentra en la elección del actor Peter Coyote para uno de los papeles principales, el del padrastro. Se daba la circunstancia de que el actor estadounidense no hablaba español, pero se hizo que lo hablara para el rodaje a través de un curso intensivo de castellano. La experiencia no fue grata para el actor:

Más que estudiar, yo lo llamaría sangrar. No tengo palabras para decir lo que supone trabajar en un idioma que no es el tuyo. Primero pienso en la pronunciación, luego trato de comprenderlo y luego me mato por hacer creíble el papel. Cuando conocí a Almodóvar me dijo que le había encantado en "lunes de hiel", la película de Polanski [...] Estoy seguro de que no era cierto, porque lo que me pide más que trabajo parece una venganza. (Arenas, 1993)

Finalmente, durante el rodaje el actor hizo una doble versión: una en inglés para adquirir seguridad, y otra en castellano. Los esfuerzos debieron ser finalmente en vano, pues en el montaje final las intervenciones de su rodaje se encuentran dobladas, circunstancia que tuvo que explicar Almodóvar en el estreno de la película, molesto ante lo que pareció ser un comentario recurrente: "Aquí estamos acostumbrados a que los actores norteamericanos sean doblados; o sea que no entiendo la preocupación por el doblaje de Coyote, que tiene un español muy deficiente y casi ininteligible" (García, 1993). Lo cierto es que la elección del actor estadounidense se veía justificada por el papel a interpretar, el de Nicholas Pierce, un escritor norteamericano, lo cual dota a esta película de un cierto transnacionalismo narrativo.

La experiencia de haber rodado con Peter Coyote resultó ser beneficiosa para la actriz Victoria Abril, que tras el rodaje de *Kika* fue llamada para ir a Estados Unidos a rodar en Los Ángeles la película *Johnny Hollywood*, gracias a que los productores vieron su prueba hablando en inglés con Coyote.

Tal vez lo más llamativo de esta coproducción es el hecho de que no haya ninguna intervención francesa en el reparto de la película, siendo íntegramente español, salvo la participación de Peter Coyote con uno de los papeles protagonistas.

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Verónica Forqu Victoria Abril Alex Casanova Rossy de Palma		Peter Coyote
Reparto secundario	Santiago Lajusticia Anabel Alonso Bibi Andersen Jesús Bonilla Karra Elejalde Manuel Bandera Charo López		
Extras / figuración	Francisco Caballero Mónica Bardem Joaquín Climent Blanca Li Claudia Aros		

Tabla 35 - Reparto de *Kika* según su procedencia

Al igual que ocurriera en *Tacones Lejanos*, la composición del equipo creativo y técnico del filme también tuvo un alto componente español. Las únicas participaciones francesas se encuentran en la presencia del supervisor de producción Aude Girard, la colaboración de Alain Baine en los decorados, del modisto Gianni Versace en el vestuario, y del equipo de efectos especiales, enteramente francés.

	España	Francia	Otros
Guion	Pedro Almodóvar		

Dirección	Pedro Almodóvar		
Producción	Agustín Almodóvar		
Dirección de producción	Esther García		
Productor asociado	-	-	-
Supervisión producción Francia	Aude Girard		
Dirección de fotografía	Alfredo Mayo		
Música	Alain Baine		
Dirección artística	Javier Fernández	Alain Baine	
Montaje	José Salcedo		
Maquillaje	Gregorio Ros		
Peluquería	Jesús Moncusi		
Vestuario	José María Cossío	Gianni Versace (Italia, colaboración)	
Cámara	Alfredo Mayo		
Sonido	Jean Paul Mugel		
Script	Marisa Ibarra		
Efectos especiales	Yves Domenjoud Olivier Gleyze Jean Baptiste Bonetto		

Tabla 36 – Equipo creativo y técnico de *Kika* según su procedencia

La flor de mi secreto (1995)

Unos meses más tarde del estreno de *Kika*, El Deseo aborda el siguiente proyecto de Pedro Almodóvar. Se trata de *La flor de mi secreto*, que al igual que *Kika* sufrió cambios en su denominación durante la fase de preproducción. En un momento dado, la cinta iba a llamarse “¿Existe alguna posibilidad, por pequeña que sea, de salvar lo nuestro?”, un título que recordaba en longitud y estructura a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (Pedro Almodóvar, 1984), pero que finalmente volvió al original *La flor de mi secreto*.

Como siempre que se anunciaba un nuevo proyecto de Almodóvar, la prensa especuló con que este estuviera protagonizado por Ana Belén, Ángela Molina o María Barranco. Sin embargo, el papel protagonista recaería de nuevo sobre Marisa Paredes, siendo

la segunda colaboración entre la actriz y el director. Junto a ella, el reparto principal lo completarían Juan Echanove, Carmen Elías, Imanol Arias y Chus Lampreave, con secundarios como Rossy de Palma, Kitty Manver o los bailarines Joaquín Cortés y Manuela Vargas.

En *La flor de mi secreto* Almodóvar vuelve al melodrama con la historia de Leo (Marisa Paredes), una escritora de novela rosa que vive una infeliz etapa en su desgastado matrimonio con un ausente militar de la OTAN destinado en Bosnia (Imanol Arias) y que comienza a tener una relación que supera lo laboral con su compañero Ángel (Juan Echanove).

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Marisa Paredes Juan Echanove Carmen Elías Rossy de Palma Chus Lampreave		
Reparto secundario	Kiti Manver Joaquín Cortés Manuela Vargas Imanol Arias		
Extras / figuración	Gloria Muñoz Juan Jose Otegui Nacho Novo Jordi Molla Alicia Agut Marisol Muriel Teresa Ibáñez Jose Palau Abraham García		

Tabla 37 - Reparto de *La flor de mi secreto* según su procedencia

El rodaje comenzó el 15 de enero de 1995 y tenía prevista una duración de tres meses por las localizaciones madrileñas que aparecen en el filme. Algunas secuencias se rodaron en Almagro (Ciudad Real), que es el rincón manchego que más recordaba a Almodóvar su Calzada de Calatrava natal. Que parte de la película no se rodara en Madrid fue una novedad a nivel tanto de producción como narrativo.

A diferencia de *Kika*, en *La flor de mi secreto* no se prescinde de la creación de una banda sonora original, elaborada esta vez por el compositor Alberto Iglesias en la que será la primera de muchas colaboraciones posteriores con Almodóvar —desde este momento y hasta el momento de escritura de este trabajo, Iglesias se encargará de todas las bandas sonoras de las películas de Almodóvar—. Parte de la música de la película se basa en temas ya existentes seleccionados por el propio Almodóvar, y que en esta ocasión rinden claro homenaje a Chavela Vargas, muy presente en la melodía del filme. Precisamente la música dará uno de los momentos más icónicos y transculturales del filme: el momento en el que Manuela Vargas y Joaquín Cortés bailan la “soleá” grabada por Miles Davis, que interpretó con su trompeta en 1960 como homenaje a España.

En *La flor de mi secreto* se produce un relevo de buena parte del personal técnico que hasta el momento solía trabajar en todas las películas de Almodóvar de manera reiterada, creándose un nuevo equipo que participaría en sus siguientes obras. En este sentido, la coproducción, que mantenía los porcentajes de participación del 80% por parte de El Deseo y el 20% de Ciby2000, no se tradujo en una mayor presencia de personal francés. Destaca el cambio de la dirección de fotografía de Alfredo Mayo al brasileño Affonso Beato, el sonido por parte del chileno Bernardo Menz y el cambio de la operación de cámara al francés Levine Michael, único puesto francés además del productor asociado Aude Girard.

	España	Francia	Otros
Guion	Pedro Almodóvar		
Dirección	Pedro Almodóvar		
Producción	Agustín Almodóvar		
Dirección de producción	Esther García		
Productor asociado	-	-	-
Supervisión producción Francia		Aude Girard	
Dirección de fotografía			Affonso Beato
Música	Alberto Iglesias		
Dirección artística	Wolfgang Burmann		
Montaje	Jos Salcedo		

Maquillaje	Juan Pedro Hernández
Peluquería	Antonio Panizza
Vestuario	Hugo Mezquita
Cámara	Levine Michael
Sonido	Bernardo Menz (Chile)
Script	Marisa Ibarra
Efectos especiales	Antonio Molina

Tabla 38 – Equipo creativo y técnico de *La flor de mi secreto* según su procedencia

Carne trémula (1997)

En 1997, El Deseo ponía en marcha el proyecto que Almodóvar había anunciado estar desarrollando en las ruedas de prensa de presentación de *Tacones lejanos*. Se trata de la última coproducción que la productora española pudo llevar a cabo de la mano de Ciby2000, y la primera en la que interviene otro ente productor como es France3, en la línea de la estrategia que prolifera a finales de los años noventa de la intervención de las televisiones francesas y españolas en la producción fílmica (Forest, 2011). También es la primera coproducción de Almodóvar en beneficiarse de una ayuda del European Script Fund, procedente del programa MEDIA.

Carne trémula partía como una adaptación de la obra homónima de Ruth Randell, aunque, como era tradición, Almodóvar había anunciado la posibilidad de que la película se llamara “Carne de cañón”.

El guion final de Almodóvar se alejaba de la obra de Randell y había contado esta vez con la colaboración del novelista y guionista Ray Loriga para su escritura.

El rodaje comenzó el 26 de enero de 1997, pero El Deseo pudo aprovechar el mes de diciembre de 1996 para rodar en aquellas localizaciones que requerían de la decoración navideña, como son las escenas iniciales y finales de la película.

En cuanto al reparto, en un principio la película estaba protagonizada por Jorge Sanz, que llegó, incluso, a comenzar el rodaje. Pero en la tras la segunda jornada se anunciaba que el actor abandonaba el proyecto, obligando a El Deseo a suspender la grabación hasta encontrar sustituto para Sanz. Finalmente, Liberto Rabal fue quien

encarnó a Víctor, el hijo al que da a luz Isabel (Penélope Cruz) en la secuencia inicial del filme.

Nos encontramos ante la primera de las coproducciones internacionales de Almodóvar en la que el reparto es íntegramente español, no existiendo motivo para pensar que las aportaciones de Ciby2000 y France 3, que suponen el 20% del presupuesto, superaran el carácter financiero.

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Liberto Rabal Javier Bardem Francesca Neri Angela Molina		
Reparto secundario	José Sancho Pilar Bardem Penélope Cruz Alex Angulo		
Extras / figuración	Mariola Fuentes Yael Benarroch Josep Molins Daniel Lanchas María Rosenfeldt		

Tabla 39 – Reparto de *Carne Trémula* según su procedencia

En lo referente al equipo creativo y técnico, se producen algunos cambios con respecto a *La flor de mi secreto*, (la dirección artística la desarrolla Antxon Gómez en lugar de Wolfgang Burmann y el vestuario vuelve a ser tarea de José M^a Cossío, que ya había trabajado en *Kika* y *Tacones lejanos*) y es la primera vez que se introduce la figura de la dirección de casting (Katrina Bayonas). Solo el casting, la dirección de fotografía y el sonido son desarrollados por equipo extranjero, y ninguno de ellos es francés.

	España	Francia	Otros
Guion	Pedro Almodóvar Con la colaboración: Ray Loriga Jorge Guerricaechevarria		
Dirección	Pedro Almodóvar		
Producción	Agustín Almodóvar		

Dirección de producción	Esther García	
Supervisión producción Francia		Aude Girard
Dirección de fotografía		Affonso Beato (Brasil)
Música	Alberto Iglesias	
Dirección artística	Antxon Gómez	
Montaje	Jos Salcedo	
Maquillaje	Juan Pedro Hernández	
Peluquería	Fermín Galán	
Vestuario	Jose M. Cossío	
Cámara	-	-
Sonido		Bernardo Menz (Chile)
Script	Marisa Ibarra	
Dirección de casting:		Katrina Bayonas (Reino Unido)

Tabla 40 – Equipo creativo y técnico de *Carne Trémula* según su procedencia

Nos encontramos, pues, ante la coproducción internacional de Almodóvar más alejada del sentido de transculturalidad hispanofrancesa en lo referente a la propia producción de la película, pues si bien las otras películas analizadas hasta el momento también tenían un fuerte componente español tanto en los equipos creativos como artísticos y técnicos, al menos era posible encontrar la participación de algún elemento de producción de origen francés.

Es más, aunque en este trabajo no nos centremos especialmente en el plano narrativo, cabe destacar que esta es una coproducción dirigida a un público muy local, circunstancia que también se daba en *Tacones lejanos*, *Kika* y *La flor de mi secreto*, pero que encontramos más presente en *Carne Trémula* dada la profunda hipertextualidad que presenta la película, tal como han estudiado Pedro Poyato (2012). Ya desde los primeros fotogramas de la película se conjugan imágenes como el transcrito decreto de estado de excepción de 1969 conjugado con la voz de Manuel Fraga con otras procedentes del NO-DO, que requieren todas ellas de un mínimo entendimiento de la historia española contemporánea por parte del público.

Todo sobre mi madre (1999)

En junio de 1994, durante el estreno de *Kika* en el X Festival de Troia (Portugal) Pedro Almodóvar anunciaba que estaba pensando dejar de rodar en Madrid, no obstante, durante toda la década sus representaciones de la ciudad se convirtieron en unas de las más exportables (Junkerjürgen, 2007). El director no llevaría a cabo su iniciativa hasta que en 1998 *El Deseo* comenzara con el desarrollo de *Todo sobre mi madre*. Almodóvar reflexionaba sobre las posibilidades que Barcelona ofrecía para un rodaje: “Soy español, no estamos tan lejos y ahora he redescubierto que Barcelona es, a la vez, Marsella, La Habana y Nápoles” (Bonet, 1998).

Hasta el momento, *Todo sobre mi madre* contaba con la trama más compleja (o al menos así la definía *El Deseo* en las entrevistas concedidas antes del rodaje) y la más coral, pues estaba protagonizada por cinco mujeres encarnadas por Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña y Antonia San Juan.

Según Marvin D'Lugo, *Todo sobre mi madre* es la película más transnacional hasta ese momento de Almodóvar, considerando que en ella se produce una “realineación geocultural” (2006, pág. 59). Son varios los elementos transnacionales del filme, aunque no necesariamente relacionados con el imaginario francés.

Cecilia Roth es la protagonista principal del filme. Su papel es el de una enfermera de origen argentino (Manuela) que trabaja en la Unidad de Transplantes de un gran hospital madrileño, hasta que decide emprender un viaje a Barcelona en busca del padre de su hijo después de que éste último haya muerto atropellado por un coche en Madrid.

Todo sobre mi madre supone la vuelta a la cinematografía española de Cecilia Roth. A través de Ciller y Palacio (2011) conocemos que la actriz había trabajado en España entre 1976 y 1985, y que su presencia en el cine español permitió “crear para el cine nacional un estereotipo interpretativo que conecta con los cambios de la Transición y que permite hacer visibles realidades prácticamente inéditas en el cine del franquismo, como eran nuevos roles en la representación de la mujer”. Entre 1985 y 1998, Roth volvió a vivir y trabajar en Argentina, y no es hasta finales de los años noventa cuando

vuelve a España para protagonizar su quinto trabajo con Almodóvar —anteriormente, Cecilia Roth había participado en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984)—, esta vez para afrontar el papel de la madre, personaje alejado de las representaciones para las que era requerida en el periodo transicional.

Otras marcas de transnacionalidad se dan en la banda sonora de la película, que si bien está compuesta por Alberto Iglesias, es interpretada por la Filarmónica de la Ciudad de Praga (The City of Prague Philharmonic). Hay en la película tres canciones que no pertenecen a la composición de Iglesias, y también estas cuentan con un componen transnacional. En concreto, “Gorrión” y “Coral para mi pequeño y lejano pueblo”, compuestas e interpretadas por el argentino Dino Saluzzi. O “Tajabone”, del cantante senegalés Ismael Lö, que da la bienvenida a las primeras imágenes de Barcelona a través de la lelgada de Manuela a la ciudad condal.

En cuanto a la producción de la película, que como en los casos anteriores tuvo un título alternativo que se descartó —en este caso, “Cuaderno sucio”, en referencia al cuaderno en el que Eloy, el hijo de Manuela, toma notas— podemos destacar que partió de un presupuesto inicial de 700 millones de pesetas (4,2 millones de euros). *Todo sobre mi madre* se produjo tras el cese de actividad de Ciby2000, pero eso no fue impedimento para que volviera a ser una coproducción hispanofrancesa en la que intervinieron Renn Productions y France2 Cinema cubriendo, como en los casos anteriores, un porcentaje minoritario del 20% de la película. En sus créditos figuran instituciones de relevante interés, como Barcelona Plató, encargada de la promoción de la ciudad para la atracción de rodajes.

Una parte importante del equipo creativo y técnico de la película repetía de su experiencia en *Carne Trémula* y *La flor de mi secreto*. Destaca la introducción de la figura de Michel Ruben como productor asociado, suprimiendo la supervisión de Aude Girard. También se incorporaron por la parte francesa Jean Jacques Puchu en peluquería y Miguel Rejas como sonidista. En cuanto a los relevos españoles, encontramos la primera colaboración de Yuyi Beringola como script y de Sara Bilbatúa como directora de casting.

	España	Francia	Otros
Guion	Pedro Almodóvar		
Dirección	Pedro Almodóvar		
Producción	Agustín Almodóvar		
Dirección de producción	Esther García		
Productor asociado	-	Michel Ruben	-
Supervisión producción Francia			
Dirección de fotografía			Affonso Beato (Brasil)
Música	Alberto Iglesias		
Dirección artística	Antxon Gómez		
Montaje	Jos Salcedo		
Maquillaje	Juan Pedro Hernández		
Peluquería	Jean Jacques Puchu		
Vestuario	Jose M Cossio		Sabine Daigeler
Cámara	-	-	-
Sonido		Miguel Rejas	
Script	Yuyi Beringola		
Efectos especiales	-	-	-
Dirección de casting	Sara Bilbat		

Tabla 41 – Equipo creativo y técnico de *Todo sobre mi madre* según su procedencia

Por otra parte, la composición del reparto de la película también presenta algunas novedades y otras consolidaciones. En el grupo de estas últimas encontraríamos a Marisa Paredes, la actriz principal que más veces ha participado en las coproducciones internacionales de Almodóvar (anteriormente, en *Tacones Lejanos* y *La flor de mi secreto*) y Penélope Cruz, que venía de desarrollar su papel secundario pero aclamado por la crítica de prostituta parturienta en *Carne trémula*. Entre las colaboraciones reiteradas, la de un secundario, Juan José Otegui, que había participado anteriormente en *Tacones Lejanos*. Para el resto del reparto *Todo sobre mi madre* sería la primera coproducción internacional dirigida por Pedro Almodóvar en la que participarían. La complejidad de la trama, de la que hablábamos al inicio de este epígrafe, dan lugar a que las cinco protagonistas estén rodeadas por un equipo de una treintena de actores secundarios y extras, un casting mayoritariamente de origen español, salvo por la participación de Cecilia Roth (Argentina) o Michel Ruben (Francia), que además de ser el productor asociado, hace un cameo en la película.

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Marisa Paredes Penélope Cruz Candela Peña Antonia San Juan		Cecilia Roth (Argentina)
Reparto secundario	Rosa María Sard Fernando Fernán Gómez Toni Cantó Carlos Lozano Fernando Guillén		
Extras / figuración	Manuel Morón José Luis Torrijo Juan José Otegui Carmen Balagu		

Tabla 42 – Reparto de *Todo sobre mi madre* según su procedencia

El último signo de transnacionalización que debemos comentar sobre *Todo sobre mi madre* no responde a su proceso de producción y además es bien conocido. Su recepción superó las expectativas. Entre los años 1999 y 2000, la película fue vista por 2.580.496 espectadores españoles y 5.108.709 en el resto de Europa. Según D'Lugo, la que sería la última coproducción internacional de Almodóvar sería “la película más premiada y homenajeadada de la historia, sea española o de cualquier otra nacionalidad” (2006, pág. 61). Muestra de ello fueron los múltiples premios que película y equipo recibieron: Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa, Mejor Director en Cannes, César y BAFTA a la Mejor Película Extranjera y siete premios Goya repartidos entre las categorías de Mejor Película (El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinema), Mejor Dirección (Pedro Almodóvar), Mejor dirección de producción (Esther García), Mejor Actriz protagonista (Cecilia Roth), Mejor Montaje (José Salcedo), Mejor Música Original (Alberto Iglesias) y Mejor Sonido (Miguel Rojas, Diego Garrido y José Antonio Bermúdez).

Después del éxito de *Todo sobre mi madre*, termina una etapa para El Deseo, y en especial para la trayectoria de Pedro Almodóvar, que, desde su siguiente trabajo, *Hable con ella* (2002), realizaría todas sus películas con producción íntegramente española, reservando la coproducción internacional para proyectos ajenos.

3.5.3.3. Las coproducciones hispanofrancesas de El Deseo (II): la producción ajena. De Acción mutante (Álex de la Iglesia) a la coproducción minoritaria.

A la altura de 1991, cuando El Deseo S.A. había desarrollado tres largometrajes (*La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *¡Átame!*), la productora decidió expandir su ámbito de acción hacia la producción de proyectos ajenos que pudieran compatibilizarse con los de Pedro Almodóvar. En concreto, en enero de 1991, mientras el director manchego ultimaba los detalles previos al rodaje de *Tacones Lejanos*, su hermano Agustín afirmaba: “Llevamos un año haciendo una labor de búsqueda de nuevos valores dentro del terreno cinematográfico. Se han leído cientos de guiones para producir a otra gente” (Agustín Almodóvar en Arenas, 1991)). Fruto de esa voluntad de diversificar la producción, El Deseo ha desarrollado 32 producciones no encabezadas por Pedro Almodóvar desde 1991 hasta 2018, lo que representa un 63% del total de títulos asociados a la productora.

En el periodo que nos ocupa, entre 1991 y 1999 la productora se encargó de seis proyectos coproducidos con empresas francesas. Se trata de una muestra con un patrón uniforme en la que predomina la colaboración minoritaria en proyectos principalmente franceses, a excepción de la ópera prima de Álex de la Iglesia, *Acción mutante*.

Acción Mutante (1992)

Acción mutante, el primer largometraje de Álex de la Iglesia, trasladaba la trama a un futurista y distópico año 2012 y suponía una crítica a la cultura consumista de la belleza, siendo los protagonistas del filme un grupo de marginados con discapacidades físicas que no encajan en el canon estético de la sociedad que los magina. Se trataba de un guion desarrollado en un género —la ciencia ficción— poco explorado en el cine español de los primeros años noventa. Agustín Almodóvar reconocía la originalidad del proyecto:

El guión [sic.] que leímos era para un medimetro. Una cosa disparatada, una comedia fantástica y 'punk', de lo más ingenioso que hemos tenido en las manos en mucho tiempo. Nuestro calendario de producción nos obligará a crear dos equipos paralelos; merece la pena. Alejandro de la Iglesia, el director del filme, va a ser un descubrimiento, ya lo verán. (Agustín Almodóvar en Arenas, 1991)

La película precisaba de un presupuesto más moderado que las producciones de Almodóvar, aunque elevado —350 millones de pesetas (1,8 millones de euros), de los cuales 100 fueron subvencionados por las ayudas del Ministerio de Cultura— y presentaba retos muy diferentes en cuanto a la producción se refiere: desde la creación de decorados y diseños de maquillajes excéntricos y vestuarios futuristas —de estilo sucios y retro— hasta la conjunción de los distintos elementos de *atrezzo* y el montaje que requiere una producción de género híbrido como esta, a caballo entre la comedia y la ciencia ficción. Además, la película se desarrolló en numerosas localizaciones, principalmente en los estudios Los ángeles (Madrid) y en exteriores divididos entre Madrid, Bilbao y Bardenas Reales (Navarra).

La producción de *Acción mutante* se enmarcaba en el acuerdo de colaboración entre El Deseo y Ciby2000 para la producción conjunta, colaboración que se estableció, como ocurría en el caso de los largometrajes de Almodóvar, en una proporción de 80%-20%, siendo la mayoritaria la parte española. La película contó con la participación de TVE y participó del programa MEDIA a través de una ayuda del European Script Fund.

Como se puede observar en la Tabla 43, el equipo creativo y técnico de la película es principalmente español, a excepción del departamento de efectos especiales que es francés y es el mismo que intervino posteriormente en *Kika*. Así como en los rodajes de los largometrajes de Pedro Almodóvar era habitual encontrar miembros del equipo que participaran de manera reiterada con El Deseo, en el caso de *Acción mutante* se observa, tal como anunciaba el productor Agustín Almodóvar, que la imposibilidad de tener a los equipos en más de un rodaje a la vez requirió de ampliar el personal de los diversos departamentos, dando lugar a un listado de profesionales que no suelen figurar en el resto de producciones de El Deseo. Algunos de ellos habían trabajado en el primer trabajo de dirección de Álex de la Iglesia, *Mirindas asesinas* (1990), trabajo

que había llamado la atención de los Almodóvar. En concreto, Jose Luis Arrizabalaga ya se había encargado de la dirección artística del cortometraje, al igual que hiciera Jorge Guerricaechevarría con el guion.

	España	Francia	Otros
Guion	Jorge Guerricaechevarría Ilex de la Iglesia		
Dirección	Ilex de la Iglesia		
Producción	Agustín y Pedro Almodóvar		
Dirección de producción	Esther García		
Supervisión producción Francia		Yves Attal Aude Girard	
Dirección de fotografía	Carles Gusi		
Música			
Dirección artística	Jose Luis Arrizabalaga		
Montaje	Pablo Blanco		
Maquillaje	Paca Almenara Hipólito Cantero		
Peluquería	Paca Almenara		
Vestuario	Estibaliz Markiegi		
Cámara			
Sonido			
Script	Cesc Mulet		
Efectos especiales		Oliver Gleyze Yves Domenjoud Jean Baptiste Bonetto Bernard Andre Le Boette	

Tabla 43 – Equipo creativo y técnico de *Acción mutante* según su procedencia.

De manera similar, el reparto de la película, de origen completamente español a excepción del actor Feodor Atkine (Tabla 44), nos indica que nos encontramos posiblemente ante una coproducción minoritaria financiera por parte de Ciby2000.

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Antonio Resines Ilex Angulo Federique Feder		

Juan Viadas
Karra Elejalde
Saturnino García

Reparto secundario	Fernando Guillín Jaime Blanch Ion Gavella Bibi Andersen Rosi de Palma Enrique San Francisco	Feodor Atkine
--------------------	--	---------------

Extras / figuración	Felipe Velez Paco Maestre Ramon Barea Alfonso Martínez Santiago Segura David Gil Carlos Lopez Perea Pedro Luis Lavilla Kino Puello Pololo Miguel A- Chacón Esther García Santiago Lajusticia
---------------------	--

Tabla 44 – Reparto de *Acción mutante* según su procedencia

Las coproducciones minoritarias de iniciativa francesa

A la par que El Deseo desarrollaba *Tacones Lejanos* y *Tierra Fría*, la productora se embarcaba en *Tierra Fría* (1992), dirigida por el director portugués António Campos. Se trata de la primera coproducción internacional tripartita en la que intervienen El Deseo con una participación minoritaria del 25%, Titane UGC por la parte francesa con un 20% de la producción y la productora Informfilmes que asumía el 55% mayoritario del presupuesto de la película.

Pese a estos *Tierra fría* se considera un proyecto de iniciativa portuguesa, veremos a continuación que las participaciones española y francesas no son meramente financieras, sino minoritarias con implicaciones artístico-técnicas que hacen de esta

coproducción un proyecto de hibridación multicultural (Palacio, 1999). Destacamos que la película se vio beneficiada por el programa Eurimages, que, como vimos en el Capítulo 2, precisaba de la participación de productoras procedentes de tres países y que, en principio, estas participaciones no fueran financieras.

Tierra fría es una adaptación libre de la obra homónima escrita por Ferreira de Castro, cuyo guion desarrolló el director de la película, Antonio Campos. El filme se ambienta en una zona rural y aislada en las montañas de Trás-os-Montes (Portugal) en los años cuarenta y se centra en el personaje de Ermelinda, interpretada por la actriz española Cristina Marcos. Ermelinda vive con su marido Leonardo (Joaquim de Almeida), que intenta sacar adelante la nefasta situación económica de ambos vendiendo pieles. La pobreza que les acecha obliga a Ermelinda a trabajar como sirvienta en la casa de Santiago, un hombre adinerado que la encandila y deja embarazada. El asesinato de Santiago (Carlos Daniel) por parte de Ermelinda en un acto de defensa propia hace que Leonardo se quiera asumir la culpa por su mujer, por lo que decide cruzar la frontera y refugiarse en la España de posguerra.

Esta trama aglutina varios elementos que justifican la presencia un reparto mayoritariamente portugués pero con algunos actores españoles (Tabla 45). La historia es un ejemplo de transnacionalismo epifánico, que era definido por Hjort (2009) como aquel en el que existen elementos nacionales arraigados que se solapan con aspectos de otras identidades nacionales, produciendo un efecto de pertenencia transnacional profundo pero que no era evidente. En concreto, por su proximidad geográfica y cultural, los años cuarenta portugueses retratados en la película recuerdan al retrato de cualquier zona rural de España en la misma época. También el hambre que sufren los personajes remite a la que acaecía en España en los años de posguerra.

Si bien el rodaje se produjo en Montalegre (Portugal) y no en España, la mera presencia de Cristina Marcos como protagonista de la película justifica el porcentaje de participación español, que se ve completado con la participación de los secundarios Antonio Simón y Lola del Páramo.

	Portugal	España	Francia
Reparto principal	Joaquim Almeida	Cristina Marcos	

	Carlos Daniel Isabel Ruth	
Reparto secundario	María Emilia Correia Cremilda Gil	Antonio Simón
Extras / figuración	Alexandra Leite Antonio Pires Raquel María Lucinda Loureiro Jos Eduardo Joao Romao Julio Cardoso Joao D'Avila Carlos Mourao Hugo Chaves Jos Pinto	Lola del P ramo

Tabla 45 – Reparto de *Tierra fría* según su procedencia

En cuanto el equipo creativo y técnico del filme, se encuentran también ciertas hibridaciones que impiden que hablemos de participaciones financieras en los casos de España y Francia. Tanto el montaje (Pablo del Amo) como el diseño del maquillaje y peluquería (Teresa Rabal) son de procedencia española, mientras que el vestuario (Jean Laffront) era francés. Resulta llamativo el caso del departamento de sonido, compartido por dos portugueses (Luis Simoes y Victor Ribeiro) y dos franceses (Jean Pierre Duret y Pascal Metge). Estas intervenciones francesas eran suficiente para que la película fuera considerada francesa en la coproducción, pues era habitual que tres técnicos equivalieran al peso de un actor principal.

	Portugal	España	Francia
Guion	Antonio Campos		
Dirección	Antonio Campos		
Producción	Fernando Neto	Agustín Almodóvar	
Dirección de producción	Jos Mazedra	Esther García	
Dirección de fotografía	Acacio de Almeida		
Música	Jorge Arriagada		
Dirección artística	Luis Monteiro		
Montaje	Jos Alves Pereira	Pablo del Amo	

Maquillaje	Teresa Rabal	
Peluquería	Teresa Rabal	
Vestuario	Jean Laffront	
Cámara		
Sonido	Luis Simoes Víctor Ribeiro	Jean Pierre Duret Pascal Metge
Script	Teresa García	
Efectos especiales	Jos Vian Fernando Monteiro	

Tabla 46 – Equipo creativo y técnico de *Tierra fría* según su procedencia

Tierra fría contó con numerosos apoyos de instituciones. En concreto, los procedentes del Fondo Eurimages del Consejo de Europa y del programa EAVE de la Comunidad Europea, así como la financiación del Instituto Portugués de Cinema, de la Rádio e Televisão de Portugal (RTP) y de la Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal), ICAA (España) y CNC (Francia).

Tras la experiencia de producir tres coproducciones internacionales en el mismo año 1991, no será hasta el trienio 1996-1998 cuando El Deseo vuelva a realizar coproducciones internacionales ajenas con empresas francesas. En concreto, en estos tres años El Deseo participó en cuatro proyectos —*Caiga quien caiga, me caso* (*Fallait pas!...*, Gérard Jugnot, 1996), *El señor de los elefantes* (*Le maître des éléphants*, Patrick Grandperret, 1996), *Señores niños* (*Messieurs les enfants*, Pierre Boutron, 1997) y *¡A trabajar!* (*Le serpent a mangé la grenouille*, Alain Guesnier, 1998)— todos ellos de iniciativa mayoritaria francesa.

Tanto el filme de Jugnot como los de Grandperret y Boutron pertenecen al acuerdo de desarrollo de coproducciones de El Deseo y Ciby2000. En concreto, en la producción de *Caiga quien caiga, me caso*, existe una fuerte presencia no solo de Ciby2000, sino de otras productoras francesas como Novo Arturo Films, el Centre Cinematographique Rhone-Alpes, la productora Générale de Productions Françaises et Internationales y el canal de televisión TF1. Esa es la película con menor porcentaje de participación por parte de El Deseo, solo un 10% que nos indica, necesariamente, que nos encontramos ante un proyecto de intervención meramente financiera. De hecho, no se encuentra en el reparto de la película ni en el equipo creativo o técnico (salvo el

maquillaje) ningún profesional de origen español, tal como se observa en las tablas Tabla 47 y

Tabla 48.

	Francia	España	Otros
Reparto principal	Gérard Jugnot François Morel Jean Yanne Sophie Desmarets Annie Girardot		
Reparto secundario	Michèle Laroque Martin Lamotte Micheline Presle Claude Piéplu Jacques Jouanneau		
Extras / figuración	Thierry Lhermitte Maxime Leroux Marine Mazingue		

Tabla 47 – Reparto de *Caiga quien caiga me caso según su procedencia*

	Francia	España	Otro
Guion	Gérard Jugnot		
Dirección	Gérard Jugnot		
Producción	Alain Depardieu		
Dirección de producción	Jean-Marc Deschamps		
Dirección de fotografía	Gérard de Battista		
Música			Khalil Chahine (Alemania-Libia)
Dirección artística	Photographe de plateau		
Montaje	Catherine Kelber		
Maquillaje		Lucía Bretones Méndez	
Peluquería	Paul de Fisser		
Vestuario	Anne-Sophie Hervieux		
Cámara	Stéphane Degniew		
Sonido	Jean-Charles Ruault		
Script			
Efectos especiales	Georges Demetrau		
Casting	Marie-Christine Lafosse		

Tabla 48 – Equipo creativo y técnico de *Caiga quien caiga, me caso según su procedencia*.

Caiga quien caiga, me caso es una comedia en la que Bernard Leroy, el protagonista encarnado por el propio director de la película (Gerard Jugnot), es retenido en una casa en la que el líder de un grupo sectario que pretende acabar con todos los miembros de la secta, todo el día anterior a su boda. La película se encuentra inspirada por los casos de sectas surgidos en los años noventa en Francia.

Por su parte, *El señor de los elefantes* explora los nexos Francia y África con una historia protagonizada por Martin (Erwan Baynaud), que tras la muerte de su madre se reencuentra en el continente africano con un padre ausente al que nunca conoció. La película se centra en el descubrimiento del ambiente africano y sus contracciones por parte del adolescente. El guion parte de una adaptación de la novela *Le maître des éléphants* de René Guillot, una novela juvenil.

Además de El Deseo y Ciby2000, en el desarrollo de esta película intervienen la productora SM Films y la cadena de televisión TF1, suponiendo la parte francesa un 80% de la coproducción internacional y un 20% la española. La aportación española se ha de suponer financiera al carecer tanto reparto como equipo técnico de elementos de procedencia española, exceptuando la colaboración de Santiag Isidro Pin en la dirección artística.

El maestro de elefantes supone, no obstante, un relato con un importante componente multicultural desde el punto de vista francés. La película está diseñada para que conecte con el pasado colonial de Francia y para a la vez ofrecer al público una historia exótica envuelta por los escenarios de Zimbawe y Camerún.

	Francia	España	Otros
Reparto principal	Erwan Baynaud Jacques Dutronc Sidy Lamine Diarra Halilou Bouba Victor Tige Zra		Soutigui Kouyat (Mali)
Reparto secundario	Alain Artur		Bassek Ba Kobhio (Camerún)

	François Birba	Boubakari Bello (Camerún) Thomas Essono (Camerún)
Extras / figuración	Germaine Habiba Daniel Haman Angèle Kemmogne	

Tabla 49 – Reparto de *El señor de los elefantes* según su procedencia

	Francia	España	Otro
Guion	Patrick Grandperret Saskia Cohen-Tanugi Alain Artur		Saskia Cohen Tanugi (Túnez)
Dirección	Patrick Grandperret		
Producción			Bassek Ba Kobhio (Camerún) Ramson Mahaka (Zambia)
Dirección de fotografía	Pierre David		
Música	Georges Rodi Steven Shehan		Isnebo Sali Gondjeh
Dirección artística		Santiago Isidro Pin	Nikos Meletopoulos
Montaje	Dominique Gallieni		
Vestuario	Annie Touquet Sandrine Douat		Heather Cameron
Cámara	Pierre David		
Sonido	Pascal Armant		Jeremy West
Script	Olivia Bruynoghe		

Tabla 50 – Equipo creativo y técnico de *El señor de los elefantes* según su procedencia.

Señores niños sería la última colaboración entre el dúo El Deseo y Ciby2000, también basada en una novela homónima, esta vez de Daniel Pennac. Dirigida por Pierre Boutron, *Señores niños* trabaja sobre la maduración a través de una clase de niños que reciben por encargo de su profesor vivir como adultos como deberes. Como se observa en las tablas 49 y Tabla 50 Tabla 51

	Francia	España	Otros
Reparto principal	Pierre Arditi François Morel Zinedine Soualem		
Reparto secundario	Catherine Jacob Jean Louis Richard Anne Jacquemin Nozha Khouadra Jean Claude Leguay Nathalie Auffret Philippe Khorsand		
Extras / figuración	Michel Aumont		

Tabla 51 – Reparto de *Señores niños* según su procedencia

	Francia	España	Otro
Guion	Daniel Penac Pierre Boutron		
Dirección	Pierre Boutron		
Producción	Jean François Fonlupt		
Dirección de producción	Daniel Chevalier		
Dirección de fotografía	François Catonn		
Música	Jean Claude Petit		
Dirección artística	Emile Ghigo		
Montaje	Jacques Witta		
Vestuario	Michelle Richer		
Cámara	Roger Dorieux		
Sonido	Guillaume Sciamia		
Script	Zoe Zurstrassen		
Casting	Françoise Menidrey		

Tabla 52 – Equipo creativo y técnico de *Señores niños* según su procedencia.

Estos últimos casos muestran otro tipo de colaboraciones llevadas a cabo por el Deseo con la empresa francesa Ciby2000 por la cual participaban en proyectos principalmente franceses sin apenas intervención, prácticamente a semejanza de lo que ocurría en los proyectos de Almodóvar desde el punto de vista de la parte francesa.

3.5.4. Gerardo Herrero (Tornasol Films)

El caso del productor Gerardo Herrero (1953) presenta algunas similitudes con los dos anteriores, pero también ejemplifica un modelo distinto, como veremos a continuación. Herrero tuvo su primer contacto con el cine en *Paco el seguro* (Didier Haudepin, 1979) como auxiliar de dirección. Paradójicamente, esta se trataba de una coproducción franco-española, produciéndose así su acercamiento a este mecanismo de producción.

A mediados de los años ochenta Herrero se embarcó en la apertura de varias productoras. La primera de ellas, Vienna Films, cofundada en 1984 junto a los directores José Miguel Ganga y Felipe Vega, con la que solo produjeron los filmes *Rumbo norte* (José Miguel Ganga, 1987) y *Mientras haya luz* (Paulo Branco, 1987). Posteriormente y tras el cierre de Vienna Films, funda junto a Joaquín Cayuela en 1988 Malta Films, que produjo *Al acecho* (1988), la ópera prima de Herrero, de hecho, la productora "no tenía voluntad de continuidad, sino que nació exclusivamente para la financiación de este film y, de hecho, durante el proceso que llevó a su realización Herrero fundaría la más durable de sus empresas, Tornasol Films" (Riambau y Torreiro, 2009, pág. 415).

Tornasol Films fue fundada únicamente por Herrero en 1987, incorporándose su socio Javier López Blanco posteriormente en 1988. Desde ese momento, la actividad del productor y su empresa se encaminaría de una manera particular hacia la producción de películas bajo el régimen de coproducción, como veremos a continuación.

La figura de Gerardo Herrero presenta la particularidad de ser un profesional dedicado a dos ramas dentro del desarrollo cinematográfico. Por una parte, se ha dedicado a la dirección de sus proyectos (*Malena es un nombre de tango*, *Territorio comanche*, *Frontera sur*), a la par que producía otros. En 1994, Herrero reconocía que "es más duro ser productor que director", pero que dado que, según su opinión, en España había mejores directores que productores, se vio obligado también a producir (Olid, 1994).

3.5.4.1. La producción cinematográfica de Tornasol Films (1988-1999)

Encontramos que, durante el periodo de nuestro interés, que para el caso de esta productora abarcaría desde su creación en 1987 hasta 1999, esta empresa desarrolló 33 largometrajes de ficción, de los cuales 24 (el 72%) son coproducciones internacionales.

La siguiente Tabla 53 muestra la filmografía de Tornasol, producida en su mayoría por Gerardo Herrero, donde se señala el año de producción, el título y director de la película, si se trata de Ficción (F) o Documental (D), si es de producción íntegramente española (PN) o coproducción internacional (CI) los países de procedencia de las empresas coproductoras y su porcentaje de participación, la relación de productoras que intervienen en la película y qué figura de Tornasol se hizo cargo de la producción de la película, especificando en algunos casos particularidad, como si se trata de la producción ejecutiva o asociada. Esta última columna se ha agregado, porque no siempre es Gerardo Herrero el que encabeza la producción del filme, aunque lo hace en la mayoría de las ocasiones.

Año	Título y director	F/D	PN/CI	Países	Productoras	Productor
1988	<i>La boca del lobo</i> (Francisco J. Lombardi)	F	CI	España Perú	Tornasol (España) Inca Films (Perú)	Gerardo Herrero
1990	<i>Los días del cometa</i>	F	PN	España (100%)		Imanol Uribe
1990	<i>Ovejas negras</i>	F	PN	España (100%)		
1990	<i>Caídos del cielo</i> (Francisco J. Lombardi)	F	CI	España (20%) Perú (80%)	Tornasol (España) Inca Films (Perú)	Gerardo Herrero
1990	<i>No, o la vanagloria de mandar</i> (Manoel de Oliveira)	F	CI	España Portugal Francia	Tornasol (España) Mandrangoa y RTP (Portugal) SGCG y G mini (Francia)	Gerardo Herrero y Jean-Bernard Fetoux
1991	<i>Ni contigo ni sin ti</i>	F	PN	España (100%)		Gerardo Herrero
1991	El hombre que perdió su sombra	F	CI	España (50%) Suiza (30%) Francia (20%) Alemania	Tornasol y Golem (España) Filmograph, Télévision Suisse y Cab Productions (Suiza) G mini, Canal+ (Francia) WDR (Alemania)	Gerardo Herrero, Alain Tanner y Paulo Branco
1992	Un paraguas para tres	F	CI	España (80%) Francia (20%)	Tornasol (España) G mini (Francia)	Gerardo Herrero
1994	Madregilda	F	CI	España (60%) Alemania (20%)	Tornasol y Marea (España) Road Movies Dritte Produktionen (Alemania)	Gerardo Herrero

				Francia (20%)	G mini (Francia)	
1994	Desvío al paraíso	F	CI	España (80%) Puerto Rico (30%)	Tornasol (España) Tornacine y Shortcut Paradise (Puerto Rico)	Gerardo Herrero
1995	Guantanamo	F	CI	España (75%) Cuba (25%)	Tornasol y Alta Films (España) ICAIC (Cuba) Participación de TVE y Canal+ (España)	Gerardo Herrero
1995	El pasajero clandestino	F	CI	España (51%) Francia (49%)	Tornasol y Massa d Or (España) La Sept Arte (Francia) Participación de TVE, TVC (España)	Gerardo Herrero y Pierre Javaux (Prod. asociados)
1996	Bajo la piel	F	CI	España (60%) Alemania (20%) Perú (20%)	Tornasol (España) Pandora (Alemania) Inca Films (Perú)	Gerardo Herrero y Javier López Blanco
1996	La canción de Carla	F	CI	Reino Unido (70%) España (20%) Alemania (10%)	Parallax Pictures (Reino Unido) Tornasol y Alta Films (España) Road Movies Dritte Prod. (Alemania) Participación de Glasgow Film Fund (Reino Unido), Instituto de Cultura de Nicaragua (Nicaragua), TVE y Canal+ (España) y Filstifung Nordrhein Westfalen (Alemania)	Gerardo Herrero, Enrique González Macho y Ulrich Felsberg
1996	Éxtasis	F	PN	España (100%)		Gerardo Herrero
1996	Malena es un nombre de tango	F	CI	España (70%) Francia (20%) Alemania (10%)	Tornasol y Alta Films (España) Blue Dahlia Production y La Sept Cinéma (Francia) Road Movies Dritte Produktionen (Alemania)	Gerardo Herrero y Javier López Blanco
1997	Territorio comanche	F	CI	España (50%) Alemania (20%) Argentina (20%) Francia (10%)	Tornasol y Alta Films (España) Blue Dahlia Production (Francia) Road Movies Dritte Produktionen (Alemania) Kompel y AVH San Luis (Argentina) Participación de Canal+ y Sogepaq (España) y Canal+ (Francia)	Gerardo Herrero y Javier López Blanco
1997	Cuestión de suerte ³⁹	F	PN	España	Tornasol y Mate Pd. (España) Asociación con FIT Prod. (Francia) y colaboración de Sogepaq (España)	Mate Cantero
1997	Un gesto más	F	CI	Reino Unido (59%) Alemania (21%) España (20%)	Tornasol (España) Zephyr y Sansón (Reino Unido) Road Movie (Alemania)	Chris Curling Gerardo Herrero, Ulrich Felsberg, Rod Stonemann y Michiko Yoshizaki(PE)
1997	Martín (Hache)	F	CI	España (70%)	Tornasol (España)	

³⁹ No está considerada una coproducción internacional.

				Argentina (30%)	Adolfo Aristarain (Argentina) Participación de TVE y Canal+ (España)	
1997	La camarera del Titanic	F	CI	Francia (60%) España (20%) Italia (20%)	Tornasol y Mate (España) UGC, Fance2 Cinema y La Sept Arte (Francia) Rodeo Drive (Italia)	
1997	Frontera sur	F	CI	España (65%) Argentina (25%) Francia (10%)	Tornasol y Sogetel (España) Aleph (Argentina) Blue Dahlia (Francia) Road Movies Vierte (Alemania) Colaboración de Continental, TVE, TVG, Canal+ (España)	
1997	Cosas que dejé en la Habana	F	PN			
1998	La mujer del cosmonauta	F	CI	Francia (80%) España (20%)	Tornasol y Mate (España) Ciby2000, Byz, Marlix y France2 (Francia)	
1998	Finisterre, donde termina el mundo ⁴⁰	F	PN	España Portugal	Tornasol, Continental y Xavier Villaverde (España) Colabora: Fabrica de Imágenes (Portugal)	
1998	Mi nombre es Joe	F	CI	Reino Unido (66%) España (11%) Alemania (23%)	Tornasol y Alta Films (España) Parallax (Reino Unido) Road Movies (Alemania) Participación de Canal+ (España) Colaboración de Channel Four (Reino Unido), WDR (Alemania), Arte (Alemania/Francia), La Sept Cinema (Francia)ARD (Alemania) BIM (Italia)	
1998	<i>El pianista</i>	F	PN			
1998	<i>Mensaka</i>	F	PN			
1998	Vigo (Historia de una pasión)	F	CI	Reino Unido (60%) España (20%) Francia (20%)	Tornasol (España) Impact, Nitrate, Channel Four, Little Magic (Reino Unido) Mact (Francia) Asociación con Road Movies (Alemania) Participación de Canal+ (Francia) Colaboración de WDR, Arte (Alemania y Canal+ (España)	
1999	El coronel no tiene quien le escriba	F	CI	México (43%) España (37%) Francia (20%)	Tornasol (España) Amaranta, Gardenia, Fundación Universidad Veracruzana, Fondo de Calidad Cinematográfica, Tabasco (México) DMVB (Francia) Participación de TVE, Canal+ (España) y Canal+ (Francia)	
1999	Golpe de estadio	F	CI	España, Italia, Colombia	Tornasol (España) Emme (Italia)	

⁴⁰ No está considerada una coproducción internacional.

					Sisamo (Colombia) Participación de TVE	
1999	Don Juan de Molire	F	CI	Francia (80%) España (20%)	Tornasol y MAté (España) Blue Dahlia, France3 (Francia), Road Movie (Alemania). Participación de Canal+, Sofica (Francia) y Sogepaq (España)	
1999	Botín de guerra	D	CI		Tornasol (España) Zafra Films (Argentina)	
1999	Los que se aman	F	PN			

Tabla 53 - Largometrajes producidos por Tornasol Films entre 1987 y 1999. Fuente: ICAA y Riambau y Torreiro, 2008. Elaboración propia.

Del alto porcentaje de coproducciones internacionales que se desarrollaron en el seno de Tornasol Films, podemos destacar los siguientes aspectos generales:

- Prevalecen los proyectos de ficción (32) sobre los documentales (1).
- Las productoras francesas son las principales socias de los proyectos de Tornasol durante el periodo (12 de los largometrajes de ficción, el 38%, fueron coproducciones con participación española y francesa)

Aunque reservamos la comparación de los tres casos para el último epígrafe de este capítulo (véase pág. 264) La distribución de las colaboraciones de Tornasol Films con productoras de otros países arroja un escenario distinto al de los dos casos anteriores. Si bien el caso de El Deseo planteaba un escenario de fácil análisis al predominar la coproducción internacional bilateral con un socio recurrente, el estudio de Tornasol nos obliga a elaborar un gigantesco mapa de colaboraciones en el que son tan diversas las productoras socias como sus países de procedencia.

Por una parte, en cuanto al tipo de coproducciones desarrolladas por Tornasol desde el punto de vista del número de socios intervinientes, como observamos en

Tabla 54 y Tabla 55, desde la productora se efectuaron más colaboraciones multilaterales que bilaterales:

Coproducciones bilaterales	Coproducciones multilaterales
<i>La boca del lobo</i> <i>Caídos del cielo</i> <i>Un paraguas para tres</i> <i>Guantanamera</i> <i>El pasajero clandestino</i> <i>Martín (Hache)</i> <i>La mujer del cosmonauta</i> <i>Finisterre, donde termina el mundo</i> <i>Don Juan de Molière</i>	<i>No, o la vanagloria de mandar</i> <i>El hombre que perdió su sombra</i> <i>Madregilda</i> <i>Desvío al paraíso</i> <i>Bajo la piel</i> <i>La canción de Carla</i> <i>Malena es un nombre de tango</i> <i>Territorio comanche</i> <i>Un gesto más</i> <i>La camarera del Titanic</i> <i>Frontera sur</i> <i>Mi nombre es Joe</i> <i>Vigo (Historia de una pasión)</i> <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> <i>Golpe de estadio</i>
Total: 10 (42%)	Total: 14 (58%)

Tabla 54 - Coproducciones internacionales desarrolladas por Tornasol y productoras extranjeras en función de si son bipartitas o multipartitas (1988-1999).

Socios coproductores	N mero de coproducciones	Colaboración bilateral	Colaboración multilateral
Francia	12	4	8
Alemania	7	0	7
Reino Unido	4	0	4
Argentina	3	1	2
Per	3	2	1
Portugal	2	1	1
Italia	2	0	2
México	1	0	1
Puerto Rico	1	1	0
Colombia	1	0	1
Suiza	1	0	1
Cuba	1	1	0
	Total coproducciones: 33	Total colaboraciones bilaterales: 10	Total colaboraciones multilaterales: 28

Tabla 55 - Colaboraciones entre Tornasol y otras productoras según su procedencia, el número total de coproducciones en las que colaboraron y si fueron colaboraciones bilaterales o multilaterales (1988-1999).

Colaboraciones bilaterales

Las colaboraciones bilaterales con participación de Tornasol se dieron especialmente con empresas de producción procedentes de Francia, Perú, Argentina, Portugal, Puerto Rico y Cuba.

En el caso de las coproducciones bilaterales con empresas francesas, en ellas se observa que con frecuencia la participación mayoritaria ha recaído en la parte española. Ocurre en *Un paraguas para tres* y *La mujer del cosmonauta*, en las que el porcentaje español supone un 80% y el francés un 20%. Existe una coproducción que hemos de considerar casi igualitaria, *El pasajero clandestino*, aunque el peso de la parte española (51%) es levemente mayor que el de la francesa (49%). Por último, en *Don Juan de Molière* la parte española es minoritaria con un 20% y la francesa mayoritaria con 80%. La Tabla 69 nos ofrece un mapa de las empresas de coproducción intervinientes en cada proyecto. En él observamos que dos de estos proyectos bilaterales se realizó Tornasol como única empresa de la parte española y una productora francesa distinta: en el caso de *Un paraguas para tres*, con Gémini Films; *El pasajero clandestino* con Blue Dahlia. *Don Juan de Molière* contó también con Mate Producciones en la parte española y con France3 por la francesa. Destaca el caso de *La mujer del cosmonauta*, en el que el 80% de participación española corresponde al trabajo de Tornasol y Mate Producciones, mientras que el pequeño porcentaje de participación francesa (20%) se ve fragmentado en un total de cuatro productoras: Ciby2000, Byz, Marlix, con las que Tornasol no desarrolló más proyectos durante el periodo, y France2, con la que la productora había trabajado en *La camarera del Titanic*.

En cuanto a las dos colaboraciones bilaterales con Perú (*En la boca del lobo* y *Caídos del cielo*), ambas fueron desarrolladas por el tándem Tornasol (España) - Inca Films (Perú) y constituyen dos proyectos de naturaleza similar dirigidos por Francisco J. Lombardi, con alta presencia de la participación peruana⁴¹.

⁴¹ En el momento de redacción de este trabajo no ha sido posible comprobar los porcentajes de participación de Tornasol e Inca Films en *En la boca del lobo*, pero *Caídos del cielo* se trata de una película hispanoperuana con participación española minoritaria del 20% y mayoritaria peruana del 80%.

En el resto de casos, es la participación española la que ha liderado las producciones bilaterales con Argentina (*Martín Hache*), Cuba (*Guantanamera*) y Puerto Rico (*Desvío al paraíso*). *Martín Hache* se desarrolló con un 70% de participación de Tornasol y un 30% de la productora Adolfo Aristarain constituida por el propio director de la película. *Guantanamera* el 80% de participación española se correspondía con una coproducción nacional entre Tornasol y Alta Films, mientras que el 20% minoritario lo produjo el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). *Desvío al paraíso* supuso la única experiencia de Tornasol (80%) con productoras puertorriqueñas Shortcut y Tornacine, que asumieron el 20% de la producción. Por último, encontramos el caso de la película *Finisterre, donde termina el mundo*, que consituiría la única colaboración bilateral con Fábrica de Imagens (Portugal) y que contaría con una coproducción nacional al desarrollarse la parte española por Tornasol, Continental y Xavier Villaverde P.C. Sin embargo, esta película no está considerada una coproducción internacional por el ICAA, que la considera íntegramente española.

Colaboraciones multilaterales

Frente a estas colaboraciones, en las que en su mayoría la parte española asume el peso de la producción, encontramos las veintiocho colaboraciones multilaterales participadas por Tornasol, que se traducen en quince películas cuyo desarrollo sintetizamos a continuación.

En primer lugar, es destacable el hecho de que la mayoría de las colaboraciones multipartitas se produjeran después de 1996. Solo *No, o la vanagloria de mandar* (1990) y *El hombre que perdió su sombra* (1991) se produjeron con anterioridad a dicha fecha.

La colaboración multipartita diversifica los porcentajes y multiplica el número de productoras intervinientes. Si tomamos como referencia aquellas en las que la participación española cuenta con un peso mayor, destaca la colaboración de Tornasol con la productora española Golem, las suizas Filmograph y Cab Productions, la francesa Gémini y la alemana WDR para el desarrollo de *El hombre que perdió su sombra*, una coproducción que, como veremos más tarde, supone un ejemplo de

coproducción multicultural. En este proyecto la parte española asumió el 50% de la producción, mientras que la suiza supuso un 30% y la francesa un 20% del presupuesto. La parte alemana no se encuentra justificada como participante, pero sí acreditada en la película. En 1994 Tornasol coproduciría con la española Marea (60%) la película *Madregilda*, acompañada de nuevo de Gémini (20%, Francia) y Road Movies (20%, Alemania).

Posteriormente, Tornasol encabezó en 1996 la producción de *Bajo la piel*, coproducción 60% española (Tornasol), 20% alemana (Pandora) y 20% peruana (Inca Films), *Malena es un nombre de tango*, 70% española (Tornasol y Alta Films), 20% francesa (Blue Dahlia y La Sept Cinéma) y 10% alemana (Raod Movies), en 1997 la de *Territorio Comanche*, 50% española (Tornasol y Alta Films), 20% alemana (Road Movies), 20% argentina (Komple y AVH) y 10% francesa (Blue Dahlia) y, finalmente, *Frontera Sur*, 65% española (Tornasol), 25% argentina (Aleph) y 10% francesa (Blue Dahlia). En cinco de estas seis producciones se encuentra la participación francesa, por lo que las estudiaremos a continuación.

En cuanto a la participación menor de Tornasol en las coproducciones multilaterales, son más las veces que la productora asume un papel minoritario o financiero. Sucede en la primera coproducción multipartita producida por Gerardo Herrero, *No, o la vana gloria de mandar*, de la que desconocemos los porcentajes de producción, pero de la que podremos deducir una participación mayor de la parte portuguesa, como veremos en el siguiente epígrafe.

A partir de 1996, destaca la presencia de coproducciones encabezadas por Reino Unido, empezando por *La canción de Carla* —70% Parallax (Reino Unido), 20% Tornasol y Alta Films (España) y 10% Road Movies (Alemania)— un proyecto surgido de la buena relación establecida en el pasado con el realizador Ken Loach y junto al que Guerrero desarrolló también *Tierra y Libertad* (1995) o la también coproducción multipartita *Mi nombre es Joe* (1998) — 66% Parallax (Reino Unido), 23% Road Movies (Alemania) y 11% Tornasol (España)—. Encontramos otros dos proyectos encabezados por Reino Unido. El primero, *Un gesto más* (1997), desarrollado por las empresas Zephyr y Sansón (59%), en la que también colaboraron Road Movie (Alemania, 21%) y Tornasol (España, 20%); el segundo, *Vigo, (historia de una pasión)*

(1998), producida por Impact, Nitrate y Little Magic por la parte británica (60%), Tornasol por la española (20%) y por Mact por la francesa (20%).

Además de estos largometrajes, en el listado de producciones multipartitas no encabezadas por España se encuentra un caso de mayoría francesa, *La camarera del Titanic* (1997), producida por UGC, France 2 Cinéma y La Sept Arte (60%, Francia), Tornasol y Mate (20%, España) y Rodeo Drive (20%, Italia); y otro de mayoría mexicana, *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), aunque con unos porcentajes de participación bastante igualitarios entre la parte mexicana (Amaranta, Gardenia, Fundación Universidad Veracruzana, Fondo de Calidad Cinematográfica de Tabasco, 43%) y la española (Tornasol, 37%), a la que se suma un 20% de presencia francesa (DMVB).

En este balance encontramos también de forma reiterada la presencia de Francia (en *No o la vana gloria de mandar*, *El hombre que perdió su sombra*, *Malena es un nombre de tango*, *Territorio Comanche*, *La camarera del Titanic*, *Frontera Sur*, *Vigo*, *El coronel no tiene quien le escriba*), aunque habitualmente con una presencia minoritaria. Todos estos títulos, sumados a las colaboraciones bilaterales en las que intervienen Tornasol y productoras francesas, se estudian a continuación, agrupados según el nivel de intervención de la productora Tornasol en cada uno de los proyectos.

3.5.4.2. Las coproducciones hispanofrancesas encabezadas por Tornasol

El hombre que perdió su sombra (Alain Tanner, 1991)

Hacia 1989 el productor Gerardo Herrero había conocido al director suizo Alain Tanner, al que había tratado de convencer de que rodara una película en España. Tanner, acostumbrado a ubicar cada una de sus películas en una localización diferente, viajó por la geografía española y portuguesa, para decidir finalmente que era en Cabo de Gata (Almería) donde debía desarrollarse la acción de un guion.

Según el director, la región andaluza le había sorprendido por sus paisajes y la luz (Rodríguez Marchante, 1991).

Precisamente, Tanner quiso titular la película “Cabo de Gata”, un nombre que consideraba muy bueno en su traducción francesa, pero que resultaba confuso de cara al público español, que podría pensar que se encontraba ante un documental turístico. Además, Tanner albergaba el deseo de rodar una película con Francisco Rabal desde que coincidieran en la entrega de los Premios Fotogramas, con el que ambos fueron galardonados en 1983.

Finalmente, hasta Almería se trasladó la historia Paul (Dominique Gould), un periodista francés que vive una crisis tanto en su vida laboral como familiar y decide encontrarse a sí mismo en Cabo de Gata, donde vive su amigo Antonio (Francisco Rabal). Antonio es un español antiguo militante comunista que había vivido el exilio en Francia y que había decidido vivir su jubilación en la costa almeriense. Por el camino, la mujer de Paul (Valéry Bruny) viajará a España con María (Ángela Molina), antigua novia de Paul, para buscar juntas al desaparecido marido.

De presupuesto desconocido — tanto para esta investigación como para la prensa de la época — sabemos que la película contó con una subvención del Ministerio de Cultura que ascendía a los 50 millones de pesetas (300.500 euros) y otra de 37 millones de pesetas (222.374 euros) por parte del programa Eurimages, accesible gracias al carácter multipartito de la coproducción.

El largometraje fue desarrollado mayoritariamente por Tornasol Films y Golem (50%), bajo la producción de Gerardo Herrero, del propio Alain Tanner y de Paulo Branco. Las productoras Filmograph Suisse y Cab Productions contribuyeron con un 30% de participación y la francesa Gémini lo haría con el 20% restante.

Aunque de manera indeterminada, destaca en la producción de este largometraje la presencia de varias cadenas de televisión, en concreto, TVE y la Productora Andaluza de Programas (España), la Télévision Suisse (Suiza), Canal+ (Francia) y WDR (Alemania). Estas participaciones contrastan con la opinión que el propio director tenía sobre la televisión en las entrevistas promocionales de la película, en las que aseguraba que “el cine es víctima de su matrimonio con la televisión. Está sometido a

la tiranía y demanda de su lenguaje, e intenta acomodarse a esas grandes necesidades medias que pide el público” (Rodríguez Marchante, 1991).

El carácter tripartito de la producción puede indicar que se trata de una estrategia de acceso al Fondo Eurimages. No obstante, debemos considerar este caso como una película de hibridación multicultural en la que la intervención de la parte española, francesa y suiza puede verse justificada tanto argumentalmente como en el reparto de los equipos creativos y técnicos.

El reparto del filme se encuentra muy equilibrado y la nacionalidad de los actores se corresponde con la de los personajes que encarnan, tal como se observa en la Tabla 56:

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Francisco Rabal Angela Molina	Dominic Gould Valéry Bruni- Tedeschi	
Reparto secundario	Ausnción Balaguer	Jean Gabriel Nordman	
Extras / figuración	Loli Pérez Ivarez Diego Rodríguez	Jocelyn Maillard	Marc Lawton Cécile Tanner (Suiza)

Tabla 56 – Reparto de *El hombre que perdió su sombra* según su procedencia

El equipo técnico del filme también alberga un carácter transnacional por el cual existe un verdadero reparto de nacionalidades entre los distintos departamentos que intervienen en la producción del filme, siendo la dirección de fotografía, la dirección de producción, la dirección artística, el vestuario, la cámara y el script españoles, el montaje y el sonido franceses, y el guion, la dirección, la música y el maquillaje y peluquería suizos, tal como se observa en la Tabla 57:

:

	España	Francia	Suiza	Otros
Guion			Alain Tanner	
Dirección			Alain Tanner	
Producción	Gerardo Herrero		Alain Tanner	Paulo Branco (Portugal)
Dirección de producción	Josean Gómez			
Dirección de fotografía	José Luis López Linares			
Música			Ari Dzierlatka	
Dirección artística	Ana Alvargonzález			
Montaje		Monica Goux		
Maquillaje			Nathalie Tanner	
Peluquería			Nathalie Tanner	
Vestuario	Ana Alvargonzález			
Cámara	José Luis López Linares			
Sonido		Jean Paul Mugel		
Script	Carmen Soriano			

Tabla 57 – Equipo creativo y técnico de *El hombre que perdió su sombra* según su procedencia

En cuanto a la producción del filme, pese a que la parte española es la que más peso tiene, existen tres productores (Gerardo Herrero, Alain Tanner y Paulo Branco) que comparten por igual el protagonismo en el crédito, no existiendo productores asociados (Figura 5):



Figura 5 – Crédito inicial de *El hombre que perdió su sombra* (Alain Tanner, 1991), en el que aparecen los tres productores del filme.

“La única defensa del cine europeo es hacer pequeñas películas en todas partes”

Existen en las localizaciones y el idioma más señas de transnacionalidad. El rodaje de la película tuvo una duración de nueve semanas, de las cuales la primera se desarrolló en París y, los ocho restantes, en Almería. No obstante, la película se rodó en francés con intervenciones en castellano según lo requería el guion de cada personaje. Debido al mayor peso de la participación española se convirtió en una de las pocas películas dirigidas por un realizador extranjero que representaban a España en un festival. En concreto, sucedió en el Festival de Montreal de 1991, que otorgó a Francisco Rabal el premio a Mejor Interpretación Masculina.

El carácter europeo de esta película dejaba, además, una reflexión por parte del realizador suizo, que entendía que con era este el tipo de filmes que se debían realizar en Europa:

soy muy escéptico sobre todo eso de la defensa del cine europeo con grandes empresas que se unen para hacer grandes películas. Competir con los americanos en presupuestos me parece una audacia; hay que hacer muchas pequeñas cosas llenas de imaginación y personalidad. (Rodríguez Marchante, 1990)

Lo cierto es que Gerardo Herrero y Alain Tanner tendrían oportunidad de volver a trabajar juntos en el siguiente proyecto del director suizo, *El diario de Lady M* (1993), un proyecto en el que el productor intervino asociado a la productora Messidor Films y no desde Tornasol Films⁴².

Un paraguas para tres (Felipe Vega, 1991)

Al contrario de lo que sucedía en *El hombre que perdió su sombra*, el proyecto de *Un paraguas para tres*, quinto largometraje realizado por Felipe Vega, representa un caso de mirada local que cuenta con la participación financiera de un socio coproductor español. No obstante, se trata de una comedia romántica en la que los protagonistas viven un enredo amoroso, que fue definida por la crítica como “una comedia muy particular, muy francesa” (Martínez Torres, 1995). La historia se basa en la obra de teatro del dramaturgo y guionista estadounidense Bernard Slade, estrenada en Broadway en 1983. El proyecto surgió del productor Andrés Vicente Gómez, que había visto la obra de teatro y proyectaba hacer una adaptación. El encargo recayó sobre Felipe Vega y finalmente la producción fue asumida por Gerardo Herrero.

En concreto, Tornasol asumió el 80% de la producción y la productora francesa Gémini aportó el 20% restante. El motivo de considerar esta última participación minoritaria como financiera no es otro que la ausencia de elementos franceses tanto en el reparto de la película —a excepción del secundario Jean François Stévenin— como en el equipo creativo y técnico que la desarrolló.

	España	Francia	Otros
Reparto principal	Juanjo Puigcorb Eul lia Ramon Icía Bollaín		
Reparto secundario	Germ n Cobos Francis Lorenzo Pablo Scola Javier Mas	Jean François St venin	

⁴² Dato obtenido de la entrevista personal realizada a Gerardo Herrero en mayo de 2017.

Extras / figuración	Cayetana Guill n Cuervo Natalia Dicenta Javier Sandoval Luigi Martin Blanca Zaragüeta Txuno Etxainz
---------------------	---

Tabla 58 – Reparto de *Un paraguas para tres seg* n su procedencia

	Espa a	Francia	Otros
Guion	Manuel Hidalgo Felipe Vega		
Dirección	Felipe Vega		
Producción	Gerardo Herrero		Paulo Branco (Portugal)
Dirección de producción	Josean Gómez		
Dirección de fotografía	Jos Luis López Linares		
Música	ngel Mu oz Alonso		
Dirección artística	Ana Alvargonz lez		
Montaje	Carmen Frías		
Maquillaje	Karmele Soler		
Peluquería			
Vestuario	Ana Alvargonz lez Alfredo Caral		
Cámara	Jos Luis López Linares		
Sonido	Luis Castro		
Script	Manolo Martín		
Efectos especiales	Reyes Abades Pablo N ez		

Tabla 59 – Equipo creativo y t cnico de *Un paraguas para tres seg* n su procedencia

Pese a la ausencia de elementos transnacionales en esta película, destacamos que es la primera colaboración bilateral entre Tornasol y Gémini, productora francesa que desarrolló entre 1969 y 2007 más de 150 películas. Como puede observarse en la Tabla 69, estas dos productoras solo habían coincidido anteriormente en *No, o la vana gloria de mandar* y desarrollarían juntas tres películas más en las que la participación española sería mayoritaria (*El hombre que perdió su sombra*, *Un paraguas para tres* y *Madregilda*)

Madregilda (Franciso Regueiro, 1993)

Madregilda es una recreación histórica en la que se realiza una particular representación del dictador Francisco Franco (Juan Echanove), cuyo trabajo bien le valdría el Goya a la Mejor Interpretación Masculina en 1994. Se trata de la última película del director Francisco Regueiro. La trama se centra en las partidas de mus entre Franco y el legionario Longinos (José Sacristán), cuya mujer se encuentra desaparecida y a la que se imagina con las facciones de la actriz Gilda.

En origen, la película iba a ser producida por la productora de Víctor Manuel, pero no encontró la financiación suficiente para ello. Gerardo Herrero, al que le gustó el guion pese al riesgo comercial que supone producir a Regueiro, buscó dicha financiación en el exterior y configuró un proyecto hispano-franco-germano.

	España	Francia	Alemania	Otros
Reparto principal	Juan Echanove José Sacristán Israel Biedma Antonio Gamero Juan Luis Galiardo Fernando Rey		Barbara Auer	
Reparto secundario	Sandra Rodríguez Coque Malla Manuel Amat Rafael Díaz Manuel Alexandre Lina Canalejas			Kamel Cherif (Túnez)
Extras / figuración	Felipe Velez José María Calleja Gumersindo Andrés Antonio Requena Ramón Goyanes Alfonso Ortúzar Paco Catal Kino Pueyo Tina Sainz Miguel Valcárcel	Michelle Philippol	Hark Bohm	

Tabla 60 – Reparto de *Madregilda* según su procedencia

	España	Francia	Alemania
Guion	Ángel Fernández Santos Francisco Regueiro		
Dirección	Francisco Regueiro		
Producción	Gerardo Herrero		Ulrich Felsberg Adrian Lipp (Suiza)
Producción asociada			Paulo Branco (Portugal)
Dirección de producción	Josean Gómez		
Jefe de producción	Juan Carlos Caro	Sébastien Benormand	Karin Hoffinger
Dirección de fotografía			
Música			Jürgen Knieper
Dirección artística	Luis Valles		
Montaje	Pedro del Rey		
Maquillaje		Odile Fourquin	
Peluquería			
Vestuario	Gumersindo Andrés		
Cámara			
Sonido		Jean Paul Mugel	
Script	Carmen Soriano		

Tabla 61 – Equipo creativo y técnico de *Madregilda* según su procedencia.

La película recibió una subvención de 65 millones del Ministerio de Cultura (390.000€) y otra de 46 millones de pesetas (276.000 €) del fondo Eurimages. Esta última ayuda fue posible gracias al carácter multipartito de la coproducción, dado que, aunque el peso principal recae sobre la parte española (60%), existe también un 20% francés aportado por la productora Gémini y un 20% alemán de Road Movies, siendo esta la primera de muchas colaboraciones con Tornasol. Estas proporciones se traducen en la composición del reparto y de los equipos creativos y técnicos que se presentan en las tablas 60 y 61.

Por una parte, se observa que casi todo el reparto es español a excepción de la participación de Barbara Auer en el papel de Gilda y algunas intervenciones francesas y alemanas en papeles muy secundarios. Sin embargo, la composición del equipo creativo y técnico de la película muestran una mayor implicación de la parte francesa

y alemana. Esto, sumado al hecho de que la trama de la película, aunque haga una aproximación surrealista al tema que expone, no deja de tratarse de una historia hiperlocal con carácter español, por lo que hemos de considerar esta una producción de tintes nacionales que se beneficia de la coproducción por un interés financiero.

Malena es un nombre de tango, Territorio Comanche y Frontera Sur (Gerardo Herrero, 1996, 1997, 1998)

Tras la producción de *Madregilda* encontramos tres filmes, producidos en años consecutivos entre 1995 y 1997 que además comparten el haber sido dirigidos por el propio Gerardo Herrero. Anteriormente, Herrero había dirigido dos largometrajes: *Al acecho* (1987) y *Desvío al paraíso* (1994), esta última, una coproducción con las puertorriqueñas Shortcut y Tornacine.

En el caso de *Malena es un nombre de tango*, Herrero apostó por la adaptación de la obra homónima de Almudena Grandes.

Nuevamente, la unión con coproductores franceses (20%) y alemanes (10%) permitió que la película accediera al fondo Eurimages, que aportó una ayuda de 42 millones de pesetas (252.000 €).

Al igual que ocurriera en *Madregilda*, el reparto es prácticamente español al completo, a excepción del papel secundario del alemán Roman Luknár.

	España	Francia	Alemania	Otros
Reparto principal	Ariadna Gil Marta Belaustegui Carlos López Luis Fernando Alvás Isabel Otero Alicia Hermida			
Reparto secundario	Dafne Fernández Rebeca Fernández Rebeca Fernández Alicia Agut Marina Saura		Roman Luknár	

Extras / figuración	Jorge San Jos Miguel Palenzuela Ana Otero Susi Sánchez Txema Sandoval Jos Conde Joseba Apaolaza Antonio Carrasco Cruz Sánchez Lola Manzano Juan Carlos Vellido Pilar Ordóñez Consuelo Trujillo Mariví Bilbao
------------------------	---

Tabla 62 – Reparto de *Malena es un nombre de tango* según su procedencia

En cuanto al equipo creativo y técnico de la película, destaca la presencia del guionista Senel Paz, con el que Gerardo Herrero había trabajado anteriormente en *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Aldea, 1995). Herrero expresaba así lo difícil que era adaptar una novela-río como la de Almudena Grandes:

Recuerdo la dificultad enorme de trabajar ese guión, lo hice con Senel Paz, al que conocía de hacer *Guantanamera*; le pedí que me ayudara, me gustó mucho su guion de *Fresa y chocolate*, así que le traje a España [...] como era novela no podía adaptarse entera, porque es imposible por el tiempo de duración de la película, íbamos a hacer sólo la parte que mas me interesa, que es el crecimiento del personaje y la relación con su hermana. (Colmena, 1999, pág. 102)

La composición musical corrió a cargo del francés Antoine Duhamel y salvo la presencia del jefe de producción francés Alain Bainée y los productores franceses Christophe Jounent y Gérard Jourd'hui y el alemán Ulrich Felsberg, el resto del equipo era español.

	España	Francia	Alemania	Otros	
Guion				Senel Paz (Cuba)	Un año
Dirección	Gerardo Herrero				
Producción	Mariela Besuievsky	Christophe Jounent Gérard Jourd'hui	Ulrich Felsberg		
Producción asociada	Enrique González Macho				
Dirección de producción	Gerardo Herrero Javier López Blanco				
Jefe de producción	Luis Valles Josean Gómez Eva Taboada	Alain Baille			
Dirección de fotografía	Alfredo Mayo				
Música			Antoine Duhamel		
Dirección artística	Luis Valles				
Montaje	Carmen Frías				
Maquillaje					
Peluquería					
Vestuario	Eva Arretxe				
Cámara	Alfredo Mayo				
Sonido	Jorge Ruiz				
Script	Carmen Soriano				
Casting	Paco Pino				

después de producir y dirigir *Malena es un nombre de tango*, en 1996 Tornasol desarrolla el siguiente trabajo como director de Gerardo Herrero, esta de vez de naturaleza muy distinta.

Se trata de *Territorio Comanche*, la adaptación de la obra homónima de Arturo Pérez Reverte, quien desarrolla el guion junto con Salvador García. Sin duda, este es uno de los proyectos más ambiciosos de Gerardo Herrero en la época y supone un ejemplo de coproducción peculiar.

En primer lugar, la producción se lleva a cabo por un número muy elevado de productoras. En concreto, Tornasol y Alta Films por la parte española (50%), Road Movies por la alemana (20%), Kompel y AVH San Luís por la argentina (20%) y Blue Dahlia por la francesa (10%). A la labor de estas productoras se añade el apoyo

financiero de Canal+ Francia y España, de Sogepaq (España), y el soporte de dos productoras bálticas imprescindibles para el rodaje de la película: Jadran Film (Croacia) y Saga (Bosnia). Gracias a la consulta del presupuesto de la película⁴³, observamos que el motivo de que estas empresas no figuren como coproductoras es que su labor queda englobada en la parte española del filme, razón por la que, pese a existir un reparto y un equipo preminentemente croata y bosnio, no se considera la película con ninguna de esas nacionalidades y la parte española asciende a la mitad del filme. Pese a ello, en las tablas Tabla 63 y Tabla 64 hemos querido recoger la representación de todos estos agentes que intervinieron en la producción para ilustrar la complejidad del desarrollo de este proyecto.

Territorio comanche es una historia sobre unos corresponsales de guerra que son destinados a los Balcanes durante la guerra de Bosnia en los inicios de los años noventa. Este argumento requería, además de la acción de los protagonistas (los periodistas interpretados por Imanol Arias, Carmelo Gómez, Cecilia Dopazo y Gastón Pauls), la presencia de un alto número de extras y figurantes que escenificaran las escenas de guerra. En este sentido destaca la labor de Paco Pino, considerado el primer director de casting por profesionales análogos como Luis San Narciso, que destaca que Pino fue el primer español que durante los años noventa dejó de trabajar el concepto de “reparto” para atribuir una labor artística al de “casting” (Torreiro y Mejón, 2018).

Al trabajo de Paco Pino se suma el de cuatro directores de casting croatas y bosnios, una división que es habitual en las coproducciones que requieren de un reparto autóctono propio del lugar de rodaje, bien porque sea necesario que hablen el idioma de la zona o porque su contratación en la localización de rodaje reduce los gastos de viajes que ocasionaría su transporte desde el país productor.

El rodaje se produjo íntegramente en zonas de la antigua Yugoslavia como las ciudades de Sarajevo (Bosnia y Herzegovina), Zagreb, Petrinja, Zorkovac, Brest y Gora (Croacia).

⁴³ Disponible en una de las sedes de archivo del Ministerio de Cultura de España.

Destaca también la alta fragmentación de productores en la película. En total, se cuentan quince profesionales entre coproductores, productores asociados, directores de producción y jefes de producción. La producción ejecutiva recae por completo en Mariela Besuievsky y, por tanto, en Tornasol Films.

Por otra parte, salvando la categoría de figuración y extras, los papeles protagonistas se encuentran repartidos entre España y Argentina, y los secundarios entre España y Francia, siendo esta la pequeña aportación francesa, que de hecho fue financiera según el presupuesto.

La película contó con un presupuesto de 628 millones de pesetas (3,7 millones de euros), conformando un ejemplo de que la multiplicidad de coproductores permite asumir producciones mucho más caras. La ayuda recibida por el fondo Eurimages ascendió a 320.143 €.

	España	Argentina	Alemania	Francia	Otros
Reparto principal	Imano Arias Carmelo Gómez	Cecilia Dopazo Gastón Pauls			
Reparto secundario	Javier Dotoli Guevara			Bruno Todeschini	Mirta Zecevic (Croacia) Natasa Lusetic (Croacia) Ecija Ojdanic (Croacia)
Extras / figuración	Anne Deluz Luis Vallés Jaime Botella				Ivan Brkic Vedrana Bozinovic Pero Jurcic Senad Basic Dragan Marinkovic Samir Menic Emil Matesic Slobodan Dimitrijevic Igor Mesin Goran Navojec Damir Saban Jelena Miholjevic Biserka Fatur

Tabla 63 – Reparto de *Territorio comanche* según su procedencia

	España	Argentina	Alemania	Francia	Otros
Guion	Salvador García Arturo Pérez-Reverte				
Dirección	Gerardo Herrero				
Producción	Mariela Besuievsky				
Coproductores	A. Nava J. R. Ganchequi	Pablo Kempel Claudio Pustelnik	Ulrich Felsberg	Gerard Jourd'hui Christophe Jounent	
Producción asociada	Mate Cantero				
Dirección de producción	Javier López Blanco Gerardo Herrero			Yousaf Bokhari	Michael Z. Mihalic (Croacia) Ismael Arnautalic (Bosnia) Boris Dmitrovic (Croacia)
Jefe de producción	Josean Gómez	Luis A. Sartor			
Dirección de fotografía	Alfredo Mayo				
Música		Iván Wyszogrod			
Dirección artística	Luis Vallés				
Montaje	Carmen Frías				
Maquillaje					
Peluquería					
Vestuario	Eva Arretxe				Jelena Matic-Mihalic (Croacia)
Cámara	Alfredo Mayo				
Sonido	Jorge Ruiz				
Efectos especiales	Reyes Abades				
Script	Carmen Soriano				

Casting Paco Pino

Stefan
Aleksov
(Bosnia)
Nedžad
Begović
(Bosnia)
Antun
Čačković
(Croacia)
Sanja
Vejnović
(Croacia)

Tabla 64 – Equipo creativo y técnico de *Territorio comanche* según su procedencia

Por último, entre los proyectos dirigidos por Gerardo Herrero y coproducidos por Tornasol y empresas francesas encontramos *Frontera sur* (1998). El caso de esta película nos ayuda a constatar una pequeña hipótesis: son las coproducciones con países hispanoamericanos las que permiten desarrollar proyectos multiculturales, mientras que, en las colaboraciones europeas, al menos para el caso de Gerardo Herrero, prevalecen los intereses económicos.

Así, en *Frontera sur*, donde la parte española que representan Tornasol y Sogetel supone el 65% del presupuesto de la película, mientras que existe un 25% de participación de la argentina Aleph y un 10% de la ya habitual Blue Dahlia (Francia). Pese a la acreditación de la alemana Road Movies en los créditos de la película, no se han obtenido datos del porcentaje de su participación. No obstante, su participación debió hacerse efectiva dado que recibió 301.849 € del fondo Eurimages, donde Road Movies figura como coproductor. Además, en la película colaboraron la productora española Continental y los canales de televisión TVE, TVG, Canal+ (España).

Aun representando la parte española un alto porcentaje de la producción observamos que existe un reparto preminentemente argentino, tal como demanda del relato que el filme desarrolla, que acontece en la Buenos Aires de finales del siglo XIX y que condensa la historia de amistad de dos migrantes, uno español y otro alemán.

	España	Argentina	Francia	Otros
Reparto principal	Jos Coronado Maribel Verdú Paula Canals	Federico Luppi Roberto Baldi		

Reparto secundario	Hector Bordoni Luis Barandoni Augusto Brítez Franco Camilaro Celio Cangossu Nstor Carvutto Francisco Corbalán
--------------------	---

Una vez más, Gerardo Herrero opta por la adaptación literaria, esta vez de la novela de Horacio Vázquez Rial. Como se observa, el equipo creativo y técnico de la película también cuenta con un componente argentino en los departamentos de dirección artística, maquillaje, peluquería y vestuario, mientras que la intervención francesa es meramente financiera.

	España	Argentina	Francia	Otros
Guion	Horacio Vázquez Rial Gonzalo Herrero			
Dirección	Gerardo Herrero			
Producción	Mariela Besuievsky			
Producción asociada	Pancho Casal	Claudio Pustelnik Fernando Sokolowicz	Christophe Jounent Gerald Jourd'hui	Ulrich Felsberg
Dirección de producción	Gerardo Herrero Fernando Bovaira			
Dirección de fotografía	Alfredo Mayo			
Música				PLuis Bacalov (Italia)
Dirección artística		Santiago Elder		
Montaje	Carmen Frías			
Maquillaje		Marcela Bazzano		
Peluquería		Mirta Blanco		
Vestuario		Nati Astudillo		
Cámara	Alfredo Mayo			
Sonido	Jorge Ruiz			

En conclusión, puede decirse que las coproducciones internacionales de Tornasol dirigidas por el propio Herrero se han beneficiado altamente de la coproducción multipartita en dos sentidos. Por una parte, en la posibilidad que ofrece poder rodar

fuera de España con mayor facilidad al contar con un presupuesto más alevado para la producción del filme. En este sentido es fundamental el hecho de que la colaboración multipartita permitió acceder al fondo Eurimages, aunque para ello la participación de algunas productoras haya sido meramente figurativa con participaciones financieras. Por otra parte, se detecta que esta estrategia es utilizada para desarrollar historias más multiculturales que locales, incluso cuando la coproducción no es equilibrada y el mayor peso recae en la labor de Tornasol.

3.5.4.3. Las coproducciones con participación de Tornasol y otras empresas francesas

Hasta ahora hemos visto cómo funcionaba la coproducción internacional en los proyectos encabezados por Tornasol Films. No obstante, existen cuatro ejemplos de películas en los que el peso de la productora española es reducido y en los que la participación de Gerardo Herrero es, en muchos casos, figurativa.

Sucede en *No, o la vana gloria de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990), producida por el portugués Paulo Branco y que, como vimos en casos anteriores, figuraba como productor asociado en algunas de las producciones de Herrero. En este caso, el productor español reconoce:

Fue una devolución del favor que me había hecho Paulo Braco entrando en alguna película mia anterior, no tengo un recuerdo especial de ella; siendo Oliveira un cineasta interesante no me parece que esta película tenga ningún interés. (Colmena, 1999, pág. 38)

Se trata, por tanto, de un proyecto en el que predomina la mirada portuguesa y en el que Tornasol entra estratégicamente sin guiarse por la máxima de Herrero: producir películas que le produzcan interés.

La película retrata la historia de Portugal vista desde los fracasos encadenados, convirtiéndose en una reflexión sobre la guerra colonial africana. Parte de su rodaje se realizó en el Alcázar de Sevilla, pero más allá de esta intervención, la presencia

española en el filme tanto en el reparto como en el equipo técnico es prácticamente nula.

Algo similar sucede con los casos de esta índole que se dieron con *Mi nombre es Joe* (Ken Loach, 1998) *Vigo, historia de una pasión* (Julien Temple, 1998), ambos de iniciativa inglesa, y con las francesas *La mujer del cosmonauta* (Jacques Monnet, 1997) y *Don Juan de Molière* (Jacques Weber, 1998). Pese a la escasa participación del productor español en estas películas, destaca por la parte española la inclusión de algunos elementos. Por ejemplo, las actrices Penélope Cruz y Ariadna Gil participaron en *Don Juan de Molière*, que además fue rodada en parte en Sevilla. O la música de *Vigo, historia de una pasión*, desarrollada por Bingen Mendizábal. O la aparición de Vistoria Abril como protagonista de *La mujer del cosmonauta*, donde también participaría la actriz Rossy de Palma.

Por otra parte, existen otros proyectos en los que la participación de Tornasol fue minoritaria pero que conjugaron mejor los valores de multiculturalidad propios de la coproducción internacional.

Empezando por *La camarera del Titanic* (1997), dirigida por José Juan Bigas Luna y que, curiosamente, es producida en 60% con capital francés, 20% español (coproducción de Tornasol y Mate) y otro 20% italiano. Como vimos en el caso de las coproducciones de Bigas Luna producidas por Vicente Gómez, para el directo catalán era habitual realizar coproducciones tripartitas con productoras francesas e italianas a la par (*Huevos de Oro*, *La teta y la luna*). Una vez más en esta producción figura la alemana Road Movies, de la que nos e reconoce porcentaje pero que figura acreditada.

Basada en la obra de Didier Decoin, la historia se ambienta en los años diez del siglo pasado en Francia, donde un joven gana en una competición poder viajar en el primer trayecto del Titanic. En el barco conocerá a una camarera cuya desaparición tras el hundimiento del barco será el motor del resto del filme.

Tanto el reparto de la película como el equipo creativo y técnico atestiguan la creación de una coproducción con un carácter marcadamente multicultural:

	Francia	Italia	España	Otros
Guion	Jean Louis Benoit		Cuca Canals Jos Juan Bigas Luna	
Dirección			Jos Juan Bigas Luna	
Producción	Yves Marmion Daniel Tascon du Plantier		Mate Cantero Gerardo Herrero	Stephan Sorlar
Producción asociada				
Dirección de producción		Gualtiero Caprara		
Dirección de fotografía	Patrick Blossier			
Música			Alberto Iglesias	
Dirección artística		Walter Caprara Bruno Cesari		
Montaje	Kenout Peltier			
Maquillaje		Gaia Banchelli		
Peluquería		Claudia Bianchi		
Vestuario		Franca Squarciarino		
Cámara		Teresa Punzi		
Sonido	Jean-Paul Mugel			
Efectos especiales		David Danesi		
Script	Claudine Taulère	Donatella Maiorca		
Casting	Gérard Moulvriér	Luigi Spoletini		

Tabla 65 – Equipo creativo y técnico de *La camarera del Titanic* según su procedencia

España	Francia	Italia	Otros
--------	---------	--------	-------

Reparto principal	Aitana Sánchez Gijón	Olivier Martínez Romine Bohringer Didier Bezace Jean-Marie Juan	Aldo Maccione
Reparto secundario		Arno Chavrier Marianne Groves Didier Bureau Yves Verhoeven	Alberto Cassadie Giorgio Gobbi

Tabla 66 – Reparto de *La camarera del Titanic* según su procedencia

Por último, encontramos el caso de *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999). Se trata de una coproducción multipartita en la que pese existe un coproductor que figura con mayor porcentaje de participación, sugiere cierto equilibrio entre todas las partes. Así, la coproducción de las mexicanas Amaranta, Gardenia, Fundación Universidad Veracruzana, Fondo de Calidad Cinematográfica y Tabasco asumirían el 43% de la producción, mientras que Tornasol aportaría el 37% al presupuesto y DMVB (Francia) el 20% restante.

La adaptación de la obra de Gabriel García Márquez fue producida por Mariela Besuievsky, mientras que Gerardo Herrero participó de ella una vez finalizado el rodaje, tal como explica el productor:

El coronel no tiene quien le escriba se montó en España, por eso pude estar con Arturo Ripstein y con Paz Alicia Garciadiego, su guionista, en el montaje, discutiéndolo; de la producción ejecutiva se encargó Mariela Besuievsky; yo participé un poco en el montaje final de la película. (Colmena, 1999, pág. 84)

	Mexico	España	Francia	Otros
Reparto principal	Fernando Luján	Marisa Paredes		
Reparto secundario	Salma Hayek Rafael Inclán Esteban Soberanes Patricia Reyes Spíndola Odiseo Bichir Julián Pastor Eugenio Lobo	Daniel Giménez Cacho		

Tabla 67 – Reparto de *El coronel no tiene quien le escriba* según su procedencia

3.5.5. Modos de coproducción internacional (1987-1999)

Tras este exhaustivo, pero necesario análisis de las condiciones de producción de cada una de las coproducciones internacionales desarrolladas por Andrés Vicente Gómez, El Deseo y Gerardo Herrero/Tornasol, en este epígrafe se ofrece una síntesis del resto de epígrafes de este capítulo a modo de conclusiones preliminares.

3.5.5.1. Modelos de coproducción

Tal como destacábamos en el primer capítulo de esta tesis doctoral, uno de los objetivos era delimitar cuáles habían sido las estrategias de producción desarrolladas por las empresas de producción españolas y francesas, dada la alta presencia de coproducciones hispanofrancesas —y francoespañolas— realizadas durante los años noventa.

Lo cierto es que los tres casos de estudio analizados en las páginas anteriores han arrojado, y así lo podemos concluir, tres modelos de coproducción.

	Bipartitas	Multipartitas	% de coproducciones
Andrés Vicente Gómez	67%	33%	45%
El Deseo	81%	12%	65%
Tornasol	42%	58%	72%

El caso de Andrés Vicente Gómez representa el del productor que ejercía su actividad con cierta intensidad antes del periodo del auge de las coproducciones en los años noventa. Su larga trayectoria le ha permitido desarrollar su actividad a través de varias empresas de producción (las más destacadas, Iberoamericana y Lolafilms).

La coproducción internacional está presente en el 45% de sus trabajos realizados durante el periodo 1987-1999. No debemos olvidar que la actividad de Andrés Vicente Gómez comienza casi veinte años antes del periodo de nuestro estudio. Lo

consideramos, pues, de una generación que ha conocido la coproducción internacional sin la influencia de las dinámicas originadas por la creación de planes de fomento específicos para la coproducción.

La aproximación de Andrés Vicente Gómez a esta técnica de producción sucede, en la mayoría de los casos, a través de proyectos bipartitos (el 67% de las coproducciones lo eran), siendo sus principales socios coproductores procedentes de Italia y Francia y habiendo establecido colaboraciones variadas pero puntuales con productoras de Holanda, Argentina, Bélgica, Estados Unidos, México, Cuba, Noruega, Perú, Portugal. Es en este sentido el productor que más diversidad geográfica ha demostrado para la coproducción internacional.

Por otra parte, de los tres casos de estudio es el que menos ha recurrido a los fondos de financiación supranacionales, tal vez por haber desarrollado su trabajo con anterioridad al auge de estos y por no haber ejercido la costumbre de participar de estos programas, como sí lo han hecho otros productores de generaciones posteriores como Gerardo Herrero. No obstante, existe una alta presencia de ayudas de régimen público procedentes del gobierno español en sus películas.

En cuanto al tipo de obras desarrolladas bajo régimen de coproducción internacional, encontramos que Andrés Vicente Gómez ha ejercido un modelo en el que o bien confeccionaba un proyecto de su interés y buscaba posteriormente un socio coproductor para desarrollarlo o, por el contrario, se asociaba con productores extranjeros para ayudarles a que sus producciones pudieran ser consideradas coproducciones, sin intervenir apenas en los procesos creativos de estas producciones minoritarias por su parte. Lo cierto es que, desde el punto de vista de la coproducción hispanofrancesa, a excepción de *Los negros comen*, donde ejerce más de productor asociado que de productor principal, el resto fueron proyectos encabezados por un director de huellas autorales como Saura, Trueba o Bigas Luna. En concreto, son estos directores los que originan los proyectos participando de manera muy directa en distintas fases como el guion, la dirección y a veces incluso en cuestiones de producción de la película.

Tal vez por esta última casuística, la de encabezar en especial proyectos de directores españoles — de toda la filmografía analizada, compuesta por un total de 54 películas, solo se encuentra se encuentra una película dirigida por un realizador extranjero— se dé la circunstancia de que la mayoría de los largometrajes resultan ser coproducciones con un carácter nacional español, tal como ocurre con *La noche oscura*, *Belle Époque*, *Huevos de Oro* o *La teta y la luna*. Se han observado, no obstante, algunos casos de coproducción de tramas multiculturales, como representan *El Dorado* y *Los negros también comen*. Por último, existe un caso aislado como es el de *El sueño del mono loco*, que ilustra un buen ejemplo de coproducción desarraigada de estilo internacional.

Desde el punto de vista de la producción francesa, todas estas películas son coproducciones minoritarias y, en muchos casos, financieras. Ciertamente, la colaboración de las empresas de Andrés Vicente Gómez con otras productoras de origen francés, nueve en total, no ha dado lugar a una relación equilibrada, tal como solicitan los acuerdos de coproducción analizados y los convenios multilaterales (a los que nos hemos referido en el Capítulo 2)

Por su parte, la empresa de producción El Deseo ha desarrollado un modelo bicefálico que explora las posibilidades del método descrito para Andrés Vicente Gómez sin rechazar las posibilidades que la producción de proyectos ajenos no originados por la productora ofrece.

De esta manera, vemos que entre 1991 y 1999 la coproducción internacional estuvo presente en el 65% de las producciones. Especialmente en el caso de las producciones de Almodóvar, El Deseo ha encabezado cada una de las cinco películas del director manchego del periodo de estudio y siempre se ha considerado la presencia francesa minoritaria pero con aportaciones importantes al equipo creativo y técnico. Por otra parte, en los proyectos no liderados por El Deseo la participación de la productora se ha limitado aparentemente a una aportación financiera en producciones de un marcado carácter francés.

En todos los casos, la dinámica explotada por El Deseo ha sido la de trabajar en casi todas las ocasiones con la misma empresa, Ciby2000, presente habitualmente tanto en los proyectos de Almodóvar como en los otros de iniciativa francesa a los que la productora española entraba, precisamente, gracias a esta colaboración que duró una década. Por ello, casi todas las producciones desarrolladas durante estos años son bipartitas (88%). Eso permitió, a su vez, que los equipos de trabajo también fueran en muchas ocasiones reiterados.

Por último, el caso de Gerardo Herrero arroja nuevos matices. No cabe duda de la importancia de la coproducción internacional en su filmografía como director durante la etapa 1987-1999: el 72% de las películas en las que colaboró eran coproducciones realizadas con socios de otros países. En este sentido, destaca que de los tres casos de estudio es el que más ha explorado las posibilidades de la colaboración multipartita, generando, de hecho, más películas bajo esta fórmula (58%) que mediante la colaboración bilateral (42%).

En este sentido, el modelo desarrollado por Gerardo Herrero/Tornasol se sustenta en llevar a cabo tanto proyectos de iniciativa propia como propuestos por otros productores, a veces con el fin de figurar de cara a la creación de la coproducción multipartita. No obstante, pese a que no faltan en su filmografía películas de carácter español (*Un paraguas para tres*, *Madregilda*) es el caso en el que más casos de multiculturalidad se han hallado, que respetan, además, la coherencia con las tramas desarrolladas en cada filme (*El coronel no tiene quien le escriba*, *Territorio comanche*, *Frontera Sur*, *El hombre que perdió su sombra*)

3.5.5.2. Las redes de colaboración de la coproducción internacional hispanofrancesa

Para finalizar este trabajo, presentamos este último epígrafe como síntesis del largo desarrollo que se ha proporcionado a través del análisis de la composición de los distintos equipos técnicos y creativos en cada filme.

En el Anexo II se encuentran lo que hemos denominado “mapas de colaboración” entre las distintas productoras españolas y de otras procedencias en los tres casos de estudio analizados. Estos gráficos permiten ver la importancia de la productora Ciby2000 para el caso de El Deseo, pero también el de Gémini o Blue Dahlia para tornasol Films, dos productoras a las que se debe añadir la frecuente colaboración de la alemana Road Movie, que suele participar de manera muy minoritaria. Mediante estas tablas también es sencillo observar que existía una atomización muy grande por la cual muchas empresas de producción establecieron colaboraciones que nunca se volvieron a repetir, hecho que se enfrenta directamente con uno de los preceptos de los acuerdos de coproducción, aquel por el cual se insta a que existan colaboraciones prolongadas en el tiempo y que estas sean equilibradas, en el sentido de que en estas colaboraciones reiteradas no siempre sea la misma empresa productora la que asuma la parte mayoritaria.

Se consideran equipos creativos al personal que interviene en una película aportando un elemento original que no existía. Son creativos los puestos de guion, dirección, dirección de fotografía y composición musical, que a su vez son considerados los autores de las obras fílmica según la normativa española. Por supuesto, existen elementos creativos en la dirección artística, el diseño de vestuario, maquillaje y peluquería e incluso pueden encontrarse en la labor de la producción, tal como analizamos al inicio de este capítulo.

En suma, los equipos creativos de los tres casos estudiados responden a dinámicas diversas. Por una parte, en el caso de las producciones desarrolladas por Andrés Vicente Gómez, hay tres directores que claramente apuestan por la coproducción

internacional y que crean sus propios binomios con otro personal creativo. Así, es habitual que José Juan Bigas Luna elabore sus guiones junto a Cuca Canals y que la composición de sus películas la desarrolle Nicola Piovani, que justifica en buena medida la parte italiana. Fernando Trueba cuenta con la presencia de Rafael Azona y Manolo Matji en la guionización de sus coproducciones.

En el caso de *El Deseo*, son las producciones de Pedro Almodóvar las que cuentan con lazos como la habitual presencia de la fotografía de Alfredo Mayo o Affonso Beato y la música de Alberto Iglesias.

En cuanto a Gerardo Herrero, se encuentran constantes, como que Josean Gómez desempeñe la dirección de producción de la mayoría de sus coproducciones.

En otro sentido, se han identificado algunos profesionales que destacan por figurar en más de un caso de estudio. Es el caso del compositor musical francés Antoine Duhamel, considerado el músico de la Nouvelle Vague francesa, realizó la banda sonora de *El sueño del mono loco* y *Malena es un nombre de tango*. Ambas producciones cuentan con participaciones mayoritarias españolas y poco personal técnico francés, pero la presencia de un elemento como el compositor musical aporta un valor a la participación francesa. Será el compositor de casi todas las películas de Fernando Trueba. También el español José Luis Alcaine es uno de los directores de fotografía que más participación ha tenido en la coproducción internacional hispaofrancesa analizada. En concreto, su labor se desarrolla en la trilogía ibérica de Bigas Luna (*Huevos de oro*, *La teta y la luna*) y en las coproducciones de Trueba (*El sueño del mono loco*, *Béle Époque*). Sin duda su reiterada participación se debe a su relación con Andrés Vicente Gómez, productor de todas estas películas. Destaca también en este sentido José Luis López Linares, director de fotografía de las dos primeras coproducciones hispanofrancesas desarrolladas por Gerardo Herrero (*El hombre que perdió su sombra* y *Un paraguas para tres*).

En lo que respecta al personal artístico, no cabe duda del alto poder transnacionalizador que tienen algunos elementos dentro de un filme. El más frecuentemente estudiado ha sido el del reparto de la película. Publicaciones como la

de Perriam (2007), Ciller y Palacio (2011) o Labayen y Rodríguez (2013) ponen de manifiesto la importancia de los flujos de internacionalización que giran en torno a actores como Victoria Abril, Cecilia Roth o Bardem, respectivamente.

En el caso de los repartos principales se da un factor muy importante como es el de la afinidad con el director. Hasta la introducción de la figura del director de casting, era habitual que fuera el director y no el productor el que quisiera seleccionar a los actores para su película (Torreiro y Mejón, 2018). Por ello, es posible establecer algunas constantes en nuestros casos de estudio: Almodóvar con Victoria Abril, Penélope Cruz, Marisa Paredes y Rossy de Palma; o Bigas Luna con Javier Bardem.

No es habitual encontrar actores extranjeros que hayan participado en más de una de las producciones analizadas, pero algunas figuras extranjeras destacaron aportando un alto porcentaje a la participación francesa y un marcado carácter transnacional a la película, como es el caso de Peter Coyote en *Kika*, Jeff Goldblum en *El sueño del mono loco* o Dominic Gould en *El hombre que perdió su sombra*.

En cuanto a los equipos técnicos, existen algunas constantes en los casos analizados. Encontramos ejemplos que representan dos perfiles distintos. Por ejemplo, en el departamento de montaje destaca la alta presencia de Jose Salcedo, montador de todas las películas de Pedro Almodóvar y que no ha intervenido en ningún otro tipo de coproducción. En la otra cara, la montadora Carmen Frías se encargó del montaje de *El sueño del mono loco*, *Belle Époque* y *Huevos de oro*, producidas por Andrés Vicente Gómez, pero también de *Un paraguas para tres* y *Malena es un nombre de tango*, desarrolladas por Gerardo Herrero. En general, el equipo de montaje presenta la particularidad de realizarse en el país de origen del coproductor mayoritario, y aunque no tiene contacto con las dinámicas propias de un rodaje internacional (desplazamientos, etc.), por ejemplo, la montadora Teresa Font ejemplifica su experiencia en la coproducción internacional hispanofrancesa con *Fanny Pelopaja*, que por una parte presentaba la dificultad de que actores españoles y franceses debían ser doblados a sus idiomas extranjeros, o que su trabajo tuviera que ser supervisado por los productores asociados franceses (Prieto y Doménech, 2018).

Tacones Lejanos, Kika, El hombre que perdió su sombra, Madregilda y La camarera del Titanic comparten la característica de haber contado con el mismo sonidista, el francés Jean-Paul Mugel.

Un perfil tan poco frecuente en los análisis sobre producción como es el de script también tiene su exponente transnacional, en concreto, el de Carmen Soriano, que trabajó en El sueño del mono loco, El hombre que perdió su sombra, Madregilda, y Malena es un nombre de tango.

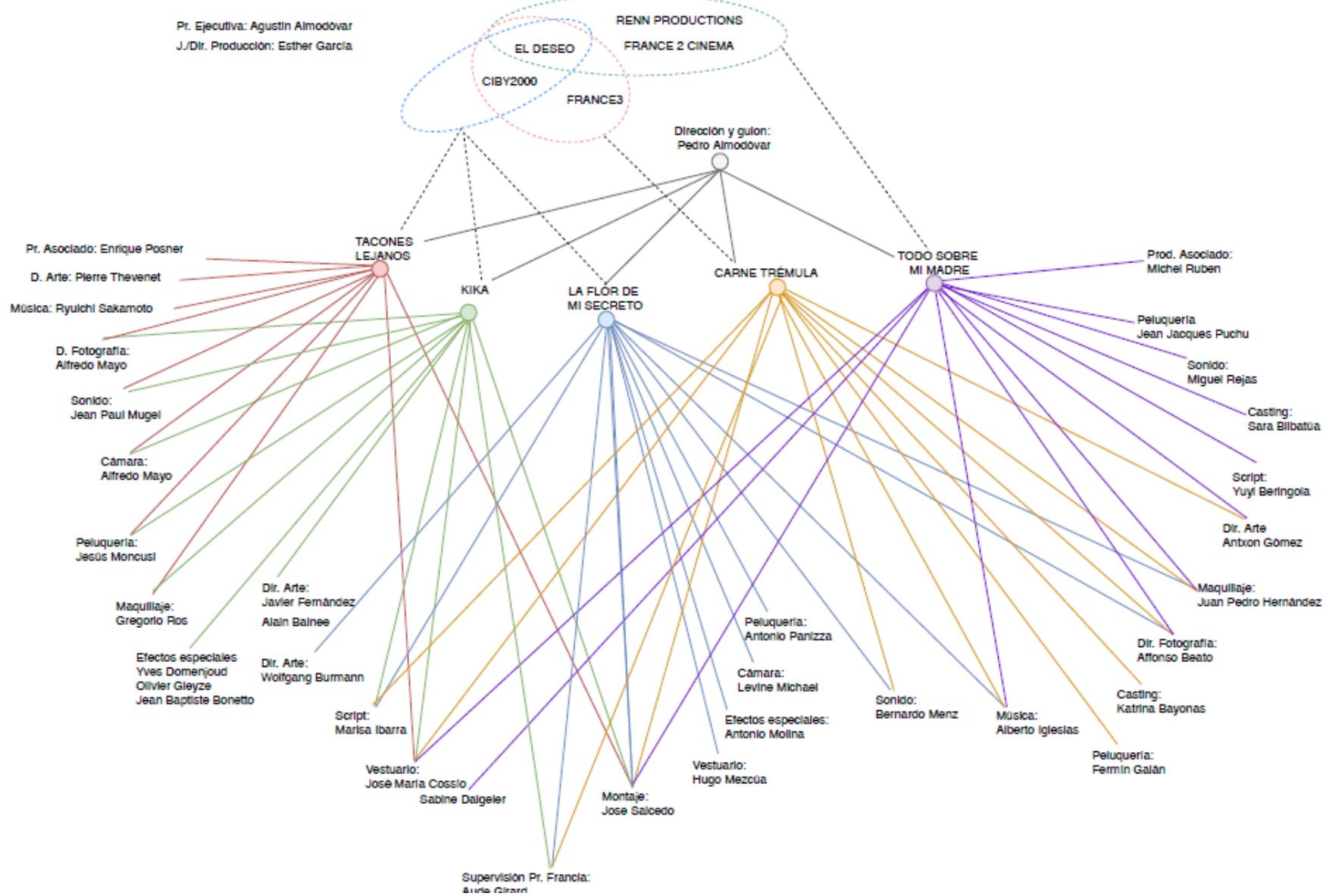
En la dirección artística encontramos el caso de Luis Vallés, que elaboró los decorados de *La noche oscura, Madregilda y Malena es un nombre de tango*. O el de Pierre-Louis Thevenet, que ocupó el mismo puesto de dirección artística en *Tacones Lejanos y El sueño del mono loco*.

En cuanto a los efectos especiales, destaca por una parte el español Reyes Abades, que participó en *La noche oscura, Un paraguas para tres y Malena es un nombre de tango*, por otra, el equipo francés compuesto por Yves Domenjoud, Olivier Gleyze y Jean Baptiste Bonetto, que se encargaron de los efectos especiales de *Kika y Acción mutante*, ambas desarrolladas por El Deseo y Ciby2000.

Se puede concluir, por tanto, que, si bien no existió la utópica noción de una verdadera red de colaboraciones en el corpus de películas analizado, sí que hay profesionales cuyo trabajo ha respondido a un flujo transnacional posible gracias al contexto de coproducción internacional en el que se desenvuelven.

Aunque no de una manera concluyente, se identifican tendencias en la reiteración de los equipos de trabajo, si bien no completos, sí en algunos departamentos o ámbitos. En este sentido, identificamos los proyectos de El Deseo, y en concreto, los del realizador Pedro Almodóvar como aquellos en los que más profesionales repiten su labor de una producción a otra. Esta situación ha sido ejemplificada en la Figura 6.

Figura 6 – Redes de profesionales participantes en los equipos creativos y técnicos de las coproducciones internacionales de El Deseo dirigidas por Almodóvar



4

Conclusiones

Final Conclusions

4.1. Conclusiones

La presente investigación tenía como objetivo principal abordar la coproducción internacional como objeto de estudio y definir sus particularidades en el contexto del cine español de los años noventa. Los resultados de este trabajo constatan la importancia de este mecanismo de producción fílmica en la cinematografía española, y con ellos ha sido posible constatar la primera de las hipótesis planteadas en el Capítulo 1:

H1: Las políticas nacionales y supranacionales promovidas desde los años ochenta y durante los noventa reconfiguraron el panorama de la producción cinematográfica española, dinamizaron especialmente la coproducción internacional y la situaron como uno de los ejes esenciales de internacionalización de la cultura española en el proceso de integración de España en la Comunidad Económica Europea.

Tal como se ha expuesto en el Capítulo 2, en el que se han analizado las distintas políticas cinematográficas, desde la llegada del PSOE al gobierno, y, en concreto, desde el Ministerio de Cultura de Javier Solana y la Dirección de Cinematografía encabezada por Pilar Miró, uno de los principales retos fue el de adaptar la obsoleta normativa cinematográfica, que aún conservaba carices franquistas, a las distintas directivas europeas. Estos preceptos promovían desde los años sesenta la creación de un marco cultural común que incluía el cine y otras expresiones artísticas. La inminente entrada de España en la Comunidad Económica Europeo obligó a aprobar una serie de normas que, por una parte, incentivaron una producción menor, pero de calidad cercana a los estándares europeos; y por otra, definían un marco cada vez más concreto para el desarrollo de coproducciones internacionales. Tanto los acuerdos bilaterales con otros países en materia cinematográfica como la ratificación de convenios multilaterales complementaron la legislación sobre coproducción internacional.

La evolución analizada ha demostrado, además, que existía una creciente preocupación por abandonar el concepto de película nacional para aproximarse al de película comunitaria o europea.

Por otra parte, se considera que la segunda hipótesis de nuestra investigación ha quedado igualmente confirmada:

H2: El proceso de auge de la coproducción tuvo como eje principal la realización de películas por parte de empresas de producción españolas en colaboración con productoras francesas.

La observación de los grandes datos obtenidos de las distintas bases institucionales como el ICAA o el CNC e internacionales como LUMIERE han permitido identificar las principales relaciones de las productoras españolas con aquellas procedentes de otros países. De esta manera, ha sido posible establecer la importancia del periodo 1987-1999 y de las colaboraciones realizadas con empresas de producción francesas por ser las más numerosas de cuantas se produjeron en la época. Por supuesto, existen otras experiencias como la hispanoitaliana o la hispanogermana que también presentan un gran interés y cuyo estudio puede arrojar conclusiones distintas. Sin embargo, para el periodo que nos interesa no existió auge mayor que el de la coproducción hispanofrancesa. El elevado número de películas que conformaban el corpus de títulos desarrollados con participación española y francesa nos ha obligado a seleccionar tres casos de estudio para estudiar las posibles estrategias de coproducción en el periodo estudiado. Esta selección debidamente justificada en el Capítulo 3, nos ha ayudado a asimilar, por una parte, la importancia de estudiar la cinematografía española a partir de sus productores y no de sus autores. La dispersión hallada al tratar de aplicar el criterio autoral al corpus en función del director del filme ofrecía una fragmentación que solo ha sido posible asimilar gracias a la agrupación de los distintos títulos según la empresa de producción que la desarrolló. Esto dio como hallazgo el hecho de que fueron cinco los principales agentes de producción del periodo a estudiar: Mate Cantero, Elías Querejeta, Andrés Vicente Gómez, Gerardo Herrero y la productora El Deseo.

Estos tres casos de estudio han permitido establecer unos patrones en cuanto a la coproducción internacional, que obligan a refutar la última de nuestras hipótesis iniciales:

H3: Es posible identificar durante el periodo estudiado un modelo de coproducción hispanofrancesa homogéneo que integre de manera general las prácticas

acontecidas desde finales de los años ochenta y hasta finales de los noventa las estrategias desarrolladas entre empresas de producción españolas y francesas.

Lejos de poder identificar un solo modelo de coproducción homogéneo, este trabajo nos ha ayudado a hallar al menos tres, uno por cada caso de estudio, lo cual nos obliga a pensar en la posible existencia de otros modos de producción conjunta de películas. No obstante, el número de películas analizado (33) representa el 65% de la producción hispanofrancesa realizada entre 1987 y 1999, por lo que sus resultados se consideran significativos.

La delimitación de los tres modelos de coproducción ha sido posible gracias a la taxonomía propuesta en el marco teórico del Capítulo 1, en el que se desarrollaron tanto modos de transnacionalismo como tipos de coproducciones, atendiendo a criterios económicos y narrativo-estéticos. Así, se ha identificado un tipo de productor como Andrés Vicente Gómez, interesado principalmente en el desarrollo de proyectos de carácter español, para los que era necesario la búsqueda de coproductores internacionales. La baja participación de estos socios denota la poca implicación de estos en dichas producciones, sucediendo lo mismo en los casos en los que la coproducción era minoritaria por la parte de España, donde la presencia del productor español figuraba como trámite para facilitar la consideración de coproducción.

Por otra parte, Agustín Almodóvar y Esther García desde la productora El Deseo centraron su actividad en el desarrollo de las producciones de Pedro Almodóvar, pero, coincidiendo desde el momento que empezaron a realizar coproducciones internacionales, se basaron en un modelo mixto que combinaba la producción de películas de Almodóvar, de un fuerte carácter local y autoral, con otras que hemos considerado “ajenas” encabezadas por productores franceses y en las que la participación de El Deseo era notablemente minoritaria. En este caso de estudio destacó la duradera alianza durante toda la década de los noventa de El Deseo con la empresa francesa Ciby2000, que supone un ejemplo de reiterada colaboración particular.

Por último, el caso de Gerardo Herrero ha supuesto el más cercano al de la coproducción multicultural señalada por Palacio (1999) y en él se combina la presencia de proyectos de iniciativa principalmente española con otros extranjeros,

pero además se ha detectado una alta presencia de coproducciones multipartitas, que a su vez fragmentan la nacionalidad de los principales equipos creativos, artísticos y técnicos. La consonancia de la nacionalidad de los repartos con las de los personajes y las tramas narrativas han supuesto la identificación de la coproducción multicultural que no ha sido posible hallar con frecuencia en el resto de casos.

Un último resultado arrojado por esta investigación es el de la importancia de estudiar el carácter transnacional de los distintos equipos que intervienen en la producción de un filme. Tanto los mapas de las redes de producción creadas por los productores de cada caso de estudio como los que relacionan el personal artístico y técnico interviniente en cada película nos han permitido identificar la presencia de algunos profesionales en muchas de las producciones. Se trata de personal cuya relación laboral dentro de la industria se encuentra fuertemente internacionalizada, hecho que no es habitual ver destacado en la literatura referida al tema. Gracias a este trabajo hemos podido destacar algunos nombres que encarnan el modelo de trabajo de producción de una película transnacional.

Para concluir este trabajo, presentamos algunas posibles líneas de investigación futuras, surgidas de cuestiones suscitadas por los distintos hallazgos surgidos a lo largo de estas páginas.

La importancia del estudio de la evolución de la coproducción internacional desde finales de los años ochenta y hasta la creación del fondo Ibermedia radica, por una parte, en el papel que tuvo en la recuperación de la producción cinematográfica española tras su desplome al inicio de los que hemos dado en conocer los años de la “emergencia de la cultura global”.

Por otra parte, surge la creación de un escenario nuevo e inaudito que se consolidaría a partir de los años 2000. Hasta el año 1998, se encuentran aproximadamente 250 coproducciones internacionales desarrolladas entre productoras españolas en colaboración con otras de procedencia latinoamericana. Una cifra muy alejada de los cerca de 1500 filmes hispano-europeos producidos hasta el mismo año. Sin embargo, a partir de 1999 se dan dos cambios relevantes.

El primero, la coproducción con países latinoamericanos aumenta a un ritmo insólito, llevándose a cabo más de 400 películas en el marco iberoamericano con intervención española entre 1999 y 2016, frente a las 600 realizadas por empresas de producción españolas en el marco europeo. Esta tendencia al equilibrio se ha consolidado especialmente desde 2007 con un 47% de media de coproducciones hispano-latinoamericanas.

El segundo cambio importante es la reconfiguración de la geografía de la coproducción con participación española. Como hemos visto, durante los años sesenta y setenta Italia era el socio coproductor más recurrente para las coproducciones internacionales españolas. Posteriormente, las modificaciones acontecidas desde mediados de los años ochenta supusieron el auge de la coproducción hispano-francesa, consolidando a Francia como el principal país coproductor con España. Ahora bien, se da la circunstancia de que desde el año 2001 encontramos cada año aproximadamente el mismo número de coproducciones hispano-argentinas que hispano-francesas. En concreto, entre los años 2000 y 2014, se llevaron a cabo 159 coproducciones españolas con participación de Francia y 153 con participación de Argentina. Este nuevo escenario ha resituado la coproducción internacional impulsada o intervenida desde España en un eje que merecerá posteriores análisis: dos contextos, el europeo y el latinoamericano, con dos socios principales, Francia y Argentina, con los que se desarrolla un volumen similar de películas año a año. Un nuevo escenario que materializa nuevos cambios sobre el concepto de “cultura global” y “transnacionalidad” del cine.

4.2. Final Conclusions

The main objective of this research was to address international coproduction as an object of study and to define its main characteristics in the context of Spanish cinema of the nineties. The results of this work confirm the importance of this mechanism of film production in the Spanish cinematography. It has been possible to confirm the first of the hypotheses presented in Chapter 1:

H1: National and supranational policies promoted since the eighties and during the nineties reconfigured the landscape of Spanish film production. These policies especially boosted international co-production and placed it as one of the essential axes of internationalization of Spanish culture in the integration process of Spain in the European Economic Community.

As explained in Chapter 2, in which the different film policies have been studied, from the arrival of the PSOE to the government, and, specifically, from Javier Solana's Ministry of Culture and the Cinematography Department headed by Pilar Miró, one of the main challenges was to adapt the obsolete regulation regarding cinematography which retained francoist aspects, and it was needed to turn these laws into the different European directives. Since the sixties, these precepts promoted the creation of a common cultural framework that included cinema and other artistic expressions. The imminent accession of Spain into the European Economic Community forced to approve a series of norms that, on the one hand, stimulated a smaller production, but of better quality close to the European standards; and on the other, they defined a concrete framework for the development of international co-productions. Both the bilateral agreements with other countries and the ratification of multilateral agreements complemented the legislation on international co-production.

Furthermore, the evolution analyzed has shown that there was a growing concern to abandon the concept of a national cinema in order to approach that of a European film.

On the other hand, it is considered that the second hypothesis of our research has been confirmed as well:

H2: The booming process of the co-production had as main axis the production of films by Spanish production companies in collaboration with French producers.

The main relationships of the Spanish production companies with those from other countries have been identified through the observation of the large data obtained from the different institutional bases such as the ICAA or the CNC and international ones such as LUMIERE. This way, it has been possible to establish the importance of the period 1987-1999 and of the collaborations made with French production companies because they are the most numerous of those produced at the time. Of course, there are other experiences such as the Spanish-Italian or the Spanish-German that also present a great interest and whose study can offer different conclusions. However, for the period that we are interested in, there was no bigger increase than the Spanish-French co-production. The high number of films that made up the corpus of titles developed with Spanish and French participation has forced us to select three case studies to study possible co-production strategies in the period studied. This selection, duly justified in Chapter 3, has helped us to assimilate the importance of studying Spanish cinematography from its producers and not from its authors. The dispersion found in trying to apply the author's criterion to the corpus based on the director of the film offered a fragmentation that has only been possible to assimilate thanks to the grouping of the different titles according to the production company that developed them. Following this criteria we found five main production agents of the period to be studied: Mate Cantero, Elías Querejeta, Andrés Vicente Gómez, Gerardo Herrero and the production company El Deseo.

These three case studies allowed us to establish patterns regarding international co-production, which force us to refute the last of our initial hypotheses:

H3: It is possible to identify a homogenous Spanish-French coproduction model during the study period. This model would integrate the practices that took place between the end of the eighties and until the end of the nineties through the collaboration of Spanish and French production companies.

Far from being able to identify a single homogeneous co-production model, this work has helped us to find at least three, one for each case of study, which forces us to think about the possible existence of other modes of joint production of films. However, the

number of films analyzed (33) represents 65% of the Spanish-French production made between 1987 and 1999, so their results must be considered significant.

The delimitation of the three coproduction models has been possible thanks to the taxonomy proposed in the theoretical framework of Chapter 1, in which both modes of transnationalism and types of co-productions were developed, based on economic and narrative-aesthetic criteria. Thus, a type of producer like Andrés Vicente Gómez has been identified, interested mainly in the development of Spanish projects, for which the search for international co-producers was necessary. The low participation of these partners denotes the little involvement of these in these productions, happening the same in the cases in which the co-production was minority on the part of Spain, where the presence of the Spanish producer was listed as a procedure to facilitate the consideration of co-production.

Secondly, Agustín Almodóvar and Esther García from the production company El Deseo focused their activity on the development of Pedro Almodóvar's films. However, coinciding from the moment they began to make international co-productions, they relied on a mixed model that combined the production of films by Almodóvar, of a strong local and authorial character, with others that we have considered "alien" headed by French producers and in which the participation of El Deseo was remarkably minor. In this case of study, it must be highlighted the lasting alliance during the nineties of El Deseo with the French company Ciby2000, which is an example of repeated private collaboration.

Finally, the case of Gerardo Herrero has been the closest to that of the multicultural co-production pointed out by Palacio (1999) as it combines the presence of projects initiated mainly in Spain with other foreigners, but has also detected a high presence of multipartite co-productions, which in turn fragment the nationality of the main creative, artistic and technical teams. The consonance of the nationality of the cast with those of the characters and the narrative plots have led to the identification of multicultural co-production that has not been possible to find frequently in the rest of the cases.

A final result thrown by this research is the importance of studying the transnational character of the different teams that participate in the production of a film. Both the maps of the production networks created by the producers of each case of study and those that relate the artistic and technical personnel involved in each film have allowed us to identify the presence of some professionals in many of the productions. These are personnel whose labor relationship within the industry is strongly internationalized, a fact that is not common to see highlighted in the literature on the subject. Thanks to this work we have been able to highlight some names that embody the production work model of a transnational film.

To conclude this work, we present some possible future lines of research, arising from issues raised by the various findings that came up throughout these pages.

The importance of studying the evolution of international co-production since the late eighties and until the creation of the Ibermedia fund lies, on the one hand, in the role it played in the recovery of Spanish film production after its collapse at the beginning of the that we have given in knowing the years of the "emergence of the global culture".

On the other hand, there is the creation of a new and unprecedented scenario that would consolidate from 2000s. Until 1998, there are approximately 250 international co-productions developed among Spanish producers in collaboration with others of Latin American origin. A figure very far from the nearly 1500 Spanish-European films produced until the same year. However, as of 1999 there are two relevant changes.

First, the co-production with Latin American countries increases at an unusual rate, taking place over 400 films in the Ibero-American framework with Spanish intervention between 1999 and 2016, compared to 600 made by Spanish production companies in the European framework. This tendency to balance has been consolidated especially since 2007 with an average 47% of Spanish-Latin American co-productions.

Second, the reconfiguration of the geography of co-production with Spanish participation. As we have seen, during the sixties and seventies Italy was the most recurrent co-producer partner for Spanish international co-productions. Subsequently, the changes that took place since the mid-1980s saw the rise of the Spanish-French co-production, consolidating France as the main co-producer country with Spain. Now,

the fact is that since 2001 we find approximately the same number of Spanish-Argentine co-productions each year as Spanish-French co-productions. Specifically, between 2000 and 2014, 159 Spanish co-productions were carried out with the participation of France and 153 with the participation of Argentina. This new landscape has resituated the international co-production promoted or intervened from Spain in an axis that deserves further analysis: two contexts, European and Latin American, with two main partners, France and Argentina, with which a similar volume of films is developed year a year. A new scenario that materializes new changes on the concept of "global culture" and "transnationality" of cinema.

5. REFERENCIAS

5.1. Referencias bibliográficas y hemerográficas

Alberich, F. (1991). *Cuatro años de cine español (1986-1989)*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Allen, R. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Amiot-Guillouet, J. (2012). Los abrazos rotos, síntoma de un desliz en la recepción crítica de Almodóvar en España y en Francia, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº5, pp. 146- 158.

Amiot-Guillouet, J. (2017) Quand la France aide le cinéma latino-américain Les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011), *Atlante. Revue d'études romanes*, nº7, pp. 209-231.

Arenas, J. (1991) David Lynch, Bertolucci y Almodóvar, en la “cuadra” cinematográfica de Bouygues, *ABC*, 23 de mayo de 1991, pág. 103.

Arenas, J. (1991). Almodóvar produce dos filmes mientras afila “Tacones”, *ABC*, 22 de enero de 1991.

Arenas, J. (1993) Peter Coyote: “lo que me pide Almodóvar más que trabajo parece una venganza”, *ABC*, 22 de mayo de 1993, pág. 91.

Augros, J. (2000). El dinero de *Hollywood*. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados. Paidós, Barcelona.

Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Azpillaga, P. y Idoyaga, P. (2000) *Guía de ayudas al sector audiovisual*. Donostia: Ibaia.

- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media, culture & society*, 27(3), pp. 315-331.
- Berthier, N. (2001). Splendeurs et miseres du mâle hispanique: Jamón jamón, Huevos de oro, La teta y la luna, en Berthier, N., Larraz, E., Merlo, P., Seguin, J. C. (2001) *Le cinéma de Bigas Luna*, Paris: Presses Universitaires du Mirail.
- Berthier, N. (2008). Carlos Saura o el arte de heredar. *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, (32), pp. 117-134.
- Berthier, N., y Seguin, J. C. (Eds.). (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Besas, P. (1985). *Behind the Spanish lens: Spanish cinema under fascism and democracy*. Denver, Colorado: Arden Press.
- Beurier, P. (2004) *Les politiques Européennes de soutine au cinema. Vers la création d'un espace cinématographique européen?*. Paris: L'Harmattan.
- Binimelis, M. (2011). *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de Clase A (1997-2007)*. Tesis doctoral.
- Binimelis, M., Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2015). In and Out: The Transnational Circulation of Spanish Cinema in Digital Times. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16(1), pp. 1-8.
- Bonet Mojica, L. (1998). La Barcelona de Almodóvar, *La Vanguardia*, 11 de octubre de 1998, pág. 76.
- Bordwell, D., Thompson, K., y Smith, J. (1997). *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Cabezón García, L. A., y Gómez-Urdá, F. G. (2004). *La producción cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

Calvo Herrera, C. (2003). *La empresa de cine en España: producción, distribución, exhibición, financiación, coproducciones y cortometrajes*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Camí-Vela, M. A. (2005). *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas, 1990-2004*. Ocho y Medio.

Caparrós Lera, J. M. (2005). *La Pantalla Popular*. Ediciones AKAL.

Castro de Paz, J. L. (2005) *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.

Castro de Paz, J. L. (2012) Sangre, fetiche, ceguera: deseos y abrazos rotos. *Fotocinema*, nº5, pp. 24-40.

Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2013). Almodóvar and Spanish patterns of film reception. En D'Lugo, M. y Vernon, K. (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 129-152). Oxford: Wiley-Blackwell.

Cerdán, J., y Pena, J. (2007). *Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)*. Liceus, Servicios de Gestió.

Checa, Antonio (2005) *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*, Cuadernos de EIH CEROA nº 5. Sevilla: Padilla libros.

Ciller, C. y Palacio, M. (2011) Cecilia Roth en España (1976-1985), *Signa*, 20, pp. 335-358.

Ciller, C., y Beceiro, S. (2013) Co-Productions Archive: Archiving and Cataloging of Film Co-Productions. En *Transnational cinema in Europe*, Palacio, M.; Türschmann, J. *Transnational cinema in Europe*. Wien: Lit Verlag, pp. 25-36.

Ciller, C., y Palacio, M. (2016). *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*. Madrid: Síntesis.

Cocq, E.; Messerlin, P. (2003). *The French audiovisual policy: Impact and compatibility with trade negotiations*, HWWA-Report, No. 233, Hamburg: Hamburg Institute of International Economics (HWWA)

Colmena, E. (1999) *Gerardo Herrero: el cine de un luchador*, Huelva: XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Créton, L. (2009) *Économie du cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Armand Colin.

Crofts, S., (1998) Concepts of National Cinema. En Hill y Gibson (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 385-394.

Cuevas, A. (1976). *Economía cinematográfica: La producción y el comercio de películas*. Madrid: Antonio Cuevas.

D'Lugo, M. (2002). Recent Spanish Cinema in National and Global Contexts. *Post Script: Essays on Film and the Humanities*, 21(2)

D'Lugo, M. y Dapena, G. (2013). Transnational Frameworks. Introduction. En Labanyi, J. y Pavlovic, T. (eds.) *A companion to Spanish Cinema* (pp. 15-17). Malden-Oxford: Wiley-Blackwell.

Dale, M. (1994) Esperando al ave fénix: el reto de una industria cinematográfica europea, *Situación 1994/3 (La industria cinematográfica)*, Bilbao: Servicio de estudios BBV, pp. 7-51.

De Vinck, S. (2009). Europudding or Europaradise? A performance evaluation of the Eurimages co-production film fund, twenty years after its inception. *Communications*, 34(3), pp. 257-285.

Dennison, S. (Ed.). (2013). *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (Vol. 323). London: Tamesis Books.

Dennison, S., y Song Hwee, L. (2006). *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*. London: Wallflower Press.

Díaz López, M. (2013). El Deseo's "Itinerary": Almodóvar and the Spanish Film Industry. En D'Lugo, M. y Vernon, K. (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 107-128). Oxford: Wiley-Blackwell.

Díaz Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos.

D'Lugo, M. A. (1997). Bigas Luna's "Huevos de oro": Regional Art, Global Commerce. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1, 63-75.

During, S. (1993) *The cultural studies reader*, New York: Routledge.

Durovicová, N., y Newman, K. E. (2009), *World cinemas, transnational perspectives*, London: Routledge.

Dyer, R. y Vincendeau, G. (1992). *Popular European Cinema*. London: Routledge.

Elena, A. y Díaz, M. (2003). *The cinema of Latin America*. London: Wallflower Press.

Elena, A. y Díaz, M. (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.

Elsaesser, T. (2005). *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.

Evans, P. (1996). Back to the Future: Cinema and Democracy, En Graham, H. Labanyi, J. *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press.

Ezra, E., y Rowden, T. (Eds.) (2006), *Transnational cinema: the film reader*, London: Taylor & Francis.

Falicov, T. (2007). Programa Ibermedia. Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space. *The Spectator*, 27, pp. 21-30

Falicov, T. (2012), Ibermedia program: transnational Ibero-American cinema or public relations for Spain?, *Revista Reflexiones*, vol. 91, no. 1, pp. 299-312.

Faulkner, S. (2017) *Una historia del cine español: cine y sociedad, 1910-2010*. Madrid: Iberoamericana.

Fecé, J. L. (Ed.). (2014). *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo*. Editorial UOC.

Fernández Labayen, M. y Rodríguez Ortega, V. (2013). (Almost) Everybody loves Javier Bardem... "For he is a Good Actor": Critical reception in the Spanish and US Media. En *The Transnational Stardom Reader: International Celebrity in Film and Popular Culture* (pp. 165-186). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Finney, A. (2003 [1996]). *Developing Feature Films in Europe: A Practical Guide*. London: Routledge.

Forest, C. (2011) Stratégies éditoriales des chaînes de télévision françaises et financement des films de cinéma, En Creton, L., Layerle, S. y Moine, C. *Les producteurs: enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris: Nouveau Monde Éditions, pp. 207-224.

Fox, A., Marie, M., Moine, R., y Radner, H. (Eds.). (2014). *A companion to contemporary French cinema*. West Sussex: John Wiley & Sons.

Frau-Meigs, D., Velez, I., y Michel, J. F. (Eds.). (2017). *Public policies in media and information literacy in Europe: cross-country comparisons*. Taylor & Francis.

Garandeau, E. (2011) *La notion d'exception culturelle française en matière d'industrie cinématographique*. *Géoéconomie*, vol 3 (58), pp. 57-65.

García Carrión, M., (2014) *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Universitat de València.

García Rodrigo, J. (2010) Directora de Producción de El Deseo Esther García: "no hay cine de mujeres o de hombres; sólo hay cine y si es bueno, mejor", *Quaderns*, 5, pág. 37-41.

García, R. (1993). Almodóvar reclama la intimidad el dolor, *El País*, 27 de octubre de 1993.

García, R. (1993). Gobierno y productores blindan el cine español, *El país*, 19 de diciembre de 1993.

Getino, O. (2007). *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Gillespie, R.; Rodrigo, F. y Story, J. (eds.) (1995). *Democratic Spain: Reshaping External Relations in a Changing World*. London: Routledge.

Gómez B. de Castro, R. (1989). *Producción cinematográfica española: De la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao: Mensajero.

Gournay, B. (2004). *Contra Hollywood. Estrategias europeas del mercado cinematográfico y audiovisual*. Barcelona: Bellaterra.

Guardiola, N. (1992). Fernando Trueba rueda Belle Époque en Portugal, *El País*, 30 de julio de 1992.

Guback, T. H. (1980). *La industria internacional del cine* (Vol. 1). Editorial Fundamentos.

Gubern, R. (1969) *Historia del cine (vol 1)*. Barcelona: Ediciones Dánae

Gubern, R. (2001) Cine e identidad cultural. En *Cine español: situación actual y perspectivas*. Madrid: Ed. GEU, pp. 35-46.

Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E., Torreiro, C. (1995/2005). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra

Hammet, J.; Mitric, P. y Redvall, E. N. (2018) *European Film and Television Co-production*. Cham: Palgrave Macmillan.

Harrods, M., Liz, M., y Timoshkina, A. (2015). *The europeanness of european cinema: Identity, meaning, globalization*. London: I.B.Tauris.

Herdedero, C. y Santamarina, A. (2002). *Semillas de futuro: cine español, 1990-2001*. Sociedad estatal España nuevo milenio.

Higbee, W. y Lim, S. H. (2010) Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational cinemas*, 1(1).

Higson, A., (1989) The concept of national cinema, *Screen*, 30(4), pp. 36-47.

Higson, A., (2000) The limiting imagination of national cinema. En Hjort, M. y Mackenzie, S. (eds.) *Cinema and nation*. London: Psychology Press, pp. 71-82.

- Hjort, M., y MacKenzie, S. (Eds.). (2000). *Cinema and nation*. Psychology Press.
- Hjort, M., y Petrie, D. (2007). *The cinema of small nations*. Edinburg: Edinburg University.
- Hoefert de Turégano, A. (2006). *Public support for the international promotion of European films*. European Audiovisual Observatory.
- Hoefert de Turégano, T. (2004) The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish policy in Latin America. *Film and History*, 34(2), pp. 15-24.
- Hopewell, J. (1986) *Out of the past: Spanish cinema after Franco*. London: BFI
- Ianni, O. (1996). *Teorías de la globalización*. México: Siglo XXI.
- Ibáñez, J. C. (2017) *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis
- Ibáñez, J. C., Anania, F. (coords.) (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Madrid: Comunicación Social.
- Jäckel, A. (1997). Cultural cooperation in Europe: the case of British and French cinematographic co-productions with Central and Eastern Europe. *Media, Culture & Society*, 19(1), pp. 111-120.
- Jäckel, A. (2003). Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23(3), pp. 231-243.
- Jackel, A. (2004). *European film industries*. British Film Institute.
- Jäckel, A. (2007). The inter/nationalism of French film policy. *Modern & Contemporary France*, 15(1), pp. 21-36.
- Jacoste, J. G. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- James, C. (1992). Almodovar, Adrift in Sexism, *The New York Times*, 12 de enero de 1992.
- Jameson, F. (1998). Sobre los Estudios Culturales. En Jameson, F. y Zizek, S. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós, pp. 69-136.

Jordan, B. (1999). Refiguring the Past in the Post-Franco Fiction Film: Fernando Trueba's Belle Époque. *Bulletin of Hispanic Studies*. 76 (1), pp. 139-156.

Jordan, B., y Morgan-Tamosunas, R. (2001). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Jovanovic, P. (1991) Interview with Francis Bouygues, *Quotidien de Paris*, 15 de octubre de 1991.

Junkerjürgen, R. (2007) Cuando Nueva York imitó a Madrid. Perfiles de la capital en el cine español de los años 90, en Burkhard, P. y Türschmann, J., (eds.) *Miradas locales: cine español en el cambio de milenio*. Frankfurt: Vervuert, pp. 39-54.

Junkerjürgen, R. (2018) La peli que habito: Intermedialidad entre el arte, la auto-reflexión y el product placement en la obra de Almodóvar, *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(1).

Kennedy, P. (2013) *The Spanish Socialist Party and the modernisation of Spain*. Manchester: Manchester University Press.

Kinder, M. (1993). *Blood cinema: The reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley, Calif: University of California Press.

Kinder, M. (1997). *Refiguring Spain: cinema, media, representation*. Duke University Press.

Konstantarakos, M. (1998). Le renouveau du cinéma français dans les années 90: s'agit-il d'une nouvelle vague?. *Contemporary French Civilization*, 22(2), pp. 140-171.

La Mirada (1978). I Congreso Democrático del Cine Español. *La mirada* (4), pp- 13-15.

Labanyi, J., & Pavlovic, T. (2013). *A companion to Spanish cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.

Lange, A. y Renaud, J. L (1988) *L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne*. Manchester: Institut Européen de la communication.

Lazaro-Reboll, A., y Willis, A. (2004). *Spanish popular cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Lefere, R. y Lie, N. (2016) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad en el cine hispánico*. Brill: Rodopi

Lie, N. (2016). Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, (51), pp. 17-35.

Llinas, F. (1987). *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Lomana, G. (1987) *El ciclón socialista: (1982-1986, primera legislatura socialista)*. Barcelona: Plaza & Janés

Lynch, D. y McKenna, K. (2018). *Espacio para soñar*, Penguin Random House.

Martín Morán, A. y Elena, A. (2015). Transnational Contours and Representation Models in Recent Films about Immigration in Spain. En Oliete, E., Oria, B. y Tarancón, J. (eds.), *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema*. London: Bloomsbury, pp. 215-230.

Martínez Torres, A. (1997) La parábola del emigrante, *El País*, 30 de diciembre de 1995.

Mattelart, T. (2007). Médias, migrations et théories de la transnationalisation. In *Médias, migrations et cultures transnationales* (pp. 13-56).

Melero, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid: Notorius.

Mira, A. (2005). *The cinema of Spain and Portugal*. London: Wallflower.

Mira, A. (2010) *The A to Z of Spanish Cinema*. London: Scarecrow Press

Monguilot Benzal, F. (2015), *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943*. Tesis doctoral.

Monterde, E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

Moran, A. (1996). *Film Policy: International, National, and Regional Perspectives*. New York: Routledge.

Muñoz, D. (1990). Agustín Almodóvar. El productor de la familia entre los 50 más importantes, *El País*, 18 de julio de 1990.

Najib, L.; Perriam, C.; Dudrah, R. (2012). *Theorizing World Cinema*. London: I. B. Tauris.

Olid, M. (1994) Gerardo Herrero: "Es más duro ser productor que director", *ABC*, 6 de agosto de 1994, pág. 77.

Oliete-Aldea, E., Oria, B. y Tarancón, J. A. (2016). *Global genres, local films: The transnational dimension of Spanish cinema*. Oxford: Bloomsbury Academic.

Otero, J. M. (1999). El horizonte de las coproducciones, *Cuadernos de la Academia* (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España), 5, pp. 17-28.

Palacio, M. (1999). Elogio posmoderno de las coproducciones, *Cuadernos de la Academia* (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España), 5, pp. 221-236.

Palacio, M. (2007). Estudios culturales y cine en España, *Comunicar*, 29, 69-73.

Palacio, M. (2012) *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.

Palacio, M. (Ed.) (2013) *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Palacio, M. y Ibáñez, J. C. (2015) A new model for Spanish cinema. Authorship and globalization: the films of Javier Rebollo, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16, pp. 1-15.

Palacio, M.; Türschmann, J. (2013). *Transnational cinema in Europe*. Wien: Lit Verlag.

Pardo, A. (2007). Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?, *Comunicación y Sociedad*, vol. XX, Núm. 2, pp. 133-173.

Pardo, A. (2014). *Fundamentos de producción y gestión de proyectos audiovisuales*. Ediciones Universidad de Navarra.

Pérez Perucha, J. (1998). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra.

Perriam, C. (2007). Victoria Abril in Transnational Context, *Hispanic Research Journal*, vol 8, pp. 27-38.

Perriam, C., Santaolalla, I. y Evans, P. (eds.) (2007). The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 8(1).

Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) (2007). *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

Powrie, P. (2006). *The cinema of France*. London: Wallflower Press.

Poyato, P. (2012). Referencias intertextuales de *Carne Trémula* (Almodóvar, 1997). *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 17(32).

Poyato, P. (2015) *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid: Síntesis.

Pozo, S. (1984) *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)* Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona

Prieto Souto, X. y Doménech González, G. (2018) *Respirar con la imagen. Conversaciones sobre montaje con Teresa Font*. Cuadernos Tecmerin nº14. Getafe: Grupo de Investigación TECMERIN.

Quaggio, G. (2014). *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.

Riambau, E. y Torreiro, C. (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez Marchante, E. (1990) Tanner: "la única defensa del cine europeo es hacer películas pequeñas en todas partes", *ABC*, 18 de septiembre de 1990.

Rodríguez Ortega, V. (2016) (In)visible Co-Productions, Spanish Cinema, the Market and the Media. En Oliete, E., Oria, B. y Tarancón, J. (eds.), *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema*. London: Bloomsbury, pp. 247-260.

Roy, A. (1994). L'Espagne dans le mouvement, *24 images*, (71), pp. 53-54.

Rubio Aróstegui, J. A. (2003) *La política cultural del estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Ediciones Trea

Sanabria, C. (2008) *La teta y la luna (1994): cojones de Edipo*. *Revista Comunicación*. vol 17, nº. 1, (pp. 49-58)

Sánchez Biosca, V. (1995) La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de *La vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, nº. 1, pp. 179-193

Sánchez Vidal, A. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Santaolalla, I. (2007). La hispanización del cine español. En Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 141-154.

Seguin, J. C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.

Seguin, J. C. (2013) Is there a French Almodóvar? En D'Lugo, M. y Vernon, K. (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 107-128). Oxford: Wiley-Blackwell.

Shaw, D. (2013) Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. *Contemporary hispanic cinema: Interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*, págs. 47-66.

Shohat, E y Stam, R. (eds.) (2003) *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Shohat, E., y Stam, R., (2014) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.

Smith, P. J. (1992). *Laws of desire: Questions of homosexuality in Spanish writing and film 1960-1990*. Oxford: Clarendon Press.

Smith, P. J. (1994) *Desire unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso.

Sojcher, F. (2002) The Economics of Cinema: History, Strategic Choices and Cultural Policy. *Contemporary European History*, 11 (2), pp. 305-316

Sorlin, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *Filmhistoria online*, (2), 73-87.

Strauss, F. (2000) *Pedro Almodóvar. Conversations avec Frédéric Strauss*. Paris: Cahiers du cinema.

Talens, J. y Zunzunegui, S. (1998). *Modes of representation in Spanish cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Thelier, T. (1999). Viewers into Europeans?: How the European Union Tried to Europeanize the Audiovisual Sector, and Why it Failed, *Canadian Journal of Communication*, 24(4).

Torreiro, C. y Mejón, A (2018) *La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso*. Cuadernos Tecmerin nº13. Getafe: Grupo de Investigación TECMERIN.

Torreiro, M. (1994). Dolça Catalunya, *El País*, 16 de octubre de 1994, pág 36.

Triana-Toribio, N. (2002). *Spanish national cinema*. London: Routledge.

Triana-Toribio, N. (2007), Journeys of El Deseo between the nation and the transnational in Spanish cinema, *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 4 (3), pp. 151-163

Triana-Toribio, N. (2016), *Spanish Film Cultures: The Making and Unmaking of Spanish Cinema*, London: Bloomsbury Publishing Pic.

Vernon, K. y Morris, B. (eds.). (1995). *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Press.

Vicente Gómez, A. (2001) *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

Villapadierna, R. (1990) Trueba: "La fidelidad no me interesa, he hecho 'El mono loco' que yo he leído", *ABC*, 3 de febrero de 1990, pág. 70.

Villazana, L. (2009) *Transnational financial structures in the cinema of Latin America : programa Ibermedia in Study*. Saabrücken: Verlag.

Villazana, L. (2013) Transnational Cinemas: A Transdisciplinary Perspective. En Dennison, S. (Ed.). (2013). *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, pp. 2-25.

Viñuela, A. (2011) La formation des producteurs européens. En Creton, L., Layerle, S. y Moine, C. *Les producteurs: enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris: Nouveau Monde Éditions, pp. 290-301.

Viñuela, A. (2018) Exporting the French Co-production Model: Aide aux cinémas du monde and Produire au Sud: Policy and Practice , en Hammet, J.; Mitric, P. y Redvall, E. N. (2019) *European Film and Television Co-production*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 223-239

Wayne, M. (2002). *The politics of contemporary European cinema: Histories, borders, diasporas*. Intellect Books.

Wheeler, D. y Canet, F. (2014). *(re)viewing creative, critical and commercial practices in contemporary spanish cinema*. Bristol: Intellect.

Willemen, P. (1987) The third cinema question: notes and reflections, *Frameworks*, 34, pp. 4-38.

Zunzunegui, S. (1997). Kika (1993). En Pérez Perucha, J (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, pág. 936-939.

5.2. Legislación

Ministerio de Asuntos Exteriores, Acuerdo de coproducción cinematográfica hispano-francés, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 121, 1 de mayo de 1955, pp. 2739-2741.

Ministerio de Asuntos Exteriores, Acuerdo sobre las relaciones cinematográficas entre el Reino de España y la República Francesa y anexo, firmado en París el 25 de marzo de 1988, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 75, 29 de marzo de 1989, pp. 8391-8393.

Ministerio de Asuntos Exteriores de España (1991), Instrumento de ratificación del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, hecho en Caracas el 11 de noviembre de 1989. [Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1991-14701]

Ministerio de Asuntos Exteriores de España (1992), Instrumento de Adhesión de España al Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, hecho en Caracas el 11 de noviembre de 1989. [Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1992-24535]

Ministerio de Asuntos Exteriores de España (1992), Instrumento de ratificación del Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica hecho en Estrasburgo el 2 de octubre de 1992. [Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-25830]

Directiva del Consejo 63/607/CEE de 15 de octubre de 1963 para la aplicación de las disposiciones del Programa general para la supresión de las restricciones a la libre prestación de servicios en materia cinematográfica.

Segunda Directiva del Consejo 65/264/CEE de 13 de mayo de 1965 para la aplicación de las disposiciones del Programa general para la supresión de las restricciones a la libertad de establecimiento y a la libre prestación de servicios en materia cinematográfica.

Directiva del Consejo 70/451/CEE de 29 de septiembre de 1970 relativa a la realización de la libertad de establecimiento y de la libre prestación de servicios para las actividades no asalariadas de producción de películas.

Declaración Europea de Objetivos Culturales (COE, 1984).

Recomendación (86) 3 del Comité de Ministros sobre la promoción de la producción audiovisual en Europa (COE, 1986)

Council of European Communities, Amended proposal for a Council Regulation (EEC) on a Community aid scheme for nondocumentary cinema and television co-productions, COM (85) final, 85/C 351/13, *Official Journal of the European Communities*, 31 de diciembre de 1985, No C351/37.

Council of European Communities, Decisión del Consejo, de 21 de diciembre de 1990, relativa a la aplicación de un programa de fomento de la industria audiovisual europea (MEDIA) (1991-1995), DO 90/685/CEE.

Real Decreto 1067/1983, de 27 de abril, por el que se regulaba el Título I de la Ley 1/1982, sobre salas especiales de exhibición cinematográfica.

Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre, sobre protección de la Cinematografía Española.

Orden de 26 de septiembre de 1984 por la que se regula la realización de películas cinematográficas en régimen de coproducción.

Real Decreto 1257/1986, de 13 de junio, de adaptación de la Ley 27 de abril de 1946 y de la Ley 3/1980, de 10 de enero, a las normas de la Comunidad Económica Europea, en materia cinematográfica.

Orden de 7 de septiembre de 1992 por la que se regulaba la realización de películas cinematográficas en coproducción.

Real Decreto-ley 19/1993, de 10 de diciembre, de medidas urgentes para la cinematografía

Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía.

Real Decreto 81/1997, de 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la realización de películas en coproducción, salas de exhibición y calificación de películas cinematográficas.

Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.

Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.

5.3. Filmografía:

coproducciones hispanofrancesas analizadas

El Dorado (Carlos Saura, 1987)

Los negros también comen (Y'a bon les blancs /Come suno buoni e bianchi, Marco Ferreri, 1987)

La noche oscura (Carlos Saura, 1989)

El sueño del mono loco (Fernando Trueba, 1989)

No, o la vana gloria de mandar (Manoel de Oliveira, 1990)

El hombre que perdió su sombra (L'homme qui a perdu son ombre, Alain Tanner, 1991)

Tacones lejanos (Pedro Almodóvar, 1991)

Tierra fría (*Terra fría*, Antonio Campos, 1991)

Acción mutante (Álex de la Iglesia, 1992)

Belle Époque (Fernando Trueba, 1992)

Un paraguas para tres (Felipe Vega, 1992)

Huevos de oro (José Juan Bigas Luna, 1993)

Kika (Pedro Almodóvar, 1993)

Madregilda (Franciso Regueiro, 1993)

La teta y la luna (José Juan Bigas Luna, 1994)

El señor de los elefantes (Le maître des elefants, Patricik Grancperret, 1995)

La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

Caiga quien caiga, me caso (*Fallait pas!*, Gérard Jugnot, 1996)

Malena es un nombre de tango (Gerardo Herrero, 1996)

Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997)

La camarera del Titanic (José Juan Bigas Lunas, 1997)

La mujer del cosmonauta (*La femme du cosmonaute*, Jacques Monnet, 1997)

Señores niños (*Messieurs les enfants*, Pierre Boutron, 1997)

Territorio comanche (Gerardo Herrero, 1997)

Vigo, historia de una pasión (*Vigo. Passion for life*, Julien Temple, 1997)

¡A trabajar! (*Le serpent a mangé la grenouille*, Alain Guesnier, 1998)

Don Juan de Molière (*Don Juan*, Jacques Weber, 1998)

Frontera sur (Gerardo Herrero, 1998)

Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

6. ANEXOS

Anexo I – Coproducciones hispanofrancesas 1987-1999

Fuente: ICAA

El Lago De Los Muertos Vivientes (J. A. Laser, 1987)

Dark Mission (Operación Cocaína) (Jesús Franco, 1988)

El Dorado (Carlos Saura, 1988)

El Secreto Del Sahara (Alberto Negrin, 1988)

La Noche Oscura (Carlos Saura, 1989)

Los negros también comen (Marco Ferreri, 1989)

El sueño del mono loco (Fernando Trueba, 1989)

El regreso de los mosqueteros (Richard Lester, 1989)

La bahía esmeralda (Jesús Franco, 1990)

Boris Godunov (Andrej Zulawski, 1990)

El invierno en Lisboa (José Antonio Zorrilla, 1991)

Dancing Machine (Gilles Behat, 1991)

Bienvenido a veraz (Xavier Castaño, 1991)

El rey pasmado (Imanol Uribe, 1991)

Tacones lejanos (Pedro Almodóvar, 1991)

Catorce estaciones (Antonio Giménez-Rico, 1991)

El hombre que perdió su sombra (Alain Tanner, 1991)

Marcelino pan y vino (Luigi Comencini, 1991)

El avaro (Tonino Cervi, 1991)

El compañero de viaje (Ludvik Raza, 1991)

El largo invierno (Jaime Camino, 1991)

El ladrón de niños (Christina de Chalonge, 1991)

Adiós princesa (Jorge Paixao da Costa, 1991)

Un paraguas para tres (Felipe Vega, 1992)

Entre el cielo y la tierra (Marion Hänsel, 1992)

1492, la conquista del paraíso (Ridley Scott, 1992)

Amor y deditos del pie (Luis Filipe Rocha, 1992)

Acción mutante (Álex de la Iglesia, 1992)

Tierra fría (Antonio Campos, 1992)

Krapatchouk (Enrique Gabriel – Lipschutz, 1992)

El diario de Lady M (Alain Tanner, 1993)

Madregilda (Francisco Regueiro, 1993)

La ausencia (Peter Handke, 1993)

La vida láctea (Juan Estelrich, 1993)

Huevos de oro (José Juan Bigas Luna, 1993)

El aliento del diablo (Paco Lucio, 1993)

Kika (Pedro Almodóvar, 1993)

Los de enfrente (Jesús Garay, 1993)

En tránsito (Philippe Lioret, 1993)

Una vida de ensueño (Patrice Vivancos, 1993)

La teta y la luna (José Juan Bigas Luna, 1994)

Belmonte (Juan Sebastián Bollaín, 1995)

Historias del Kronen (Montxo Armendáriz, 1995)

La niña de tus sueños (Jesús Delgado, 1995)

Diario de un amor violado (Giacomo Battiato, 1995)

La ciudad de los niños perdidos (Jean-Pierre Jeunet, 1995)

La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995)

El efecto mariposa (Fernando Colomo, 1995)

Mujeres a flor de piel (Lisa Alessandrin y Patrick Alessandrin, 1995)

Señales de fuego (Luis Filipe Rocha, 1995)

Amores que matan (Juan Manuel Chumilla Carbajosa, 1996)

El pasajero clandestino (Agustín Villaronga, 1996)

Malena es un nombre de tango (Gerardo Herrero, 1996)

El fusil de madera (Pierre Delerive, 1996)

Profundo carmesí (Arturo Ripstein, 1996)

La buena vida (David Trueba, 1996)

Atolladero (Oscar Aibar, 1996)

Luis XIV, niño rey (Roger Planchon, 1996)

El señor de los elefantes (Patrick Grandperret, 1996)

Con los ojos cerrados (Francesca Archibugi, 1996)

El amor perjudica seriamente la salud (Manuel Gómez Pereira, 1996)

Familia (Fernando León De Aranoa, 1996)

Flash-Back (El Apartamento) (Gilles Mimouni, 1997)

Territorio comanche (Gerardo Herrero, 1997)

La buena estrella (Ricardo Franco, 1997)

Romance peligroso (Pierre Courrege, 1997)

Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997)

Tortilla y cinema (Martin Provost, 1997)

Señores niños (Pierre Boutron, 1997)

La camarera del Titanic (José Juan Bigas Luna, 1997)

Atómica (Alfonso Albacete y David Menkes, 1997)

Al límite (Eduardo Campoy, 1997)

Agujetas en el alma (Fernando Merinero, 1997)

La vida privada (Vicente Pérez, 1997)

Caiga quien caiga me caso (Gerard Jugnot, 1997)

Limpieza en seco (Anne Fontaine, 1997)

A por el oro (Lucian Segura, 1997)

La primera noche de mi vida (Miguel Albaladejo, 1998)

La mujer del cosmonauta (Jacques Monnet, 1998)

¡A Trabajar! (Alain Guesnier, 1998)

Las mil maravillas del universo (Jean-Michel Roux, 1998)

Inquietud (Manoel De Oliveira, 1998)

Barrio (Fernando León De Aranoa, 1998)

Los años bárbaros (Fernando Colomo, 1998)

Spanish Fly (Daphna Kastner, 1998)

Atilano, Presidente (La Cuadrilla, 1998)

Frontera sur (Gerardo Herrero, 1998)

A los que aman (Isabel Coixet, 1998)

A cielo abierto (Marion Hansel, 1998)

Lluvia en los zapatos (María Ripoll, 1998)

El viento se llevó lo que (Alejandro Agresti, 1999)

Entre las piernas (Manuel Gomez Pereira, 1999)

Toulouse Lautrec (Roger Planchon, 1999)

Marquise (Vera Belmont, 1999)

El cometa (Marisa Sistach y José Buil, 1999)

La fuente amarilla (Miguel Santemas, 1999)

Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

Sin deseo aparente (Olivier Peray, 1999)

Vigo, Historia de una pasión (Julien Temple, 1999)

El coronel no tiene quien le escriba (Arturo Ripstein, 1999)

La ciudad de los prodigios (Mario Camus, 1999)

Mamá, preséntame a papá (Charlotte De Turckheim, 1999)

Caín, el preferido (Gregoire Delacourt, 1999)

La novena puerta (Roman Polanski, 1999)

Entiendes (Stephane Giusti, 1999)

Cuando vuelvas a mi lado (Gracia Querejeta, 1999)

Volavérunt (José Juan Bigas Luna, 1999)

Nadie conoce a nadie (Mateo Gil, 1999)

La sonrisa del payaso (Eric Besnard, 1999)

Don Juan, de Moliere (Jacques Weber, 1999)

Anexo II – Mapas de coproducción

Tabla 687 - Relación de productoras que desarrollaron cada proyecto de coproducción con Andrés Vicente Gómez entre 1988 y 1999, divididas por países de procedencia

	El dorado	Los negros también comen	Remando al viento	La noche oscura	El sueño del mono loco	Las edades de Lulú	¡Ay, Carmela!	Beltenebros	Belle Époque	El amante bilingüe	Tirano Banderas	Huevos de oro	La teta y la luna	El detective y la muerte	Palace	El día de la bestia	Two Much	Libertarias	La lengua asesina	Perdita Durango	Sus ojos se cerraron (y el mundo sigue)	No se lo digas a nadie	Un dulce olor a muerte	Goya en Burdeos	
ESPAÑA																									
Iberoamericana	•	•	•	•	•	•	•	•																	
Rocabruno														•							•				
Lolafilms									•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		•	•	•	•
Sogetel															•	•	•	•	•	•					
Sogepaq																									
Ditirambo			•																						
Trade				•																					
TVE							•																		
Fernando Trueba								•									•								
Cartel										•			•												
Atrium										•	•														
Promociones Audiovisuales Reunidas											•														
Luz Directa											•														

	El dorado	Los negros también comen	Remando al viento	La noche oscura	El sueño del mono loco	Las edades de Lulú	¡Ay, Carmela!	Beltenebros	Belle Époque	El amante bilingüe	Tirano Banderas	Huevos de oro	La teta y la luna	El detective y la muerte	Palace	El día de la bestia	Two Much	Libertarias	La lengua asesina	Perdita Durango	Sus ojos se cerraron (y el mundo siguió)	No se lo digas a nadie	Un dulce olor a muerte	Goya en Burdeos
FRANCIA																								
Chrysalide	•																							
France 3	•																							
Caméra One		•																						
JMS Films		•																						
La Générale des Images				•																				
French Production International					•				•															
Sofica					•																			
Hugo films												•	•											
Lumière Films												•												
ITALIA																								
Sacis	•																							
23 Giugno		•				•																		
Apricot																								
Ellepi Films							•																	
International Dean										•														
Filmauro												•												
MG																•								
Academy Pictures																		•						
Italian International Film																								•
HOLANDA																								
Floradora								•																

	El dorado	Los negros también comen	Remando al viento	La noche oscura	El sueño del mono loco	Las edades de Lulú	¡Ay, Carmela!	Beltenebros	Belle Époque	El amante bilingüe	Tirano Banderas	Huevos de oro	La teta y la luna	El detective y la muerte	Palace	El día de la bestia	Two Much	Libertarias	La lengua asesina	Perdita Durango	Sus ojos se cerraron (y el mundo siguió)	No se lo digas a nadie	Un dulce olor a muerte	Goya en Burdeos	
ARGENTINA Patagonik																									
BÉLGICA Era films																									
ESTADOS UNIDOS Occidental Media																									
MÉXICO Cinematográfica del Prado Mirador Films Ivania Films																									
CUBA ICAIC																									
HUNGRÍA Sigma																									
NORUEGA Viking																									
PERÚ Inca films																									

Tabla 69 - Relación de productoras que desarrollaron cada proyecto de coproducción con Tornasol entre 1988 y 1999, divididas por países de procedencia

	La boca del lobo (Fransico I I nmhardi)	Caídos del cielo (Fransico I I nmhardi)	No, o la vanagloria de mandar (Mannel de)	El hombre que perdió su sombra	Un paraguas para tres	Madregilda	Desvío al paraíso	Guantanamera	El pasajero clandestino	Bajo la piel	La canción de Carla	Malena es un nombre de tango	Territorio comanche	Un gesto m s	Martín (Hache)	La camarera del Titanic	Frontera sur	La mujer del cosmonauta	Mi nombre es Joe	Vigo (Historia de una naci3n)	El coronel no tiene quien le escriba	Golpe de estadio	Don Juan de Moli re	
ESPAÑA																								
Golem				•																				
Marea						•																		
Alta Films								?			?	?	?						?					
Massa D Or									?															
Mate									?							?		?						?
Sogetel								?	?					?		?	?							
FRANCIA																								
G mini			•	?	?	?																		
SGCG			•																					
Canal+				?																				
La Sept Arte								?			?													
Blue Dahlia											?	?				?								?
UGC												?			?									
France2																								
Cin ma												?			?		?							
Ciby 2000												?						?						
Byz																		?						
Marlix												?						?						
DMVB												?									?			

	La boca del lobo (Fransico Lombardi)	Caidos del cielo (Fransico Lombardi)	No, o la vanagloria de mandar (Mannel de El hombre que perdió su sombra)	Un paraguas para tres	Madregilda	Desvió al paraíso	Guantanamera	El pasajero clandestino	Bajo la piel	La canción de Carla	Malena es un nombre de tranero	Territorio comanche	Un gesto m s	Martín (Hache)	La camara del Titanic	Frontera sur	La mujer del cosmonauta	Mi nombre es Joe	Vigo (Historia de una pasión)	El coronel no tiene quien le escriba	Golpe de estadio	Don Juan de Moli re
France3											?	?								?		?
Mact																			•			
ALEMANIA																						
WDR			?																			
Road Movie				?					?	?	?	?			?		?					?
Pandora								?														
REINO UNIDO																						
Parallax										?								?				
Zephyr										?			?									
Sansón										?			?									
Impact										?									?			
Nitrate										?									?			
Channel Four										?									?			
Little Magic										?			?						?			
PERÚ																						
Inca Films	•	•							?													
PORTUGAL																						
Mandragoa			•																			
RTP			•																			
SUIZA																						

	La boca del lobo (Fransico Lombardi)	Caidos del cielo (Fransico Lombardi)	No, o la vanagloria de mandar (Mannel de El hombre que perdió su sombra)	Un paraguas para tres	Madregilda	Desvío al paraíso	Guantanamera	El pasajero clandestino	Bajo la piel	La canción de Carla	Malena es un nombre de tranero	Territorio comanche	Un gesto m s	Martín (Hache)	La camara del Titanic	Frontera sur	La mujer del cosmonauta	Mi nombre es Joe	Vigo (Historia de una pasión)	El coronel no tiene quien le escriba	Golpe de estadio	Don Juan de Moli re
Filmograph			•																			
Television Suisse			?																			
Cab Productions			?																			
PUERTO RICO																						
Tornacine						?																
Shortcut						?																
CUBA																						
ICAIC							?															
ARGENTINA																						
Kompel												?										
AVH												?										
Adolfo Aristar in														?								
Aleph																?						
ITALIA																						
Rodeo Drive															?							
Emme																					?	
MEXICO																						

	La boca del lobo (Fransico Lombardi)	Caidos del cielo (Fransico Lombardi)	No, o la vanagloria de mandar (Mannel de El hombre que perdió su sombra)	Un paraguas para tres	Madregilda	Desvío al paraíso	Guantanamera	El pasajero clandestino	Bajo la piel	La canción de Carla	Malena es un nombre de tranero	Territorio comanche	Un gesto m s	Martín (Hache)	La camarera del Titanic	Frontera sur	La mujer del cosmonauta	Mi nombre es Joe	Vigo (Historia de una pasión)	El coronel no tiene quien le escriba	Golpe de estadio	Don Juan de Moli re		
Amaranta																								
Gardenia																								
Fundación Universidad Veracruzana																								
Fondo de Calidad Cinematogr fi ca																								
Tabasco																								
COLOMBIA																								
S samo																								