

Coproducciones latinoamericanas en Festivales de Cine: cooperación, control y prestigio

Latin American Co-productions in Film Festivals: Cooperation, Control, and Prestige
Luis Gerardo Frías

Resumen

La coproducción facilita la obtención de financiamiento y la distribución del producto fílmico en distintos países. Sin embargo, en términos culturales se beneficia a los países hegemónicos, pues pueden controlar las películas que se realizan en ciertas regiones como Latinoamérica. Los Festivales Internacionales de Cine son escaparates en los cuales se exhiben películas que gozarán de prestigio cultural, aunque para su selección deben alinearse al gusto de los festivales y alejarse de temáticas sociales. Este artículo examina las producciones latinoamericanas exhibidas en cuatro Festivales de clase A a partir de un análisis de contenido cuantitativo sobre la selección oficial desde el 2015 hasta el 2024. Como resultados, se obtuvo que la participación latinoamericana es limitada. La mayoría de las películas fueron coproducciones (67.12%), Francia se posicionó como la nación que más coprodujo y Argentina fue el país que más películas inscribió (54.79%). El programa Ibermedia participó en un 23.28% de las producciones y en su mayoría sin coproducción con España. Se concluye que la coproducción con países europeos sigue siendo clave para que las filmografías latinoamericanas accedan al prestigio que brindan los Festivales de Cine de clase A.

Palabras clave: Coproducción; Festivales Internacionales de Cine; hegemonía; Ibermedia; Latinoamérica.

Luis Gerardo Frías

Universidad Autónoma de Nuevo León | Monterrey | Nuevo León | México | luis.friasgm@uanl.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0002-9363-1543>

Abstract

Co-production facilitates obtaining financing and distributing the film product in different countries. However, in cultural terms, it benefits the hegemonic countries, since they can control the films that are made in certain regions such as Latin America. International Film Festivals are showcases in which films will enjoy cultural prestige when exhibited, although in order to be selected they must align with the taste of the festivals and stay away from social themes. This article examines the Latin American productions exhibited in four Class A Festivals based on a quantitative content analysis of the official selection from 2015 to 2024. As a result, it was found that Latin American participation is limited. Most of the films were co-productions (67.12%), France was the nation that co-produced the most and Argentina was the country that registered the most films (54.79%). The Ibermedia programme was involved in 23.28% of the productions, and most of them were not co-produced with Spain. It is concluded that co-production with European countries continues to be key for Latin American filmographies to access the prestige offered by A-class Film Festivals.

Keywords: Co-production; Hegemony; Ibermedia; International Film Festivals; Latin America.

Introducción

La coproducción se refiere a la creación cinematográfica con participación de dos o más productoras de diversos países. Entre sus beneficios, la coproducción facilita la obtención de financiamiento al combinar recursos de diferentes naciones y aprovechar incentivos fiscales, además de facilitar la distribución del producto filmico en distintos países. Sin embargo, esta práctica de producción tiene sus desventajas en términos culturales y económicos, pues se percibe una pérdida de la creatividad propia de un punto geográfico particular, el desarrollo de una estética global y el refuerzo del poderío económico de ciertos mercados internacionales. Estos problemas se conjugan en un modelo de producción que beneficia en términos culturales a los países hegemónicos, pues, al invertir su capital en economías periféricas, pueden controlar las películas que se realizan en dichas regiones (McClennen, 2018).

Al obtener mayor financiamiento a través de la coproducción, los proyectos filmicos de los países latinoamericanos gozan de un mayor prestigio y tienen mayor posibilidad de ser seleccionados en Festivales Internacionales de Cine (Da Silva, 2019). Estos eventos sirven de escaparates para mostrar lo más nuevo e innovador de la filmografía mundial, sin embargo, se ha observado que existen criterios arbitrarios para elegir la selección que se mostrará en los Festivales, entre los que se encuentran la temática y la procedencia de las películas (Wong, 2011; De Valck, 2016). Entre las temáticas, se encuentra una prioridad por retratar cuestiones serias y reflexivas, como el dolor, la muerte o la pérdida a través de narraciones que suceden en momentos de la cotidianidad y ponen en manifiesto una lucha interior de los personajes. Pero también se eligen películas que abordan temáticas críticas relacionadas con problemas políticos de interés internacional. En cuanto a su procedencia, se observan tendencias por elegir películas que representan nuevas olas de distintas naciones como la coreana o rumana a inicios del siglo XXI y, aunque se supone que eligen representaciones de todo el planeta, se ha observado que el cine de ciertas regiones ha sido subrepresentado (Wong, 2011).

De acuerdo Amiot-Guillouet y Lozano Aguilar (2019), el fenómeno de la coproducción y los Festivales Internacionales de Cine ha sido abordado a partir del trabajo de De Valck quien en 2007

publicó su libro *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* con el cual se inauguraron los *films festival studies*. De hecho, Amiot-Guillouet y Lozano Aguilar (2019), se encargaron de realizar un dossier para la revista Archivos de la Filmoteca titulado *Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América Latina y Europa: el papel de los festivales* con el fin de centrarse en “el papel que desempeñan los festivales y en el esfuerzo de países con cinematografías emergentes por integrarse en los circuitos de un cine internacional diferenciado del modelo comercial norteamericano” (p. 13). Los artículos del dossier coinciden en que existen cánones estéticos que son fomentados por los Festivales entre las películas latinoamericanas para pertenecer a su selección (Narváez, 2019; Feenstra, 2019). Por otro lado, se analizaron las formas de producción que ofrecen los propios Festivales a través de fondos como el de Cine en Construcción de San Sebastián y Toulouse (Rueda, 2019), el Cinéfondation de Cannes (Montero, 2019; da Silva, 2019). Finalmente, se analizan los casos uruguayo y venezolano como ejemplos de *small cinemas* que buscan su distribución a través de la coproducción principalmente con Argentina y Francia en el primer caso, y con apoyo del presupuesto estatal en el segundo (Lema Mosca, 2019; Macarro Fernández, 2019). Además de estos antecedentes directos, se ha encontrado que la propia de Valck, junto con Loist han desarrollado una base de datos de referencias bibliográficas que abordan el fenómeno de los Festivales de Cine desde distintos aspectos, entre los que se destaca un apartado sobre el cine y los Festivales latinoamericanos (Film Festival Research, 2 de febrero de 2024).

A partir de lo expuesto, esta investigación se plantea como objetivo examinar las producciones latinoamericanas exhibidas en los principales Festivales internacionales de cine para determinar cuáles países coproducen entre ellos y cuáles son las temáticas de las películas seleccionadas (Alesina et al., 2020). Para cumplir este objetivo, se plantean las siguientes preguntas de investigación: ¿en qué medida las películas latinoamericanas contendientes en la Selección oficial de los Festivales Internacionales de Cine son coproducciones?, ¿qué países participan en las coproducciones latinoamericanas seleccionadas en estos Festivales?, ¿en qué medida se representan las temáticas sociales en estas coproducciones?, ¿cuáles directores(as) tienen mayor presencia en estos Festivales?, ¿cuáles distribuidoras de streaming estadounidenses tienen mayor presencia entre las coproducciones latinoamericanas?

Para cumplir el objetivo general, este artículo se propone realizar un repaso por la historia y la teoría de las coproducciones fílmicas en América Latina, destacando la importancia del programa Ibermedia, complementado con una investigación acerca de los Festivales Internacionales de Cine, con énfasis en los llamados de clase A. En el apartado metodológico, se propone un análisis de contenido cuantitativo a partir de la selección oficial de cuatro festivales de clase A tomando la información de la base de datos IMDB. En los resultados se pone en práctica el instrumento desarrollado a partir de la técnica de recolección de datos y se concluye dando respuesta a las preguntas de investigación planteadas.

Metodología

Como se mencionó en la introducción, esta investigación propone el uso de la técnica de recolección de datos del análisis de contenido cuantitativo con el fin de procesar la información relacionada con las producciones latinoamericanas que han sido exhibidas en los principales Festivales Internacionales de Cine y así determinar los países que coproducen y las temáticas de las películas seleccionadas. El alcance de esta investigación se define como descriptivo pues se trata de especificar algunas características de las películas que son seleccionadas por cuatro de los Festivales más reconocidos en el circuito, sin establecer relaciones entre estas propiedades (Hernández Sampieri et al., 2010).

Como hipótesis se plantea que:

H1: La mayoría de las películas latinoamericanas en la Selección oficial de los principales Festivales internacionales de cine son coproducciones con países europeos.

H2: España, a través de Ibermedia, es el principal país coproductor de las cinematografías latinoamericanas.

H3: La mayoría de las películas tratan sobre temas personales por encima de los sociales.

Para cumplir con el objetivo y contestar a las preguntas de investigación, se plantea una metodología cuantitativa a partir de un análisis de contenido por tratarse de una técnica de recolección de datos flexible en su instrumentación, sistemática y objetiva, que parte de la identificación de variables que serán analizadas a partir de las unidades de análisis seleccionadas (Barredo Ibáñez, 2015). En este sentido, las variables que se analizarán son: Festival de cine, año de la edición del Festival, ganador o no del premio, director(a), casas productoras, temática social de la película a partir del argumento de acuerdo con IMDB, países que coproducen, presupuesto de la película, fondos y distribuidoras.

Las unidades de análisis serán todas las fichas de las películas latinoamericanas seleccionadas para competir por el premio principal de cuatro de los Festivales Internacionales de Cine de clase A. Los Festivales se delimitan por su apoyo a las producciones latinoamericanas a través de fondos y programas como Berlín, Cannes y San Sebastián, y se añade el Festival de Mar del Plata debido a que es el único dentro de la clase A que se celebra en Latinoamérica. Para hacer operativa esta muestra no probabilística, se delimitará el periodo de análisis a los últimos 10 años, es decir desde el 2015 hasta el 2024, aunque cabe señalar que la edición 2024 de Mar del Plata no se ha realizado al momento de redactar este análisis, y la de 2020 de Cannes se suspendió por la pandemia del COVID-19.

Para obtener la información se hará uso de la base de Internet Movie Data Base (IMDB, s.f.) ya que se ha observado que es una fuente confiable para organizar las películas que han participado en todas las ediciones de los principales Festivales de clase A, Berlín, Cannes y Venecia (Frías y Marañón, 2022). Además, esta base de datos ofrece la opción *Pro* a través de la cual se puede obtener información más precisa sobre las compañías productoras. Para cerciorarse de la participación del Programa

Ibermedia (s.f.) en las producciones, se revisará la base de datos que ofrece el mismo Programa en su página oficial.

Desarrollo

En el caso latinoamericano, la coproducción entre países desarrollados y países en vías de desarrollo se remonta a la cooperación entre España y los países que alguna vez fueron parte de su imperio, desde 1931. En dicho año se llevó a cabo en Madrid, España el Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano cuyos acuerdos se extendieron en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en la mencionada ciudad, en 1948. Para las siguientes décadas, la coproducción entre España y los países Latinoamericanos se convirtió en una práctica común, pasando de una sola colaboración en la década de 1940 a más de 201 obras bajo este esquema entre el 2000 y 2006 (Villazana, 2008).

En este tenor, cabe destacar la importancia del programa Ibermedia el cual fue ratificado en 1997 durante la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno en la cual participaron 13 naciones latinoamericanas y España, principal contribuyente en el fondo con 2 millones de dólares al año, frente a los 100 mil dólares que aporta el resto de los países suscritos (Villazana, 2008). Crusafon (2018), menciona que México, Argentina, Venezuela y Brasil aportan una tarifa variable más elevada al mínimo de 100 mil dólares y sostiene que el presupuesto del fondo decayó desde la crisis económica que enfrentó España en 2011. Cabe señalar que estos países se reparten poco más de la mitad del fondo (52.5%) con excepción de Venezuela, que intercambia su lugar con Portugal.

Para 2022, siete países adicionales se sumaron al programa Ibermedia para dar un total de 23 miembros: “Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, España, Uruguay y Venezuela” (Fernandes et al., 2022, p. 137). De acuerdo con los mismos autores, Ibermedia es una organización intergubernamental que cumple con su naturaleza ascendente y cooperativa entre actores clave (*stakeholders*) como productores, directores de cine y académicos en la toma de decisiones dentro de la organización, quienes se consideran incluidos y estimulados para crear conexiones para emplear su potencial productivo.

Al momento de su creación, el programa Ibermedia buscaba consolidar la producción iberoamericana para competir con la industria de Hollywood, sin embargo, con el advenimiento de los servicios por *streaming*, liderados por empresas estadounidenses, la hegemonía cultural de los Estados Unidos deja de ser el principal interés, sino que ahora se aprovecha esta oportunidad de distribución para fortalecer la cinematografía iberoamericana (Fernandes, 2022). Lo anterior se vincula con el periodo histórico en el cual se enmarca este fenómeno, dominado por la globalización y el modelo económico capitalista neoliberal, el cual orienta las políticas públicas a favor del mercado por encima del bienestar social. McClennen (2018), sostiene que al comienzo del siglo XXI el modelo neoliberal se implantó prácticamente a nivel global por lo que se puede comprender como un nuevo periodo de la globalización, el cual bautiza como *globalización millennial*. En este contexto, el modelo se basa en las ganancias

económicas, por lo que es permitido comercializar con todo tipo de narrativas, aún y cuando sean críticas hacia el neoliberalismo, incluso en coproducción con empresas de Estados Unidos como Disney, así como fue el caso de la película *Elefante blanco* dirigida por Pablo Trapero (2012).

Los Festivales internacionales de cine también juegan un papel relevante en la coproducción entre países europeos, principalmente, y de América Latina. Festivales como el de Rotterdam con el Fondo Hubert Bals, San Sebastián, Cannes o Berlín apoyan películas con fines artísticos que, de otra forma, sería casi imposible traerlas a la realidad. Sin embargo, una vez más, se advierte la imposición de ciertas políticas culturales derivadas del pasado colonialista de los países europeos. En el caso Latinoamericano, Falicov (2017), sostiene que los Festivales internacionales de cine con su financiamiento y su criterio de selección fueron un factor para que las temáticas crudas y políticas del *Tercer cine*, popular en la década de 1960, girara hacia propuestas más personales y refinadas con intenciones de ser accesibles para un público global, a la vez que refuerzan ciertos estereotipos que el norte tiene sobre el sur.

El papel del cine como promotor de un cambio social, o un cine revolucionario, se vincula con un estilo de realismo cinematográfico que a su vez puede dividirse en un género épico-histórico y otro social. El primero se puede relacionar con las grandes narrativas del pasado como el tema de la colonización, mientras que el segundo se asocia con la protesta acerca de un tema contemporáneo (Paszkievicz, 2012). Sobre este segundo género, Thibaudeau (2007), hace una definición sobre el cine social como aquél en el que se representan injusticias sociales debido a “macroestructuras socioeconómicas” (párr. 8) desde la perspectiva de las víctimas, las cuales suelen pertenecer a las clases sociales trabajadoras. Este tipo de cine de realismo social se caracteriza por suceder en barrios periféricos, en las calles, en lugares públicos, en interiores sencillos, además de estar vinculado con el proceso documental que llevan a cabo los directores con el fin de apegarse a una realidad social. De forma general, Thibaudeau interrelaciona este género con temáticas abordadas por la prensa como “la delincuencia juvenil, los malos tratos, la violencia de género, el paro, la inmigración clandestina, la precariedad, los problemas de alojamiento o la prostitución” (párr. 11), temáticas que son reconocidas por el espectador en el cine social gracias a esta cobertura noticiosa.

La Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF) es la institución encargada por sí misma de reconocer a los principales festivales de cine a nivel mundial. Entre su clasificación, destacan los festivales llamados de *clase A*, considerados los más prestigiosos y competitivos. Además de ellos, la FIAPF incluye otras categorías para festivales especializados, internacionales no competitivos y aquellos enfocados en documentales y cortometrajes. El objetivo principal de esta organización es facilitar las conexiones y oportunidades de negocio dentro de la industria cinematográfica a través de estos eventos (Wong, 2011; Loist, 2016; Stringer, 2016). Por otro lado, en términos culturales, las películas seleccionadas en estos Festivales ganan prestigio y capital simbólico pues son legitimadas por especialistas en el área cinematográfica como lo son los miembros del jurado, la prensa, la crítica y académicos. Este valor simbólico, que se plasma a través del logotipo de alguno de estos Festivales de clase A en el cartel publicitario de la película o al comienzo de su metraje,

facilita la distribución, con lo cual se puede aumentar la retribución económica al momento de su exhibición (Wong, 2011; de Valck, 2016).

Cabe señalar que, como característica fundamental de la selección oficial, las películas seleccionadas en un Festival de clase A no pueden competir en otro de la misma clase (Swart, 2000), con lo cual se asegura la exclusividad de obras originales al menos entre estos encuentros. Los Festivales que integran la clase A son: Berlín (Berlinale), El Cairo, Fajr, Cannes, Goa, Karlovy Vary, Locarno, Mar del Plata, Shanghái, Tallinn Black Nights, Tokio, Venecia y Varsovia (FIAPF, s.f.). Ahora bien, se ha reportado que los fondos para coproducción con países latinoamericanos existen en Berlín con el Berlinale World Cinema Fund (WFC), el programa de residencia de Cannes para el desarrollo de óperas primas o segundas obras y Cine en construcción de San Sebastián en conjunto con el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse para apoyar proyectos en la etapa de post producción (Campos, 2015; Falicov, 2017).

Festival de Cannes

El Festival de Cannes eligió un total de 189 largometrajes desde el 2015 al 2024 para competir por la Palma de Oro, de los cuales solo 14 tienen participación de países latinoamericanos. Sin embargo, es necesario recordar que la edición del 2020 se suspendió debido a las medidas para prevenir la transmisión del virus COVID-19. De las 14 producciones referidas, solo 5 presentan a un país latinoamericano como el principal productor, es decir que solamente el 2.64% de la selección oficial en 9 años corresponde a películas producidas en primer término por algún país latinoamericano. Estas películas son:

1. *Chronic* (Michel Franco, 2015) coproducida por México y Francia.
2. *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) en coproducción entre Brasil y Francia.
3. *Bacurau* (Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho, 2019) de Brasil y Francia.
4. *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021) de Colombia, Tailandia, Francia, Alemania, México, Qatar, Reino Unido, China, Estados Unidos y Suiza.
5. *Motel Destino* (Karim Aïnouz, 2024) de Brasil en coproducción con Francia, Alemania y Reino Unido.

De esta forma, se observa que Brasil es el país que más películas ha presentado en Cannes en los últimos 10 años, y que Kleber Mendonça Filho es el director latinoamericano con más presencia en este festival, con una película en solitario y otra en codirección. Es interesante observar la participación de Colombia a través de la película *Memoria* (2021), pues se trata del trabajo de un reconocido director tailandés, Apichatpong Weerasethakul, quien ha presentado sus películas en diferentes categorías de este festival desde el 2002 y ganó la Palma de Oro en 2010 con su película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*.

Francia se presenta como el país que más coproducciones tiene en esta muestra, participando en las 5, lo cual se puede comprender por la nacionalidad francesa de este festival. Se encontró que la ya mencionada *Memoria* (2021), fue la película con más países involucrados con 9 países y 31 productoras, además de ser el único ejemplo en este Festival en el que coproducen 2 países latinoamericanos (Colombia con México). Cabe señalar que solamente hay datos sobre el presupuesto estimado de las brasileñas *Bacurau* (BRL 7,700,000 o 1,379,236.32 dólares estadounidenses) y *Aquarius* (BRL 2,500,000 o 447,804.00 dólares estadounidenses). España no tiene coproducciones con los países latinoamericanos como se podría esperar y tampoco el programa Ibermedia tiene participación en estas películas. El fondo del Festival Internacional de Cine de Rotterdam, el Fondo Hubert Bals, apoyó la producción de *Memoria* (2021).

En cuanto a las temáticas, se perciben rasgos de la definición de cine social en el argumento *Bacurau* (2019), mientras que, en las otras brasileñas, *Motel Destino* (2024) y *Aquarius* (2016), la temática social se trata desde un punto de vista individual. *Bacurau* (2019) claramente se refiere al cine social ya que habla sobre la precariedad de recursos en una comunidad, en particular sobre la falta del suministro de agua. Por su parte, la obra de 2024 hace referencia a la problemática de género pues la protagonista lucha contra el sistema patriarcal, y la del 2016 trata sobre la gentrificación desde el punto de vista de una mujer de clase media.

Acerca de la distribución en plataformas, se registró que *Motel Destino* (2024), *Memoria* (2021) y *Bacurau* (2019), tuvieron transmisión por medio de MUBI en algunas partes del mundo y *Bacurau* también por The Criterion Channel. Si bien estas plataformas son de procedencia estadounidense, no se trata de los medios más populares como lo son Netflix o Amazon Prime, por mencionar algunos ejemplos.

Ahora bien, las otras 9 películas en coproducción con países latinoamericanos fueron registradas en 7 casos por un país europeo en primer lugar y 2 por Estados Unidos a la cabeza. En estos casos destaca la coproducción de México, en particular con la productora Piano en 4 de estas producciones las cuales son: la ganadora de la Palma de Oro de 2022 *Triangle of Sadness* (Ruben Östlund, 2022 de Reino Unido como país principal), *Annette* (Leos Carax, 2022, Francia), *Bergman Island* (Mia Hansen-Løve, 2022, Francia), *Un couteau dans le coeur* (Yann Gonzalez, 2022, Francia), además de la ya mencionada *Memoria*. Esta productora se autodefine como “un estudio creativo formado en 2011 con la misión de producir y distribuir obras originales y arriesgadas” (Somospiano, s.f., párr. 1) y destaca en su página su participación en *Triangle of Sadness* y sus nominaciones al premio Oscar. Talipot Studio, fundado en 2018 por su CEO Regina Solórzano (Talipot, s.f., párr 2), coprodujo junto a Piano las películas *Anette* y *Bergman Island*. Estas películas son de alto presupuesto (€10.000.000 la primera y €16.562.200 la segunda) y cuentan con la colaboración total de 10 países la primera y siete países la segunda. El Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE) también participó con Piano y Talipot en la película *Anette* y solo con Piano en *Memoria* y *Un couteau dans le coeur*.

En cuanto a las productoras no latinoamericanas que contribuyeron en las 5 películas registradas en primer lugar por un país del subcontinente, se observa que ARTE, SBS Films/Productions y The Match Factory trabajaron en dos de estas producciones respectivamente. ARTE, con sus filiales alemana y francesa, coprodujo *Memoria* (2021) y *Bacurau* (2019), en ese orden; SBS Films/Productions, de Francia, trabajó también en *Bacurau* (2019), así como en *Aquarius* (2016), la primera codirigida y la segunda dirigida por Kleber Mendonça Filho. The Match Factory, de Alemania, coprodujo *Motel Destino* (2024), así como *Memoria* (2021).

Festival Internacional de Cine de Berlín

El Festival de Berlín, también conocido como la *Berlinale*, eligió 181 películas para competir por el Oso de Oro, de las cuales 17 tuvieron participación de países latinoamericanos y solo en 4 casos no fue uno de estos países el representante. En general, se puede afirmar que el 7.18% de la selección oficial en 10 años corresponde a películas registradas en primer lugar por un país latinoamericano, una cifra superior a la registrada en Cannes. La lista de películas seleccionadas se presenta a continuación:

1. *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015), de Guatemala y Francia
2. *El Club* (Pablo Larraín, 2015), de Chile.
3. *Una Mujer Fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), de Chile en coproducción de España, Alemania y Estados Unidos.
4. *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017), coproducción de Brasil, Portugal y España.
5. *Museo* (Alonso Ruizpalacios, 2018), de México.
6. *Las herederas* (Marcelo Martinessi, 2018), de Paraguay, Francia, Alemania, Noruega, Brasil, Uruguay e Italia.
7. *Todos os Mortos* (Marco Dutra y Caetano Gotardo, 2020), de Brasil y Francia.
8. *El prófugo* (Natalia Meta, 2020), coproducción de Argentina y México.
9. *Una película de policías* (Alonso Ruizpalacios, 2021), de México.
10. *Manto de gemas* (Natalia López, 2022), de México, Argentina y Estados Unidos.
11. *Tótem* (Lila Avilés, 2023), de México en coproducción con Francia, Dinamarca y Países Bajos.
12. *Pepe* (Nelson Carlo de Los Santos Arias, 2024), de República Dominicana, Francia, Namibia y Alemania.
13. *La cocina* (Alonso Ruizpalacios, 2024), de México y Estados Unidos.

A partir de este listado, se puede observar que México es el país latinoamericano que más pelícu-

las ha presentado en este periodo de tiempo con 5 títulos, 3 de ellos dirigidos por Alonso Ruizpalacios quien se presenta como el director con más producciones seleccionadas en esta lista; además, se observa que 2 de estas películas, *Museo* y *Una película de policías*, no son coproducciones, sino mexicanas en su totalidad. Igualmente, *El club* (2015), solo se presenta como producción de Chile. Argentina, Brasil y Chile tuvieron representación de 2 películas respectivamente, mientras que Guatemala, Paraguay y República Dominicana tuvieron 1 representación.

Francia, así como en el Festival de Cannes, fue el país que más coprodujo con los países latinoamericanos con 5 de las 13 películas. Estados Unidos coprodujo en 3 ocasiones, en ningún caso en coproducción con Francia; Alemania, país anfitrión, también coprodujo 3 títulos y España solo coprodujo 2 de estas películas. Entre países latinoamericanos se observó el apoyo entre Argentina y México en 2 ocasiones (*Manto de gemas* de 2022 en conjunto con EE. UU. y *El prófugo* de 2020) y entre Paraguay, Brasil y Uruguay (*Las herederas* de 2018 en coproducción con Francia, Alemania, Noruega e Italia).

Las 4 películas que no fueron representantes de un país latinoamericano en primer término fueron: el documental *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán representando a Francia, España, Chile y Suiza, *Eisenstein in Guanajuato* (Peter Greenaway, 2015), de Países Bajos, Bélgica, Finlandia, México y Francia, *Soy nero* (Rafi Pitts, 2016) de Alemania, Francia, México, Estados Unidos, Líbano y Siberia (Abel Ferrara, 2020) de Italia, Alemania y México.

Es interesante observar el caso de Patricio Guzmán con *El botón de nácar* pues su nacionalidad es chilena y trata un tema de ese país, sin embargo, la producción fue principalmente francesa por parte de la productora Atacama Productions con apoyo de France 3 Cinéma, France Télévisions, Centre national du cinéma et de l'image animée, Ciné+ y SCAM. Chile, por su parte, contribuyó a través de Valdivia Film y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, además del programa Ibermedia.

Acerca de Ibermedia, el programa tuvo participación en 3 títulos representados por países latinoamericanos: *Una mujer fantástica* (2017), *Joaquim* (2017), -ambas en coproducción con otros países incluyendo España- y *Las herederas* (2018). Esta última película, representante de Paraguay, además de contar con la mayor cantidad de países coproductores (7 en total), también contó con la mayor cantidad de fondos: 15, incluyendo Ibermedia, Cinéfondation Residence de Cannes y World Cinema Fund que proporciona la Berlinale, con apoyo de 40,000 euros.

A pesar del gran apoyo entre productoras y fondos, *Las herederas* contó con un presupuesto estimado de €514,000, el cual es superado por *Manto de gemas* (2022), que contó con alrededor de €864,546.08 (18,400,000 MXN), únicos dos títulos de países latinoamericanos que compartieron su presupuesto en la base de datos consultada. La holandesa *Eisenstein in Guanajuato* (2015) y la alemana *Soy nero* (2016), también reportaron su presupuesto y se percibe muy elevado con respecto a las dos latinoamericanas, pues la primera contó con €2,472,000, mientras que la segunda tuvo un presupuesto de \$2,500,000 dólares (alrededor de €2,285,500). Sin embargo, cabe reiterar que la información con respecto a los presupuestos fue muy limitada.

Volviendo a las películas registradas por un país latinoamericano en primer término (13/17), solo 2 de ellas presentan argumentos que remiten directamente a las problemáticas sociales (*Manto de gemas*, 2022 e *Ixcanul*, 2015), pues la primera trata sobre el narcotráfico desde el punto de vista femenino, mientras que la segunda trata sobre las tradiciones del grupo maya y la migración hacia la ciudad. Otras películas se comprenden más bien como épicas-históricas (Paszkievicz, 2012), ya que tratan sobre temáticas del pasado, tal es el caso de *Todos os Mortos* (2020), que se sitúa en la época posterior a la abolición de la esclavitud en Brasil, y Joaquim (2017), que hace un retrato libre del prócer brasileño Joaquim José da Silva Xavier. *Una película de policías* (2021), representa las problemáticas laborales de una institución que afecta a la sociedad como lo es la policía en México, y *El club* (2015), trata el tema de la pederastia en otra institución como lo es la iglesia católica, sin embargo, ambas películas no se comprenden como películas sociales de acuerdo con la definición de Thibaudeau (2007).

La plataforma de *streaming* MUBI distribuyó 2 películas; Netflix, HBO Max, y Youtube solamente 1, respectivamente. En el caso de MUBI, en su filial estadounidense distribuyó *Manto de gemas* (2022) y su filial alemana ofreció en video on demand la película *Todos os Mortos* (2020). Netflix se encargó de transmitir *Una película de policías* (2021) y HBO Max *El prófugo* (2020), película que contó con la coproducción del conglomerado estadounidense Viacom International Studios; del lado de la distribución de Youtube se encontró *Museo* (2018).

Finalmente, no se observó la presencia destacable de alguna casa productora dentro de las 13 coproducciones encabezadas por un país latinoamericano, pues 7 productoras trabajaron en 2 películas respectivamente. Estas productoras son: ARTE (Alemania), Detalle Films (México), Fábula (Chile), Pandora Filmproduktion (Alemania), Panorama Global (México), Rei Cine/Pictures (Argentina) y Zweites Deutsches Fernsehen (Alemania). En este caso, se comprende la importancia de las productoras alemanas tomando en cuenta la nacionalidad del festival, además de que las tres trabajaron en la producción de *Las herederas* (2018); ARTE y Zweites Deutsches Fernsehen trabajaron además en *Una Mujer Fantástica* (2017); y Pandora Filmproduktion trabajó en la producción de *Pepe* (2024), las tres películas registradas con coproducción alemana. Piano, productora mexicana destacada en las coproducciones en Cannes, también tuvo dos participaciones en la Berlinale en los últimos 10 años, por un lado, con la coproducción de la argentina *El prófugo* (2020) y por el otro con la italiana *Siberia* (2020).

Festival Internacional de Cine de San Sebastián

San Sebastián eligió un total de 163 películas de todas las nacionalidades para competir por la Concha de Oro en los últimos 10 años, de las cuales 29 fueron producciones o coproducciones latinoamericanas y 20 de ellas fueron registradas en primer lugar por un país de la región, lo cual significa un 12.26% de la selección total, cifra que supera la de Cannes y la de Berlín, lo cual se explica por la proximidad entre las filmografías española y latinoamericanas, así como por la nacionalidad del festival. Incluso, se observa que de las 9 coproducciones que fueron registradas por un país distinto al del subcontinente, España registró 8 de ellas y Estados Unidos solo en 1 caso. A continuación, se presenta la lista de las 20 películas que representaron a Latinoamérica:

1. *El Invierno* (Emiliano Torres, 2016), producida por Argentina.
2. *Jesús* (Fernando Guzzoni, 2016), de Chile, Francia, Alemania, Grecia y Colombia.
3. *Alanis* (Anahí Berneri, 2017), de Argentina.
4. *Una especie de familia* (Diego Lerman, 2017), de Argentina, Brasil, Francia, Polonia, Alemania y Dinamarca.
5. *El amor menos pensado* (Juan Vera, 2018), de Argentina.
6. *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018), de Argentina, Brasil, Francia, Países Bajos, Alemania, Bélgica y Suiza.
7. *Pacified* (Paxton Winters, 2019), de Brasil en coproducción con Estados Unidos.
8. *La odisea de los Giles* (Sebastián Borensztein, 2019), de Argentina y España.
9. *Mano de obra* (David Zonana, 2019) de México.
10. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (José Luis Torres Leiva, 2019), en coproducción de Chile, Alemania y Argentina.
11. *Nosotros nunca moriremos* (Eduardo Crespo, 2020), de Argentina.
12. *Camila saldrá esta noche* (Inés María Barrionuevo, 2021), de Argentina.
13. *Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021), coproducida por Perú, Chile, España y Estados Unidos.
14. *Los reyes del mundo* (Laura Mora Ortega, 2022), de Colombia, Luxemburgo, Francia, México y Noruega.
15. *El suplente* (Diego Lerman y Haley Veres, 2022), de Argentina, España, México, Italia, Francia, Suiza y Reino Unido.
16. *Pornomelancolía* (Manuel Abramovich, 2022), coproducción de Argentina, Francia, Brasil y México.
17. *La práctica* (Martín Rejtman, 2023), de Argentina, Chile, Alemania y Portugal.
18. *Puan* (María Alché y Benjamín Naishtat, 2023), en coproducción de Argentina, Italia, Alemania, Francia y Brasil.
19. *El hombre que amaba los platos voladores* (Diego Lerman, 2024), de Argentina y México.
20. *El lugar de la otra* (Maite Alberdi, 2024), de Chile.

De las 20 películas representadas por un país latinoamericano, 14 son coproducciones y las restantes 7 son producidas por un país latinoamericano solamente: 5 Argentina, 1 Chile y 1 México. En

general, Argentina es el país que más películas registró en este periodo de tiempo con 13 títulos y los directores de ese país, Diego Lerman y Benjamín Naishtat fueron los más participativos con 3 y 2 películas respectivamente. Chile presentó 3 títulos, mientras que Brasil, Colombia, México y Perú solo 1 título respectivamente. De estas 20 películas, se observa una coproducción importante entre países latinoamericanos, ya que cooperaron entre ellos en la mitad de los títulos, siendo México y Brasil quienes más ejemplos ilustran con 4 cada uno, en casi todos los casos con Argentina representando a la película, con excepción de la ganadora de la Concha de Oro, *Los reyes del mundo* (2022), en la que México coprodujo con Colombia. Brasil contribuyó con Argentina en *Puan* (2023), *Rojo* (2018) y *Una especie de familia* (2017), mientras que México colaboró con el mismo país en *El hombre que amaba los platos voladores* (2024), *El suplente* (2022) y junto con Brasil y Francia coprodujo la argentina *Pornomelancolía* (2022).

En cuanto a los países europeos que participaron en las 14 coproducciones, Francia aportó capital en 7 casos -5 argentinos, 1 chileno y 1 colombiano-, Alemania en 6 títulos -4 con Argentina y 2 con Chile-, mientras que España contribuyó en 3 películas -2 argentinas y 1 peruana-. Otros países europeos que coprodujeron fueron Italia, Reino Unido y Suiza (2 con Argentina respectivamente), Bélgica, Dinamarca, Grecia, Luxemburgo, Noruega, Países Bajos, Polonia, Portugal y Suiza (1 cada uno). Los Estados Unidos también coprodujeron en dos ocasiones, en la brasileña, ganadora de la Concha de Oro, *Pacified* (2019) y en la peruana *Distancia de rescate* (2021).

Las 9 películas que no fueron registradas por un país latinoamericano en primer término corresponden en 8 ocasiones a España y solo 1 título para Estados Unidos (en conjunto con México). Los países que más trabajaron con España fueron Argentina en 4 películas, seguida de Cuba, México, República Dominicana y Uruguay en 1 caso respectivamente. Es interesante mencionar que *Yuli* (2018) y *El rey de La Habana* (2015), son producciones principalmente españolas, pero retratan situaciones de la vida en Cuba, incluso sin participación cubana en el caso de la segunda película mencionada.

El programa Ibermedia tiene mayor presencia a comparación de los otros dos festivales analizados, pues auspició 5 películas latinoamericanas y 2 españolas. Los títulos coproducidos por Ibermedia fueron *Rojo* (Argentina, 2018), *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (Chile, 2019), *El suplente* (Argentina, 2022), *Los reyes del mundo* (Colombia, 2022) y *Puan* (Argentina, 2023), además de las españolas *Una sonrisa a la vida* (2015) y *El rey de La Habana* (2015). Cabe mencionar que estas 5 películas representadas por un país latinoamericano con apoyo de Ibermedia, solamente en *El suplente* (2022), hay coproducción con España.

Otros fondos con los que contaron algunas películas fueron el Hessen Film y Medien de Alemania (*Una especie de familia*, 2017), el World Cinema Fund de la Berlinale (*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, 2019) y el Fondo IDFA Bertha Fund de Países Bajos (*Pornomelancolía*, 2022). El primer fondo mencionado describe que su objetivo es el financiamiento clásico de proyectos, pero también el fortalecimiento a través del involucramiento políticas culturales y de medios, así como la cooperación con “socios regionales, nacionales y europeos y un trabajo de relaciones públicas específico” (Hessenfilm, s.f., párr. 2). Por su parte, el Fondo IDFA Bertha se autodenomina como el único fondo del mundo dedicado a promover el sector creativo del documental en regiones del mundo distintas a Europa oc-

cidental y Norteamérica (IDFA Professionals, s.f., párr. 1). Cabe señalar que *Pornomelancolía* (2022), la película que recibió los recursos del fondo está catalogada como un drama según IMDB, sin embargo, su argumento permite comprender su naturaleza documental, ya que trata sobre la vida de un *influencer* sexual mexicano que vive con VIH. Acerca de los presupuestos, solamente *Camila saldrá esta noche* (2021), reportó el dato de un estimado de 650,000 dólares.

El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina se destaca por ser la compañía productora que más títulos apoyó: 5 películas representantes de Argentina y la coproducción chileno-alemana-argentina *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2019). El Campo cine, productora argentina, colaboró en 3 ocasiones, coincidiendo con el INCAA en *Una especie de familia* (2017). Otras productoras que trabajaron en 2 producciones fueron Kenya Films, Pucara Cine y Televisión Federal (Telefe) de Argentina, Desvia de Brasil, Bord Cadre Films de Suiza y las ya referidas Fábula de Chile y Pandora Filmproduktion de Alemania, que también tuvieron presencia en el Festival de Berlín.

Las temáticas de las 20 películas latinoamericanas se centran en situaciones personales, algunas con eventos históricos de contexto y 4 se comprenden como del género social según su argumento. Por ejemplo, *Alanis* (2017), se percibe como una película social pues retrata las dificultades legales que enfrenta una joven prostituta, *Mano de obra* (2019), representa la explotación laboral de los albañiles, *La odisea de los Giles* (2019), mezcla géneros con la aventura para plasmar la organización social de un pueblo para recuperar sus ahorros en el marco del congelamiento bancario nacional del 2001 en Argentina; finalmente, la ganadora de la Concha de Oro *Los reyes del mundo* (2022), trata sobre una aventura a la que se enfrenta un grupo de niños para recuperar un terreno que fue tomado por un grupo paramilitar. Películas que tienen un evento histórico de contexto son *Rojo* (2018), que se enmarca en épocas del Golpe militar de 1976 en Argentina, la ganadora de la Concha Oro, *Pacified* (2019), que tiene como marco los conflictos posteriores a los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016 y *El lugar de la otra* (2024), que trata sobre problemas de género en el Chile de 1955. *El suplente* (2022), no tiene un evento histórico de trasfondo, sino que toca el tema del narcotráfico desde un punto de vista que afecta a un profesor y su alumno, y la mencionada *Pornomelancolía* (2022), trata problemáticas de la comunidad homosexual y del VIH desde la perspectiva de un artista.

Netflix se destaca como la distribuidora que más títulos de esta selección ofreció en su plataforma, con 4 ejemplos, mientras que MUBI solamente distribuyó 1 título. Del lado de Netflix se encuentran las argentinas *Camila saldrá esta noche* (2021) y *El hombre que amaba los platos voladores* (2024), así como la colombiana *Los reyes del mundo* (2022) y la chilena *El lugar de la otra* (2024). MUBI, por su parte, distribuyó la chilena *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2019).

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Mar del Plata, único Festival de clase A latinoamericano, seleccionó 107 películas en las 9 ediciones que se analizan, recordando que la 39 edición, correspondiente a 2024, aún no se cele-

braba al momento en que se redactó este artículo y tampoco habían anunciado sus seleccionados. En comparación con los otros 3 festivales estudiados, Mar del Plata selecciona menos películas, por ejemplo, en 9 ediciones Cannes seleccionó 82 películas más, Berlín 54 y San Sebastián 40 más. Por otro lado, Mar del Plata presenta una mayor exhibición de películas latinoamericanas o en coproducción, pues del total, 48 corresponden a esta condición y de ellas, 38 son representadas por un país latinoamericano en primera instancia, es decir el 35.51% del total (38/107). A continuación, se presenta la lista de títulos representados por un país latinoamericano en primer término:

1. *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), de Colombia, México, Venezuela y Argentina.
2. *El Club* (Pablo Larraín, 2015) de Chile.
3. *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015), en coproducción de Argentina, España, Francia y México.
4. *La luz incidente* (Ariel Rotter, 2015) de Argentina, Francia y Uruguay.
5. *Mecánica Popular* (Alejandro Agresti, 2015), producción de Argentina.
6. *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), de Brasil y Francia.
7. *El Cristo ciego* (Christopher Murray, 2016), de Chile con Francia.
8. *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2016), producción de Argentina.
9. *Hermia & Helena* (Matías Piñeiro, 2016), de Argentina y Estados Unidos.
10. *O Silêncio do Céu* (Marco Dutra, 2016), de Brasil y Chile.
11. *Al Desierto* (Ulises Rosell, 2017), de Argentina.
12. *El silencio del viento* (Álvaro Aponte Centeno, 2017), coproducción de Puerto Rico, República Dominicana y Francia.
13. *Invisible* (Pablo Giorgelli, 2017), de Argentina y Francia.
14. *Belmonte* (Federico Veiroj, 2018), de Uruguay, España y México.
15. *Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos* (Renée Nader Messoro y João Salaviza, 2018) de Brasil con Portugal.
16. *Muere, monstruo, muere* (Alejandro Fadel, 2018), de Argentina, Francia y Chile.
17. *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018), producción de Argentina.
18. *El cuidado de los otros* (Mariano González, 2019), de Argentina.
19. *A Vida Invisível* (Karim Aïnouz, 2019), de Brasil y Alemania.

20. *Los sonámbulos* (Paula Hernández, 2019), de Argentina con Uruguay.
21. *Planta permanente* (Ezequiel Radusky, 2019), coproducción de Argentina y Uruguay.
22. *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020), de Argentina.
23. *Isabella* (Matías Piñeiro, 2020), de Argentina y Francia.
24. *Las Mil y Una* (Clarisa Navas, 2020), de Argentina con Alemania.
25. *Nosotros nunca moriremos* (Eduardo Crespo, 2020), de Argentina.
26. *El otro Tom* (Rodrigo Plá y Laura Santullo, 2021), representando a México.
27. *Álbum para la juventud* (Malena Solarz, 2021), de Argentina.
28. *Saudade fez Morada aqui Dentro* (Haroldo Borges, 2022), producida por Brasil.
29. *Cambio cambio* (Lautaro García Candela, 2022), de Argentina.
30. *El rostro de la medusa* (Melisa Liebenthal, 2022), de Argentina.
31. *La uruguaya* (Ana García Blaya, 2022), coproducida por Argentina y Uruguay.
32. *Los de Abajo* (Alejandro Quiroga, 2022), de Bolivia, Colombia, Brasil y Argentina.
33. *Tres hermanos* (Francisco Joaquín Paparella, 2022), coproducción de Chile con Argentina.
34. *Elena Sabe* (Anahí Berneri, 2023), de Argentina.
35. *Kinra* (Marco Panatonic, 2023), de Perú.
36. *Las almas* (Laura Basombrio, 2023), coproducción de Argentina y Francia.
37. *No voy a pedirle a nadie que me crea* (Fernando Frías y Haley Veres, 2023), de México.
38. *Partió de mí un barco llevándome* (Cecilia Kang, 2023), de Argentina y Singapur.

Al ser un Festival celebrado en Argentina y organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (Mar del Plata Film Fest, s.f., párr. 2), no es de extrañar que la mayoría de las películas encabezadas por un país latinoamericano sean argentinas, pues se registró un total de 23 entre los 38 casos (el 60.52%) y 10 de ellas sin coproducción de otro país. Además, Argentina colaboró en la coproducción de otras 3 películas latinoamericanas, lo que aumenta aún más su representación en este festival. Brasil es el segundo estado con más producciones en este festival con 5 películas. Chile presentó 3 títulos, México 2 películas, mientras que Bolivia, Colombia, Perú, Puerto Rico y Uruguay tuvieron 1 representante cada uno. Cabe señalar que, contrario a lo que se espera por la definición de los festivales de clase A, en Mar del Plata se repiten películas que se mostraron en Cannes como *Aquarius* (2016), en Berlín *El Club* (2015) y en San Sebastián *Nosotros nunca moriremos* (2020).

Francia fue el país que más colaboró en las coproducciones latinoamericanas en 9 de las 22 coproducciones encabezadas por un país del subcontinente. Alemania y España registraron 2 coproducciones y Portugal 1 al lado de Brasil (*Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos*, 2018). Solo en el caso de *Eva no duerme* (2015), hubo colaboración entre España y Francia con un país latino, pues en el resto no hubo asociación entre países europeos. Otros países fuera de Latinoamérica que coprodujeron fueron Singapur con Argentina en *Partió de mí un barco llevándome* (2023) y Estados Unidos también con el país anfitrión en *Hermia & Helena* (2016). Es relevante señalar que *Partió de mí un barco llevándome* (2023), trata sobre una problemática histórica de mujeres coreanas y contó con apoyo del Gobierno de Seúl y de la Comisión de Cine de Seúl (Estos datos se obtuvieron del Tráiler oficial, ya que no se han reportado en IMDB), sin embargo, no fue registrada como coproducción con Corea del Sur.

Los países latinoamericanos trabajaron en conjunto en 12 de las 22 coproducciones y solo en 5 casos de estos 12 hubo además participación de un país europeo. En esta muestra destaca la colaboración entre Uruguay y Argentina registrando 4 títulos; México coprodujo 3 películas (con Argentina, Colombia y Uruguay representando el filme) y Chile compartió crédito en 2 ocasiones (con Argentina -y Francia- en un caso, y solo con Brasil, en otro). Colombia, República Dominicana y Venezuela tuvieron participación en una ocasión cada uno. Es interesante observar que las películas *Los de abajo* (2022) y la ganadora del máximo premio, el Astor Piazzolla de 2015, *El abrazo de la serpiente*, fueron coproducidas por 4 países latinoamericanos: la primera por Bolivia, Colombia, Brasil y Argentina, mientras que la segunda por Colombia, México, Venezuela y Argentina.

Además de la mencionada ganadora del Astor Piazzolla, también se llevaron el máximo premio *Saudade fez Morada aqui Dentro* (2022) y *Kinra* (2023). Si bien en este Festival son más títulos latinoamericanos los ganadores del premio principal (3) en comparación con San Sebastián (2) -ya que en Cannes y Berlín no ha habido en los últimos 10 años- la proporción de seleccionadas contra ganadoras resulta menor en el caso de Mar del Plata, pues equivale al 7.89% de la muestra latinoamericana, mientras que en San Sebastián representa el 11.11% desde 2015 hasta 2023.

Entre las películas encabezadas por un país fuera de la región, pero con participación de algún país latinoamericano (10), en Mar del Plata se encuentran 5 coproducciones en las que España lidera el proyecto, 2 Canadá, y 1 Italia, otra Estados Unidos y 1 más el Territorio Palestino Ocupado. España coprodujo con Italia y México *Animal/Humano* (Alessandro Pugno, 2023); con Francia y Uruguay *El apóstata* (Federico Veiroj, 2015); con Argentina *La isla del viento* (Manuel Menchón, 2015), con Brasil el documental *O futebol* (Sergio Oksman, 2015) y con México, Alemania y Sudáfrica *Remember* (Atom Egoyan, 2015). Canadá coprodujo con Colombia *So Much Tenderness* (Lina Rodríguez, 2022) y con Argentina *Primas* (Laura Bari, 2017). Italia al lado de Francia y Argentina coprodujo *Re Granchio* (de Righi y Zoppis, 2021), Estados Unidos con Reino Unido y Brasil *Skate Kitchen* (Crystal Moselle, 2018), finalmente el Territorio Palestino Ocupado coprodujo junto a Francia y Colombia la ganadora del Astor Piazzolla del 2017, *Wajib* (Annemarie Jacir). Es interesante observar que algunas de estas películas son realizadas por directoras(es) latinos (Federico Veiroj, Sergio Oksman, Lina Rodríguez y Laura Bari), y otras suceden al menos en parte en zona latinoamericana (*O futebol*, *So Much Tenderness*, *Primas* y *Re Granchio*), lo cual las relaciona aún más con la representación de la cultura del subcontinente.

El programa Ibermedia tuvo participación en 9 de las 38 películas encabezadas por un país latinoamericano y en ningún caso fue coproducción con España. Argentina tuvo participación en 8 casos, ya fuera como único representante (*Al Desierto*, 2017) o como coproductor (*El abrazo de la serpiente*, 2015; *La luz incidente*, 2015; *Invisible*, 2017; *Muere, monstruo, muere*, 2018; *Los sonámbulos*, 2019; *Planta permanente*, 2019; *Los de Abajo*, 2022). Solamente la coproducción de Puerto Rico, República Dominicana y Francia *El silencio del viento* de 2017 contó con este fondo sin participación argentina. Es necesario señalar que Ibermedia también otorgó estímulos a 2 coproducciones encabezadas por un país no latinoamericano a España (*Animal/Humano*, 2023) e Italia (*Re Granchio*, 2021).

Además de Ibermedia, el fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam colaboró en *El abrazo de la serpiente* (2015), la cual contó con un presupuesto aproximado de \$1,400,000 dólares siendo la más cara de la selección, sin embargo, los datos acerca de los presupuestos son escasos. Solo otras 3 películas compartieron el dato sobre su presupuesto, como *Aquarius* (2016), con un estimado de BRL 2,500,000 (alrededor de 445,466.02 dólares), *Tres hermanos* (2022) y *La uruguayaya* (2022), que reportaron un estimado de 600,000 dólares cada una. El género de aventura puede indicar un motivo por el que *El abrazo de la serpiente* supera en gran medida los presupuestos de las otras 3 películas del género dramático.

La misma película, *El abrazo de la serpiente* también sobresale por contar con la mayor cantidad de casas productoras trabajando en conjunto (12), entre las que se encuentra el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), principal productor en este festival. Además del título mencionado, el INCAA participó en otras 5 producciones representadas por un país latinoamericano y 1 representada por Italia con coproducción francesa y argentina. La productora Tarea Fina, de Argentina, participó en 3 coproducciones: *La luz incidente* (2015), *Invisible* (2017) y *Los sonámbulos* (2019), las primeras dos en colaboración con el INCAA. También la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) contó con 3 títulos en las selecciones oficiales de este festival: *Aquarius*, 2016, *Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos*, 2018 y *A Vida Invisível*, 2019. Por su parte, Ferdydurke, de España, Haddock Films, Río Azul Films, Rita Cine, Trapecio de Argentina y la brasileña RT Pictures, presentaron 2 filmes respectivamente (RT Pictures además coprodujo *Skate Kitchen* (2018), representada por Estados Unidos en primer lugar). Fábula y El Campo Cine, productoras presentes en otros festivales, también tuvieron participación en Mar del Plata, aunque solo con 1 título cada una.

El uruguayo Federico Veiroj y el argentino Matías Piñeiro fueron los dos directores que más participación tuvieron en Mar del Plata en estas 9 ediciones con 2 coproducciones respectivamente. De Veiroj se encuentran *El apóstata* de 2015 (España, Francia, Uruguay) y *Belmonte* (2018, Uruguay, España y México), mientras que Piñeiro participó con *Hermia & Helena* de 2016 (Argentina y Estados Unidos) e *Isabella* (2020, Argentina y Francia). Es de destacar que en este festival se presentaron trabajos de directores que han tenido participación en otros festivales analizados, por ejemplo en Cannes se encuentra otro trabajo de Karim Aïnouz, en Berlín otro de Marco Dutra y en San Sebastián uno de Pablo Agüero y otro Anahí Berneri, sin mencionar los trabajos de los directores que se repiten entre festivales (Kleber Mendonça Filho con *Aquarius* (2016), Pablo Larraín con *El Club* (2015) y Eduardo Crespo con *Nosotros nunca moriremos* de 2020).

En cuanto a las temáticas sociales, en la selección de estos 9 años de Mar del Plata, solo 3 películas comparten argumentos cercanos a la definición de Thibaudeau (2007), mientras que otras 10 utilizan las problemáticas sociales como contextos de historias personales. Las 3 películas con argumentos de cine social son: *Eva no duerme* (2015), un drama que retrata los conflictos sociales y las dictaduras de Argentina; *El silencio del viento* (2017), se centra en el negocio del tráfico de inmigrantes dominicanos hacia Puerto Rico; y *Los de abajo* (2022), que trata sobre la lucha por recursos que han sido acaparados por los poderosos en contubernio con las autoridades. Películas cercanas al género, pero centradas en temáticas personales son: *El Club* (2015), *El abrazo de la serpiente* (2015) (más bien del género épico), *El futuro perfecto* (2016), *Aquarius* (2016), *Vendrán lluvias suaves* (2018), *Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos* (2018), *Planta permanente* (2019), *Saudade fez Morada aqui Dentro* (2022), *Partió de mí un barco llevándome* (2023) (desde una perspectiva histórica y de mujeres coreanas) y la ganadora del Astor Piazzolla, *Kinra* (2023).

Finalmente, sobre la colaboración con plataformas de streaming estadounidenses, Netflix reportó la exhibición de 4 filmes, mientras que Amazon Prime Video y MUBI se asociaron con 1 producción respectivamente. Netflix, por su parte, fue responsable de la exhibición en su plataforma de *O Silêncio do Céu* (2016), *El futuro perfecto* (2016), *Las almas* (2023) y *Elena Sabe* (2023). Amazon distribuyó en su plataforma *Los sonámbulos* (2019) y MUBI *El futuro perfecto* (2016). En este apartado se encontró la participación de la productora mexicana Piano, con presencia en los festivales antes analizados, en la distribución de la película *Tres hermanos* (2022).

A continuación, se agrupan los hallazgos del análisis de las selecciones oficiales de los cuatro Festivales desde el 2015 al 2024 de acuerdo con las categorías propuestas en las preguntas de investigación, para después de ello continuar con el apartado de discusión de los resultados.

Tabla 1. Hallazgos de las selecciones oficiales 2015-2024

Categoría	Cannes	Berlín	San Sebastián	Mar del Plata (2015-2023)
Películas seleccionadas	189	181	163	107
Películas latinoamericanas	5	13	20	38
Películas sin coproducción	0	3	7	16
Coproducción con país europeo	5	7	11	11
Coproducción entre países latinoamericanos	1 (en coproducción con país europeo)	3 (1 en coproducción con país europeo)	10 (todas en coproducción con país europeo)	12 (5 en coproducción con país europeo)
País latinoamericano con más producciones	Brasil (3)	México (5)	Argentina (13)	Argentina (23)
País no latinoamericano que más coproduce	Francia (5)	Francia (5)	Francia (7)	Francia (9)

Categoría	Cannes	Berlín	San Sebastián	Mar del Plata (2015-2023)
Películas con temática social	1	2	4	3
Director(a) con más trabajos seleccionados	Kleber Mendonça Filho (2)	Alonso Ruizpalacios (3)	Diego Lerman (3) Benjamín Naishtat (2)	Federico Veiroj (2) Matías Piñeiro (2)
Plataformas estadounidenses de streaming	MUBI (1) MUBI y The Criterion Channel (1)	MUBI (2) Netflix (1) HBO Max (1) Youtube (1)	Netflix (4) MUBI (1)	Netflix (4) Amazon Prime (1) MUBI (1)

Fuente: elaboración propia

Una vez realizados los análisis de contenido de la selección oficial de los 3 Festivales europeos clase A que cuentan con fondos para la coproducción con países latinoamericanos, así como el festival regional de la misma clase, según la FIAPF, es posible contestar a las preguntas de investigación planteadas para esta investigación. En primer lugar, se halló un total de 76 películas representadas por un país latinoamericano en primer término en todas las ediciones disponibles desde el 2015 hasta el 2024, recordando que en Cannes no hubo evento en 2020 y en Mar del Plata no se había efectuado al momento de realizar este artículo. Es interesante mencionar que en Mar del Plata se encontraron 3 títulos que fueron exhibidos también en otros festivales, por lo que se decide reducir el total de películas a 73 títulos, para evitar la duplicidad. De estas 73 películas, se encontró que el 32.87% (24) fueron películas producidas por un solo país latinoamericano, mientras que el 67.12% restante (49) fueron películas realizadas en coproducción.

De las 24 películas producidas por un único país latinoamericano, Argentina predomina con 15 películas, es decir que participa con el 62.5% de este segmento. En este punto, cabe señalar que Argentina es el país con mayor participación en los 4 festivales, pues se registraron 40 películas en las cuales tuvo participación (las 15 películas mencionadas y 25 en coproducción), es decir que Argentina tuvo representación en el 54.79% de toda la muestra. Es importante mencionar el impacto que tiene el Festival de Mar del Plata, pues al ser un evento organizado por el INCAA, se espera una mayor proyección argentina (26 de las 40 películas totales).

El país que más coprodujo con los latinoamericanos fue Francia en todos los festivales: en Cannes 5, en Berlín 5, San Sebastián 7 y en Mar del Plata 9, es decir en un total de 26 de 49 (53% de las coproducciones). Se reportó colaboración entre países latinoamericanos en 25 coproducciones (51%), de las cuales 8 fueron exclusivamente entre los países del subcontinente. En total, se observa que de las 49 coproducciones encabezadas por un país latinoamericano hubo colaboración con países europeos en 35 de los casos (71.42%) y con España, en particular, solamente en 7 casos, siendo *La odisea de los Giles*, (2019) la única coproducción entre un país latinoamericano (Argentina) y España solamente. Además de los países europeos, se observó participación de otros países como Tailandia, Qatar y China (*Memoria*, 2021), Singapur (*Partió de mí un barco llevándome*, 2023) y Namibia (*Pepe*, 2024).

La cooperación de Ibermedia fue importante y, contrario de lo que se esperaba, la mayoría de su participación fue sin España como intermediario. Del total de 73 títulos representados por un país latinoamericano, 17 contaron con fondos del programa Ibermedia (23.28%), y de éstas solo 3 tuvieron coproducción con España. De esta forma, se reitera el principio de apoyo a la consolidación de la filmografía iberoamericana, incluso desde una perspectiva menos colonialista que en el pasado (Fernandes, 2022).

Las temáticas sociales no fueron tan abundantes en la muestra seleccionada, pues de los 73 títulos, solamente 10 se percibieron como de cine social, de acuerdo con la definición de Thibaut (2007). De las 10 películas de cine social, destacan las temáticas de lucha por los recursos naturales (*Bacurau*, 2019; *Los de abajo* 2022), así como por recursos materiales (*La odisea de los Giles*, 2019; *Los reyes del mundo*, 2022), la migración interna y externa (*Ixcánul*, 2015; *El silencio del viento*, 2017), los conflictos laborales (*Alanis*, 2017; *Mano de obra* 2019), el narcotráfico (*Manto de gemas*, 2022) y los conflictos sociales derivados de la dictadura (*Eva no duerme*, 2015). Además, cabe señalar la referencia a las problemáticas de género en *Ixcánul*, 2015; *Alanis*, 2017 y *Manto de gemas*, 2022. Cabe señalar que este apartado es exploratorio, pues solamente se basa en los argumentos (mas no en las sinopsis) compartidas en IMDB, por lo que una visión completa de las obras es necesaria para determinar con mayor precisión la pertenencia a este subgénero cinematográfico.

Los directores con mayor presencia fueron Kleber Mendonça Filho en Cannes, Alonso Ruizpalacios en Berlín, Diego Lerman y Benjamín Naishtat en San Sebastián, y Federico Veiroj y Matías Piñeiro en Mar del Plata. Karim Aïnouz, Marco Dutra, Pablo Agüero y Anahí Berneri son directores que tuvieron participación en más de un festival. Cabe recordar que en Mar del Plata se encontraron trabajos de Kleber Mendonça Filho, Pablo Larraín y Eduardo Crespo que se habían presentado en otros festivales.

Las asociaciones con distribuidoras de *streaming* fueron principalmente con Netflix seguida por MUBI. La popular plataforma Netflix distribuyó 9 películas en su servicio de *streaming*, mientras que MUBI, especializada en cine de autor (MUBI, s.f., párr. 1), ofreció 6 de las 73 películas. Otras plataformas de *streaming* fueron: The Criterion Channel, HBO Max y Youtube. Si bien la distribución a través de estos servicios de procedencia estadounidense no es sobresaliente, es interesante observar la posibilidad que ofrecen para fortalecer la exhibición del cine latinoamericano, en particular el que se selecciona en Festivales Internacionales de Cine, más allá de la lucha por la hegemonía cultural (Fernandes, 2022).

Conclusión

Para finalizar este estudio, es posible afirmar que la selección de largometrajes latinoamericanos en Festivales Internacionales de Cine clase A es baja, pues de las 601 películas seleccionadas, solamente 73 fueron representantes de un país del subcontinente en primer término (es necesario recordar que en este total se omiten las 3 películas que se repitieron entre festivales), lo cual significa el 12.14%

del total. Incluso, la cifra es más baja si solo se toman en cuenta los 3 festivales europeos analizados, 38 de 497, lo que equivale al 7.64% de la Selección oficial. Es recomendable ampliar la muestra e incluir otros festivales de cine de clase A como el de Venecia, en donde se han presentado títulos como *Roma* de Alfonso Cuarón la cual ganó el máximo premio en 2018.

En cuanto a las hipótesis planteadas, la primera de ellas se comprueba, pues la mayoría de las películas latinoamericanas en la Selección oficial de los principales Festivales Internacionales de Cine son coproducciones (67.12%) y principalmente con países europeos, siendo Francia el primer lugar (53% de las coproducciones). Por ende, la segunda hipótesis se rechaza, pues no fue España el principal coproductor a pesar de su tradición de cooperación derivada de la proximidad cultural y el pasado colonial con el subcontinente. De hecho, se observó una independencia entre el Programa Ibermedia y la coproducción de Latinoamérica con España, ya que la participación del país europeo fue baja (17.64% de la coproducción con Ibermedia).

Por último, como señalaba Falicov (2017), el criterio de selección de los Festivales Internacionales de Cine da preferencia a las películas con temáticas personales y refinadas por encima de las temáticas sociales, tradicionales en el cine latinoamericano, pues alrededor del 13.69% de los argumentos de la muestra correspondió a este subgénero cinematográfico. De esta forma, la tercera hipótesis se comprueba, aunque se invita a futuras investigaciones a realizar análisis textuales sobre algunas películas para determinar con mayor precisión la pertenencia a la categoría de cine social.

En conclusión, la coproducción entre países latinoamericanos se muestra como relevante para competir con las filmografías de todo el mundo, sin embargo, es necesario en la mayoría de los casos contar con la colaboración de un país europeo -principalmente Francia- para acceder al prestigio que brindan los festivales de clase A (Wong, 2011; de Valck, 2016), perpetuando de esta forma la hegemonía cultural de esta región del mundo.

Referencias

- Alesina L., Bertoni, M., Mascheroni, P., Moreira, N., Picasso, F., Ramírez, J. y Rojo, V. (2020). La definición de objetivos y su relación con el diseño de investigación en K. Batthyány, y M. Cabrera, (eds.). *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial* (pp. 33-37). Universidad de la República Uruguay.
- Amiot-Guillouet, J. y Lozano Aguilar, A. (2019). Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América Latina y Europa: el papel de los festivales. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 13-20.
- Barredo Ibáñez, D. (2015). El análisis de contenido. Una introducción a la cuantificación de la realidad. *Revista San Gregorio*, 26-31. <https://doi.org/10.36097/rsan.v0i0.113>
- Campos, M. (2015). Film (Co)Production in Latin America and European Festivals. The cases of production companies Fabula & Control Z. *Zeitschrift für Kulturmanagement*, 1(1), 95-108. <https://doi.org/10.14361/zkmm-2015-0107>

- Crusafon, C. (2018). The Ibermedia Programme: How Supra-National Policy Developed the Ibero-American Space. En N. Mingant, y C. Tirtaine, (eds.). *Reconceptualising Film Policies* (pp. 143-156). Routledge.
- Da Silva, H. C. (2019). La coproducción internacional como ampliación de horizontes para la cinematografía brasileña contemporánea. La importancia de los festivales y muestras cinematográficas. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 93-110.
- De Valck, M. (2016). Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization en Kredell, Brendan, et al. (eds.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 100-116). Routledge.
- Falicov, T. L. (2017). Film Funding Opportunities for Latin American Filmmakers. En M. M. Delgado, S. M. Hart, y R. Johnson, (eds.). *A Case for Further North-South Collaboration in Training and Film Festival Initiatives* (pp. 85-98). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118557556.ch5>
- Feenstra, P. (2019). Una veduta europea del cine de festivales: “el horizonte” del paisaje en el cine argentino. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 47-58.
- Fernandes, M. R. (2022). The end of an era? The decrease of the EU influence in Ibero-American digital media policy discourses. *International Journal of Cultural Policy*, 29(7), 876–893. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2147517>
- Fernandes, M. R., Donders, K., y Loisen, J. (2022). Ibermedia as a collaborative space for film co-production policy? A stakeholder analysis on decision-making processes. *Communication & Society*, 35(2), 137-153. <https://doi.org/10.15581/003.35.2.137-153>
- FIAPF. (s.f.). Accredited Festivals. FIAPF Film Producers Worldwide. <https://fiapf.org/festivals/accredited-festivals/competitive-feature-film-festivals/>
- Film Festival Research. (2024, 2 de febrero). 6.5 Latin America. <https://lc.cx/4mD3XV>
- Frías, L.G. y Marañón, F. (2022). Diversidad cultural, coproducciones y tendencias fílmicas en tres festivales europeos de cine clase. En A en B. A., Muñoz, A., Corona, y G. Pérez Salazar, (coords.). *Producción y consumo de contenidos audiovisuales. Abordajes desde la Comunicación Social* (pp. 15-50). Universidad Autónoma de Coahuila, AMIC.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, M. D. P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGrawHill.
- Ibermedia. (s.f.). Nuestros proyectos. Programa Ibermedia. <https://www.programaibermedia.com/proyectos/#todo>
- IDFA Professionals. (s.f.). About the IDFA Bertha Fund. https://lc.cx/_i4xG7
- IMDB. (s.f.). Internet Movie Data Base. <https://www.imdb.com/>
- Hessenfilm. (s.f.). About. Hessen Film & Medien. <https://www.hessenfilm.de/en/about>
- Lema Mosca, A. (2019). El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 111-124.
- Loist, S. (2016). The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation. En Kredell, (eds.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 49-64). Routledge.

- Macarro Fernández, J. (2019). La Villa del Cine y su impacto en la industria cinematográfica venezolana. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 125-140.
- Mar del Plata Film Fest. (s.f.). Historia 39º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata – del 21 de noviembre al 1 de diciembre de 2024. <https://www.mardelplatafilmfest.com/39/es/historia>
- McClennen, S.A. (2018). *Globalization and Latin American Cinema. Toward a New Critical Paradigm*. Palgrave Studies in Globalization, Culture and Society.
- Montero, L. (2019). Hacer películas chilenas desde Francia: Marcela Said y Jairo Boisier. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 79-92.
- MUBI. (s.f.) Visión. <https://mubi.com/es/vision>
- Narváez, G. W. (2019). El cine latinoamericano y la estética de festival. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 21-46.
- Paszkievicz, K. (2012). Del cine épico al cine social: el universo metafílmico en *También la lluvia Lectora*, 18, 227-240. <https://doi.org/10.2436/20.8020.01.47>
- Rueda, A. (2019). Nuevas condiciones de la internacionalización de los cines de América Latina y plataformas profesionales de festivales. El caso de Cine en Construcción. *Archivos de la Filmoteca*, (77), 59-78.
- Talipot. (s.f.) Quiénes somos. <https://talipot.studio/quienes-somos/>
- Thibaudeau, P. (2007). ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? En J. C. Seguin, y N. Berthier, (coords.). *Cine, Nación(es) y nacioalniades(es) en España* (pp. 233-248). Casa de Velazquez.
- Somospiano. (s.f.) Sobre nosotros. <https://www.somospiano.com/nosotros>
- Stringer, J. (2016). Film festivals in Asia: notes on history, geography, and power from a distance. En Kredell, (ed.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 34-48). Routledge.
- Swart, S. (2000, 28 de agosto). There's no such thing as an 'A' fest, accreditors say. *Variety*. <https://l.ccx/9rhmNA>
- Villazana, L. (2008). Hegemony conditions in the coproduction cinema of Latin America: The role of Spain. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 65-85.
- Wong, C. H.Y. (2011). *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.

Autor

Luis Gerardo Frías. Doctor en Estudios Humanísticos en la línea de Comunicación y Estudios culturales por parte del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Maestro en Diseño Gráfico con orientación en Dirección creativa y Licenciado en Lenguajes Audiovisuales por parte de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en nivel Candidato y se encuentra adscrito a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL en donde imparte clases. Es colaborador de la revista *Invertex* de la Universidad de Monterrey como editor y corrector de estilo. Sus líneas de investigación son Estudios fílmicos e ideológicos.

Declaración

Conflicto de interés

No tenemos ningún conflicto de interés que declarar.

Financiamiento

Sin ayuda financiera de partes externas a este artículo.

Nota

El artículo es original y no ha sido publicado previamente.