

Coproducciones internacionales hispanobrasileñas desde la década de los noventa¹

CARMEN CILLER Y ANA MEJÓN

> Coproducciones internacionales hispanobrasileñas desde la década de los noventa

Las relaciones cinematográficas entre Brasil y España se oficializan a través de la firma de un acuerdo de coproducción en el año 1963, aunque el desarrollo continuado de estas coproducciones no comienza hasta el año 2000. En total, hasta 2018, España y Brasil han coproducido una treintena de películas, algunas de ellas multilateralmente junto con productoras procedentes de terceros países. La presente propuesta tiene como objetivo sintetizar la trayectoria de la colaboración entre España y Brasil para la realización conjunta de largometrajes de ficción, así como determinar a través de la participación de cada país en la producción de las películas qué papel juegan España, Brasil y los terceros países en la elaboración de las mismas. Para el estudio se ha elaborado un listado de las producciones realizadas bajo régimen de coproducción entre empresas de producción españolas y brasileñas. Posteriormente, se comparan los flujos de coproducción con el contexto cinematográfico de ambos países. Como resultados principales, hallamos una producción conjunta de filmes discontinua durante el siglo XX, pero que adquiere cierta estabilidad a partir de los años 2000, fruto del progreso en materia cinematográfica internacional tanto en Brasil como en España. No obstante, se observa que la colaboración entre los dos países no se establece de manera igualitaria. Pese a ello, encontramos que parte de las coproducciones encabezadas por España o Brasil atienden a criterios de multiculturalidad.

Palabras clave: coproducción internacional; coproducción cinematográfica; cine español; cine brasileño; cine transnacional; cine iberoamericano.

> Brazil & Spain International co-productions since the nineties

The cinematographic relations between Brazil and Spain became official through the signing of a co-production agreement in 1963. However, the continued development of these co-productions did not begin until the year 2000. Until 2018, 330 films have been co-produced by Spain and Brazil, some of them multilaterally along with

1 Este trabajo se desarrolla en el marco del proyecto I+D+i "Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultural global" (Ref. CS02016-78354-P), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación, Gobierno de España.

producers from third countries. The purpose of this essay is to synthesize the collaboration between Brazil and Spain for the development of joint fiction feature films. A list of the films developed by international co-production between Spain and Brazil has been made. The co-production flows are compared with the cinematographic context of Spain and Brazil. As main results, we found a discontinuous joint production of films during the twentieth century, but which acquired a certain stability from the 2000s onwards as a result of the progress in cinematographic matters both in Brazil and in Spain. However, it is observed that the collaboration between the two countries is not established in an equal manner.

Key Words: International Co-production; Brazilian Cinema; Spanish Cinema; Transnational Cinema; Iberoamerican Cinema.

Introducción

La coproducción internacional es uno de los mecanismos de producción fílmica más relevantes en el actual contexto de cine transnacional. La influencia de la colaboración internacional para el desarrollo de películas ha diferido a lo largo de la historia de la producción cinematográfica de cada país, tal y como se observará en este trabajo referido a la realización conjunta de largometrajes entre productoras brasileñas y españolas.

El ámbito cinematográfico iberoamericano ha dado ya lugar a numerosas investigaciones que lo abarcan desde perspectivas industriales (Getino, 2007) o estético-narrativas (Berthier y del Rey, 2014). En el caso de la coproducción, se suelen destacar las relaciones cinematográficas entre España y países de América Latina como Argentina o México, situación justificada si tenemos en cuenta que este último país se constituyó durante el siglo XX como el principal socio coproductor latinoamericano para España, condición que desde los años 2000 ostenta Argentina.²

No obstante, Brasil es el lugar de Latinoamérica que cuenta con un mayor público potencial y con uno de los contextos de comercialización cinematográfica más relevantes de la región. Sirvan algunas cifras disponibles de 2016 para dar cuenta de ello: en dicho año, Brasil era el país más poblado de América Latina con más 206 millones de habitantes. Es habitualmente el segundo con más espectadores, siempre por detrás de México, y en 2016 contó con 184.307.848 espectadores en salas. Además, dentro del contexto latinoamericano, es en Brasil donde más largometrajes se estrenaron en los años 2006, 2010, 2011, 2012 y 2013.³

Por su parte, la coproducción internacional ha supuesto en algunas épocas un importante factor de producción en la cinematografía española, fórmula presente en entre un tercio y la mitad de los largometrajes españoles en las décadas de los setenta y noventa.⁴

En este contexto, ofrecemos una aproximación al estado de la coproducción cinematográfica entre empresas productoras procedentes de Brasil y España desde las primeras conexiones en los años sesenta del pasado siglo, para descubrir la importancia de la década de los noventa en el contexto hispanobrasileño, como ejemplo del momento de cambio hacia nuevas políticas cinematográficas en América Latina y de la mano de un nuevo periodo económico en España y Brasil que sirvió para configurar un nuevo espacio cinematográfico iberoamericano (Hoefert, 2004: 15).

Delimitación de las coproducciones hispanobrasileñas

La delimitación del *corpus* de títulos que conforman la cinematografía hispanobrasileña confiere ciertas dificultades que se pueden considerar intrínsecas al estudio sobre coproducción internacional. En Ciller y Beceiro (2013) ya se destacaba que la investigación en materia de coproducción cinematográfica siempre se ve afectada por la inexistencia hasta el momento de una base de datos única que permi-

2 Desde los años cincuenta del siglo XX hasta 2016 se desarrollaron aproximadamente 180 coproducciones con participación española y mexicana, y cerca de 250 con intervención española y argentina.

3 Fuente: Observatorio del cine y del audiovisual latinoamericano (OCAL) y Observatorio Iberoamericano Audiovisual (OIA)

4 El desarrollo completo de esta afirmación se encuentra en Mejón, Ana (2019). *Cine transnacional: la coproducción internacional en España* [Tesis doctoral].

ta al investigador acceder a la relación de películas fruto de la colaboración entre productores provenientes de varios países.

En el caso de las coproducciones europeas, la base LUMIERE, elaborada por el Observatorio del Audiovisual Europeo, se muestra especialmente útil en este sentido. Pero a la hora de enfrentarse a la investigación sobre coproducción iberoamericana las opciones de búsqueda se reducen. Para el caso de las coproducciones entre Brasil y España, se han podido consultar las dos bases de datos de ámbito nacional: la desarrollada por el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, y la homóloga del *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual* de la *Agência Nacional do Cinema* (ANCINE) de Brasil. La consulta de ambos repositorios, contrastados con la información de bases de cine latinoamericano aún hoy incompletas —como la del Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL)—, ha permitido elaborar el siguiente listado de coproducciones hispanobrasileñas, compuesto por 24 largometrajes de ficción, que incluyen dos películas de animación en el periodo 1964-2018:⁵

Tabla 1. Relación de coproducciones hispanobrasileñas desarrolladas en el periodo 1964-2018: países coproductores y porcentaje de participación, empresas coproductoras y nacionalidad

Título	Países Coproductores	Productoras
<i>Samba</i> (Rafael Gil, 1964)	España-Brasil	Suevia Films (España), Condor Filmes (Brasil)
<i>Cabezas cortadas</i> (Glauber Rocha, 1970)	España-Brasil	Profilmes (España), Mapa Filmes (Brasil)
<i>La menor</i> (Pedro Masó, 1976)	España-Brasil	Pedro Maso Paulet, Impala (España), WV Filmes (Brasil)
<i>Palabra y utopía / Palabra e utopia</i> (Manoel de Oliveira, 2001)	Portugal (50%) Brasil (20%) Francia (20%) España (10%)	RTP, Madraga Filmes (Portugal), Plateau Produções (Brasil), Gemini Films (Francia), Wanda Vision (España)
<i>El lugar donde estuvo el paraíso</i> (Gerardo Herrero, 2001)	España (67%) Argentina (23%) Brasil (10%)	Tornasol Films, Cartel, Morena Films (España), El Puente Producciones (Argentina)
<i>El sexo lo cambia todo / Viva Sapato!</i> (Luis Carlos Lacerda, 2005)	Brasil (80%) España (20%)	Total Entertainment (Brasil), Euro Ficción (España)

5 De este corpus han quedado excluidos los tres largometrajes documentales *Repare Bem: Los ojos de Bacuri* (María de Medeiros, 2013), *Qué culpa tiene el tomate* (Jorge Coira, Alejo Hoijman, Marcos Loayza, Josué Méndez, Carolina Navas, Alejandra Szeplaki, Paola Vieira, 2013) y *Dream Songs* (Agustí Vila, 2017). Asimismo, por ser reconocidos únicamente como coproducción por la base de datos de ANCINE, se descartan los largometrajes de ficción *A Ilha da Morte* (Wolney Oliveira, 2009), *Dawson Isla 10* (Miguel Littin, 2011), *Astro – Uma fábula urbana em um Rio de Janeiro mágico* (Ana Paula Trabulsi, 2012), *Artigas - La Redota* (César Charlone, 2013), *Não Pare na Pista: A Melhor História de Paulo Coelho* (Daniel Sampaio Augusto, 2014), *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2015), *Histórias de Alice* (Oswaldo Caldeira, 2016) y el documental *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010).

<i>Hermanas</i> (Julia Solomonoff, 2005)	España (45%) Argentina (45%) Brasil (10%)	Film Stock Investment (España), Zona Audiovisual (Argentina), Video Filmes (Brasil)
<i>Cobrador. In god we trust</i> (Paul Leduc, 2007)	México (37%) Brasil (18%) España (15%) Argentina (15%) Reino Unido (15%)	Salamandra Producciones (México), Morena Films (Brasil), Giroloco (Reino Unido), Arca Difusion (Argentina), El Deseo (España)
<i>Dot.com</i> (Luis Galvão Teles, 2008)	Portugal (44%) España (20%) Reino Unido (13%) Irlanda (13%) Brasil (10%)	Fado Filmes (Portugal), Alta Producción (España), Irlanda (Zanzíbar), Ipso Facto (Reino Unido), Video Filmes (Brasil)
<i>Carmo</i> (Murilo Pasta, 2008)	España (60%) Brasil (40%)	A Contraluz Films (España), Magia Films (Brasil)
<i>El arte de robar</i> (Leonel Vieira, 2009)	Portugal (58%) España (30%) Brasil (12%)	Stopline Films , Fado Filmes (Portugal), Nadie Es Perfecto (España), CCFBR-Producoes Audiovisuais (Brasil)
<i>América / Uma História Portuguesa</i> (João Nuno Pinto, 2010)	Portugal (48%) España (22%) Brasil (20%) Rusia (10%)	Filmes Fundo (Portugal), Morena Films (España), Dezenove Som E Imagen Produções (Brasil), Plan2play (Rusia).
<i>Lope</i> (Andrucha Waddington, 2010)	España (78%) Brasil (22%)	Atresmedia Cine, Ikiru Films, El Toro Pictures (España), Conspiração filmes (Brasil)
<i>El último vuelo del flamenco / O último voo de flamingo</i> (João Ribeiro, 2011)	Portugal (43%) España (14%) Francia (13%) Brasil (11%) Italia (10%) Mozambique (10%)	Fado Filmes Ltda. (Portugal), Potenza Producciones (España), Neon Productions (Francia), Video Filmes (Brasil), Carlo D'ursi Produzioni (Italia), Tim, Slate One (Mozambique).
<i>Hora menos</i> (Frank Spano, 2011)	Venezuela (63%) España (27%) Brasil (10%)	Garra Producciones (Venezuela), Dexiderius Producciones Audiovisuales (España), Panda Filmes (Brasil)
<i>Embargo</i> (António Ferreira, 2011)	Portugal (60%) Brasil (20%) España (20%)	Curtas e Longas Produções (Portugal), Vaca Films (España), Diler (Brasil)
<i>Girimunbo</i> (Clarissa Campolina Helvécio Marins Jr, 2011)	Brasil (80%) España (20%)	Teia Produções (Brasil), Eddie Saeta (España)
<i>31 minutos, la película / 31 Minutos, o filme</i> (Pedro Peirano Álvaro Díaz, 2011)	Chile (54%) Brasil (36%) España (10%)	Aplapac (Chile), Total Entertainment (Brasil), Usert38 (España)
<i>¿Dónde está la felicidad? / Onde está a felicidade?</i> (Carlos Alberto Riccelli, 2011)	Brasil (80%) España (20%)	Coração da Selva, Pulsar Produções (Brasil), Filmanova Invest (España)
<i>El sexo de los ángeles</i> (Xavier Villaverde, 2012)	España (80%) Brasil (20%)	Dream Team, Continental (España), CCFBR-Produções Audiovisuais (Brasil)

<i>Brujerías / Bruxairas</i> (Virginia Curiá, 2012)	España (80%) Brasil (20%)	Continental, Arrayas, Moonbite (España), Otto Desenhos Animados (Brasil)
<i>Infancia clandestina</i> (Benjamín Ávila, 2012)	Argentina (55%) España (25%) Brasil (20%)	Historias cinematográficas, Habitación 1520 (Argentina), Produccions Audiovisuais Antartida (España), Films Mais (Brasil)
<i>La tropa de trapo en la selva del arco iris</i> (Alejandro Colls Peyra, 2014)	España (80%) Brasil (20%)	Abano, Continental, Anera, La Tropa de Trapo (España), Raiz Produções (Brasil)
<i>Zama</i> (Lucrecia Martel, 2017)	Argentina (67%) Brasil (23%) España (10%)	Rei Cine (Argentina), Baneira Films (Brasil), El Deseo (España)

Fuente: ICAA, Elaboración propia.

El contexto de la coproducción hispanbrasileña

1. El acuerdo de coproducción hispanbrasileño

Tanto España como Brasil han extendido a lo largo de la historia sendos lazos con otros países en materia de coproducción cinematográfica. Muestra de ello son los hasta el momento veinte convenios bilaterales que España ha firmado con Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Chile, Canadá, China, Cuba, Francia, India, Irlanda, Israel, Italia, Marruecos, México, Nueva Zelanda, Portugal, Puerto Rico, Rusia, Túnez y Venezuela. Por su parte, Brasil cuenta con acuerdos cinematográficos con Alemania, Argentina, Canadá, Chile, España, Francia, India, Italia, Portugal y Venezuela. Además, ambos países ratificaron en 1989 el Convenio de Integración Cinematográfica Ibero-Americana, se incorporaron al Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica (España, en 1992; Brasil, en 1998,) y España se adhirió también al Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica en 1994.

El 2 de diciembre de 1963, las autoridades cinematográficas de España y Brasil firmaron el primer acuerdo de coproducción entre ambos países mediante un canje de notas. Este convenio se mantuvo sin modificaciones hasta el 27 de marzo 2008, cuando se introdujeron cambios que adaptaban parte de las antiguas cláusulas con el fin de aportar “una viabilidad efectiva para resolver situaciones y requerimientos actuales” (ANCINE-ICAA, 27 de marzo de 2008).

La antigua versión del acuerdo es la que ha regido la realización de diez de las veinticuatro coproducciones hispanbrasileñas de nuestro *corpus*. Este contrato establecía, como es habitual en los acuerdos de coproducción, que las películas realizadas entre productoras españolas y brasileñas serían reconocidas como nacionales en cada país, por lo que podían beneficiarse de las ventajas de las que gozaban las películas autóctonas. Con el ánimo de velar por que las coproducciones fueran lo más equilibradas posible, el acuerdo exigía que, en caso de no ser igualitaria, la participación de cada país oscilara entre un 40% como mínimo y un 60% como máximo. Solo su “relevante valor artístico” o su “gran importancia financiera” se podían considerar razones que justificaran, excepcionalmente, una aportación menor del 30%.

Las modificaciones del acuerdo de 2008 intervinieron en este sentido. El nuevo documento, al igual que su predecesor, continuaba haciendo hincapié en la necesidad de que estas producciones

Figura 2. Comparativa entre el número de coproducciones internacionales en las que ha participado España y fecha de firma del acuerdo de coproducción con los respectivos países

Nº de coproducciones con productoras de España 1945-2014 (largometrajes de ficción)			Fecha del primer acuerdo de coproducción
1º	Italia	864	1955
2º	Francia	543	1955
3º	Argentina	225	1969
4º	Alemania	189	1956
5º	México	177	1978
6º	Reino Unido	130	-
7º	Portugal	92	1989
8º	Cuba	52	1988
9º	Venezuela	39	1973
10º	Suiza	34	-
11º	Bélgica	32	-
12º	Colombia	31	-
13º	Chile	26	1965
14º	Brasil	23	1963

Elaboración propia. Fuente: ICAA.

(1956). Esta temprana voluntad de impulsar filmes hispanobrasileños contrasta con el poco desarrollo que ha tenido este régimen de realización a lo largo del tiempo. La Tabla 2 muestra cómo hasta el año 2014 Brasil se sitúa como el decimocuarto país más recurrente para la coproducción con agentes cinematográficos españoles, y el séptimo en el contexto latinoamericano.

El caso de Brasil revela que la firma de un acuerdo no implica necesariamente el auge de la coproducción, algo que ya destacaban Ciller y Beceiro en su estudio:

Parece evidente que la existencia física de un convenio entre países no aporta más colaboración en la producción cinematográfica conjunta si el resto de condiciones sociales y culturales o las relaciones económicas y productivas que relacionan a ambos entornos no acompañan este proceso (2013: 273).

Por el contrario, la coproducción con productoras españolas supone una de las más importantes para Brasil, que en el periodo 2005-2014 tuvo como principal coproductor a Portugal, seguido de Argentina, España, Francia y Estados Unidos (ANCINE, 2018).

contribuyeran a la diversidad cultural de España y de Brasil. No obstante, la exigencia de participar, como mínimo, en un 40% de la producción de la película, debió suponer uno de los factores que hicieron que durante décadas apenas se realizaran películas hispanobrasileñas. Esta cláusula, considerada “desfasada” en el nuevo texto, cambió para aceptar que la coproducción minoritaria pudiera ser del 20% y, por tanto, la mayoritaria del 80%. En este acuerdo se incorporó, además, la posibilidad de que la parte minoritaria no tuviera la obligación de que su participación fuera artístico-técnica, pudiendo contribuir de manera financiera solo con la aportación del 10% al 25% del presupuesto total de la película. Podemos suponer, aunque no constituyan un factor determinante, que estos cambios facilitaron que tanto Brasil como España pudieran participar con mayor flexibilidad en coproducciones conjuntas, con la ventaja del menor compromiso con la producción que la aportación minoritaria supone.

Brasil fue el cuarto país en regular sus lazos cinematográficos con España y el primero en el contexto hispanoamericano. Anteriormente, las autoridades españolas solo habían firmado acuerdos de coproducción con Francia e Italia (ambos en 1955) y con la República Federal Alemana

Ciertamente, observamos que, pese a que la temprana firma del acuerdo de coproducción establece que España y Brasil mantienen una relación de más de medio siglo en lo que a realización conjunta de largometrajes se refiere, la evolución de esta producción denota que la actividad coproductora se limita realmente a los últimos veinte años. A continuación, ofrecemos una revisión cronológica de estas coproducciones.

2. Evolución de la coproducción hispanobrasileña

1964-1999. Primeras colaboraciones y estancamiento de la coproducción

Durante el periodo 1964-2000 solo se realizaron tres películas en régimen de coproducción España-Brasil: *Samba* (Rafael Gil, 1964), *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970), y *La menor* (Pedro Masó, 1976). Es probable que entre estos años se llevaran a cabo más largometrajes con participación de personal de ambos países sin que fueran considerados coproducciones, al no atenerse al restrictivo 40% de participación mínima.

Parece oportuno considerar qué ocurre en ambos países para entender el surgimiento de estas tres producciones. Durante la década 1963-1973, la coproducción internacional en España se sostuvo con frecuencia como el mecanismo de producción mayoritario, superando en varios años a la producción íntegramente española. Es cierto que buena parte del volumen de coproducciones de este tiempo se realizaban junto con empresas italianas. Por ejemplo, en 1965 se sitúa el máximo histórico de número de coproducciones internacionales con participación española (en torno a 100), y el 65% de ellas se realizaron en colaboración con Italia (Mejón, 2019). Es decir, los inicios de la coproducción entre empresas de producción españolas y brasileñas se inscriben en una época en la que desde España se apostaba por la cinematografía transnacional sobre la nacional. Coincidentemente, esta tendencia en el cine español se rompe al filo del estreno de *La menor* (Pedro Masó, 1974).

Posteriormente, en el irregular periodo que abarca desde 1973 hasta 1991 en el contexto cinematográfico de España, la producción íntegramente nacional predominó sobre la coproducción internacional. Especialmente durante los años ochenta, la producción española descendió de forma notable tras la aplicación de nuevas medidas impulsadas por los gobiernos socialistas, que se basaban en un fomento de la producción cinematográfica, contraída pero de calidad adecuada a los estándares europeos, y que hicieron que el cine español consiguiera una meritoria proyección internacional (Ibáñez, 2016: 100). Ello se traduciría, por otra parte, en un auge de las coproducciones con participación española en la década de los noventa: de hecho, entre 1991 y 2005, ambos sistemas convivieron con volúmenes de producción similares, aunque todavía con predominio de la producción íntegramente española (Mejón, 2019).

Con respecto a Brasil, el surgimiento de las primeras coproducciones hispanobrasileñas y la firma del acuerdo de coproducción se enmarcan en el contexto del desarrollo de la *Política Externa Independiente* (PEI), una estrategia de internacionalización impulsada por el gobierno de Jânio Quadros (1961) y desarrollada por el de João Goulart (1961-1964). Esta estrategia se basaba en la “multilateralización de las relaciones exteriores y de los componentes ideológicos nacionalistas” y proponía, entre otros, el impulso de la exportación de bienes brasileños como eje principal (Vizentini, 1999). La PEI creó un polarizado debate público que terminó con el declive de esta política antes del golpe militar de 1964 (Manzur y Maria, 2014).

En el plano cinematográfico, cabe destacar que durante la Dictadura Militar (1964-1985) se desarrollaron políticas de fomento del cine nacional que, pese a la censura que afectó especialmente a la corriente denominada Cinema Nôvo, dieron lugar a un auge de la producción y distribución de cine brasileño a través de las recién creadas instituciones Embracine o Concine (Napolitano, 2014: 277). El inicio del periodo de redemocratización brasileña coincidió con las décadas de los ochenta y noventa, que asistieron a una de las mayores crisis para la producción cinematográfica de los gigantes latinoamericanos. Tal y como destaca Getino (2007),

las medidas restrictivas aplicadas en México, Brasil y, en menor medida, en Argentina, redujeron la producción conjunta de estos países de alrededor de 200 títulos en 1985 (México y Brasil producían entre 80 y 90 largometrajes por año) a menos de 50 en 1995.

Desde finales de los años ochenta, Brasil convivió con el resto de países de América Latina en una profunda crisis económica que derivó en serias modificaciones del aparataje cultural dependiente de las instituciones estatales. La llegada al gobierno del neoliberal Fernando Collor de Mello en 1990 supuso, entre otras medidas, el cierre de Embrafilme y Concine, las principales agencias para la financiación del cine brasileño, así como la retirada de medidas de fomento a la producción por parte del gobierno, lo que conllevó un declive de su producción nacional (Elena y Díaz, 2003: 8).

Este era el escenario idóneo para el impulso de la búsqueda de capital fuera de Brasil para la realización de películas. No obstante, y a pesar de que, tal y como afirman algunos autores, las coproducciones internacionales resultaron ser la solución para el cine brasileño de los primeros años noventa (Marson, 2006; Cesário, 2007), lo cierto es que España no participó de esta dinámica hasta el año 2000, cuando se desarrolla de nuevo una coproducción hispanobrasileña (*Palabra y utopía*, Manoel de Oliveira).

Tras veinticinco años de estancamiento, la coproducción internacional entre España y Brasil se reactivó ya en el contexto de la *Retomada* brasileña, en la que se generaron nuevas políticas para el cine y un mercado cinematográfico en crecimiento, con un centenar de nuevos directores que aportaron una nueva diversidad temática y estilística (Shaw y Dennison, 2007: 101) y un auge de espectadores sin precedentes (Ottone, 2005: 12). En definitiva, lo que algunos autores como Alberto Elena y Marina Díaz han destacado como un “verdadero renacimiento” (Elena y Díaz, 2003: 9).

Por último, tanto España como Brasil formaron parte de la creación del marco específico para la consideración del espacio cinematográfico que conectaba América Latina con la Península Ibérica. En este sentido, ambos ratificaron en 1989 el Convenio de Integración Cinematográfica Ibero-Americana, y se incorporaron al Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica en 1992 y 1998, correspondientemente. Los dos textos, desarrollados por la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica) reconocen que “la actividad cinematográfica debe contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad”, y sienta las bases para una mayor y flexible colaboración entre los países iberoamericanos.

2000. El auge de la coproducción hispanobrasileña y el programa Ibermedia

Es en el bienio 2000-2001 cuando se rompe el estancamiento de la coproducción hispanobrasileña. En dichos años se produjeron dos largometrajes de muy distinta índole: por una parte, está *Palabra y*

utopía, multilateral realizada entre Mandragora Filmes y Rádio e Televisão de Portugal (50%), Plateau Produções (Brasil, 20%), Gemini Films (Francia, 20%), y Wanda Visión (España, 10%), siendo la participación española meramente financiera; por otra, *El lugar donde estuvo el paraíso*, coproducida en un 67% por las productoras españolas Tornasol Films, Cartel y Morena Films, en un 23% por la argentina El Puente Producciones, y que contó con un 10% de participación brasileña.

Tras el estreno de *Palaba y utopía* y *El lugar donde estuvo el paraíso*, no se volvió a desarrollar ninguna coproducción hispanobrasileña hasta el año 2005, cuando fueron estrenadas *El sexo lo cambia todo* (Luis Carlos Lacerda), y *Hermanas* (Julia Somonoff).

Posteriormente, en 2007 se producía *El cobrador. In god we trust*, coproducción multilateral de iniciativa principalmente mexicana de Salamandra Producciones (37%) en la que participaron, además, Brasil (Morena Films, 18%), Argentina (Arca difusión, 15%), Reino Unido (Giroloco, 15%) y España (El Deseo, 15%). Con la realización de este largometraje se iniciaba una tendencia de producir al menos una coproducción hispanobrasileña cada año.

Así, en 2008 surgirían los títulos *Dot.com* y *Carmo*, en 2009 *El arte de robar*, en 2010 *América y Lope* y en 2011 *El último vuelo del flamenco*, *Hora menos* y *Embargo*. El mayor número de obras coproducidas entre España y Brasil tiene lugar en 2012, cuando se produjeron *Girimunho, ¿Dónde está la felicidad?*, *El sexo de los ángeles*, *Infancia clandestina* y las animadas *Brujerías* y *31 minutos, la película*. En 2013 se originaron únicamente dos de los documentales mencionados al inicio de este trabajo, *Repare Bem: los ojos de Bacuri* y *Qué culpa tiene el tomate*. En 2014 solo se coprodujo la película de animación *La tropa de trapo en la selva del arcoíris*. Finalmente, en 2017 se encuentran el documental *Dream Songs* y la reciente *Zama*.

Este renacimiento de la coproducción hispanobrasileña se produce en consonancia con los contextos cinematográficos de ambos países. Por una parte, en España se consolida una dinámica de coproducción internacional que germinó durante los años noventa, especialmente con coproducciones europeas, y que despunta con fuerza a partir de los 2000 por lo que se refiere a la colaboración con Latinoamérica, gracias en buena medida a la creación del programa Ibermedia en 1998. En este sentido, no es baladí que, de los veintiún largometrajes de ficción hispanobrasileños desarrollados entre 2000 y 2018, dieciséis contaran con la participación de este programa de financiación. También en los casos en los que participa un tercer país coproductor es habitual encontrar apoyo de programas europeos que exigen que las coproducciones sean multipartitas como MEDIA o Eurimages, accesibles gracias a la parte española.

Por su parte, especialmente desde el gobierno de Lula da Silva (2003), se produce un relanzamiento de la política exterior de Brasil, que la proyecta como líder regional en marcos como UNASUR o MERCOSUR y establece nuevas relaciones con la Unión Europea.

Tras esta revisión histórica, en los epígrafes que siguen analizaremos estas coproducciones en función de las implicaciones de cada uno de los países participantes, para conocer cuál es el estado final de la colaboración hispanobrasileña.

Una colaboración no igualitaria

Pese al reducido *corpus* que conforman los largometrajes coproducidos entre España y Brasil, sus temáticas, estéticas, autores y formas de producción se diversifican e impiden tratarlas como un cine

homogéneo. No obstante, se pueden analizar algunas de las cuestiones asociadas habitualmente al estudio de la coproducción internacional y que permiten entenderla como mecanismo de producción transnacional. Factores como el porcentaje de implicación de cada país o la aplicación de programas de fomento como Ibermedia configuran las dinámicas de coproducción en las que se genera la industria cinematográfica iberoamericana.

Habitualmente, y así sucede en el caso del convenio Brasil-España, los acuerdos de coproducción destacan la necesidad de que la participación sea igualitaria en el conjunto de la cinematografía generada bilateralmente por los dos países firmantes. En el caso que nos ocupa, ya en 1963 el acuerdo proponía que la “aportación técnico-artística ha de ser equilibrada”, considerando para ello oportuno establecer los porcentajes máximos de aportaciones mayoritarias y minoritarias en 60% y 40%, como hemos comentado anteriormente (ICAA, 1963). Posteriormente, en 2008 el equilibrio se consideraba no por cada obra, sino por el cómputo de coproducciones realizadas a lo largo del tiempo:

Se procurará que, en el conjunto de proyectos de estas características que sean aprobados, se observe una alternancia entre la participación mayoritaria y minoritaria de los países coproductores; asimismo, se procurará que las aportaciones financieras en el conjunto de dichos proyectos resulten globalmente equilibradas (ICAA, 2008).

En este sentido, de las veinticuatro películas analizadas, doce son coproducciones multilaterales que han desarrollado empresas de producción procedentes de España y Brasil conjuntamente con otras de terceros países. En este tipo de colaboraciones, el papel de los agentes españoles y brasileños suele verse limitado a participaciones minoritarias y presumiblemente financieras en la mayoría de los casos. En ninguna de ellas ejerce Brasil la participación mayoritaria. Por su parte, España solo lo hace en *El lugar donde estuvo el paraíso* (67% España, 23% Argentina, 10% Brasil), y figura de manera igualitaria con Argentina en *Hermanas* (45% España, 45% Argentina, 10% Brasil).

En estos casos, la participación mayoritaria suele proceder de un tercer país como Portugal (*Palabra y utopía*, *Dot.com*, *El arte de robar*, *América*, *El último vuelo del flamenco*, *Embargo*). Los lazos



Cobrador. In god we trust (Paul Leduc, 2006) es una coproducción multipartita de México (37%), Brasil (18%), España (15%), Argentina (15%) y Reino Unido (15%)

históricos, culturales y lingüísticos entre Brasil y Portugal dotan a estas colaboraciones de una lógica natural que, por otra parte, y tal y como Falicov señala, sucede no tanto por el soporte financiero que Portugal pueda representar para la producción brasileña, sino porque ambos países suponen una vía de entrada al mercado europeo o latinoamericano (2007: 28). Aunque no de una forma tan recurrente, también se detecta la participación mayoritaria de países latinoamericanos como



Alberto Ammann (España) y Sônia Braga (Brasil)
en *Lope* (Andrucha Waddington, 2011)

Argentina (*Infancia clandestina*, *Zama*), México (*El cobrador. In god we trust*), Venezuela (*Hora menos*), o Chile (*31 minutos, la película*).

En cuanto a las coproducciones hispanobrasileñas bilaterales, la participación española es mayoritaria en *Carmo* (60% España, 40% Brasil), *Lope* (78% España, 23% Brasil), *El sexo de los ángeles* (80% España, 20% Brasil) y en dos de las películas de animación que forman parte del corpus, *Brujerías* (80% España, 20% Brasil) y *La tropa de trapo en la selva del arcóris* (80% España, 20% Brasil).

Como se puede observar, en buena parte de estas obras bilaterales la coproducción por parte de los agentes brasileños es financiera, salvo en el caso de *Lope*, donde se presuponen mayores implicaciones creativas al contar con las intervenciones de los actores Selton Mello y Sonia Braga, que aportan el carácter artístico de la parte brasileña a la película.

Desde el punto de vista de la participación brasileña, solo en tres de los veinticinco títulos es mayoritaria: *El sexo lo cambia todo*, *Girimunho* y *¿Dónde está la felicidad?*, desarrolladas todas ellas con un 80% de implicación brasileña y un 20% española. Se observa que, en estos casos, el papel de España suele ser también minoritario-financiero.

No parece posible afirmar, por tanto, que el intercambio de colaboraciones entre Brasil y España haya dado lugar, por el momento, a unas dinámicas igualitarias. Este argumento se ve reforzado, además, por la ausencia de equipos de trabajo con continuidad. Ningún director ha realizado más de una coproducción de este tipo, pese a existir realizadores que acostumbran a desarrollar su filmografía bajo el prisma de la coproducción internacional, como Gerardo Herrero o Lucrecia Martel.

Son pocas las productoras que han intervenido en más de una coproducción hispanobrasileña (solo Total Entertainment y Video Filmes desde Brasil, Morena Films y Continental desde España), y tampoco se detecta que las productoras de origen brasileño y español colaboren con los mismos socios en más de un proyecto, hecho habitual, por otra parte, en los intercambios de España con coproductores con los que ha desarrollado una filmografía conjunta mayor, como puede ocurrir con Argentina o Francia. Es habitual en estos casos que dos productoras colaboren más de una vez y que en cada ocasión inviertan sus porcentajes de participación para generar unas dinámicas equilibradas.

Tipo de coproducciones y transculturalidad

Otra de las implicaciones de la participación mayor, menor o igualitaria de los distintos países que concurren en una coproducción es el carácter transcultural de la obra final. En este sentido, Manuel Palacio (1999) destaca tres tipos de coproducciones basadas en esta idea: 1) Coproducciones mera-

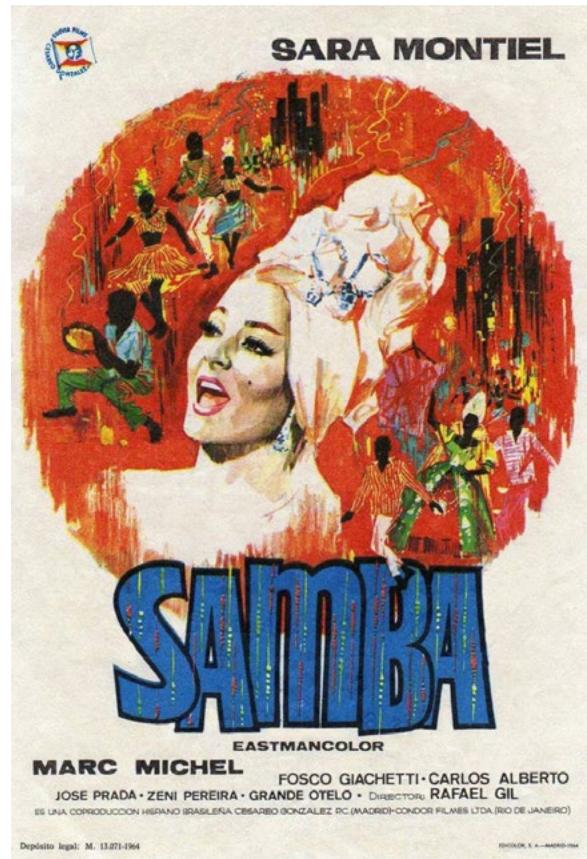
mente económicas que sirven para acercarse a los mercados internacionales y que conservan su carácter nacional; 2) Coproducciones que pretenden borrar dicha huella nacional; y 3) Coproducciones con voluntad de reflejar un carácter híbrido y multicultural derivado de la diversidad de los países coproductores.

Atendiendo a los casos en los que España o Brasil cuentan con la participación mayoritaria, en el *corpus* hispanobrasileño encontramos ciertamente coproducciones de los tres tipos, y resulta de especial interés analizar cómo su porcentaje de participación condiciona esta cuestión.

Ya en la primera coproducción, *Samba*, encontramos un claro ejemplo de coproducción de interés económico. *Samba* cuenta la historia de una joven de favela interpretada por Sara Montiel que es confundida con una reputada cantante, cuya identidad reemplazará por un tiempo. Toda la acción transcurre en Brasil y prácticamente el elenco completo es autóctono, pero no existe justificación argumental para que el papel de esta protagonista brasileña lo desarrollara una figura del *star system* español como Sara Montiel. No cabe duda, por otra parte, de que su presencia estaba justificada por un interés comercial y que era importante para la proyección de la película a un mercado internacional.

El idioma de la película y las localizaciones donde se rueda configuran también las huellas nacionales que pueden estar o no patentes en una coproducción. Ambos son factores que dependen en buena medida del origen de la productora que aporta más medios al film. Los casos de *Lope* y el *Sexo de los ángeles* responden directamente a esta lógica: la primera está rodada en España y grabada en castellano; la segunda cuenta, además, con una alta participación de la Generalitat de Catalunya, se rodó en buena parte en esta región y cuenta con el catalán y el castellano como lenguas de la versión original.

Esta dinámica se cumple también a la inversa, cuando es la aportación brasileña la mayoritaria. Así, tanto en *El sexo lo cambia todo* como en *Girimunho* o en *¿Dónde está la felicidad?*, las localizaciones en las que se desarrollan las tramas son en su mayoría brasileñas y el idioma original en el que se rodaron es el portugués. Una vez más, las aportaciones del 20% español responden a veces a la inclusión de personal artístico (el actor Jorge Sanz con un papel coprotagonista en *El sexo lo cambia*



Cartel de *Samba* (Rafael Gil, 1964)



Girimunho (Clarissa Campolina y Helvécio Marins Jr, 2011)

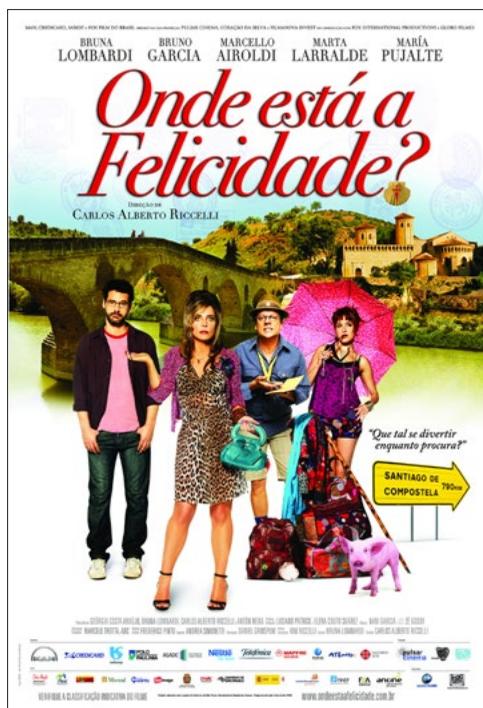
todo) o por el contrario es meramente financiero. En algunos ejemplos como *Carmo* encontramos que no sucede así necesariamente, pues esta película cuenta con una participación mayoritaria española, pero la acción transcurre en Brasil y buena parte del elenco y equipo son brasileños.

En cuanto al carácter híbrido y multicultural, películas como *Palabra y utopía*, *Lope* o *Girimunho* son ejemplos de obras en que predomina la mirada local de, en estos casos, Portugal, España y Brasil al desarrollar historias

basadas en la identidad nacional. La primera constituye un relato histórico ambientado en Portugal en el siglo XVII; la segunda, un *biopic* sobre el dramaturgo clásico español; la última, un relato sobre una viuda de avanzada edad que vive en una pequeña localidad brasileña.

Existen, por supuesto, casos en los que la falta de las huellas de uno de los países coproductores no se corresponde con su importancia durante la producción. En este sentido, destaca la ausencia de marcas de la participación brasileña en *Lope*, que cuenta, como hemos destacado, con un marcado carácter español pese a estar dirigida por el brasileño Andrucha Waddington e incluir la participación de actores brasileños como Selton Mello o Sônia Braga.

No obstante, en otras obras se aprecia el esfuerzo por la creación de tramas transculturales e híbridas. En *El sexo lo cambia todo*, Jorge Sanz interpreta a un español que vive en Cuba y que finge ser cubano para el rodaje de unos documentales de una realizadora americana. En *Hora menos* unas fuertes inundaciones en Venezuela involucran a las protagonistas del film en la repatriación a los españoles que allí se encuentran, transcurriendo el resto de la película en Canarias. En la comedia *¿Dónde está la felicidad?*, una mujer brasileña en crisis decide emprender un viaje a España para realizar el Camino de Santiago. En los tres casos, las localizaciones, el idioma y las tramas se desarrollan en congruencia con la nacionalidad de los actores que interpretan los personajes y configuran relatos creíbles desde el punto de vista de los flujos transnacionales tanto de símbolos como de personas.



Cartel de *Onde está a felicidade?*
(Carlos Alberto Riccelli, 2011)

Conclusión

A lo largo de nuestro estudio hemos elaborado el recorrido histórico de las coproducciones hispanobrasileñas bajo varios prismas.

En primer lugar, en relación con la propia evolución de las colaboraciones entre empresas productoras de ambos países, podemos afirmar que la coproducción hispanobrasileña constituyó una práctica esporádica y casi inexistente durante el siglo XX, pese a que desde 1963 existía el marco normativo necesario para su desarrollo.

Dicha evolución está en consonancia con las particularidades de los escenarios de producción cinematográfica de ambos países. Por un lado, las primeras coproducciones con Brasil surgen en los años sesenta y setenta, en el momento de máximo esplendor de este mecanismo de producción en el contexto español. Por otra parte, no existe desarrollo de coproducciones durante los años ochenta, época en la que ambas cinematografías se ven sumidas en crisis. El auge se dará a finales de la década de los noventa, en pleno surgimiento de una nueva generación cinematográfica en Brasil que protagoniza lo que se ha dado a conocer como la *Retomada* y coincidiendo con iniciativas que supusieron el mayor impulso a la creación de un espacio cinematográfico iberoamericano, como es la ratificación de los convenios y acuerdos multilaterales o de programas como Ibermedia.

En segundo lugar, la delimitación de la presencia de los equipos de producción de cada país en las obras coproducidas nos permite afirmar que las dinámicas de coproducción entre Brasil y España vienen en la mayoría de los casos encabezadas por España o por terceros países. Este hecho no permite hablar del desarrollo de un cine hispanobrasileño igualitario, sino de iniciativas concretas desarrolladas, además, por equipos de producción que no suelen repetir la experiencia.

Por último, se observa que, pese a haber un alto número de coproducciones financieras en las que no se produce hibridación entre los valores culturales españoles y brasileños, existen títulos que aprovechan en este sentido las potencialidades de la coproducción y que desarrollan historias transnacionales propias del entorno globalizado en el que se producen, contribuyendo, esta vez sí, a una creación conjunta y al flujo de obras de ficción transculturales en el modesto pero incipiente eje hispanobrasileño, tan demandado en los acuerdos firmados por las instituciones cinematográficas de ambos países.

Bibliografía

- Berthier, Nancy y del Rey Reguillo, Antonia (eds.) (2014). *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*, Tirant lo Blanch.
- Cesário, L. (2007). Reflexões sobre as atuais políticas públicas para o cinema no Brasil em meio à transnacionalização da cultura. *Sessões do Imaginário*, 12(18), 31-39.
- Ciller, Carmen y Beceiro, Sagrario (2013). Co-production Archive: Archiving and Cataloguing of Film Co-productions, en Palacio, Manuel y Türschmann, Jörg (eds.), *Transnational Cinema in Europe* (pp. 25-36). Viena: Lit Verlag.
- Dennison, Stephanie y Shaw, Lisa. (2007). *Brazilian National Cinema*. London and New York: Routledge.
- Elena, Alberto y Díaz, Marina (2003). *The cinema of Latin America*. London: Wallflower.
- Falicov, Tatiana (2007). Programa Ibermedia: Co-production and the cultural politics of constructing an Ibero-American audiovisual space. *Spectator-The University of Southern California Journal of Film and Television*, 27(2), 21-30.
- García Canclini, Néstor (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.

- Getino, Octavio (2007). Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe. *Zer-Revista de Estudos de Comunicação*, 12(22).
- Hoefert de Turégano, Teresa (2004). The international politics of cinematic coproduction: Spanish policy in Latin America. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34(2), 15-24.
- Ibáñez, Juan Carlos (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis.
- ICAA, Canje de notas sobre Coproducción Cinematográfica, Río de Janeiro, Brasil, 2 de diciembre de 1963.
- , Resolución del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales en relación con las coproducciones cinematográficas realizadas entre Brasil y España, Madrid, España, 27 de marzo de 2008.
- Manzur, T. y María, P. (2014). A Política Externa Independente (PEI): antecedentes, apogeu e declínio. *Lua Nova*, (93), 169-199.
- Marson, M. I. (2006). *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Campinas: Unicamp.
- 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]
- (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]
- Napolitano, M. (2014). *1964: história do regime militar brasileiro*. Editora Contexto.
- Ottone, Giovanni (ed.) (2005). *Terra Brasil 95-05: el renacimiento del cine brasileño*. T & B Editores.
- Palacio, Manuel (1999). Elogio posmoderno de las coproducciones, *Cuadernos de la Academia. Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, (5), 221-235.
- Villazana, L. (2009). *Transnational financial structures in the cinema of Latin America: programa Ibermedia in study*. VDM Publishing.
- Vizentini, P. (1999). O Brasil e o Mundo: a política externa e suas fases. *Ensaio FEE*, 20(1), 134-154.

■ Carmen Ciller

Desarrolla su actividad investigadora y docente como profesora Titular en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual y en el Grupo de Investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria) ambos de la Universidad Carlos III de Madrid.

Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (2000), en la actualidad, trabaja en el marco del proyecto I+D+i “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultural global” (Ref. CSO2016-78354-P), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación, Gobierno de España.

Sus líneas de investigación son la producción audiovisual en España, las políticas audiovisuales en el cine y la televisión en España y en Europa y el estudio de las representaciones sociales en el cine y la televisión en España.

Es autora, junto a Manuel Palacio, de Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales, Madrid: Síntesis (2016).

Ha colaborado en diversos proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia “El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)” (Ref. CSO2012-31895), “Los medios audiovisuales en la Transición española (1975-1985): las imágenes del cambio democrático” (Ref. CSO2009-

09291)) y en las Acciones Integradas: “Las coproducciones audiovisuales (cine-televisión) en el entorno europeo. Identidades y procesos de transnacionalización cultural” (con Austria, IP: Juan Carlos Ibáñez). Fue Investigadora Principal del proyecto “Las coproducciones cinematográficas españolas: aspectos sociales y de documentación” (consolidación de grupos de investigación de la Comunidad de Madrid, 2011).

■ Ana Mejón

Desarrolla su actividad investigadora y docente como Personal Investigador en Formación en el Grupo de Investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria) y del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, ambos de la Universidad Carlos III de Madrid. Forma parte del equipo de trabajo del Proyecto I+D+i “Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (CSO2016-78354-P). En la actualidad, desarrolla su tesis doctoral sobre coproducciones internacionales.

Fecha de recepción: 15/12/2018 Fecha de aceptación: 31/01/2019

