



Universidad  
Carlos III de Madrid  
www.uc3m.es

## TESIS DOCTORAL

# **Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina**

**Autora:**

Minerva Campos Rabadán

**Directores:**

Dr. Manuel Palacio Arranz

Dra. María Luisa Ortega Gálvez

**DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

Getafe, junio de 2016



TESIS DOCTORAL

**CONSTRUCCIÓN Y LEGITIMACIÓN DE LOS CINES  
(TRANS)NACIONALES EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE  
FESTIVALES. EL CASO DE AMÉRICA LATINA**

**Autora:** Minerva Campos Rabadán

**Directores:** Dr. Manuel Palacio Arranz / Dra. María Luisa Ortega Gálvez

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de



*Para Alberto Elena,  
por las periferias y todo lo demás*



# CONSTRUCCIÓN Y LEGITIMACIÓN DE LOS CINES (TRANS)NACIONALES EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES. EL CASO DE AMÉRICA LATINA

---

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Resumen</b>	<b>13</b>
1.1.1 Resumen	13
1.1.1 Abstract	15
<b>1.2 Preámbulo</b>	<b>17</b>
<b>1.3 Objeto de estudio</b>	<b>22</b>
1.3.1 Hubert Bals Fund (Festival de Rotterdam, 1988)	24
1.3.2 Cine en Construcción (Festival de San Sebastián – Rencontres de Toulouse, 2002)	28
1.3.3 World Cinema Fund (Festival de Berlín, 2004)	32
<b>1.4 Objetivos e hipótesis</b>	<b>36</b>
<b>1.5 Metodología y estructura de la tesis</b>	<b>38</b>
1.5.1 Delimitación del objeto de estudio	38
Conceptos marco: el festival de cine y el circuito	42
1.5.2 Adecuación de los marcos teóricos al objeto	47
Cinematografías (trans)nacionales de la periferia	47
Film Festival Studies	51
1.5.3 Adecuación de los métodos de trabajo al objeto de estudio	53
1.5.4 Diseño y organización del trabajo	57
Decisiones de estilo	60
<b>2. MARCOS TEÓRICOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>63</b>
<b>2.1 América Latina en el marco de los cines (trans)nacionales de la periferia</b>	<b>65</b>
2.1.1 Debates teóricos sobre la periferia cinematográfica y otras categorías geopolíticas	65
La periferia cinematográfica	68
Cine del Tercer Mundo	73
Tercer cine	76
World cinema	79
Cine del Sur	81
2.1.2 El cine (trans)nacional de América Latina	82
2.1.3 Lo nuevo del cine latinoamericano: los novísimos de América Latina	93
Nuevo Cine Argentino	95
Nuevo cine mexicano	100
Novissimo cinema brasileiro	104
Nuevo cine uruguayo	107
Novísimo cine chileno	109
Nuevo cine colombiano	113

<b>2.2 Los <i>Film Festival Studies</i></b>	<b>116</b>
2.2.1 El festival de cine como objeto disciplinar: revisión crítica del campo y su bibliografía	116
2.2.2 Antecedentes directos de esta investigación	124
2.2.3 Un marco para el cine (trans)nacional de América Latina: el cine de festivales	134
2.2.4 Los novísimos cines de América Latina en el circuito internacional de festivales	142
<b>2.3 <i>La salada</i> (Juan Martín Hsu, 2014, ES/AR)</b>	<b>150</b>

### **3. CRONOLOGÍA: LOS CINES (TRANS)NACIONALES DE AMÉRICA LATINA Y LAS RUPTURAS EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES** \_\_\_\_\_ **157**

<b>3.1 Cines nacionales</b>	<b>161</b>
3.1.1 Criterios de programación y cine de la periferia	164
3.1.2 Institucionalización del circuito	169
<b>3.2 Cines (trans)nacionales después de 1968</b>	<b>174</b>
3.2.1 Los cambios de 1968. En torno al Nuevo Cine Latinoamericano	178
3.2.2 La expansión y las nuevas dinámicas de programación	184
<b>3.3 Años 2000: programas de financiación y cine (trans)nacional</b>	<b>190</b>
3.3.1 Del origen a la constitución de un calendario de financiación	190
3.3.2 Otras iniciativas: formación, coproducción, encuentros	194
3.3.3 Programas de financiación creados por festivales de América Latina	197
3.3.4 Cuotas nacionales: países de los proyectos beneficiarios	200
3.3.5 La (co)producción internacional: una consecuencia de la financiación en festivales	206
<b>3.4 <i>Tanta agua</i> (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NE/DE)</b>	<b>210</b>

### **4. FONDOS INSTITUCIONALES PARA EL CINE DE AMÉRICA LATINA. LAS AYUDAS DE FESTIVALES DE CINE EN UN SISTEMA DE FINANCIACIÓN ANTI-INDUSTRIAL** \_\_\_\_\_ **219**

<b>4.1 Particularidades del circuito de financiación de festivales</b>	<b>221</b>
<b>4.2 Conexiones con un sistema anti-industrial más amplio</b>	<b>225</b>
<b>4.3 Modelos y políticas de fomento. Ayudas institucionales no industriales</b>	<b>232</b>
4.3.1 Leyes audiovisuales nacionales y programas públicos de apoyo	232
4.3.2 Iniciativas transnacionales	240
4.3.3 Iniciativas internacionales	248
<b>4.4 <i>Los viajes del viento</i> (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL)</b>	<b>253</b>



<b>5. MECANISMOS PARA LA LEGITIMACIÓN DEL CINE (TRANS)NACIONAL DE AMÉRICA LATINA EN EL CIRCUITO DE FESTIVALES</b>	<b>259</b>
<b>5.1 Del fondo de financiación a la exhibición regular en el festival</b>	<b>261</b>
<b>5.2 Los festivales como espacios de mediación, diseño y legitimación de cines (trans)nacionales</b>	<b>266</b>
5.2.1 La programación temática como mecanismo de legitimación del cine (trans)nacional	273
El cine de América Latina... en eventos temáticos	273
El cine de América Latina... en el (sub)circuito «clase A»	277
El cine de América Latina... en el Festival de Cine de Rotterdam	280
El cine de América Latina... en citas internacionales de la periferia	281
Coda: la historización del cine del mundo	287
5.2.2 Circuitos prediseñados para este «cine de festivales»	288
Convenios de colaboración con instituciones	288
Retrospectivas	291
<b>5.3 Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE)</b>	<b>295</b>
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>303</b>
6.1 Conclusiones	305
6.2 Conclusions	313
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>319</b>
<b>7.1 Bibliografía académica</b>	<b>321</b>
<b>7.2 Prensa especializada y crítica cinematográfica</b>	<b>339</b>
<b>7.3 Publicaciones corporativas de festivales y páginas de Internet (de productoras, distribuidoras, películas)</b>	<b>341</b>
7.3.1 Páginas oficiales de Internet (buscadores / archivos) y catálogos de festivales cuya programación hemos analizado	348
<b>7.4 Referencias institucionales</b>	<b>349</b>
<b>7.5 Recursos audiovisuales</b>	<b>356</b>
<b>7.6 Entrevistas</b>	<b>356</b>
<b>7.7 Festivales, talleres y foros de industria</b>	<b>357</b>

- ANEXO I.** Películas citadas en la investigación y títulos seleccionados por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund en el periodo 2000-2015
- ANEXO II.** Ficha de *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013) en los catálogos de Cine en Construcción de Toulouse y San Sebastián en 2012. Dossier de participantes de industria (Toulouse, 2012)
- ANEXO III.** Formularios de participación. Cine en Construcción, Hubert Bals Fund y World Cinema Fund (convocatorias 2015)
- ANEXO IV.** Evolución de premios de Cine en Construcción en las ediciones de San Sebastián y Toulouse
- ANEXO V.** Películas premiadas en Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse (Histórico 2002-2015)
- ANEXO VI.** Calendario de financiación de fondos creados por festivales de cine
- ANEXO VII.** Distribución de las ayudas del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund por países participantes en los proyectos (2000-2015)
- ANEXO VIII.** Modelo de tablas de estudio. Datos básicos de la película y su itinerario por los subcircuitos analizados en el trabajo
- ANEXO IX.** Instituto Cervantes – Cine en Construcción (2003-2012)
- ANEXO X.** Goethe Institut – World Cinema Fund (2007-)
- ANEXO XI.** Países. Código ISO 3166-1

### Índice de tablas

Tabla 1: Películas financiadas: totales y de América Latina (2000-2015) _____	24, 201
Tabla 2: Calendario de financiación de fondos creados por festivales de cine _____	193
Tabla 3: Cambios en los itinerarios previos y posteriores al estreno en la cronología de los festivales	222
Tabla 4: Normativas y programas específicos de fomento de la cinematografía de carácter público estatal, creados por festivales de cine y producto de acuerdos transnacionales _____	228
Tabla 5: Películas programadas en los festivales que financian cine de América Latina (2000-2010) __	261
Tabla 6: Películas programadas en festivales que financian cine de América Latina (2011-2015) _____	262
Tabla 7: Festivales del centro y la periferia (con respecto al cine de América Latina) _____	269

Agradecimientos 359

## **1. INTRODUCCIÓN**

---



## 1.1 Resumen

### 1.1.1 Resumen

Estamos en un momento en el que los circuitos de legitimación cinematográfica y cultural resultan fundamentales para delimitar los márgenes de la categoría de lo (trans)nacional. La categoría de cine nacional, en crisis casi desde su aparición, resulta especialmente atractiva en un contexto en el que buena parte del cine contemporáneo ajeno a Hollywood tiene la coproducción internacional como método de financiación.

A lo largo de su historia los festivales de cine han actualizado la manera de relacionarse con las cinematografías del mundo y la situación es especialmente compleja desde que en la década de 1990 estos eventos se convirtieron en mecenas del cine del mundo a través de convocatorias de apoyo destinadas a diferentes territorios (trans)nacionales. Por ello, consideramos que programas de ayuda como los organizados por los festivales de Rotterdam, Berlín, San Sebastián y Toulouse son especialmente apropiados para estudiar este proceso de configuración y legitimación de cinematografías (trans)nacionales: se trata de programas que al tiempo que apoyan proyectos con origen en la periferia fomentan la participación de productoras europeas en dichas películas. Por este motivo, asignamos un papel central a los festivales de cine como mediadores entre la producción de películas en un territorio y su canonización como integrantes de una cinematografía (trans)nacional particular.

En este trabajo analizaremos el papel de los festivales como espacios de constitución y legitimación de los cines (trans)nacionales a partir de la producción de América Latina de las dos últimas décadas desde una doble perspectiva teórica. Por un lado, aquella que se integra dentro de los *Film Festival Studies*, que desde un marco multidisciplinar consideran como objeto de interés el festival y las circunstancias, procesos y contextos que le son propios. Por otro lado, desarrollaremos una aproximación a América Latina como una región cinematográfica periférica con respecto a Europa. Los procesos mediante los que se constituye la categoría cinematográfica de Latinoamérica en el marco de los festivales ponen de manifiesto la relación desigual que existe entre las instituciones y las cinematografías de diferentes regiones, por lo que las Teorías del Sistema Mundo resultan adecuadas para nuestro propósito.

**Palabras clave:** festivales de cine, cine nacional, cine transnacional, cine periférico, cine latinoamericano, cine del mundo, Europa, América Latina, circuitos de legitimación, circuitos culturales



### 1.1.1 Abstract

The circuits where film and culture are being canonized are necessary in order to determine the margins of the «(trans)national» category. The national cinema label is in crisis since its creation. However, it has become especially attractive now that a huge percentage of the non-Hollywood contemporary cinema uses the international coproduction as funding formula.

Since their inception until today, film festivals have updated their relationships with cinematographies from all over the world. The situation is specially complex since film festivals decided to collaborate with world cinemas during the 1990s, when there were created supporting programmes focused on different (trans)national territories. For this reason, we think that funding initiatives as the ones created by the film festivals of Rotterdam, Berlin, San Sebastián, and Toulouse are specially appropriated for studying the process of configuration and legitimation of (trans)national cinemas: they are programmes that support films from peripheral territories and promote the participation of European companies in these projects at the same time. For the previous reasons, we believe that film festivals have a central role as mediators between the production of one film in a concrete territory or region and its canonization as part of a particular (trans)national cinema.

In this study we will analyse the role of film festivals as spaces of design and legitimation of (trans)national cinemas by studying Latin American films that have been produced during the last two decades within a double theoretical approximation. On one hand, we will apply the theories developed in the area of the Film Festival Studies: those that analyse the film festival and its circumstances, processes, and contexts in a multidisciplinary framework. On the other hand, we will analyse Latin America as a peripheral region in respect of Europe. The inequality between institutions and cinemas from different regions is shown by the processes that take place in festivals and which are related with the constitution of Latin America as a film category. In this case, we will work within the framework of the World System Theories.

**Keywords:** film festivals, national cinema, transnational cinema, peripheral cinema, Latin American cinema, world cinema, canonization circuits, legitimation circuits, cultural circuits





## 1.2 Preámbulo

Habitualmente nos referimos a una película en función de uno de los países que participan en su producción, el lugar de origen de su director o el territorio geopolítico al que se pueda adscribir el argumento de la misma. Siempre y cuando se trate de una película ajena a Hollywood. Damos por supuesto que el material publicitario, los tráiler promocionales de las películas, las críticas, los lugares de exhibición y las propias declaraciones de protagonistas y realizadores operan según esta misma fórmula. Dichos comportamientos forman parte de una serie de procesos que tienen lugar en unos espacios determinados y que responden a mecanismos y dinámicas diseñados con este propósito.

Los festivales de cine son una de las instituciones de peso en la asociación de las películas a unos territorios cinematográficos particulares. Consideramos que estos eventos tienen un papel protagonista en la tarea de diseñar las categorías (trans)nacionales en las que se organiza el cine del mundo.

Desde un primer momento los festivales han considerado el origen geopolítico de las películas a la hora de diseñar sus programaciones. Un fenómeno que resulta más evidente a partir de las décadas de 1970 y 1980 con la multiplicación de los festivales especializados y sus secciones paralelas y temáticas, que muchas veces tienen como eje estructural un territorio determinado. Ahora que la coproducción internacional es la fórmula financiera más extendida para el cine ajeno a Hollywood las instituciones que, como los festivales, diseñan categorías cinematográficas tienen un papel fundamental en la organización de los cines del mundo y su inclusión en categorías (trans)nacionales específicas.

Hasta la década de 1990 las operaciones de los festivales en este sentido estaban sujetas al modo en que incluían los títulos en sus programas de exhibiciones. Sin embargo, a partir de ese momento, algunos eventos internacionales crearon espacios de financiación destinados al fomento de territorios cinematográficos concretos. En particular y en un principio se trató fundamentalmente de festivales europeos que destinaban parte de su presupuesto a alentar la producción en regiones que consideraban periféricas – y que *grosso modo* coinciden con el mapa político de Asia, África y América Latina -. Resulta cuanto menos llamativo que en el momento en que cobró fuerza definitivamente el modelo de coproducción internacional, algunos eventos del circuito crearan estos subsidios en los que establecían los límites fronterizos de la periferia del cine del mundo.

Nos parece especialmente relevante el caso de los fondos de apoyo creados por festivales ya que operan en dos direcciones opuestas. Por un lado, fomentan cinematografías (trans)nacionales de la llamada periferia; y, por otro lado, tratan de sumar coproductores internacionales a dichos proyectos. A pesar de este doble proceso, veremos como en última instancia los festivales europeos visibilizan y promocionan estos títulos como pertenecientes a la periferia y no como coproducciones internacionales ajenas a cualquier demarcación territorial. En la investigación que sigue analizaremos ambas cuestiones atendiendo a las cinematografías nacionales de América Latina que participan de este circuito de financiación, las dinámicas de incorporación de coproductores europeos y la programación de las películas beneficiarias en secciones temáticas dedicadas al cine (trans)nacional de América Latina en numerosos festivales de todo el mundo.

Este modelo de subsidios al cine de América Latina no resulta nuevo en sus dinámicas, sino que toma como referencia otro tipo de fondos de fomento de carácter estatal, transnacional o internacional. Al tratarse de una actividad que se sumó a las labores tradicionales de los festivales hace un par de décadas resulta necesario analizar dichos fondos en un contexto más amplio para dar cuenta de su incorporación a procesos que hasta hace un par de décadas les eran ajenos – como los de la financiación y distribución del cine.

Por último, el cine (trans)nacional de América Latina producido durante las dos últimas décadas resulta especialmente adecuado para desarrollar nuestra hipótesis por varios motivos. En primer lugar, por la amplia y sostenida presencia de cine de la región en la programación de festivales de todo el mundo y en las diversas iniciativas de financiación y formación creadas en estos espacios. En segundo lugar, por el éxito y presencia internacional de películas de América Latina en las últimas décadas. En tercer lugar, el hecho de que buena parte de estas películas sean coproducciones internacionales y, sin embargo, con frecuencia se obvie este detalle al referirse a ellas. Por último, por la amplia atención crítica y académica dedicada al cine de la región desde el año 2000: que en gran medida se traduce en la identificación y consideración de unos nuevos o novísimos cines de América Latina surgidos y sancionados en el marco de los festivales de cine.

La preocupación por el objeto festival surgió durante el desarrollo del «Máster de Investigación Aplicada a Medios de Comunicación» del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. América Latina apareció inmediatamente: con la fuerte presencia de cine argentino en 2008 en el Festival de Cannes y tras el éxito de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, PE/ES) en la Berlinale,

nuestra atención se dirigió automáticamente a los «Horizontes Latinos» de San Sebastián y todo lo que había detrás, antes y después de dicha sección. El proyecto final se tituló «*Cine en Construcción: reconfiguración de flujos y nuevas estrategias de visibilidad en el circuito internacional de festivales de cine*» (Campos, 2011). Dicho trabajo fue tutorizado por el Profesor Alberto Elena, bajo cuya dirección se inició también esta tesis. La necesidad de acotar el estudio y proponer preguntas concretas hizo necesario una primera aproximación descriptiva al fondo de apoyo al cine latinoamericano organizado desde 2002 por el Festival de San Sebastián y los Rencontres de Toulouse. A raíz de este trabajo surgieron preguntas más amplias sobre los procesos, dinámicas y relaciones que tienen lugar en el circuito de festivales con respecto a cinematografías que, como la de América Latina, pueden considerarse periféricas con respecto al marco europeo.

En la convocatoria de 2010 de las becas de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia, conseguimos financiación para desarrollar esta investigación de tesis con el proyecto titulado *El circuito internacional de festivales de cine: reconfiguración de flujos y nuevas estrategias de visibilidad* (AP2010-0319). En la propuesta referíamos algunos de los elementos centrales de esta investigación: el propósito de ampliarla a los fondos de los festivales de Rotterdam y Berlín y, manteniendo los límites del cine de América Latina, ocuparnos de los procesos, sinergias y relaciones que se establecen entre los festivales europeos y el cine de la región. En este punto ya no se trataba de los vínculos y relaciones de España y América Latina sino de Europa y América Latina como regiones que constituyen cinematografías transnacionales de distinto alcance y carácter. Los programas Cine en Construcción, el World Cinema Fund y el Fondo Hubert Bals evidencian esa relación desigual que se establece entre las instituciones cinematográficas del centro europeo y las que, como las de América Latina, juegan un papel secundario en el contexto del cine mundial.

Las cuestiones iniciales se han hecho más complejas durante el proceso de trabajo. Algo a lo que han contribuido de manera especial las preguntas, comentarios y aportaciones en el marco de seminarios, congresos y las dos estancias internacionales realizadas en este tiempo. Desarrollamos una primera estancia de investigación en 2014 en la Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) de la Universiteit van Amsterdam con la supervisión de la Profesora Marijke de Valck que fue financiada por el Programa Propio de Investigación de la Universidad Carlos III de Madrid – Estancias de investigadores en formación predoctoral. La presencia de títulos de América Latina en salas holandesas evidenció el peso de los fondos públicos en la distribución del cine. En este caso tenía que ver con los apoyos de los Ministerios de Cultura y Exteriores: igual que financian el Fondo

Hubert Bals del Festival de Rotterdam, otorgan ayudas para la distribución de los títulos que financia el programa en las salas de los Países Bajos. La distribución, problema tradicional de las industrias cinematográficas menos centrales, sigue siendo gestionada desde Europa en este caso. Las ayudas para distribución del Fondo Hubert Bals y el World Cinema Fund son un paso más en la mediación europea en la circulación internacional de cine de América Latina. De aquí el interés por estudiar los fondos de festivales en relación a otras políticas de fomento institucionales de alcance nacional, transnacional e internacional.

Desarrollamos una segunda estancia en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) de la Universidad de Buenos Aires, con la tutela de la Profesora Ana Laura Lusnich y que estuvo financiada por el Programa de Estancias Breves FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2015. Los debates se generaron principalmente en torno a la relación desigual que existe en el marco de las cinematografías e instituciones europeas y latinoamericanas, lo que resulta central en la investigación que sigue. La preocupación geopolítica excede los circuitos culturales y cinematográficos, pero nuestro interés se centra en el hecho de que los procesos desarrollados en este marco perpetúan Europa como centro y regiones como América Latina como periféricas. Esta perspectiva nos permitirá en las siguientes páginas analizar la evolución y actualizaciones del circuito de festivales, los programas de financiación dedicados al cine de la periferia y las categorías (trans)nacionales de programación - de secciones de exhibición o financiación - de los festivales de todo el mundo que siguen el modelo propuesto por el circuito europeo.

Parte del proceso de investigación ha tenido lugar en los propios festivales de cine: más grandes y más pequeños, del centro, de la periferia, a dos manzanas de casa y a más de 10.000 Kms de aquí. La participación activa en los eventos ofrece sin duda otra perspectiva de la visibilidad preferente que se da a unas secciones y películas con respecto a las demás en la programación de un festival de cine. Además de regular la importancia de los títulos en cada edición en un sentido teórico, estas decisiones se manifiestan también en el nivel más práctico del acceso a las exhibiciones. Esto tiene que ver con numerosos aspectos: desde el tamaño de las fotos y la disposición de la ficha de cada película en el catálogo del festival, al sistema de acreditaciones de cada evento y hasta la ubicación de las salas de proyección en la ciudad y el número de butacas disponibles. Estaríamos equivocados al pensar en casualidades cuando las películas de las secciones infantil y juvenil de la Berlinale - «Generation Kplus» y «Generation 14plus» - tienen sus *premières* en el Zoo Palast y nunca en el Berlinale Palast, donde, por el contrario, se

celebran las galas y los estrenos de las películas de la competición oficial. Tampoco es accesorio que en torno al Berlinale Palast se instalen las oficinas y espacios para prensa e invitados del festival así como el European Film Market, ubicado en la planta baja de las multisalas CineStar, en el llamado Sony Center, a escasos metros del citado Berlinale Palast. En San Sebastián todo gira entorno al antiguo teatro Victoria Eugenia y la sala 1 del Teatro Kursaal, donde se celebran también los estrenos y galas de las competiciones oficiales. En los cines Antiguo Berri – alejados y cuesta arriba – se programan las películas de secciones paralelas en pases posteriores a su estreno en alguna de las salas del centro de Donosti. En el «Sur» ocurre lo mismo: mientras que los estrenos y el grueso del Festival de Viña del Mar tienen lugar en las multisalas Hoyts en un enorme centro comercial, las películas que una semana antes se habían estrenado en el SANFIC de Santiago de Chile se programaron directamente fuera de la ciudad, en Valparaíso. Así, no parecen casuales las circunstancias en que pudimos ver *Chicago boys* (Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, 2015, CL): después de varias sesiones con entradas agotadas en una de las multisalas donde se celebró el SANFIC, conseguimos ver esta película con apenas otra decena de espectadores en el auditorio de la Facultad de Derecho de Valparaíso solo unos días después de su estreno en Santiago de Chile.

Por último, durante el trabajo de campo resultó especialmente reveladora la atención que se presta a Europa – sus instituciones, sus festivales, sus pantallas – en talleres y foros de producción celebrados en América Latina. Tanto en el espacio de *pitching* y ayuda a la producción del Festival Asterisco en Buenos Aires como en el DocuLab Andino de Viña del Mar a los que asistimos, Europa era el elemento central. El interés por participar en espacios y secciones competitivas – oficiales o paralelas – de los grandes festivales europeos protagonizó los comentarios y sugerencias de los expertos que evaluaban los trabajos en proceso. En los talleres y espacios de apoyo celebrados en festivales europeos se da por supuesto que el destino de los proyectos de América Latina será el centro del circuito, Europa.

La clave de las relaciones desiguales entre instituciones y cinematografías del centro y de la periferia surgió en una discusión sobre esta tesis en desarrollo con los compañeros de ClyNE. En definitiva: «¿cuándo un fondo de América Latina para financiar cine europeo?... y que se entregue en pesos».

### 1.3 Objeto de estudio

Para analizar los festivales de cine como espacios de construcción y legitimación del cine (trans)nacional de América Latina estudiaremos las películas financiadas por tres iniciativas de apoyo al cine de la región creadas por festivales europeos en las dos últimas décadas. Los programas elegidos son el Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam, que desde 1988 ofrece ayudas en metálico para proyectos cinematográficos de la periferia; el World Cinema Fund del Festival de Berlín, creado en 2004 con un propósito similar; y Cine en Construcción, una iniciativa conjunta del Festival de Cine de San Sebastián y los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse cuya primera convocatoria se celebró en 2002. Este último programa está destinado únicamente a proyectos de América Latina.

Consideramos que son el centro del circuito de financiación por el volumen de títulos financiados desde su creación. Es pertinente comenzar esta investigación con un perfil de los tres fondos seleccionados: los festivales de cine en los que surgen, sus objetivos particulares, su presupuesto, las líneas de ayuda específicas, los sistemas de evaluación de proyectos y las actualizaciones que han tenido lugar en cada uno de ellos. Lo relativo a la financiación de los propios programas será objeto del Capítulo 4, en el que estudiaremos estas iniciativas como parte de un sistema de financiación no-industrial más amplio.

Las tres iniciativas están dedicadas fundamentalmente a largometrajes de ficción, aunque veremos que no excluyen otros géneros. Incluimos como Anexo III los formularios y fichas de inscripción de la convocatoria de 2015 de cada uno ellos. Estos formularios dan cuenta del material del que disponen los expertos para evaluar las películas que recibirán los recursos ofrecidos por cada programa. En general se trata de información técnica sobre producción y derechos de distribución de la película, detalles del equipo técnico y artístico, información sobre el argumento y las imágenes ya disponibles del proyecto. Se trata de la información que estas iniciativas ofrecen luego a los jurados de cada convocatoria para evaluar los proyectos candidatos. En el Anexo II incluimos la ficha de una de las películas de Cine en Construcción tal y como se muestra en el catálogo que recibieron los profesionales que participaron en las ediciones de Toulouse y San Sebastián de 2012. Pertenecen, concretamente, a la película *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NE/DE) que hemos seleccionado como caso de estudio del Capítulo 3. Estos documentos recogen detalles sobre el estado de producción de las películas, otras ayudas recibidas y detalles sobre la nacionalidad y las compañías participantes en el proyecto, así como los acuerdos relativos a sus derechos de distribución por territorios.

Decíamos que Cine en Construcción está dedicado al cine de América Latina pero los fondos de Rotterdam y Berlín se ocupan de una periferia cinematográfica más amplia. El Anexo I recoge las películas latinoamericanas que han sido financiadas por estos tres fondos: títulos que son un elemento central en el objeto de estudio y, por tanto, de nuestra investigación.

En la siguiente tabla resumimos el número total de películas financiadas por el Fondo Hubert Bals de Rotterdam (HBF), Cine en Construcción (CC) y el World Cinema Fund (WCF), con una mención específica a aquellas de América Latina. Ampliamos la información en el Anexo VII, en el que detallamos la distribución por países de las ayudas de cada uno de los tres fondos y cuyo análisis desarrollaremos en el Capítulo 3. La información del siguiente cuadro muestra el volumen de títulos financiados por estas iniciativas y que constituye uno de los elementos que hemos considerado para definir estos tres programas como centrales en el circuito de financiación en el que se integran:

**PELÍCULAS FINANCIADAS: TOTALES Y DE AMÉRICA LATINA (2000-2015)**

AÑO CONVOCATORIA	HBF		CC		WCF	
	PELÍCULAS	De AMÉRICA LATINA	PELÍCULAS	De AMÉRICA LATINA	PELÍCULAS	De AMÉRICA LATINA
2000	28	12				
2001	35	19				
2002	43	19	15			
2003	48	16	8			
2004	52	11	10			
2005	34	18	10		18	10
2006	43	14	9		15	8
2007	54	14	11		9	3
2008	45	15	11		11	4
2009	48	13	12		11	6
2010	42	17	9		9	4
2011	40	19	12		13	8
2012	39	14	11		9	3
2013	25	10	12		13	6
2014	26	11	11		11	3
2015	26	10 (9 + 1 Europe)	12		17	10 (3 + 7 Europe)
<b>TOTAL</b>	<b>628</b>	<b>232 (1 HBF+Europe<sup>1</sup>)</b>	<b>153</b>		<b>136</b>	<b>65 (7 WCF Europe)</b>

Tabla 1: Películas financiadas: totales y de América Latina (2000-2015)

### 1.3.1 Hubert Bals Fund (Festival de Rotterdam, 1988)

El Festival de Cine de Rotterdam se creó en 1972 en los Países Bajos con el propósito de visibilizar películas interesantes del panorama cinematográfico internacional: fueran estas de autores ya reconocidos en el circuito o de directores noveles. En 1988 el festival celebró la primera convocatoria del Fondo Hubert Bals, como decíamos, un programa de subsidios destinado a fomentar la producción cinematográfica en regiones periféricas. La iniciativa tomó el nombre del fundador del Festival de Rotterdam, Hubertus Bernardus «Huub» Bals, fallecido poco tiempo antes de poner en marcha este programa de subsidios

<sup>1</sup> La película *Monos* (Alejandro Landes y Alexis Dos Santos, CO/AR) ya había recibido en 2013 una ayuda del Fondo Hubert Bals en la modalidad de guión y desarrollo de proyecto.



(Rotterdam, 2011d). En aquella primera edición de 1988 se beneficiaron solo tres películas de la India, Túnez y China: *Khayal Gatha* (Kumar Shahani, 1989, IN), *Safa'ih min dhahab* ([*Les sabots en or*], Nouri Bouzid, 1989, TN) y *Bian zou bian chang* ([*Life on a String*], Chen Kaige, 1989, CN).

A diferencia del Festival de Rotterdam, cuyo propósito es exhibir títulos de todo el mundo, el Fondo Hubert Bals delimitó los territorios que podían solicitar las ayudas:

El Fondo Hubert Bals está diseñado para ayudar a la finalización de largometrajes destacables y actuales de realizadores innovadores y con talento de África, Asia, América Latina, el Medio Oriente y partes de Europa del Este. Ofrece subsidios que a menudo resultan cruciales para que estos cineastas completen sus proyectos (Rotterdam, 2016)<sup>2</sup>.

En relación a los territorios que pueden solicitar las ayudas del Hubert Bals Fund, actualmente las bases incluyen información acerca de los países incluidos en la lista DAC (Development Assistance Committee), ya que la pertenencia a esta categoría constituye un criterio prioritario de elegibilidad. Es decir, dentro de los territorios que pueden solicitar las ayudas se recomienda elegir las películas de países con un índice de desarrollo más bajo.

Con un presupuesto de 1.200.000 EUR, este programa ofrece ayudas en metálico destinadas a diferentes fases de la producción. Hasta 2014 el Fondo de Rotterdam tenía cuatro modalidades de apoyo: para desarrollo de guión y proyecto, producción, postproducción y distribución. También convocaba una ayuda adicional llamada Hubert Bals Fund Plus para proyectos que hubieran recibido ya algún otro apoyo del fondo<sup>3</sup>. A lo largo de estos años se han actualizado las diferentes modalidades de ayuda y en la década del 2000, por ejemplo, se sustituyó la categoría de producción por la de producción digital, acorde con los nuevos sistemas de filmación de buena parte del cine independiente. Actualmente los apoyos que ofrece el Fondo Hubert Bals se han reducido a dos categorías: desarrollo de guión - 10.000 EUR - y postproducción - 20.000 EUR -. Se mantiene la ayuda adicional de 50.000 EUR llamada Hubert Bals Fund Plus. Para que estas ayudas supongan un apoyo relevante en la financiación de las películas se considera que

---

<sup>2</sup> Cita original: «The Hubert Bals Fund is designed to help remarkable or urgent feature films by innovative and talented filmmakers from Africa, Asia, Latin America, the Middle East and parts of Eastern Europe on their road to completion. It provides grants that often turn out to play a crucial role in enabling these filmmakers to realise their projects» (Rotterdam, 2016).

<sup>3</sup> En la convocatoria de 2013 las ayudas para guión y desarrollo de proyecto eran de hasta 10.000 EUR, las de producción digital de hasta 20.000 EUR, hasta 30.000 EUR en la categoría de postproducción y hasta 16.000 EUR en la de distribución (Rotterdam, 2011b).

los presupuestos totales de éstas no deben superar los 3.000.000 EUR<sup>4</sup> (Rotterdam, 2011d; Steinhart, 2006: 8). No es necesario que en el proyecto participe una empresa neerlandesa para hacer efectiva la ayuda.

Desde 1988 que apareció este programa de apoyo, son más de mil las ayudas que ha otorgado a largometrajes con origen en alguna de las regiones periféricas citadas. Desde el año 2000 el Fondo Hubert Bals ha financiado un total de 628 películas, de las cuales 232 son originalmente producciones de América Latina<sup>5</sup>. La convocatoria no excluye los proyectos de documental aunque, salvo contadas excepciones, las películas beneficiarias por el Fondo Hubert Bals son largometrajes de ficción. En los primeros años encontramos también algunas excepciones en lo que se refiere a la procedencia de los títulos, como es el caso de dos películas de los Países Bajos que recibieron ayudas para desarrollo de guión y proyecto: *The Detective Film* (Alejandro Agresti, 1989, sin finalizar) y *Random Thoughts* (Jimini Hignett, 1991, sin finalizar). También un par de películas francesas recibieron ayuda en las convocatorias de desarrollo y producción, y otras como *Starting Place* (Robert Kramer, 1993, FR), *Heroji* (François Lunel, 1999, FR/BA) y *Lumumba* (Raoul Peck, 2001, FR/BE/DE/HT) ganaron ayudas para su distribución en Vietnam, Bosnia y Herzegovina y África, respectivamente (Rotterdam, 2014b).

Otra línea de acción prioritaria para el fondo de Rotterdam es lo que denominan «proyectos especiales». Por un lado, esta iniciativa colabora con festivales de las regiones periféricas de su interés, como es el caso de los talleres y encuentros de coproducción celebrados en el Festival Cinemania en los que participó el Fondo Hubert Bals en los años 2004 y 2005. También colaboró mediante otras fórmulas con este festival filipino en las ediciones de 2006, 2007 y 2009<sup>6</sup>. Entre las actividades que cuentan con el respaldo de Rotterdam están también los talleres que se realizaron en colaboración con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1996; los talleres de producción digital en Sudáfrica en 2001; los de guión en el Festival Internacional Yerevan Golden Apricot en 2010; y los celebrados en la Maisha Foundation de Uganda en 2009 dedicados al guión y en 2010 relacionados con el trabajo de laboratorio (Rotterdam, 2015d: 39),

---

<sup>4</sup> El presupuesto no debía superar los 100.000 EUR en la línea específica dedicada a Producción digital de bajo coste que existió hasta 2014 (Rotterdam, 2011b).

<sup>5</sup> Las cifras varían con los datos recogidos en esta tesis ya que son muchas las películas que han recibido subsidios en diferentes etapas de producción. Así, el número de subsidios otorgados es mayor que el de títulos beneficiarios del Fondo Hubert Bals.

<sup>6</sup> El tipo de colaboración no se explicita en el dossier publicado por el Festival de Rotterdam (2015d).

Además de las ayudas específicas destinadas a la producción y la organización de talleres y exhibiciones en los territorios que son objeto del Fondo Hubert Bals, el programa trata de conseguir distribución en al menos tres países para las películas seleccionadas. Ofrece también lanzamientos en DVD o televisión a través de redes colaboradoras como la NPS TV Network, así como distribución *online* a través de las plataformas del festival<sup>7</sup>. Por último, debemos subrayar la importancia del mercado del Festival de Rotterdam: creado en 1983, el «CineMart» amplía el espacio de negocio del festival y a menudo acoge películas que en una fase previa han recibido el apoyo de este fondo (Rotterdam, 2011a).

Todas las ayudas mencionadas hasta aquí son otorgadas por el equipo del Fondo Hubert Bals, dirigido y coordinado por Janneke Langelaan e Iwana Chronis.

Con el propósito de ampliar las modalidades de apoyo, en 2014 se creó la partida «HBF+Europe» para animar a productores europeos a participar en proyectos de cinematografías menos desarrolladas. Esta convocatoria particular ofrece ayudas de hasta 55.000 EUR por proyecto. Su propósito es animar a las empresas europeas a participar como coproductores minoritarios en películas de los territorios considerados por el Hubert Bals Fund (Rotterdam, 2014a; 2015d). Esta nueva modalidad de ayudas introduce un cambio fundamental en los propósitos y dinámicas del fondo. Si antes la participación de productoras internacionales era un efecto coyuntural de la circulación de estos proyectos de América Latina por el circuito de financiación asociado a festivales, ahora iniciativas como la del «HBF+Europe» buscan implicar directamente a la industria europea<sup>8</sup>. Se trata de un programa financiado por la partida «Creative Europe» del Programa MEDIA de la Unión Europea. El propósito de dinamizar la industria europea a partir de otras cinematografías de la periferia resulta evidente en esta línea de ayudas.

Otro detalle relevante es que la dinámica de selección de títulos es diferente en «HBF+Europe» con respecto a las otras modalidades de apoyo del Fondo Hubert Bals. En este caso, se establece un comité de expertos para evaluar las propuestas. En la primera edición de «HBF+Europe», celebrada en 2015, el jurado estaba compuesto por profesionales del Festival de Rotterdam – una de las responsables del Fondo Hubert Bals, un miembro del mercado «CineMart» y un programador del festival -. Como expertos

---

<sup>7</sup> Actualmente, el sello *Tiger Releases* - de edición de DVDs del Festival de Rotterdam - ofrece también en Internet sus películas a través de la plataforma Infostrada's, que integra varios portales de *Video on Demand* (Rotterdam, 2015a)

<sup>8</sup> También veremos que el World Cinema Fund abrió en 2015 una línea de apoyo a empresas europeas que participan en proyectos de las cinematografías periféricas que contempla este programa: el «WCF Europe» (Berlín, 2014).

ajenos al festival, este comité de la primera edición contaba con un productor neerlandés de la compañía Viking Film, uno francés de Still Moving y otro mexicano de Mantarraya Producciones.

Uno de los cuatro proyectos seleccionados en la primera resolución del «HBF+Europe» fue *Monos*<sup>9</sup> una película codirigida por el colombiano Alejandro Landes y el argentino Alexis Dos Santos; dos realizadores que ya consiguieron ayuda del Fondo Hubert Bals para el desarrollo de sus anteriores largometrajes. La empresa receptora de la ayuda, a pesar del origen del proyecto, fue la neerlandesa Lemming Film, que así se sumó como coproductor minoritario a la película.

### 1.3.2 Cine en Construcción (Festival de San Sebastián – Rencontres de Toulouse, 2002)

Cine en Construcción se celebró por primera vez en el año 2002 como una iniciativa conjunta del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse.

El Festival de Cine de San Sebastián se creó en 1953 y recibió la codiciada «clase A» de la FIAPF<sup>10</sup> en 1957; tras varios desencuentros con la Federación, se mantiene en dicha categoría desde 1985 (Galán, 2002: 407; 2001). A mediados de la década de 1980 inició una expansión a través de secciones paralelas, retrospectivas y premios que continúa y que ha contribuido a definir el propio festival a pesar de contar con un presupuesto muy inferior al de grandes eventos «clase A» como Cannes, Venecia y Berlín<sup>11</sup>. Algunos autores señalan el compromiso de San Sebastián con el cine iberoamericano, al que reserva un lugar privilegiado en su programación anual (Ross, 2010b: 179-182). El cine

---

<sup>9</sup> Esta película recibió una ayuda de producción del World Cinema Fund de 40.000 EUR, en la resolución de julio de 2014 (Berlin, 2015a).

<sup>10</sup> FIAPF son las siglas de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine. En el Capítulo 2 nos detendremos en esta institución y su participación e implicación en el circuito internacional de festivales de cine. Los quince eventos que actualmente integran la categoría de festivales internacionales competitivos no especializados, también llamada «clase A», de la FIAPF son Berlín, Cannes, Shanghai, Moscú, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venecia, San Sebastián, Varsovia, India (Goa), Tallin y Mar del Plata.

<sup>11</sup> José Luis Rebordinos, director del festival, confesaba cómo San Sebastián no puede competir con las mismas armas ni en la misma división que Berlín y Venecia porque su presupuesto es aproximadamente un tercio del de estos (Heredero, 2011: 46)

iberoamericano ha sido precisamente el protagonista en la citada expansión del festival: especialmente a partir de la creación en 2001 de la sección temática «Made in Spanish», dedicada al cine hablado en castellano. Dos años después, en 2003, San Sebastián celebró la primera edición del espacio que dedica en exclusiva al cine de América Latina: la «Selección Horizontes», que pasó a llamarse «Horizontes Latinos» a partir de la edición de 2007 (San Sebastián, 2001; 2003; 2007a).

El amplio espacio dedicado a esta cinematografía (trans)nacional es uno de los motivos por los que desde América Latina a menudo se considera el Festival de San Sebastián una puerta de entrada a las pantallas europeas. Esta idea está avalada por iniciativas recientes como el «Foro de Coproducción España – América Latina», puesto en marcha durante la edición 2012 del festival (San Sebastián, 2012a). Además de señalar la importancia de San Sebastián y España para el acceso de las películas latinoamericanas a otros países de Europa, algunas autoras identifican también Cine en Construcción como un espacio de fomento de la coproducción entre Europa y América Latina (Falicov, 2013b: 82; Triana-Toribio, 2013: 107). Las últimas actualizaciones del Festival de San Sebastián dan cuenta de esta tendencia: el «Foro de Coproducción España-América Latina» en su segunda edición se convirtió en el «Foro de Coproducción Europa-América Latina».

Por su parte, el festival Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse celebró su primera edición en 1989 con el propósito de «apoyar y defender el cine latinoamericano, darlo a conocer y promover su difusión y distribución en Francia» (Rueda, 2009a: 124-125). El festival fue una iniciativa de la Asociación Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (ARCALT), que sigue gestionando el evento. Con los años los Rencontres se han convertido en el mejor escaparate de cine de América Latina en Francia y en Europa<sup>12</sup>. Si bien otros festivales consiguen el estreno mundial de los títulos de referencia de cada temporada, en un margen de uno o dos años el Festival de Toulouse consigue programar todos los títulos de la región avalados por la crítica, la academia o el público de las salas comerciales.

Según recogen las bases de Cine en Construcción, el programa no considera de manera prioritaria financiar proyectos de América Latina por ser este un territorio en vías de desarrollo. Este detalle lo diferencia de las iniciativas de Rotterdam y Berlín, que integran dicho territorio en una cinematografía de la periferia más amplia. En Cine en Construcción las ayudas están destinadas a películas en su última fase de producción, es decir, pretende

---

<sup>12</sup> En su tesis doctoral, Amanda Rueda realiza un exhaustivo estudio sobre la evolución e historia de los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (ver Rueda, 2006a).

ser un último impulso para proyectos del interés de Toulouse o San Sebastián: «la sección Cine en Construcción nació con la intención de apoyar la producción de cine latinoamericano mediante ayudas para la finalización de películas en fase de postproducción» (San Sebastián, 2014a).

La dinámica de Cine en Construcción es particular: el programa es una mezcla de una sesión de ventas convencional y un encuentro de (co)producción. Se exhiben las películas en fase de postproducción seleccionadas por los responsables de industria del festival ante un público integrado por programadores, técnicos y productores presentes en el evento y acreditados para las secciones de «Industria»<sup>13</sup>. Generalmente la selección consiste en seis películas que los profesionales pueden comentar al finalizar las proyecciones y hacer recomendaciones o sugerir cambios a los responsables de cada título. A estas proyecciones también asisten representantes de las instituciones y empresas que ofrecen los premios y ayudas de Cine en Construcción. De acuerdo con sus reglas, no todas las películas participantes reciben premios / ayudas aunque sí se benefician de la visibilidad que otorgan estas sesiones para profesionales<sup>14</sup>. La iniciativa ofrece premios en metálico y otros que consisten en trabajos específicos de laboratorio, depende de cada año y cada festival: en el Anexo IV detallamos la evolución de los premios en las diferentes ediciones celebradas en San Sebastián y Toulouse. En cualquier caso, podemos señalar que el premio más sustancioso es el llamado Premio de la Industria, que consiste en los trabajos de postproducción necesarios para finalizar una primera copia. También son destacables las aportaciones de hasta 10.000 EUR que hace unos años entidades como Casa de América y Televisión Española (TVE) otorgaban a la película que sus representantes elegían. En la última edición de San Sebastián, en 2015, el Programa Ibermedia se sumó más directamente a esta iniciativa ofreciendo 35.000 EUR como adelanto de distribución a la película ganadora del Premio de la Industria (Ibermedia, 2015c)<sup>15</sup>.

Debemos señalar un cambio fundamental en el marco de Cine en Construcción y es que a partir de 2011 la película ganadora del Premio de la Industria en las ediciones celebradas

---

<sup>13</sup> En el Anexo II incluimos una muestra del libreto de profesionales que participaron en la edición de Cine en Construcción de 2012 celebrada en Toulouse. En este sentido hay una pequeña diferencia entre las ediciones de Cine en Construcción celebradas en San Sebastián y Toulouse y responde a la propia dimensión y logística de cada festival. En el caso de Toulouse, la sala de cine donde se celebran las exhibiciones tiene un aforo muy limitado, por lo que la presencia de profesionales suele limitarse a los responsables de las empresas e instituciones patrocinadoras de algún premio.

<sup>14</sup> El Anexo V recoge las películas ganadoras del Premio de la Industria de Cine en Construcción.

<sup>15</sup> En las bases para la edición 2016 de Cine en Construcción en San Sebastián se mantiene esta aportación de CACI / Ibermedia Televisión para la película que gane el Premio de la Industria (San Sebastián, 2016c).

en el Festival de San Sebastián se convierte en una coproducción española. En las bases de ese año se incluyó una cláusula por la cual la empresa española Nephilim Producciones representa a las demás empresas patrocinadoras del Premio de la Industria y se suma como coproductora a la película beneficiaria de dicho premio (Falicov, 2013b: 265).

En relación a su funcionamiento quizá Cine en Construcción tenga más que ver con un mercado en el que se muestran *works in progress* que con una iniciativa del tipo Hubert Bals. Según José María Riba<sup>16</sup>, Cine en Construcción quería completar películas en el último tramo de producción, así como ofrecer «premios» que no dependieran únicamente de acuerdos comerciales entre cineastas y productores. A pesar de algunas excepciones o tentativas de ampliar los márgenes de la iniciativa durante los primeros años, el programa se limita a largometrajes de ficción de producción latinoamericana. En total, desde el año 2002 Cine en Construcción ha seleccionado 153 películas.

Como en el caso de Rotterdam, encontramos excepciones en lo que se refiere al formato y género de los títulos beneficiarios. En el palmarés de la edición 2005 de San Sebastián hubo un premio destinado al mejor proyecto documental participante en Cine en Construcción - con una dotación de 15.000 USD - y al mejor proyecto de cortometraje - de 10.000 USD - (San Sebastián, 2005a). Podemos igualmente destacar la selección para el programa de la película documental *El telón de azúcar* (Camila Guzmán, 2008, FR) también en la edición 2005 de San Sebastián. Esto se debe a que en las ediciones 7, 8 y 9 de Cine en Construcción la Asociación Católica Mundial para la Comunicación (SIGNIS) otorgaba premios de postproducción en tres categorías: largometraje de ficción, largometraje documental y cortometraje<sup>17</sup>. Formatos y títulos que estrictamente no formaron parte de Cine en Construcción pero que se incluyeron en el marco de la sección.

Los responsables de industria de los festivales de San Sebastián y Toulouse se ocupan de la preselección de entre seis y ocho proyectos que, como decíamos más arriba, se exhiben y son valorados por profesionales del sector cinematográfico. Aunque cada festival cuenta con un equipo particular, trabajan en estrecha colaboración manteniendo un diálogo constante y asistiendo cada año a las dos ediciones<sup>18</sup>. Otro detalle importante es que no

---

<sup>16</sup> Comunicación personal con José María Riba, coordinador de Cine en Construcción San Sebastián y Toulouse durante el periodo 2002-2007. Skype. 27 de enero de 2011. París – Madrid.

<sup>17</sup> Los títulos premiados en las categorías de documental y cortometraje no aparecieron en la selección oficial de proyectos de Cine en Construcción (San Sebastián, 2005b). Información disponible en San Sebastián, 2005c; 2006; 2007b; 2008; 2009; 2010a; Toulouse, 2004; 2005; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010).

<sup>18</sup> Como parte del trabajo de campo desarrollado durante esta investigación asistimos a las ediciones de Cine en Construcción de 2012 celebradas en San Sebastián y Toulouse.

hace falta que las películas sean coproducciones con España o Francia para hacer efectivos los premios, lo que evita que los presupuestos se disparen.

En la última edición de Cine en Construcción de San Sebastián la película *La emboscada* (Daniel Hendler, AR/UY) participó simultáneamente en el «Foro de Coproducción Europa – América Latina». Vemos cómo este programa, en su relación con el foro de coproducción, sigue la tónica de incorporar Europa a estas iniciativas, algo que ya señalábamos en el «HBF+Europe». Los límites se van desdibujando entre las secciones de ventas y coproducción y los espacios cuyo propósito inicial fue dinamizar las cinematografías de algunos territorios considerados periféricos.

Por último, podemos señalar el acuerdo de colaboración que existía entre Cine en Construcción y el Instituto Cervantes desde la creación del programa hasta la edición de 2012. En esencia se trataba de la programación de títulos seleccionados por esta iniciativa en las diferentes sedes del mundo del Instituto Cervantes. Veremos en detalle los términos de este acuerdo y sus dinámicas de exhibición en el Capítulo 5.

### 1.3.3 World Cinema Fund (Festival de Berlín, 2004)

En 1951 se celebró la primera edición del Festival Internacional de Cine de Berlín en el marco de la Bienale de las Artes que se organizaba en la ciudad desde finales del Siglo XIX. Este festival nació con unos propósitos políticos y diplomáticos en los que nos detendremos en el Capítulo 3. En 2004 el Festival de Berlín creó un programa siguiendo el modelo del Fondo de Rotterdam: el World Cinema Fund, con el apoyo del Ministerio de Cultura Alemán y el Instituto Goethe (Berlin, 2011d).

Esta iniciativa pretende «apoyar el desarrollo de las cinematografías de las regiones con unas infraestructuras más débiles»; cines (trans)nacionales que enumera como los de América Latina, África, Oriente Medio, Centro y Sureste Asiático y el Cáucaso (Berlin, 2011e). Al mismo tiempo, y en última instancia, lo que persigue este programa es «promover la diversidad cultural en los cines alemanes»<sup>19</sup>. Las cinematografías (trans)nacionales del Sureste Asiático y el Cáucaso se añadieron a los territorios del World Cinema Fund en la convocatoria de 2007: en la década del 2000 estas regiones eran

---

<sup>19</sup> Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype. Ver también: Berlin (2011e).



interesantes en términos cinematográficos, por lo que resultó pertinente sumarlos al proyecto de la Berlinale<sup>20</sup>. En las bases del programa publicadas para su edición de 2008 se insistía de manera explícita en la vocación de fomentar las imágenes locales de estos territorios:

El propósito del WCF es el patrocinio de películas en regiones donde la cinematografía está limitada a causa de crisis política y / o económica. Con el WCF se intenta también fortalecer el perfil de estas películas en los cines alemanes, y posibilitar su presentación ante un público internacional.

Los proyectos a apoyar deben estar relacionados con la identidad cultural de la región de la que provienen y contribuir al desarrollo de la industria cinematográfica local.

El criterio principal de selección es la calidad de los proyectos. Los proyectos que tengan potencial de obtener éxito internacional y el impulso para desarrollar la cultura fílmica de su lugar de origen, y adicionalmente los proyectos cuya realización sea de extraordinaria relevancia político-cultural, recibirán consideración especial (Berlin, 2008)<sup>21</sup>.

Las ayudas del World Cinema Fund tienen un presupuesto anual de 400.000 EUR<sup>22</sup> y están destinadas a productoras alemanas que deben invertir el dinero en las regiones de origen de las películas. Actualmente, los apoyos disponibles están destinados a las películas de estos territorios en sus fases de producción - hasta 80.000 EUR - y distribución - hasta 10.000 EUR -. El fondo de Berlín tiene dos convocatorias anuales que se resuelven en los meses de julio y noviembre. Igual que los proyectos del Hubert Bals Fund, las películas beneficiarias del World Cinema Fund deben tener un presupuesto determinado: el total debe oscilar entre 200.000 EUR y 1.000.000 EUR.

El apoyo que ofrecen estas iniciativas tiene que ver también con la visibilidad que otorgan a los títulos beneficiarios de las ayudas: a través de las plataformas y publicaciones de los festivales, cuando los incorporan a sus programas y también de manera sostenida en el tiempo. En el caso del World Cinema Fund esto se tradujo en la creación de la plataforma «WCF on Demand», un videoclub *online* en el que se pueden ver algunos títulos financiados por la iniciativa (Berlin, 2015a).

Por otro lado, y a diferencia de los programas anteriores, para recibir la ayuda del World Cinema Fund la película debe contar con un socio alemán. Si consideramos que el

---

<sup>20</sup> Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Office Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype. Berlín – Madrid / San Sebastián.

<sup>21</sup> Texto originalmente publicado en castellano.

<sup>22</sup> En el Proyecto KORDA se recogen los datos del presupuesto del World Cinema Fund del periodo 2005 2011 y cada año está en torno a los citados 400.000 EUR: 415.000 EUR en 2005; 367.500 EUR en 2011 (KORDA, 2011).

propósito de estos proyectos es conseguir distribución y visibilidad internacionales, estos acuerdos previos a la finalización parecen beneficiarlos en ese sentido. El programa mismo se encarga de buscar socios alemanes para las películas seleccionadas en caso de que no cuenten con participación alemana cuando solicitan las ayudas<sup>23</sup>. A pesar de ello, las ayudas deben invertirse en el país donde se produce la película para evitar aumentos artificiales en el presupuesto. En la partida dedicada a la distribución también el beneficiario es el socio alemán; en este caso resulta totalmente pertinente dado que uno de los propósitos del World Cinema Fund es también promover la diversidad cultural en los cines alemanes.

En este programa los proyectos que reciben las ayudas son elegidos por expertos, un jurado ajeno al festival integrado por especialistas en cines de la periferia: académicos e historiadores, críticos, programadores y realizadores<sup>24</sup>.

A día de hoy 133 películas han recibido el apoyo del World Cinema Fund para sus fases de producción o distribución<sup>25</sup>. De ese total, 62 son títulos de América Latina. Es necesario destacar que de las 62 películas, seis han sido seleccionadas dentro de la nueva línea de acción del World Cinema Fund, llamada «WCF Europe».

El crecimiento del World Cinema Fund se está produciendo en la misma línea que en el caso de los programas anteriores, es decir, el territorio que está incorporando más decididamente en los últimos años a la iniciativa es Europa. Esta nueva línea de acción denominada «WCF Europe» modifica sustancialmente las relaciones entre el centro europeo y las cinematografías de la periferia (Berlin, 2014). Con estas ampliaciones, además de continuar trabajando con los cines (trans)nacionales que considera el programa en sus bases, facilita más decididamente la participación europea.

Como en la ampliación de Rotterdam, el programa «WCF Europe» de Berlín recibe fondos del programa MEDIA de la Unión Europea para financiar largometrajes de ficción o documental creativo de los países integrados en el programa MEDIA. Estos países europeos pueden solicitar las ayudas para participar como coproductores minoritarios o distribuidores en títulos de los países incluidos en las bases de World Cinema Fund,

---

<sup>23</sup> Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Office Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype. Berlín – Madrid / San Sebastián.

<sup>24</sup> Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Office Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype. Berlín – Madrid / San Sebastián.

<sup>25</sup> Marzo de 2016.

además de en proyectos de Bielorrusia, Moldavia y Ucrania<sup>26</sup>. Las ayudas «WCF Europe» también se organizan en apoyos a la producción de hasta 60.000 EUR y la distribución de un máximo de 30.000 EUR. Las beneficiarias, como en el caso del Fondo Hubert Bals, son las empresas europeas.

En noviembre de 2015 se publicó la primera resolución de las ayudas «WCF Europe». Los cuatro proyectos beneficiarios de la categoría de producción y dos de los cuatro que recibieron los apoyos para distribución eran de América Latina. Las ayudas de producción de esta primera convocatoria fueron para *Pendular* (Julia Murat, BR/FR), *Paintings in the Dark* (Paula Markovitch, AR/PL), *A cidade onde envelheço* (Marilia Rocha, BR/PT) y *Jesús* (Fernando Guzzoni, CL/DE); las de distribución fueron para *Time was endless* (Sérgio Andrade y Fabio Baldo, BR) y *Hunting season* (Natalia Garagiola, AR).

En definitiva, estas ampliaciones «+Europe» cambian el foco principal de interés de estos programas de apoyo: que ya no es la periferia, sino Europa misma<sup>27</sup>.

Por último, podemos señalar la colaboración que existe entre el World Cinema Fund y el Goethe Institute. Siguiendo la dinámica del acuerdo entre Cine en Construcción y el Instituto Cervantes, la institución cultural alemana organiza exhibiciones en sus diferentes sedes del mundo con títulos de este programa de la Berlinale. En el Capítulo 5 desarrollaremos los términos del acuerdo y las exhibiciones del Instituto Goethe.

---

<sup>26</sup> «El principal criterio es el mismo: «WCF Europe» apoyará la realización de películas – largometrajes de ficción y documentales creativos – de las regiones y países elegibles del «WCF Europe». Los criterios de elección son la calidad artística y el contenido de los proyectos así como su viabilidad. Las regiones y países elegibles del «WCF Europe» son los mismos que los del World Cinema Fund – América Latina, Centroamérica, el Caribe, África, el Medio Oriente, el Cáucaso, Asia Central, el Sudeste Asiático, Bangladesh, Nepal y Sri Lanka – además, solo para el programa «WCF Europe», también Bielorrusia, Moldavia y Ucrania». Texto original: «The main criteria remain the same: *WCF Europe* will support the realization of films (feature-length fiction films and creative documentaries) from *WCF Europe* eligible regions and countries. The premises of the selection are the artistic quality and the content of the projects as well as their feasibility. The *WCF Europe* eligible regions and countries are the same as for the *World Cinema Fund* (Latin America, Central America, the Caribbean, Africa, the Middle East, the Caucasus, Central Asia and Southeast Asia, as well as Bangladesh, Nepal, and Sri Lanka) plus – only for *WCF Europe* - Belarus, Moldova, and Ukraine» (Berlin, 2014).

<sup>27</sup> Otra iniciativa muy interesante llevada a cabo en el marco del World Cinema Fund fue «WCF-Factories»: un programa que se celebró apenas durante un par de años y que consistía en organizar talleres creativos y de formación en las regiones objeto del World cinema Fund que presentaran alguna propuesta de este tipo. Entrevista Isona Admetlla. 22 septiembre 2012. Skype. Berlín-San Sebastián.

## 1.4 Objetivos e hipótesis

El propósito de este trabajo es analizar los festivales como espacios de configuración y legitimación de los cines (trans)nacionales ahora que simultáneamente fomentan la coproducción a través de programas e iniciativas de apoyo a cinematografías que consideran periféricas. Resulta necesario estudiar estos procesos en un contexto en el que las relaciones entre las instituciones y cinematografías del mundo son dependientes y unas ejercen sobre las demás una influencia y poder desiguales.

La cuestión nos parece especialmente relevante desde que los propios festivales se han incorporado a los procesos de financiación del cine del mundo y ahora que la coproducción internacional generalizada dificulta establecer los parámetros y límites de las cinematografías nacionales y regionales. Para ello, analizaremos de qué manera se ha diseñado, construido y legitimado el cine de América Latina desde el año 2000 en el circuito de festivales.

Consideramos que las categorías que los festivales de cine establecen para programar sus películas funcionan como mecanismos de diseño de los cines (trans)nacionales. En primer lugar, en el circuito internacional encontramos eventos temáticos cuya línea de programación está sujeta a parámetros geopolíticos: en lo concreto, están dedicados al cine de un país o un territorio determinados. En los festivales internacionales encontramos también competiciones dedicadas a la producción nacional o de una región específica. Además, con mucha frecuencia son igualmente criterios geopolíticos los que rigen la programación de secciones regulares o retrospectivas temáticas celebradas en dichos eventos.

Lo que nos interesa especialmente es que estos criterios geopolíticos sirven de eje central también a los nuevos espacios y dinámicas que han puesto en marcha los festivales durante las últimas décadas. Es importante destacar los criterios de orden geopolítico de las secciones de financiación ya mencionadas puesto que son espacios en los que simultáneamente se fomenta la coproducción internacional. Por ello, analizaremos el trabajo de programación desarrollado en el circuito internacional de festivales que tiene lugar tanto en sus espacios de financiación como en los de exhibición considerándolo uno de los mecanismos decisivos para configurar el canon y el carácter (trans)nacional de las cinematografías del mundo.

Desde una perspectiva cronológica nuestra hipótesis tiene que ver con el desarrollo de tres etapas basadas en cómo los festivales se han relacionado con distintos territorios

geopolíticos a lo largo de su historia. Es decir, cómo han cambiado los criterios de programación del cine del mundo en los festivales desde la década de 1930. Veremos que el momento actual se corresponde con una tercera fase en la evolución de las relaciones entre el centro de festivales europeos y las cinematografías (trans)nacionales de la periferia.

En este proceso observamos un diálogo desigual entre festivales y cinematografías (trans)nacionales en función del territorio al que pertenecen. Es decir, no todos los festivales tienen el mismo poder para configurar cinematografías (trans)nacionales: Europa es el marco decisivo y protagonista en este proceso. En relación con la hipótesis central de este trabajo, las iniciativas de financiación creadas por festivales europeos tienen un papel especialmente relevante ya que multiplican exponencialmente el poder de los eventos organizadores para construir «América Latina» como categoría cinematográfica.

## 1.5 Metodología y estructura de la tesis

### 1.5.1 Delimitación del objeto de estudio

Hemos acotado el objeto y los casos de estudio en base a criterios cualitativos, cuantitativos y temporales. Por un lado, entre los diferentes mecanismos de los festivales de cine que operan en esta dirección resultaban de especial interés las iniciativas de financiación y apoyo creadas por estos eventos en las últimas décadas. Por otro lado, la presente investigación exigía centrarse en una cinematografía (trans)nacional que permitiera dar cuenta del problema de establecer los límites en un contexto dominado por la coproducción internacional. La elección de América Latina está justificada por el propio desarrollo y consolidación de estas estrategias de apoyo creadas en el marco de los festivales europeos: el cine de la región ha sido el protagonista en los programas más potentes de este circuito. También influye en esta decisión la relevancia académica que están cobrando en el campo de los festivales los trabajos dedicados al cine de determinadas geografías.

El Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund son los programas de financiación más relevantes creados en el contexto de los festivales internacionales. Además, las tres iniciativas están creciendo en la misma dirección: incorporando sus industrias nacionales a la producción y distribución de los títulos beneficiarios de cada convocatoria. Aparte de las muchas películas de la periferia que han participado ya en estas iniciativas es necesario destacar el interés de la crítica y la academia por estos programas de apoyo. Son muchos los estudios que se han ocupado del Hubert Bals Fund desde diferentes perspectivas, como los que firman Nadia Lie (2015), Miriam Ross (2011) y Marijke de Valck (2005; 2014a; 2014b). También es el caso de Cine en Construcción, objeto de los trabajos de Tamara Falicov (2013b) o Núria Triana-Toribio (2013); nosotros mismos hemos analizado aspectos diferentes de este programa en otros trabajos (Campos, 2011; 2012a, 2013, 2016). Por ahora, el World Cinema Fund ha recibido menos atención como objeto de estudio aunque podemos citar el trabajo de Owen Evans, que lo toma como caso de análisis en su investigación sobre lo liminal en el contexto de los festivales de cine (Evans, 2007).

Debemos destacar cómo aun siendo la iniciativa más joven de las que analizamos, el trabajo del World Cinema Fund con sus películas es cada vez más completo. Lo más interesante en este sentido es que se está configurando como un espacio de reflexión sobre las propias dinámicas en las que se integra el fondo. En el marco del Festival de Berlín se creó el «WCF Day» como espacio de debate asociado: las mesas y paneles

celebrados suelen girar en torno a las plataformas de publicidad y acceso a películas, como la propia plataforma *online* del World Cinema Fund, los debates que suscitan estas iniciativas de financiación dirigidas a la periferia cinematográfica y las relaciones desiguales que se generan en este contexto. En concreto, en la última edición las discusiones se desarrollaron en torno al cine de África (Berlin, 2016a). Por estos motivos consideramos fundamental incorporar el World Cinema Fund como objeto a los debates sobre los modelos «alternativos» de financiación del cine de la periferia y las nuevas dinámicas en el circuito de festivales.

Es pertinente el estudio conjunto de los tres programas porque su expansión sigue la misma línea: como decíamos, la de incorporar las industrias (trans)nacionales europeas en la coproducción y distribución de los títulos que son beneficiarios de sus ayudas. Destaca además el proceso de institucionalización de estos programas a lo largo de los años, estrechando progresivamente el vínculo entre los festivales de cine, las instituciones culturales y las políticas de subsidios públicos de distinto alcance. Son tres elementos que enumerábamos al presentar los programas de Rotterdam, San Sebastián-Toulouse y Berlín. La colaboración de Cine en Construcción y el World Cinema Fund con entidades culturales como el Instituto Cervantes y el Goethe Institut les permite conectar el cine de otros territorios con las pantallas de estas instituciones en Alemania y España y en sus sedes filiales en el extranjero.

La financiación institucional es más que evidente en los espacios para el cine de la periferia incorporados más recientemente a los tres festivales: las iniciativas creadas en 2014 «HBF+Europe» en Rotterdam y «WCF Europe» en Berlín con fondos del Programa MEDIA de la Unión Europea; pero también el «Foro de Coproducción Europa-América Latina» que desde 2012 celebra el Festival de San Sebastián con el apoyo del Programa MEDIA y del Gobierno de Euskadi (San Sebastián, 2016b). Ya hemos mencionado que la iniciativa de San Sebastián en principio se centró en la coproducción España – América Latina y amplió el marco a toda Europa ya en su segunda edición, celebrada en 2013. Además, y como analizaremos más adelante, estos programas consiguen parte de su presupuesto de entidades y subsidios públicos estatales.

También a lo largo de estas dos décadas han evolucionado las opciones de promoción de los proyectos auspiciados. El acceso a los títulos se expande en el tiempo gracias a las plataformas de visionado *online* creadas por el Hubert Bals Fund y el World Cinema Fund y la edición en DVD de algunas películas - a través del sello Tiger Releases en el Festival de

Rotterdam y con compilaciones especiales en Berlín<sup>28</sup> -. De esta forma, integran sellos de edición y plataformas de visionado con sede fiscal en Europa en el proceso de distribución de estas películas.

Por último, desde estos programas se insiste en asociar determinados títulos a su logotipo, una tarea en la que destacan las retrospectivas dedicadas al Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund en los festivales de Rotterdam en 2014, San Sebastián en 2012 y Berlín en 2009<sup>29</sup>.

Tomar el cine (trans)nacional de América Latina como objeto es el resultado de un estudio preliminar de los fondos citados. En las filmografías del Hubert Bals Fund y del World Cinema Fund los títulos de América Latina suponen más de un tercio del total: 232 de 628 en el primer caso; 65 de 135 en el segundo. Cine en Construcción, por su parte, es un referente en el contexto del cine latinoamericano más reciente; como ocurre con los propios festivales de San Sebastián y Toulouse.

Además de las cifras que surgen de los fondos de financiación propuestos, el éxito del cine de América Latina de los últimos veinte años en el circuito internacional de festivales permite justificar desde otros parámetros lo propicio de esta cinematografía para nuestro trabajo. Podemos citar algunos casos especialmente relevantes: *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001, AR) se programó en la sección «Un certain regard» del Festival de Cannes en 2001; *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001, AR/FR/ES/JP) consiguió el Premio Alfred Bauer, que destaca la aportación al arte cinematográfico de una ópera primera, en la edición de ese mismo año de la Berlinale. Un año después *Japón* (Carlos Reygadas, 2002, MX/DE/NL/ES) se programó en la «Quinzaine des réalisateurs» de Cannes, donde logró la Camera d'Or como mejor ópera prima del festival. La película *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004, UY/AR/DE/ES) participó en «Un certain regard» en 2004; en 2009 *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, ES/PE) logró otro Premio Alfred Bauer en Berlín para el cine latinoamericano; en 2011 *Girimunho* (Clarissa Campolina y Helvécio Marins Jr., 2011, BR/ES/DE) participó en la sección «Orizzonti» del Festival de Venecia; *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, ES/CL) ganó el Oso de Plata a la mejor actriz del Festival de Berlín en 2013; y en 2014 *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014, AR/ES) participó en la «Sección Oficial» de Cannes. Como hito más reciente podemos mencionar la Camera d'Or de *El*

---

<sup>28</sup> Hace unos años el Festival de Berlín editó un pack de 5 DVDs con títulos del World Cinema Fund. Hoy están descatalogados. Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Office Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype. Berlín – Madrid / San Sebastián.

<sup>29</sup> Las referencias aparecen citadas en la Bibliografía como Rotterdam, 2014c; 2014d; San Sebastián, 2012b; Berlín, 2010.



*abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR), que se programó en la «Quinzaine des réalisateurs» de la edición 2015 de Cannes. Los que acabamos de citar son solo algunos de los casos célebres programados por los festivales considerados más importantes en el circuito internacional.

También la atención continuada de la crítica y la academia al cine de América Latina desde el cambio de siglo nos permite destacar esta cinematografía (trans)nacional como central en los procesos y actualizaciones que han tenido lugar en estos años en el contexto de los festivales. Nos ocuparemos de los que han sido identificados como los novísimos cines de América Latina: si bien el corpus de nuestra investigación incluye títulos de otras cinematografías nacionales de la región, en lo referente a las políticas de financiación estatales y los novísimos cines acotaremos los casos a Argentina, México, Brasil, Uruguay, Chile y Colombia. Los motivos son varios. Uno de los principales es que las tres primeras cinematografías tradicionalmente han tenido una industria más sólida que tras superar algunas crisis se mantiene en dicha posición<sup>30</sup>; las otras tres son las que mayor incremento en el volumen de producción y visibilidad internacional han experimentado en las dos últimas décadas. Otro motivo tiene que ver con que estos seis cines nacionales son los de mayor presencia en los fondos de festivales que analizamos. Por último, estas cinematografías han generado ya bibliografía relacionada con la existencia de un nuevo cine en el país: desde el sólido y extenso trabajo dedicado al Nuevo Cine Argentino a los incipientes y tímidos estudios sobre un nuevo cine colombiano<sup>31</sup>.

Con respecto a los límites temporales, nuestro trabajo se ocupa del periodo 2000-2015 por dos motivos. En primer lugar porque fue a partir del año 2000 cuando los programas de apoyo se convirtieron en un elemento clave a la hora de delimitar y legitimar los cines (trans)nacionales. El Fondo Hubert Bals lleva operativo desde 1988 pero fue a finales de la década de 1990 cuando la creación de iniciativas de apoyo en festivales se convirtió en una

---

<sup>30</sup> «La producción global de películas de largometraje en América Latina y el Caribe, desde el inicio del sonoro hasta 1990, a través de 60 años de actividad, se aproxima a los 10 mil títulos, de los cuales México ha producido unos 4500 (el 45%); Brasil, alrededor de 2500 (25%); la Argentina, 1800 (18%); Cuba, 250 (2,5%); Venezuela, cerca de 200 (2%); Perú, unos 100 (1%) y el resto de los países, 300 (3%)» (Getino, 1996: 148). Cuando Paulo Antonio Paranaguá «clasifica» los cines de América Latina, destaca también el reducido grupo de México, Brasil y Argentina como «países con una producción significativa en volumen y sobre todo en continuidad» a lo que añade cómo «Aún después del cine sonoro, en los tres países la producción conoció por momentos colapsos casi totales. Sin embargo, hay una diferencia enorme entre México, Argentina y Brasil y los demás países» (Paranaguá, 2003a: 23).

<sup>31</sup> Otras cinematografías menores de América Latina han recibido igualmente atención académica y crítica. Aunque acotemos nuestra investigación a los procesos y cinematografías nacionales que dan mejor cuenta de nuestras hipótesis, tenemos presentes las diferentes circunstancias y tradiciones de cada cine nacional del subcontinente.

práctica habitual y las nuevas propuestas eran suficientes para determinar que seguían un modelo parecido al de Rotterdam. Fue también en el año 2000 cuando el Fondo Hubert Bals tomó la dimensión actual: de los tres títulos que apoyó en su primera edición, desde 2000 se superan las 30 películas de media anual. Es entonces cuando este modelo de financiación en origen alternativo se sistematizó<sup>32</sup>. A partir de ese momento las distintas iniciativas dialogan constituyendo un circuito con programas dedicados a diferentes formatos, géneros o territorios que se distribuyen a lo largo del calendario y que permite que las películas transiten por varios de estos espacios antes de su finalización. En segundo lugar, señalamos el año 2000 porque es también entonces cuando las películas de Argentina comenzaron a dar forma a uno de los que reseñaremos como novísimos cines de América Latina: el Nuevo Cine Argentino. Un movimiento que se financió, generó, visibilizó, premió y legitimó en el propio contexto de los festivales internacionales, latinoamericanos y argentinos (Elena y Campos, 2015).

El estudio llega hasta el año 2015 porque la reciente incorporación de las líneas de acción «+Europe» del Hubert Bals Fund y el World Cinema Fund y el «Foro de coproducción Europa-América Latina» en San Sebastián nos parecen especialmente relevantes en nuestra propuesta en tanto que favorecen la coproducción internacional más decididamente. Lo mismo ocurre al pensar en la visibilidad, atención y éxito internacionales que están teniendo en los últimos meses títulos de América Latina como la película colombiana *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR): ganadora de la Camera D'Or en la edición de 2015 del Festival de Cannes y nominada a los Oscar de la Academia de Cine de Hollywood. Por este motivo, incluimos en nuestro trabajo las ayudas concedidas en 2015 por estos tres programas y otros detalles y actualidades que tienen que ver con el objetivo principal de la investigación.

### *Conceptos marco: el festival de cine y el circuito*

Para acotar el objeto de estudio hemos trabajado a partir de dos conceptos marco. Por un lado, el «festival de cine» como elemento de análisis y, por otro lado, el «circuito internacional» como contexto general al que dan forma y en el que se integran estos eventos.

---

<sup>32</sup> Los títulos de las ediciones 1988-1999 del Fondo Hubert Bals pueden consultarse en el dossier publicado con motivo del 25 aniversario del programa (Rotterdam, 2014d).

Hay distintas opciones para definir el objeto «festival de cine». En muchos casos, las tentativas de describir lo específico del festival tienen que ver con los elementos y mecanismos que comparten con otros eventos cinematográficos como los llamados muestras, exhibiciones o encuentros. La tarea es aún más complicada cuando existen multitud de criterios en los que basar una definición particular del «festival de cine».

La descripción que proponemos en este trabajo es la siguiente: un «festival de cine» es un conjunto de proyecciones audiovisuales realizadas en un espacio y un periodo de tiempo determinados en los que se congregan espectadores aficionados y/o profesionales interesados en las películas – que pueden ser de distinto género, duración y formato - que conforman su programa de exhibiciones. Otro elemento que caracteriza a los festivales de cine es que al menos una parte de las películas que programa participan en modalidad de competición y son candidatas a los premios convocados en cada edición<sup>33</sup>. Refiriéndonos a un «conjunto de proyecciones» y dejando la idea de «lugar físico» en un segundo plano, esta definición nos permite incluir como festivales aquellos eventos que se celebran en el entorno digital o de Internet. A medida que añadimos elementos a la definición, el corpus de eventos que pueden denominarse «festivales de cine» será más restringido.

En *Film Cultures* (2002) Janet Harbord analiza diferentes aspectos del festival de cine en tanto que institución cinematográfica. Harbord define este objeto como un espacio atravesado simultáneamente por el interés comercial, el conocimiento cinematográfico especializado y el turismo. Además, lo describe como un lugar en el que las películas compiten y son valoradas por los profesionales que acuden además de, en menor medida, por un público general. En su acotación temporal del festival de cine, Harbord señala que se trata de un circuito de distribución inicial anterior al estreno comercial de una película (Harbord, 2002: 2; 60; 67). Podemos discutir este último parámetro en su contribución<sup>34</sup>. La autora acota el «tiempo» de una película para el circuito de festivales al que va desde la primera exhibición pública en este contexto hasta su primer pase en la pantalla de una sala comercial. En esta definición queda fuera la (re)programación de títulos en el circuito de festivales y las secciones con frecuencia llamadas de «panorama» en las que se exhiben

---

<sup>33</sup> Puede ocurrir que un festival divida su programación en secciones y algunas de ellas no sean competitivas y por tanto no tengan premios asociados. También, que películas puntuales se programen «fuera de competición» como pases especiales durante la celebración de un festival.

<sup>34</sup> También es pertinente actualizar la idea del «estreno comercial» de una película ampliando los criterios y casos para identificarlo. Es decir, hay películas que únicamente, o primero, se estrenan en plataformas de *Video on Demand* en modalidad de pago por visionado / alquiler; y otras que lo hacen con ediciones de DVD o BluRay. Hay casos también de películas cuyo estreno comercial se produce en varias plataformas a la vez.

películas de temporadas anteriores. Es decir, Harbord deja fuera de su definición de festival uno de los espacios más significativos de estas citas: las retrospectivas. Consideramos que las secciones retrospectivas tienen un papel protagonista a la hora de identificar, destacar, construir y legitimar cánones cinematográficos. Su carácter temático resulta especialmente operativo en el proceso de legitimación de territorios, nuevas olas y géneros cinematográficos.

En algunos momentos de esta investigación recurriremos a textos distintos de la literatura más académica: las aportaciones menos «diplomáticas» pueden dar cuenta del festival como un espacio de conflicto y que pone en contacto elementos que exceden el marco de cultura-arte-mercado-industria señalado hasta aquí. El trabajo como crítico de festivales de Mr. Busy (Nick Roddick) para *Sight & Sound* es una buena muestra de ello, ya que habitualmente incluye críticas y problemas que con frecuencia se obvian en las crónicas profesionales y también en los estudios realizados en el ámbito académico. Su ácida definición de los festivales de cine evidencia alguna de las polémicas características que también definen estos eventos:

Todos los festivales de cine dependen de un equipo temporal y de salarios bajos, apoyado en un pequeño ejército de voluntarios no pagados.

[...] Los festivales pueden ser una red de distribución alternativa para cierto tipo de películas, pero carecen de un modelo de negocio: además de las tasas de exhibición puntuales, no se generan beneficios para los cineastas. El dinero de la taquilla es para el festival. Parece no haber mucha diferencia entre esta forma de distribución y la autoedición.

Casi no hay suficientes películas para circular. He estado en más festivales que de costumbre en las últimas seis semanas – tres en tres países diferentes – y la baja calidad de las películas ha sido manifiesta en todos ellos. Digámoslo claramente, si los festivales de cine existen para alentar algunas de las películas que he estado viendo, sería mejor que no lo hicieran (Roddick, 2011)<sup>35</sup>.

Otros autores prefieren definir el objeto «festival de cine» en base a las tareas que se desarrollan en él y los objetivos con los que se constituye dicho espacio. Jonathan

---

<sup>35</sup> Cita original: «All film festivals rely, like seasonal fruit picking in Herefordshire, on a number of poorly paid short-term staff, backed up by a small army of unpaid volunteers. [...] Film festivals may be an alternative distribution network for a certain type of film, but one entirely devoid of a business model: apart from the occasional screening fee, no money is generated for the film's maker. Ticket revenue goes to the festival. This seems to be not so much a new means of distribution as the filmic equivalent of self-publishing. There are not nearly enough good films to go around. I have been to more film festivals than usual in the past six weeks – three in three different countries – and the quality deficit has been striking at all of them. To put it bluntly, if film festivals exist to encourage some of the films I've been watching, I'd rather they didn't» (Roddick, 2011).

Rosenbaum reduce las operaciones que tienen lugar en el festival a dos: ver películas y vender películas (Rosenbaum, 2009: 154). Dina Iordanova identifica, de manera más amplia y en términos de intercambio, seis funciones de los festivales de cine: como un puente entre industria y política; como nodos culturales dentro de infraestructuras transnacionales más amplias; como conjuntos creativos polifacéticos; como espacios ideológicos de inherente transnacionalidad que desafían las agendas nacionales; como lugares de intercambio cultural; y como alternativas a las trayectorias de las migraciones creativas (Iordanova, 2011: 17). En esta misma línea, aunque de manera más sintética, Skadi Loist elabora una lista de funciones básicas que tienen lugar en los festivales: exhibición o escaparate, intercambio / *networking*, publicidad, mercado, producción y distribución (Loist, 2011: 282).

Hay eventos que se han especializado en alguna de las funciones citadas en el párrafo anterior, pero lo habitual es que varias de ellas se desarrollen simultáneamente en cada festival. Es también interesante ver cómo algunos autores cartografían el circuito internacional en base a la tarea principal que desarrolla cada evento. Kenneth Turan elaboró uno de los primeros trabajos en esta línea. En él proponía categorías de festivales en relación a su actividad principal. En su libro *Sundance to Sarajevo* (2002) diseña una clasificación según los intereses de cada evento, que pueden tener una agenda de negocios como Cannes, Sundance y el ShoWest; una agenda geopolítica como el Festival de Cine Panafricano de Ouagadougou (FESPACO), La Habana, Sarajevo y Midnight Sun; y una agenda estética como Pordenone, Lone Pine y Telluride (Turan, 2002). Nos parece oportuno incluir también la definición y categorías de festivales que propone un autor no euro-norteamericano, Sambolgo Bangré. Dicho autor también señala tres categorías de festivales en base a las tareas que cada uno prioriza. Un primer caso que identifica Bangré son los eventos que descubren películas inéditas y que están destinados a un público cinéfilo; otro caso es el del festival como un espacio de negocio; y por último, habla del festival como un lugar para la promoción - de un producto o una ciudad (Bangré: 1994: 54).

La definición de festival de cine que abría este epígrafe prescindía de las especificidades de cada evento particular para dar una idea genérica del objeto que nos ocupa. Como señalábamos, consideramos el festival cinematográfico «un conjunto de proyecciones audiovisuales realizadas en un espacio y un periodo de tiempo determinados en el que se congregan espectadores interesados en las películas que conforman dicho programa de exhibiciones». Otros criterios que podemos incorporar a la hora de definir más en profundidad un festival son la duración de las películas programadas; la(s)

nacionalidad(es) de las productoras participantes en cada título y las de sus directores o directoras; el formato y el género de las piezas; el número de películas inscritas; el volumen de invitados y acreditaciones para prensa y profesionales; el público; la duración del propio evento; la localización; las secciones competitivas y paralelas; el modelo de financiación del evento; la celebración en un espacio físico o virtual; etc. Circunstancias todas ellas sujetas a decisiones económicas, políticas y artísticas que pueden variar a lo largo del tiempo.

Otro concepto fundamental asociado al de festival de cine es el de «c circuito». En general los autores utilizan la expresión *festival circuit / film festival circuit / international film festival circuit* o en castellano circuito o circuito internacional de festivales. Se trata de un circuito que lejos que crearse o configurarse a partir de la década de 1980, como señala De Valck (2007: 81), existe casi desde la aparición de los primeros festivales. Defendemos esta idea en la medida en que enseguida los nuevos eventos tomaron como referencia a los anteriores y establecieron relaciones, competencias y vínculos entre ellos. Sí compartimos con de Valck que el circuito se hizo más complejo, dinámico y denso a partir de las décadas de 1980 y 1990.

En este punto proponemos una definición concreta de circuito cinematográfico para referirnos a un grupo de eventos de características similares que conforman un recorrido posible para las películas y que están conectados en la medida en que están informados y atentos a las operaciones, selecciones y premiaciones del resto de festivales integrantes del conjunto. Las características del circuito están sujetas y dependen de las de los festivales que lo integran. En función de los festivales que se consideren para un conjunto específico, en lugar del circuito internacional podemos hablar de (sub)circuitos concretos.

Quienes han estudiado los festivales de cine como parte de un circuito insisten en que los diferentes eventos que lo integran se relacionan dando lugar a una jerarquía o *ranking* en función de la importancia de cada uno de ellos – una importancia siempre relativa -. La propia estructura jerárquica del circuito de festivales hace que las federaciones o asociaciones de eventos sean extrañas ya que se da por supuesta cierta competencia entre ellos<sup>36</sup>. Subrayamos la importancia relativa de los festivales porque consideramos que existen diferentes (sub)circuitos especializados que se integran en el contexto

---

<sup>36</sup> Una excepción, escogida a propósito en el entorno de América Latina, es la Red Mexicana de Festivales Cinematográficos, creada en 2012 y que en 2015 contaba con más de 50 miembros (Michelin, 2015). Otras iniciativas surgidas también en América Latina son ANAFE (2016), RAFMA (2016), Forum dos Festivais Brasileiros (2016) o la Asociación de Festivales de Cine del Caribe (ver La Habana, 2013b), todas ellas de reciente creación.

internacional. Así, según los criterios que consideremos, podremos hablar de circuitos y calendarios específicos que se desarrollan de manera simultánea (Iordanova, 2009: 31-32). Al mismo tiempo, un único festival será parte de distintos (sub)circuitos: Cannes es un festival del circuito francés pero también del que constituyen los festivales «clase A» de la FIAPF. Podemos identificar tantos (sub)circuitos como queramos: el *queer film festival circuit*, el de cine de animación, el de cortometraje o el (sub)circuito de festivales dedicados al cine de Asia, de América Latina o de Oriente Medio. La idea de (sub)circuitos nos permitirá profundizar en el debate acerca de si estos espacios visibilizan cinematografías de otro modo relegadas a un segundo plano o si por el contrario son «guetos» de programación que carecen de interés para la crítica y los profesionales (Diawara, 1994).

### 1.5.2 Adecuación de los marcos teóricos al objeto

#### *Cinematografías (trans)nacionales de la periferia*

Dado que nuestro objeto es una muestra del cine de América Latina producido en las dos últimas décadas con el apoyo de festivales europeos, es necesario acotar en primer lugar la idea de cine latinoamericano contemporáneo. Los debates sobre nacionalismo cultural y desigualdad en el sistema mundo no son nuevos. Las cinematografías (trans)nacionales de América Latina requieren una aproximación desde ambas perspectivas: por un lado, como un cine regional al que dan forma las películas producidas en los distintos Estados-nación del subcontinente; por otro lado, como un territorio cinematográfico periférico con respecto al centro geopolítico que conforman Europa y Estados Unidos en el contexto mundial.

En el Capítulo 2 en primer lugar desarrollaremos los debates teóricos que definen geopolíticamente América Latina con respecto a otras cinematografías del mundo. Ocurre que en ocasiones se usan indistintamente términos como cine de la periferia, del Tercer Mundo, Tercer Cine, *World Cinema* o Cine del Sur para este cometido. Por ello, analizaremos las implicaciones geopolíticas de cada uno de estos conceptos y los territorios particulares a los que se refieren. Especialmente nos ocuparemos de las teorías que desde la década de 1960 permiten establecer centros y periferias en un sistema económico mundial y que consideramos que están también presentes en las articulaciones

y relaciones que suceden en el contexto cinematográfico. El hecho de que se haya generalizado la expresión «cines de la periferia» o «cines periféricos» nos obliga en este trabajo a recuperar los elementos originales de los conceptos económicos de centro y periferia que ponían en primer término la cuestión de la desigualdad entre territorios: es decir, las teorías económicas de la Dependencia y del Sistema Mundo - *World-System Theories*.

La oposición «centro-periferia» remite a una cuestión relacional, aunque en los estudios sobre cine con frecuencia la periferia se asocia al territorio tricontinental que conforman Asia, África y América Latina. Conviene destacar esta idea puesto que son los mecanismos que se establecen entre las áreas «centrales» y las «periferias» de un sistema cinematográfico mundial lo que constituye el marco teórico de nuestro trabajo. Mientras que categorías como la de Tercer Mundo, Tercer Cine, *World Cinema* o Cine del Sur están sujetas a regiones concretas, veremos que uno de los elementos centrales de las *World-System Theories* es la mutabilidad – hipotética - de los territorios que integran cada uno de los dos bloques del centro y la periferia. En teoría, las relaciones de poder e influencia en el circuito de festivales y la repercusión de las distintas instituciones culturales y cinematografías del mundo también están sujetas a posibles cambios.

Consideramos el circuito internacional de festivales uno de los espacios de legitimación y canonización que operan a nivel mundial en el contexto cinematográfico. A pesar de la multitud de eventos de estas características que se celebran a lo largo del año y del planeta, no todos tienen la misma influencia. La hipótesis central de nuestro trabajo tiene que ver precisamente con la preponderancia de los grandes festivales europeos como regidores de la cinematografía mundial en lo que se refiere a la constitución de las cinematografías (trans)nacionales y las estéticas y corrientes asociadas a ellas. Mientras, otros festivales que operan con el mismo propósito y desarrollan las mismas iniciativas tienen un carácter secundario y una influencia menor en la configuración de los cánones y las cinematografías (trans)nacionales del mundo. Esta tensión entre el centro de influencia y poder y otros territorios nos permite desarrollar nuestro trabajo a partir de las citadas teorías del sistema mundo.

En lo que respecta a los estudios sobre nacionalismo cultural, atenderemos a las ideas que a partir de la década de 1980 pusieron de nuevo el acento en esta cuestión. Analizaremos específicamente los estudios que tienen por objeto la producción cinematográfica y los diferentes marcos que establecen: el cine nacional, transnacional y regional. El desarrollo



de dichas teorías nos permitirá justificar nuestra decisión de considerar el cine de América Latina un cine transnacional - en tanto que regional.

El complejo debate terminológico y la falta de consenso en este campo están relacionados con lo intangible y voluble de los elementos que permitirían identificar lo particular de cada cine (trans)nacional<sup>37</sup>. Por este motivo la mayor parte de las aportaciones al campo quieren acotar imaginarios que, en abstracto, remitan a los temas, estéticas y dispositivos del cine de un territorio más o menos extenso. Es habitual que en última instancia los autores recurran a las «comunidades imaginadas» de Benedict Anderson (1983) como marco teórico de referencia<sup>38</sup>. Una de las actualizaciones más interesantes del concepto de Anderson es la que propone Amanda Rueda. En primer lugar, en todo su trabajo Rueda otorga un lugar privilegiado a los festivales como instituciones que configuran los cánones del cine de la periferia. Además, pone de relieve la importancia de los elementos territoriales y fronterizos en la geopolítica cultural, ya que son en última instancia estas delimitaciones diplomáticas las que dan nombre al cine de cada territorio. En esta línea, Rueda propone el concepto de «territorios imaginarios» ya que las cinematografías (trans)nacionales que configuran las citadas «comunidades imaginadas» de Anderson pertenecen a territorios delimitados geopolíticamente. La autora sigue con este concepto la línea de trabajo que abrió unas décadas antes Edward W. Said en sus estudios sobre Orientalismo. En su trabajo, Said asoció la cuestión del imaginario cultural a territorios particulares y se refería a Oriente y Occidente como «geografías imaginativas» / «*imaginative geographies*» que eran imaginadas precisamente desde el poder colonial (Said, 1985: 90). En los procesos que acogen los festivales de cine, resulta bien acertada la exposición de los «territorios imaginados» que propone Amanda Rueda, en tanto que inscribe en la propia definición los mecanismos de concepción y localización de sus fronteras:

Desde el exterior, a través de la mirada del otro, esta comunidad [imaginada, en términos de Anderson] se convierte en un *territorio imaginario*. Por lo tanto, se

---

<sup>37</sup> La dificultad de definir el término «cine (trans)nacional» hace que muchas investigaciones se limiten a compilaciones acerca de las características y circunstancias particulares de películas. Algunos ejemplos de aproximaciones más amplias que resultan especialmente válidas para nuestro trabajo - y que utilizaremos para desarrollar el debate en las páginas siguientes - están referidas en la bibliografía como Durovicová y Newman, 2010; Ezra y Rowden, 2006; Dennison y Lim, 2006a; Hjort y Petrie, 2007; Hjort y MacKenzie, 2000; y en el contexto más específico de Iberoamérica Dennison, 2013a.

<sup>38</sup> También desde los *Film Festival Studies* se le otorga un lugar preeminente al concepto de «comunidades imaginadas» de Anderson (1983). Podemos citar una de las publicaciones monográficas editadas desde el Institute for Global Cinema and Creative Cultures titulada *Film Festivals and Imagined Communities* (Iordanova y Cheung, 2010a).

trataría de desviar, en nuestro caso, el concepto de «comunidad imaginada» propuesto por Anderson hacia el de *territorio imaginado*, entendido como el universo de representaciones de un emplazamiento geográfico y cultural en el marco de la comunización globalizada. Un territorio que se construye (o que se imagina) mediante el reconocimiento de su diferencia. Así, sería el intercambio el que permite fundamentalmente concebir y localizar sus fronteras (Rueda, 2009a: 122).

Además de su aproximación a los «territorios imaginarios» como resultado de una serie de construcciones y delimitaciones culturales, Amanda Rueda identifica las relaciones internacionales o transnacionales como elementos centrales de estos procesos. En particular, en lo que respecta a las instituciones francesas y su labor en la configuración del imaginario del cine latinoamericano:

La «apertura hacia el mundo» propuesta por el Festival de Nantes no es una apertura hacia un mundo singular, abstracto y homogéneo, sino una apertura hacia mundos diferenciados y geográficamente localizados. Estos últimos no corresponden necesariamente a regiones *neutras*, sino más bien a *territorios imaginarios* cuya construcción simbólica se enriquece con las películas. En esta perspectiva, el cine se erige, gracias a los festivales, en instancia de mediación en las relaciones entre Francia –país de acogida– y los demás países, regiones o continentes (Rueda, 2009a: 124).

En esta investigación utilizaremos los términos nacional, transnacional y regional siempre en beneficio de una más clara aproximación al modo en que los festivales los construyen, operan con ellos y legitiman sus respectivas cinematografías. Por ello, consideramos como cine nacional la cinematografía particular de cada Estado-nación inscrito en el mapa político de América Latina. Interpretamos como transnacional aquel en el que participa uno o más de un país de dicho territorio. Como decíamos más arriba, en nuestra aproximación al cine latinoamericano, cine transnacional es sinónimo de cine regional, es decir, producido en el «territorio imaginario» de América Latina. Para ello, tomamos la aproximación al fenómeno que proponen Will Higbee y Song Hwee Lim y en la que consideran «lo transnacional como un fenómeno regional en tanto que examina las culturas cinematográficas y los cines nacionales, que se interesa en una herencia cultural compartida y/o en una delimitación geopolítica»<sup>39</sup>. Para hacer más dinámico el texto, con frecuencia nos referiremos al cine de un territorio como «(trans)nacional» cuando la idea que señalemos se refiera a ambos marcos.

---

<sup>39</sup> Cita original: «[...] the transnational as a regional phenomenon by examining film cultures/national cinemas which invest in a shared cultural heritage and/or geo-political boundary» (Higbee y Hwee Lim, 2010: 9).

Los recientes y prolíficos estudios sobre lo transnacional en el cine tienen que ver con la circulación de capitales y productos. En muchos casos, estos trabajos relegan a un segundo plano algunas películas cuando no son coproducciones internacionales que evidencian cierto hibridismo cultural. Como decíamos, consideramos una definición inclusiva del término transnacional que estaría también integrado por la producción que responde a una delimitación geopolítica más amplia que el Estado-nación y que en esta investigación se corresponde con América Latina. Por ello, nos ocuparemos también de acotar «lo nuevo del cine latinoamericano» de las dos últimas décadas como un fenómeno (trans)nacional. Coincide que en este periodo la producción de varias cinematografías nacionales de América Latina se ha constituido y reseñado como «nuevos» o «novísimos cines» de la región. En concreto, estudiaremos el Nuevo Cine Argentino, el nuevo cine mexicano, el *Novissimo cinema brasileiro*, el nuevo cine uruguayo, el Novísimo Cine Chileno y el nuevo cine colombiano<sup>40</sup>.

### *Film Festival Studies*

En las últimas décadas se ha configurado una línea de estudio dedicada a los festivales de cine que abarca diferentes perspectivas de análisis, objetivos e hipótesis de partida: los denominados *Film Festival Studies*. Nos interesan específicamente los trabajos que se ocupan de los festivales como espacios de visibilización, reconocimiento y canonización de películas, estéticas, cinematografías (trans)nacionales y nuevas olas. También aquellos estudios que atienden a las dinámicas industriales de los festivales y los relacionan de manera directa con el mercado cinematográfico. Desarrollaremos las primeras aproximaciones al objeto festival dentro de estos estudios y aquellas que resultan más adecuadas para nuestro propósito, lo que nos permitirá dar cuenta de la multidisciplinariedad como uno de los elementos que definen el campo de los *Film Festival Studies*. Nosotros consideramos el propio evento el eje articulador de estos estudios que se definen por tomar el festival, o algún aspecto de éste, como objeto de investigación y no tanto por la perspectiva teórica y metodológica puesta en práctica para analizarlo.

---

<sup>40</sup> Veremos en el epígrafe correspondiente que no existe consenso sobre la nomenclatura de este nuevo cine producido en México. También, que el crecimiento de la producción y la visibilidad internacional del cine colombiano aún está por denominar como un movimiento «con mayúsculas».

La mejor forma de introducir los estudios que toman el festival de cine como objeto central es señalar el debate sobre si estos conforman un campo específico o se integran dentro de los *Film Studies*. La dificultad de establecer un marco teórico y una metodología de consenso en este terreno hace que la discusión continúe. En el segundo volumen de la serie *Film Festival Yearbook*, Dina Iordanova y Ruby Cheung (2010b) señalaban la falta de acuerdo acerca de la disciplina a la que pertenece el estudio de estos eventos cinematográficos. Lo más destacable de su aproximación es que señalan las múltiples interpretaciones a las que responde el objeto festival de cine y la posibilidad de estudiar estos eventos como objetos distintos según la perspectiva elegida:

[Los festivals de cine] median; son un fenómeno sociológico, son un factor para la distribución global de cine; son una importante herramienta para la diplomacia cultural; introducen modelos de negocio rompedores; y están probablemente en buenas condiciones para ser analizados desde las herramientas conceptuales de los antropólogos, especialmente aquellos que son conscientes de las necesidades de explorar los «mundos mediáticos» (Iordanova y Cheung, 2010b: 3)<sup>41</sup>.

En el desarrollo del marco teórico relativo a los *Film Festival Studies* analizaremos la producción académica dedicada a este tema durante las últimas décadas. Como veremos, la metodología proviene de diferentes áreas de estudio en función del propósito de cada trabajo de investigación. Al mismo tiempo, el objeto concreto de análisis también es diverso. Este marco nos autoriza para elaborar la hipótesis central de nuestro trabajo desde varias perspectivas: como la última etapa en la evolución histórica del circuito internacional de festivales y del cine de América Latina (Capítulo 3); en el marco de la financiación (trans)nacional e internacional del cine (Capítulo 4); y en base a procesos que tienen lugar en los festivales y que construyen, visibilizan y legitiman los cines (trans)nacionales en el contexto mundial (Capítulo 5).

---

<sup>41</sup> Cita original: «[Film festivals] do mediate; they are sociological phenomena; they are a factor for the global distribution of film; they are an important tool of cultural diplomacy; they introduce disruptive business models; and they are probably best suited for study with the conceptual toolkit that is in possession of anthropologists, particularly those who are conscious of the need to explore the "media worlds"» (Iordanova y Cheung, 2010b: 3).

### 1.5.3 Adecuación de los métodos de trabajo al objeto de estudio

En un trabajo de estas características son tan importantes las fuentes bibliográficas y las aproximaciones anteriores al festival y al cine de América Latina como objeto de estudio como lo son los procedimientos relacionados con fuentes documentales, archivos, las propias películas que conforman el corpus, el acercamiento en primera persona a la celebración de los eventos y el contacto con los individuos que gestionan dichos espacios y los transitan. Durante el desarrollo de este trabajo hemos realizado de manera constante tareas de ida y vuelta a la literatura y «los objetos» que nos han permitido plantear preguntas y buscar respuestas de diferentes modos: sospechas que a veces se convertían en evidencias al participar activamente en los festivales de cine y que otras veces llevaban a problemas y preguntas nuevas. Este proceso nos obligaba constantemente a recurrir a las investigaciones y estudios previos que se ocupaban de las mismas, a la revisión de archivos y catálogos y a entrevistas a los profesionales que de un modo u otro están en conexión con las problemáticas que se iban añadiendo a esta investigación.

De ello dan cuenta las entrevistas citadas al final de este trabajo así como el listado de festivales, foros de industria y *pitchings* a los que hemos asistido en estos años y que también incluimos en las últimas páginas. En el primer caso podemos citar las entrevistas realizadas que están directamente relacionadas con los tres fondos que articulan nuestro trabajo: a Janeke Langelaan como responsable del Hubert Bals Fund, Isona Admetlla del World Cinema Fund y José María Riba y Ana Piquín en el caso de Cine en Construcción. También las realizadas a los responsables de instituciones que colaboran con dichos programas como Marina Díaz López del Instituto Cervantes y Marina Ludemann del Instituto Goethe. Todas las entrevistas han sido vitales para corroborar o descartar ideas, preguntas y problemas. En cuanto a la participación en festivales podemos destacar la acreditación y asistencia a los espacios de industria de los festivales de San Sebastián y Toulouse en 2012, así como los espacios de *work in progress* del Festival Asterisco en Argentina y Viña del Mar en Chile en 2015, que fueron fundamentales para problematizar algunas cuestiones que abordamos en este trabajo y que tienen que ver con las tensiones entre el poder de las instituciones y circuitos europeos y la producción de América Latina.

La cantidad de títulos requería también un ejercicio de síntesis que aparece en los cuadros que resumen el volumen y los datos de las películas financiadas por los citados festivales y la exhibición posterior de las mismas en Rotterdam, Berlín, Toulouse y San Sebastián. Para desarrollar el estudio hemos hecho un seguimiento de cada una de las películas financiadas en este contexto. En primer lugar, el Anexo I incluye todas las películas citadas

a lo largo de la investigación: se especifican las que han sido financiadas por cada uno de los fondos que nos ocupan, así como otros títulos que sirven para contextualizar en el cine de América Latina y en el marco más amplio de los festivales las películas que conforman el corpus central del trabajo. También hemos consultado otros títulos con este propósito, pero quedan al margen de dicha lista al no haberlos incluido finalmente en la redacción de la tesis. Aunque en el caso de Cine en Construcción hemos considerado para el estudio todas las películas seleccionadas, resultaba oportuno identificar también aquellas que han recibido el apoyo de la iniciativa tal y como recoge el Anexo V.

Para analizar el cine de qué países se está financiando en este circuito tuvimos que elaborar un cuadro resumen que hemos incluido como Anexo VII. A pesar de que productoras de otros países con frecuencia se han sumado a los proyectos originales, hemos trabajado a partir de las producciones tal y como se presentaron a las convocatorias de ayuda de Rotterdam, San Sebastián, Toulouse y Berlín. Durante el proceso de trabajo desarrollamos una tabla en la que se recogen estos mismos títulos organizados por el año en que recibieron la primera ayuda, por el año de producción que figura en IMDb y por el país de origen del proyecto. Nos parecía, sin embargo, que el resumen que incluimos con los datos por años de concesión de las ayudas y países beneficiarios muestra más claramente la distribución de estos fondos.

Para el estudio de la exhibición de estas películas hemos elaborado varios subcircuitos de análisis. A modo de resumen y muestra del trabajo realizado en este sentido hemos incluido la ficha de *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/PY/NL/AT/FR/DE) como Anexo VIII. Así, los datos con los que hemos realizado el estudio se refieren a las ayudas recibidas, los países (co)productores, el estreno en salas y su circulación en los festivales que le habían otorgado alguna ayuda así como por aquellos que hemos considerado de referencia para hablar del subcircuito de festivales temáticos, de «clase A» y de festivales internacionales celebrados en América Latina. También incluimos entre los datos de cada película si se trata de un título financiado por Ibermedia, dado el protagonismo de dicho programa en el contexto latinoamericano reciente y la atención que la literatura académica le ha prestado acerca de problemas que nosotros encontramos también en el marco de las ayudas convocadas por festivales.

El visionado de las películas que conforman la filmografía del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund ha sido también parte del proceso en un doble sentido: por un lado, para conocer más en profundidad el objeto al que nos enfrentábamos; por otro lado, para completar nuestra perspectiva del contexto, los

espacios y las circunstancias en las que se exhiben estas películas a partir del modo en que hemos accedido a ellas. Del total de las 450 películas que constituyen el corpus de análisis, hemos visto 267. Si consideramos los años de 2000 a 2010 el porcentaje de títulos aumenta: de 297 películas hemos visto 224, por lo que nuestra imagen es más nítida en lo que se refiere a este periodo. Sin embargo, aunque sea menor el número de películas vistas de las financiadas desde 2010, estas resultan de gran importancia para nuestro trabajo si consideramos los lugares de acceso a las mismas ya que nos han permitido configurar ciertas cartografías tentativas sobre la exhibición del cine de América Latina. Algunas películas las hemos visto en salas de Madrid, como los recientes estrenos comerciales *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015, AR/ES/FR) y *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR); también en otras salas como Cineteca, donde vimos *Jean Gentil* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2010, MX/DR/DE); o como parte de la programación de Casa de América, caso de *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, AR/ES). Esta última película la habíamos visto ya en el Cine Gaumont de Buenos Aires, uno de los Espacios INCAA para la exhibición de películas en las que participa el Instituto; ahí vimos también otros títulos como *Refugiado* (Diego Lerman, 2014, AR/CO/FR/PL/DE). En este sentido, la estancia de investigación en Argentina fue muy provechosa: entre otras películas, pudimos ver *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013, UY/AR/NL) en la sala de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015, AR) en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, donde también vimos *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014, AR/DE).

Otros de los títulos recientes hemos podido verlos en festivales, lo que nos ha permitido por un lado conocer mejor el espacio del evento y por otro situar e interpretar estas películas en el contexto que más nos interesan. Algunas películas son: *El violín* (Francisco Vargas, 2005, MX)<sup>42</sup>, *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012, CL), *Workers* (José Luis Valle, 2013, MX/DE) y *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 2012, PY/ES) en San Sebastián; *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2011, AR) y *El lenguaje de los machetes* (Kizzy Terrazas, 2011, MX) en los Rencontres de Toulouse; *Somos Mari Pepa* (Samuel Kishi, 2013, MX) en la Berlinale; *Videofilia (y otros síndromes virales)* (Juan Daniel F. Molero, 2015, PE) en Filmadrid; *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR) y *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015, CO/FR/NL/CL/BR) en el Festival de Santiago de Chile (SANFIC); etc. A estos hay que sumar los títulos que vimos como *work in progress* en las ediciones de Cine en Construcción celebradas en Toulouse y San Sebastián en 2012 y los visionados realizados durante la visita a las oficinas del Hubert Bals Fund en Rotterdam en diciembre

---

<sup>42</sup> Como parte de la retrospectiva dedicada en 2012 a Cine en Construcción.

de 2014. También ha sido fundamental el acceso a los fondos audiovisuales de bibliotecas públicas para ver numerosos títulos citados en esta investigación: principalmente las del Instituto Cervantes en Madrid, la Filmoteca Chilena en Santiago de Chile, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) en Buenos Aires.

El trabajo de visionado junto con el estudio de investigaciones anteriores dedicadas al cine más contemporáneo de América Latina apuntaba en dos direcciones que se sumaban a la importancia de los festivales en este contexto: por un lado, el desarrollo y actualización de normativas cinematográficas y subsidios para el cine latinoamericano en marcos nacionales, transnacionales e internacionales; por otro lado, la configuración de lo que se ha dado en llamar novísimos o nuevos cines de la región a partir del año 2000. La sospecha de que «los novísimos» iban más allá del Nuevo Cine Argentino y el novísimo cine chileno nos hicieron ampliar la búsqueda de elementos nuevos en otras cinematografías nacionales de América Latina. Así, vimos que habían sido referidos como nuevos cines en estos años también las filmografías de México, Brasil, Uruguay y la sospecha, ahora confirmada, de que algo ocurría en Colombia. El hecho de estudiar los fondos de festivales en un contexto más amplio de subsidios destinados al cine de la región, nos hizo dirigir la búsqueda a los fondos estatales convocados por los países de los nuevos cines y vimos que el desarrollo de sus políticas de fomento, si bien no simultáneo, había sido parejo.

La diversidad de las fuentes documentales en el caso de las políticas de fomento y apoyo al cine latinoamericano de alcance nacional, transnacional e internacional nos obligó a organizar dicha información y sintetizarla de forma que resultara útil para este trabajo y visibilizara las comparaciones que planteamos. De ahí la inclusión de esquemas como el que pone en relación directa estas fuentes de financiación con las fórmulas de apoyo creadas por los festivales de Rotterdam, San Sebastián, Toulouse y Berlín (Tabla 4). Con el propósito también de mostrar conceptos abstractos como el referido de calendario o circuito de financiación asociado a festivales surgió la tabla que presenta la distribución a lo largo del año de este tipo de iniciativas en diferentes partes del mundo y destinadas a cines particulares (Tabla 2).

El itinerario de ida y vuelta constante a la bibliografía, las películas, los festivales, las instituciones y los protagonistas nos ha permitido actualizar y hacer más complejas y oportunas las preguntas a medida que desarrollábamos esta investigación.



#### 1.5.4 Diseño y organización del trabajo

Para desarrollar la hipótesis principal de nuestro trabajo hemos diseñado preguntas más concretas que nos permitirán analizar el papel de los programas de apoyo en la labor histórica de los festivales como espacios de configuración de los cines (trans)nacionales. Estas preguntas serán objeto de capítulos independientes que concluiremos con un estudio de caso que ilustre las cuestiones referidas.

En las páginas anteriores de esta «Introducción» desarrollábamos el perfil de los fondos de Rotterdam, San Sebastián-Toulouse y Berlín. Esta presentación inicial nos permitirá desarrollar en profundidad los elementos o circunstancias del Hubert Bals Fund, Cine en Construcción y el World Cinema Fund en función de la problemática concreta que desarrollemos en cada capítulo. Era también necesario explicitar nuestra posición acerca de dos conceptos clave en esta investigación y en general en los *Film Festival Studies*: el «festival de cine» y el «circuito internacional de festivales» antes de justificar el marco teórico y las dinámicas de trabajo en nuestra aproximación.

En el «Capítulo 2» contextualizaremos el cine contemporáneo de América Latina financiado y exhibido en festivales a partir de las dos líneas teóricas que articulan nuestra investigación. En una primera parte desarrollaremos la hipótesis que considera el cine de América Latina como un cine (trans)nacional de la periferia. Es decir, su papel en un segundo plano geopolítico con respecto a un centro europeo dominante. Abordaremos la situación actual de este debate y los motivos que nos llevan a hablar de «periferias cinematográficas» en lugar de utilizar otros conceptos geopolíticos aparentemente equivalentes como cine del Tercer Mundo, Tercer Cine, *World Cinema* y Cine del Sur. También atenderemos a las crisis del concepto «cine nacional» en un momento en el que la coproducción internacional es una práctica generalizada y lo «transnacional» parece haberlo sustituido como marco de análisis.

En la segunda parte del «Capítulo 2» analizaremos los *Film Festival Studies* como un campo heterogéneo. Partiremos de una revisión cronológica y temática de los estudios que a día de hoy suponen el eje vertebrador de este campo de interés y que dan cuenta de las diferentes aproximaciones posibles al objeto festival. El elemento central de este debate para nosotros es el de las «películas de festival»: un concepto que incluye los títulos exhibidos en este contexto pero también los que han sido financiados en alguno de los programas de apoyo que nos interesan. También en el «Capítulo 2» estudiaremos los novísimos cines de América Latina. Considerando las dos líneas de trabajo que se cruzan

en nuestra propuesta, hemos dividido el estudio de los novísimos en dos partes: en base a los elementos cinematográficos que le son propios y los procesos que los ponen en relación con el circuito de festivales. Es decir, concluiremos la primera parte del capítulo atendiendo a los temas, narrativas y estéticas propias del cine contemporáneo de América Latina; y terminaremos la segunda parte con el recorrido de estas películas por el circuito internacional de financiación y exhibición al que dan forma los festivales de cine.

*La salada* (Juan Martin Hsu, 2014, AR/ES) es el título que tomaremos como caso de estudio en el «Capítulo 2». La película dirigida por Juan Martin Hsu permite un análisis relacionado con los aspectos que desarrollaremos en este capítulo. La trayectoria de su director, algunos aspectos de la trama y su itinerario por fondos de financiación internacionales nos permitirán actualizar las relaciones del circuito de festivales con el Nuevo Cine Argentino casi dos décadas después de su aparición.

En el «Capítulo 3» desarrollaremos una cronología del circuito de festivales en la que los programas de financiación son la última fase de su evolución. Nos ocuparemos especialmente de la tercera y actual etapa, cuyo origen fue una iniciativa en el Festival de Rotterdam y que hoy consiste en un denso calendario anual de convocatorias. Estudiaremos un circuito de financiación integrado por programas dedicados al apoyo de películas de diferente formato – largometraje, cortometraje -, enfoque – documental, ficción, experimental - y territorios – países en vías de desarrollo, cine de Asia, cine árabe, cine mediterráneo, cine argentino, etc. -. Veremos también cómo las modalidades de ayuda cada vez son más diversas y cómo el apoyo a la producción se ha expandido para favorecer todo tipo de sinergias. Esto se traduce en la aparición de talleres de realización o escritura, residencias creativas, becas, foros de (co)producción, encuentros de estudiantes, etc. Se trata de un modelo que apareció en el centro europeo del circuito y que con el tiempo se ha extendido a los territorios periféricos subsidiarios de los primeros programas de estas características.

En esta última etapa también resulta característico el fomento de la coproducción internacional desde los propios fondos gestionados por festivales. Analizaremos la distribución (trans)nacional de las ayudas convocadas por los tres fondos que articulan nuestro trabajo así como los procesos por los cuales coproductores extranjeros, generalmente europeos, se suman a los créditos de financiación de los proyectos de América Latina durante su recorrido por programas de apoyo.

Tomaremos *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE) como caso de análisis en el «Capítulo 3». Esta película ha estado cerca de dos años en el circuito de

financiación asociado a festivales, donde tuvimos la oportunidad de verla en las ediciones de 2012 de Cine en Construcción celebradas de San Sebastián y Toulouse. Su itinerario permite analizar la manera en que productoras extranjeras fueron sumándose a esta producción originalmente uruguaya.

En el «Capítulo 4» estudiaremos el Hubert Bals Fund, Cine en Construcción y el World Cinema Fund en relación a otros espacios de financiación no-industriales de alcance estatal, transnacional e internacional. En la primera parte del capítulo analizaremos de qué manera se relacionan los diferentes marcos de financiación disponibles para el cine de América Latina. Luego estudiaremos las ayudas estatales de los países en los que los citados novísimos cines resultan un hecho contrastable – Argentina, México, Brasil, Uruguay, Chile y Colombia - y la reciente implantación de estas políticas de fomento sobre todo a partir de la década del 2000. Por otro lado, es necesario poner en relación estos fondos con iniciativas de fomento audiovisuales de alcance transnacional como el Programa Ibermedia o los acuerdos del MERCOSUR (Mercado Común del Sur). En un marco más amplio, nos ocuparemos también de las ayudas internacionales ofrecidas por gobiernos europeos, que con frecuencia están asociadas a fondos públicos de cooperación y ayudas institucionales destinadas a países en vías de desarrollo.

Resulta por ello pertinente tomar como caso de estudio para el «Capítulo 4» *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL). La película recibió una de las ayudas del World Cinema Fund, un programa especialmente interesado en apoyar películas «auténticas» (Berlin, 2008). También el apoyo de Proimágenes Colombia, organismo que gestiona las ayudas públicas del gobierno colombiano y que señala como uno de los criterios de elegibilidad prioritarios el que los proyectos den cuenta de «lo colombiano» (Proimágenes, 2015c).

En el «Capítulo 5», por último, desarrollaremos los procesos por los cuales el cine de la región financiado por fondos europeos se ha constituido como el novísimo cine de América Latina en un doble proceso de programación que atiende a lo nacional y lo transnacional. Para ello analizaremos varios subcircuitos: el que constituyen los fondos de financiación; el de los festivales «clase A» de la FIAPF; los festivales dedicados al cine de América Latina; y los festivales internacionales celebrados en América Latina. Como festivales internacionales celebrados en la región hemos tomado los casos del BAFICI y Mar del Plata en Argentina y Viña del Mar en Chile, por considerar que prestan especial

atención al tipo de cine que analizamos en este trabajo<sup>43</sup>. Como festivales temáticos hemos tomado como casos de estudio los Rencontres de Toulouse en Francia, el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en Cuba y el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva en España. En el Anexo VIII hemos incluido un modelo de las fichas realizadas con cada película de las financiadas por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund para elaborar este trabajo. También estudiaremos los circuitos específicos creados para exhibir los títulos financiados por estos programas y que presentan dos modalidades: acuerdos de colaboración con instituciones culturales y retrospectivas dedicadas a la filmografía del fondo en cuestión.

Hemos seleccionado como último caso la película *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE) cuya amplia circulación por todos estos (sub)circuitos nos permite analizar los festivales y secciones en que ha sido programada así como los criterios de inclusión en cada uno de ellos. El hecho de que la película esté hablada en guaraní y se refiera a un conflicto del siglo pasado entre Paraguay y Bolivia hace que sea especialmente interesante para estudiar de qué manera los festivales consideran lo propio y específico de un cine (trans)nacional.

Valoraremos en un epígrafe final de «Conclusiones» los resultados de nuestra investigación.

### *Decisiones de estilo*

De manera recurrente utilizamos la expresión «cine (trans)nacional». Nos parece adecuado utilizar dicha construcción cuando nuestra hipótesis de trabajo está directamente relacionada con el modo en que los festivales de cine configuran los imaginarios cinematográficos a nivel mundial en base a categorías nacionales y regionales. Utilizaremos esta construcción cuando la idea que exponemos se refiera a ambos marcos.

Los títulos de las películas aparecen citados a lo largo de la investigación con el código ISO (International Standard Organization) correspondiente a los países participantes en la producción (ISO, 2016). En el Anexo XI incluimos los códigos relativos a esta norma. Haremos referencia constante a la coproducción internacional; por ello, aunque en

---

<sup>43</sup>En el año 2000 no se celebró el Festival de Mar del Plata. En 2013 se suspendió el festival de El Cairo. Hasta 2001, el festival de Shanghai no se celebró con frecuencia anual.

ocasiones puede entorpecer la lectura, consideramos importante visibilizarlo a lo largo de toda la investigación. Salvo que se indique lo contrario, los países incluidos en la referencia son aquellos que tienen algún tipo de participación financiera en la película, independientemente de que coincidan o no con las nacionalidades que administrativamente posee cada título. Los datos han sido tomados de la plataforma IMDb (IMDb, 2016). Debido al volumen de películas y la diferencia entre los datos recopilados a través de una u otra fuente nos parece acertado tomar como criterio unitario el de esta plataforma. Asumiendo los riesgos de que pueda haber algún error, el hecho de que la información disponible en IMDb sea fruto de la aportación y actualización de datos de las propias empresas productoras y distribuidoras lo convierte en una herramienta adecuada para el estudio del cine contemporáneo y para nuestro propósito.

Al final del trabajo incluimos un Anexo I con las películas que forman parte de esta investigación, identificadas como pertenecientes a las filmografías del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción o el World Cinema Fund. En esta filmografía hemos incluido también otros títulos que citaremos en la investigación y que son de territorios distintos de América Latina o ajenos a la filmografía financiada por los festivales que analizamos. En cualquier caso, los títulos pertenecientes a las filmografías del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund están identificados como tales. En este Anexo I hemos incluido los países que aparecen asociados a cada película en las resoluciones de los fondos por lo que puede consultarse en qué medida se van sumando países a muchas películas incluidas en este trabajo – en el texto del cual, como decíamos, aparecen los datos de participación internacional recogidos en la página IMDb.

En los Anexos sucesivos adjuntamos documentos e información que citaremos a lo largo de la investigación.

Las traducciones de las citas literales son nuestras salvo que se indique lo contrario. En algunos casos especialmente relevantes hemos incluido como nota al pie el texto original. Las películas aparecen mencionadas con su título original cuando es en castellano o portugués; en otros casos, incluimos la traducción para su estreno en España o el título de la película para su distribución internacional.

La «Bibliografía» final aparece organizada en diferentes bloques. Además de bibliografía específica sobre cine de la región y festivales, tomamos como herramienta de trabajo la «vida en papel» de los festivales que apunta Daniel Dayan y que enumera como catálogos oficiales, programas, panfletos, postales, etc (Dayan, 2005: 45). Hoy necesariamente tenemos que sumar a su lista las páginas en Internet y las publicaciones en redes sociales

de los festivales que nos ocupan. El problema en este último caso reside en lo efímero de los recursos en la red: documentos eliminados del portal, enlaces obsoletos, textos modificados y archivos de ediciones anteriores suprimidos para lanzar la página web de cada nueva edición del festival<sup>44</sup>.

Hemos organizado la «Bibliografía» en cuatro (más tres) bloques que atienden a los recursos procedentes de a) la bibliografía académica – teoría, historia, cinematografía y festivales -, b) de la crítica y prensa especializada, c) las publicaciones responsabilidad de los festivales de cine y productoras – páginas en Internet, catálogos, afiches, convocatorias y resoluciones -, y d) los documentos de carácter institucional – normas, convocatorias y publicaciones de instituciones culturales y de los fondos de fomento audiovisual de distinto alcance que referimos -. En el caso de los festivales y normativas hemos tomados decisiones que, sabiendo que alteran las normas de citación, facilitan la lectura y su consulta a lo largo de la investigación.

En el caso de los catálogos oficiales de festivales y dosieres, citamos solo aquellos que hemos consultado y que citamos explícitamente a lo largo de la investigación en su versión publicada en papel o como documento digital. En muchos de los casos, la búsqueda de películas programadas en los festivales considerados para el estudio se ha realizado a través de las opciones y aplicaciones de búsqueda que alojan las páginas web oficiales de los mismos. Incluimos una lista con los enlaces a estas páginas oficiales al final de las referencias agrupadas como «Publicaciones corporativas de festivales y páginas web».

Incluimos también al final de la «Bibliografía» los recursos audiovisuales adicionales consultados así como las entrevistas realizadas y la participación en festivales, talleres y secciones de industria durante el trabajo de campo desarrollado. Como ya hemos mencionado, tanto las conversaciones y entrevistas como la experiencia en primera persona de los espacios y las dinámicas de los festivales referidos han sido fundamentales para generar las dudas y preguntas que dan forma a esta investigación.

---

<sup>44</sup> En casos como los del Festival Internacional de Cine de Hong Kong, Mar del Plata o el BAFICI se crea una página web nueva para cada edición, de manera que las de años anteriores se abandonan, se suprimen o se cambian de URL (Uniform Resource Locator) imposibilitando el acceso a través de buscadores o de la propia página principal del evento.

## **2. MARCOS TEÓRICOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

---





## 2.1 América Latina en el marco de los cines (trans)nacionales de la periferia

### 2.1.1 Debates teóricos sobre la periferia cinematográfica y otras categorías geopolíticas

En el mundo existen diferentes territorios que se relacionan en condiciones de desigualdad: se organizan en categorías opuestas que responden a la situación de inferioridad, sometimiento o dependencia de unas regiones con respecto a otras. Esta desigualdad entre territorios a nivel mundial ha sido objeto de las teorías de la dependencia y los estudios coloniales y postcoloniales. Nos interesan dos aspectos fundamentales de estas propuestas: por un lado, el desarrollo y el subdesarrollo como polos opuestos de un mismo contexto; y por otro lado, la influencia cultural que tiene lugar desde el centro hacia la periferia heredada de las relaciones coloniales.

Además de ser dos corrientes estrechamente relacionadas, las teorías de la dependencia y del colonialismo sirven como antecedente y marco general a nuestra propuesta. Señalábamos unas páginas atrás que con frecuencia se utilizan las categorías de cine del Tercer Mundo, Tercer Cine, cine periférico, del Sur o *World Cinema* para referirse al cine de América Latina. Veremos cómo los «territorios imaginados» que se corresponden con cada concepto son diferentes – aunque parecidos -. Podemos decir que, atendiendo a criterios de orden político, económico y cinematográfico particulares, cada uno configura un «territorio imaginario» específico en los términos que define Amanda Rueda (2009a: 124). El elemento común a todos ellos, precisamente, es la posición de inferioridad que detentan con respecto al cine del Primer Mundo, del Norte o del centro. Por ello, resulta oportuno desarrollar la línea central de cada escuela para presentar el marco en el que aparecen estos conceptos geopolíticos que desde hace décadas se asocian al cine de América Latina.

Alvin Y. So señala como la línea central y «clásica» de las teorías de la dependencia los trabajos empíricos sobre el impacto negativo del colonialismo en determinados territorios (So, 1990: 110). Estas teorías de corte neo-marxista y surgidas en la década de 1960 se ocupaban de las relaciones coloniales y aparecieron precisamente en regiones que habían sido explotadas en estos términos. En este sentido, consideraban «la dependencia [como] el resultado de la imposición de una serie de condiciones externas al desarrollo del Tercer Mundo» (So, 1990: 132). En los trabajos adscritos a esta escuela de la dependencia

aparecen ya los términos de «centro» y «periferia» - «*core*» y «*periphery*» en las posteriores Teorías del Sistema Mundo -. En la cita que sigue, Osvaldo Sunkel identifica el desarrollo y el subdesarrollo como dos caras de la misma moneda, uno como consecuencia del otro y viceversa. Además, el autor incluye «centro» y «periferia» como términos opuestos en una lista que da cuenta de las relaciones desiguales en el contexto mundial:

En síntesis, un esquema analítico adecuado para el estudio del subdesarrollo y para la formulación de estrategias de desarrollo debe reposar sobre las nociones de proceso, de estructura y de sistema. No puede admitirse que el subdesarrollo sea un momento en la evolución de una sociedad económica, política y culturalmente aislada y autónoma. Se postula, por el contrario, que el subdesarrollo es parte del proceso histórico global de desarrollo, que el subdesarrollo y el desarrollo son dos caras de un mismo proceso universal, que ambos procesos son históricamente simultáneos, que están vinculados funcionalmente, es decir, que interactúan y se condicionan mutuamente, y que su expresión geográfica se concreta en dos grandes polarizaciones; por una parte, la polarización del mundo entre los países industriales, avanzados, desarrollados, centros, y los países subdesarrollados, atrasados, pobres, periféricos y dependientes [...] (Sunkel, 1971: 9).

De los discursos sobre el colonialismo y el neocolonialismo nos interesa aquello que específicamente se ocupa de la cuestión cultural y del sistema de relaciones que dan cuenta específicamente de la influencia unidireccional que los territorios del centro ejercen sobre la periferia en el proceso de colonización cultural. Del poder que lo que consideramos el centro - los festivales europeos, sus programaciones y sus fondos de financiación - tiene sobre la periferia - cinematografías que participan en este circuito antes y/o después de su finalización:

[La colonización cultural] Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. [...] Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no solo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes [...]. Los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones. Los colocaron, primero, lejos del acceso de los dominados. Más tarde, los enseñaron de modo parcial y selectivo, para cooptar algunos dominados en algunas instancias del poder de los dominadores. Entonces, la cultura europea se convirtió, además, en una seducción: daba acceso al poder (Quijano, 1992: 12).

Adscrito a los estudios postcoloniales podemos señalar el trabajo de Homi K. Bhabha que identifica en el mapa geopolítico mundial territorios que denomina liminales y que tienen un papel de mediadores o intermediarios entre las regiones colonizadoras y las colonizadas. El autor señala la importancia de este concepto de lo liminal, que toma de campo de la Psicología, para la teoría postcolonial porque resulta

útil para describir un lugar «intermedio» en el que tiene lugar la transformación cultural [...] el sujeto colonizado puede existir en el espacio liminal entre el discurso colonial y la asunción de una nueva identidad «no-colonial». Pero esta identificación nunca es simplemente el paso de una identidad a otra sino un proceso constante de compromiso, contestación y apropiación (Bhabha, 1994: 117).

En este sentido podemos seguir la hipótesis de Owen Evans en la que sitúa los festivales de cine en este espacio liminal de mediación entre los territorios cinematográficos colonizadores y los colonizados (Evans, 2007). En su análisis del circuito europeo desde la perspectiva de los estudios postcoloniales los identifica como unos espacios de mediación que perisiguen y logran desdibujar los límites de la desigualdad entre unos y otros territorios. Compartimos la idea de los festivales como espacios de mediación entre regiones geopolíticas, sin embargo, según nuestra hipótesis esta mediación no reduce la desigualdad entre el espacio cinematográfico colonizador (central) y el colonizado (periférico), al contrario, contribuyen a mantenerla. Este espacio liminal es donde tienen lugar los procesos a partir de los que se constituyen los cines (trans)nacionales del mundo. Ese lugar de «compromiso, contestación y apropiación» que identifica Bhabha es efectivamente el escenario de un cambio de identidad cuando una película deja de ser un título individual para integrarse en una cinematografía (trans)nacional determinada. En este sentido, todos y cada uno de los festivales del circuito internacional contribuyen a la tarea de diseñar dichas cinematografías (trans)nacionales. El problema es que la propia organización del circuito internacional en eventos y subcircuitos centrales y periféricos hace que el poder para modelar las categorías cinematográficas de unos y otros festivales sea muy distinto. En lo que respecta al cine del mundo, se repite la dicotomía de territorios «imaginarios» colonizados y colonizadores en tanto que existen cinematografías e instituciones del centro – Europa y Estados Unidos – y de la periferia.

Estos conceptos marco que analizamos a continuación permiten estudiar la dependencia de algunos territorios cinematográficos con respecto a otros y la colonización de los imaginarios de una hipotética perifera por parte del centro. Estas ideas han permitido el desarrollo de conceptos que articulan nuestra investigación y son el marco en el que se integra nuestra hipótesis de los festivales europeos como instituciones que construyen y

legitiman la categoría de cine (trans)nacional de América Latina y la integran en una periferia cinematográfica más amplia.

### *La periferia cinematográfica*

El concepto de «cines periféricos» señalado por Alberto Elena (1999a) resulta el más adecuado para ocuparse de la relación desigual y la tensión que existe entre un centro legitimador de los cánones cinematográficos y una periferia productora de relatos. Este término sitúa en primer lugar la cuestión de la desigualdad y nos permite estudiar el cine de América Latina como periferia cinematográfica con respecto a un centro geopolítico constituido por los festivales europeos. El uso abundante de esta terminología ha hecho que en cierto sentido se pierda la referencia a un sistema relacional y se utilice solo en relación a unos territorios particulares ya solidificados como pertenecientes a la periferia geopolítica. Es necesario insistir y volver a ese sistema original de relaciones que nos permite hablar de regiones cinematográficas periféricas. Se trata de una estructura relacional explícita en la dicotomía centro-periferia que utilizaremos para el desarrollo de este trabajo.

Tomaremos como punto de partida las propuestas teóricas publicadas por Johan Galtung en «A Structural Theory of Imperialism» (1971) e Immanuel Wallerstein en «Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy» (1974). En ambos trabajos, los autores desarrollan los conceptos «centro» y «periferia» como articuladores de las relaciones de distinto orden que se establecen en el sistema mundo entre diferentes países y regiones. Estos dos estudios parten de la desigualdad señalada por aproximaciones anteriores como las teorías de la dependencia o los estudios sobre imperialismo y colonialismo. Nos interesan particularmente estas propuestas porque se ocupan también del espacio intermedio entre el centro y la periferia como elemento de equilibrio en esta relación desigual: el «*go-between*» que señala Johan Galtung y el concepto de «semiperiferia» que establece Wallerstein (Galtung, 1971: 105; Wallerstein, 1974: 3; 1976). Estos estudios se ocupan de las relaciones económicas y geopolíticas y nos permiten actualizar en el campo cinematográfico las tensiones y mecanismos que identifican así como los resultados que consiguen. Veremos primero en qué consiste cada una de sus propuestas para luego exponer nuestra consideración de los centros y periferias de la cinematografía mundial en

lo que respecta al circuito de festivales y a la producción contemporánea de América Latina.

En «A Structural Theory of Imperialism», Johan Galtung considera la polarización del mundo en naciones centrales y periféricas como el elemento estructural de un sistema regido por la desigualdad (Galtung, 1971: 81). Aunque su propuesta es más amplia, nos interesa destacar aspectos concretos de la misma. Por un lado, la organización del mundo según Galtung estaría dividida en centros (C) y periferias (P) que a su vez poseen unos centros (c) y periferias (p) propios<sup>45</sup>. El autor considera que las relaciones entre estos cuatro territorios se desarrollan de acuerdo a varios modelos. Uno de ellos responde a un diálogo colaborativo y positivo por todas las partes que daría lugar al siguiente esquema de transacciones e influencias: de los centros a las periferias (C→P; C→p; c→p), entre las periferias (P-p) y entre los centros (C-c) (Galtung, 1971: 106). Esta propuesta nos parece la más adecuada para analizar las dinámicas que encontramos en nuestro objeto de estudio y que desarrollaremos en las páginas siguientes. Es decir, consideramos que los diferentes agentes implicados en el circuito cinematográfico y de festivales tienen una actitud colaborativa.

Otra idea que nos interesa es que Galtung señala el imperialismo cultural como uno de los cinco tipos posibles en los que se manifiestan estas relaciones desiguales y encuentra en él unas dinámicas que identificamos también en el circuito internacional de festivales de cine:

[En el imperialismo cultural] la división del trabajo entre maestros y alumnos está clara: no es la división del trabajo como tal – como la encontramos en la mayoría de situaciones de transmisión de conocimiento – lo que constituye el imperialismo, sino la localización de los maestros y los alumnos en un contexto más amplio. Si el Centro siempre proporciona los profesores y define lo que debe ser enseñado, y las formas proporcionan los estudiantes hay un patrón que huele a imperialismo. [...] Aceptando la transmisión cultural, la Periferia, implícitamente, también valida para el Centro la cultura desarrollada en el centro, sea dicho centro nacional o internacional. Esto refuerza el Centro como centro [...] (Galtung, 1971: 93)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> C: centro del centro; P: periferia del centro; c: centro de la periferia; p: periferia de la periferia.

<sup>46</sup> Cita original: «[En el imperialismo cultural] The division of labor between teachers and learners is clear: it is not the división of labor as such (found in most situations of transmission of knowledge) that constitutes imperialism, but the location of the teachers, and of the learners, in a broader setting. If the Center always provides the teachers and the definition of that worthy of being taught, and the ways provides the learners, then there is a pattern which smacks of imperialism. [...] For in accepting cultural transmission the Periphery also, implicitly, validates for the Center the culture developed in the center, whether that center is intra- or international. This is to reinforce the Center as a center [...]» (Galtung, 1971: 93).

Galtung recomienda analizar estas teorías a partir de marcos geopolíticos concretos. Es decir, abordar estos estudios desde la perspectiva de la «interacción entre naciones y grupos de naciones y ver cuáles pueden ser diferenciadas en términos de centros y periferias que se relacionan de la manera señalada» (Galtung, 1971: 85)<sup>47</sup>. Evidentemente las relaciones desiguales de las que parten estos autores se materializan en las economías nacionales y regionales de determinados territorios. Apuntes como este nos permiten analizar los festivales como instituciones de legitimación de los cines (trans)nacionales: es necesario identificar los territorios donde se celebran estos eventos pero también los países y regiones en los que se producen las películas que permiten constituir la cinematografías (trans)nacionales del mundo.

Por último, el autor amplía el esquema dicotómico de centro-periferia a partir de un tercer concepto que denomina «territorio intermediario» y que funciona como espacio de contacto entre los dos polos señalados (Galtung, 1971: 104). Considerando nuestra propuesta, nos interesa también destacar aquí la posibilidad de varios centros simultáneos que Galtung recoge hacia el final de «A Structural Theory of Imperialism» (Galtung, 1971: 105). Si pensamos en el circuito internacional de festivales, encontramos eventos cuya influencia y poder es equivalente si consideramos los diferentes subcircuitos que se desarrollan simultáneamente en el contexto general<sup>48</sup>. En la línea de los «territorios intermediarios» podemos señalar también festivales cuya influencia relativa varía si los estudiamos en el contexto mundial o en un ámbito cinematográfico más concreto.

Por su parte, lo que interesa a Immanuel Wallerstein a lo largo de su trabajo son los mecanismos y procesos inscritos en la dicotomía del mundo capitalista (So, 1990: 179). Wallerstein desarrolla un modelo de análisis del mundo a partir de tres conceptos, superando la dicotomía desarrollo-subdesarrollo / centro-periferia de las teorías de la dependencia: en su propuesta describe y desarrolla la idea de territorios «semi-periféricos» (Wallerstein, 1974: 3). De esta forma dota de entidad propia a espacios relacionales antes descritos vagamente. El autor señala cómo «las actividades productivas de estos países semi-periféricos están frecuentemente divididas. En parte actúan como una zona periférica para los países centrales y en parte como centro para algunas regiones periféricas» (Wallerstein, 1976: 462-463).

---

<sup>47</sup> Cita original: «[...] interaction between the nations or groups of nations, and see whether the nations can be differentiated in terms of centers and peripheries that relate to each other in the way indicated» (Galtung, 1971: 85).

<sup>48</sup> En el capítulo anterior hablábamos de la existencia simultánea de varios (sub)circuitos, además de la estructura jerárquica en la que se organizan los eventos que conforman cada conjunto de festivales.

Para nuestra investigación, la idea más relevante del trabajo de Wallerstein es la posibilidad de que el estatus de un territorio cambie: así, la periferia es susceptible de convertirse en semiperiferia, y la semiperiferia de convertirse en centro. Por supuesto, la evolución de un territorio puede producirse a la inversa: de centro a semiperiferia y a periferia (Wallerstein, 1974: 7). Sin embargo, en el campo cinematográfico la «movilidad» del sistema mundo que señala el autor parece no haber tenido lugar. Esta propuesta de Wallerstein queda en cierto sentido al margen del desarrollo que proponemos de los centros y periferias en el contexto de los festivales de cine dado que, por el momento y desde su institucionalización en la década de 1940, veremos que existe consenso acerca de que los festivales de mayor importancia mundial siguen celebrándose en Europa.

Esta inmovilidad de los territorios que conforman el centro y la (semi)periferia del circuito de festivales nos impide abandonar completamente la dicotomía expuesta por las teorías de la dependencia. Es decir, no deja de haber dos polos en el sistema mundo: la semiperiferia sería únicamente un grado distinto de inferioridad integrado en una periferia general – y que existe precisamente porque hay un centro que ejerce su influencia sobre otros territorios y otras cinematografías -. Según la bibliografía especializada y el volumen de producción podemos encontrar dos centros de la cinematografía mundial: Estados Unidos y Europa. El primero constituye la industria más potente y más visible del mundo. Europa es el centro del cine de autor, del cine como arte y de la configuración de los imaginarios cinematográficos (trans)nacionales del resto del mundo. Las instituciones cinematográficas de estos dos territorios, en un sentido amplio, son el centro del cine mundial. El resto del cine es periferia. Por más que las cinematografías (trans)nacionales de América Latina, Asia y África hayan protagonizado nuevas olas, décadas o festivales, no dejan de ocupar un lugar secundario con respecto al cine y las instituciones cinematográficas euro-norteamericanas. Es decir, África, Asia y América Latina integran esa periferia cinematográfica ampliamente referida si consideramos en términos regionales su volumen de producción y la capacidad de legitimación de discursos (trans)nacionales que tienen sus instituciones.

Si en lugar de analizar el contexto mundial de los festivales y las cinematografías (trans)nacionales tomamos solo del caso de América Latina como objeto de estudio, los territorios del centro y la periferia serían otros. Es decir, a partir de este marco teórico podríamos identificar en la región centros como las cinematografías nacionales de Argentina, México y Brasil; Chile, Colombia y Uruguay como semiperiferias; y el resto como periferia cinematográfica de la región. También si pensamos en eventos concretos que influyen en el resto de festivales del circuito latinoamericano. Autores como Sergio

Wolf se han referido al BAFICI como un «festival faro», una idea con la que el autor, y ex director de dicho festival, pone de manifiesto que el BAFICI es un festival al que otros eventos del país y de América Latina han tomado como ejemplo, por lo que sería central con respecto a los otros festivales que lo imitan (Wolf, 2016)<sup>49</sup>.

Como vemos, existen puntos de conexión claros en las propuestas de Galtung y Wallerstein. Uno de ellos es la identificación de espacios intermedios o intermediarios entre el centro y la periferia. En el caso de Wallerstein los territorios que señala como integrantes de una «semiperiferia»<sup>50</sup>. Galtung, por su parte, divide este espacio intermedio entre la periferia de un territorio perteneciente al centro, y el centro de un territorio periférico<sup>51</sup>. Si bien algunos eventos celebrados en América Latina y algunas cinematografías históricamente más potentes como la argentina, la mexicana o la brasileña podrían configurar una «semiperiferia» cinematográfica en el sistema mundo, lo cierto es que este concepto no deja de ser un grado diferente de inferioridad con respecto a un centro que señalamos como Europa y Estados Unidos. Por este motivo, en nuestro trabajo hablaremos en términos de centros y periferias, aunque recuperemos estos territorios intermedios para atender a algunos eventos particulares.

Lo interesante de estas propuestas es que en el contexto de los festivales de cine encontramos las circunstancias, procesos y casos que Galtung y Wallerstein señalan en el ámbito de la economía mundial. Será en el Capítulo 5 donde estudiaremos el circuito de festivales en base a este modelo de centros y (semi)periferias. El hecho de que los diferentes eventos que integran el circuito internacional se relacionen de forma jerárquica nos permitirá analizar la importancia relativa que la programación de una película en un festival o una sección determinadas tiene para adscribir ese título a una cinematografía (trans)nacional particular. Por extensión, la importancia relativa de cada espacio de

---

<sup>49</sup> Aunque en su aproximación Sergio Wolf evita señalar explícitamente a otros festivales, una prueba de su hipótesis es la actualización que a nivel estructural y programativo tuvo el Festival de Mar del Plata tras la aparición del BAFICI en el circuito. Actualmente no solo compiten por el estreno de las películas más interesantes hechas en Argentina cada año, sino que los espacios que han creado para articular sus programaciones resultan también parecidos.

<sup>50</sup> Lo liminal en la teoría postcolonial desarrollada por Bhabha se refiere a los territorios que median entre los colonizadores y los colonizados. Como citábamos antes, se trata de espacios en los que se redefinen y actualizan las relaciones entre ambos polos. En este sentido, todos y cada uno de los festivales tendrían ese papel de espacios liminales en tanto que contribuyen a rediseñar la identidad de cada película y cada cinematografía (trans)nacional.

<sup>51</sup> Él mismo identifica estas naciones intermediarias como espacios entre el extremo centro - centro del centro - y la extrema periferia - periferia de la periferia (Galtung, 1971: 104)



financiación y exhibición es lo que da cuenta de su poder a la hora de configurar y legitimar un imaginario cinematográfico (trans)nacional determinado.

### *Cine del Tercer Mundo*

Existen iniciativas internacionales, como los referidos fondos asociados a festivales, cuyo discurso en la teoría y en la práctica sitúa el cine de América Latina dentro del Tercer Mundo (Ross, 2010a: 13).

Resulta complicado mantener la delimitación original del Tercer Mundo ya que el contexto político en que se gestó y configuró constituye un mapa mundial muy distinto al actual: el bloque socialista carece hoy de peso para sustentar los Tres Mundos que propone esta argumentación. Esta terminología tiene su origen en el artículo «Trois mondes, une planète» que publicó en 1952 Alfred Sauvy y en el que expuso los criterios básicos de la clasificación del mundo en un primer mundo capitalista, un segundo mundo socialista y un tercer mundo subdesarrollado (Sauvy, 1952). Aunque el mapa geopolítico ha cambiado desde entonces, podemos decir que el bloque del tercer mundo se mantiene estable y que existe cierto consenso acerca de los límites y territorios que integran el Tercer Mundo hoy en día. Una de las propuestas que nos permiten mantener las demarcaciones originales de Sauvy es la que expuso Roy Armes en 1987, aunque hayan pasado varias décadas y haya tenido lugar la desaparición de la Unión Soviética desde la publicación de *Third World Film Making* (Armes, 1987). Todavía hoy los territorios y circunstancias que señala como propios del Tercer Mundo resultan operativos y oportunos:

Si el concepto de Tercer Mundo debe ser pensado como un conjunto en términos políticos, el encuentro de países «no alineados» que tuvo lugar en la Conferencia de Bandung de 1955 no ofrece elementos suficientes para seleccionar las industrias cinematográficas nacionales que serán tratadas aquí. El criterio político necesita ser reforzado por conceptos económicos, y básicamente este trabajo se ocupará del desarrollo del cine en los países de Asia, África y América Latina que (a) fueron colonias en los Siglos XVIII y/o XIX y (b) no eligieron un camino socialista de desarrollo que efectivamente los alejara del estrecho sistema económico que ató a la mayoría de los países Occidentales (Armes, 1987: 2)<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Cita original: «If the concept of a Third World grouping may be thought to begin, in political terms, with the 1955 Bandung Conference, this meeting of "non-aligned" countries does not offer a basis for selecting countries of film industries to be treated here. Political criteria need to be reinforced by economic definitions, and basically this present study may be said to cover the development of cinema in

Considerando la organización de los tres bloques mundiales que permitía referirse a este Tercer Mundo y la situación geopolítica de la década de 1960, el resumen por territorios que propone Roy Armes resulta altamente clarificador. El autor identifica un Primer Mundo con economías desarrolladas, es decir, economías de mercado – EEUU, Canadá, Europa Occidental, Japón, Australia, Nueva Zelanda y quizá Israel y Sudáfrica -; por otro lado, señala los Estados socialistas de economías planificadas – URSS, Europa del Este, China, la República Popular de Mongolia, Corea, Vietnam y Cuba -; y por último delimita un Tercer Mundo compuesto por países en vías de desarrollo con economías de mercado – América Latina, el resto de Asia y África con excepción de Sudáfrica (Armes, 1987: 10).

Nos parece especialmente válido y pertinente aún el concepto de Tercer Mundo en su carácter tricontinental, dado que África, Asia y América Latina constituyen el grueso de ese territorio opuesto a Occidente, el Norte, el Primer Mundo o el centro, en todos los casos y por tanto resulta ser operativo para el estudio de sus cinematografías. Sin embargo, nos encontramos con el problema de Cuba, aunque esté en proceso de apertura actualmente, como un régimen socialista que sería complicado integrar en el marco del Tercer Mundo junto al resto de países de acuerdo con los criterios de clasificación de Sauvy y Armes.

También en el siglo pasado se desarrollaron estos debates en los territorios que conformaban cada una de las categorías del contexto mundial que citábamos. A largo de las décadas de 1950 y 1960 con la aparición del concepto de Tercer Mundo como un bloque tricontinental integrado por África, Asia y América Latina en estos territorios se sucedieron encuentros y acuerdos en los que las citadas regiones tomaron consciencia de su posición geopolítica – como Tercer Mundo, precisamente - y comenzaron una serie de experiencias de organización tricontinental y regional. Estos encuentros se desarrollaron también en el contexto cinematográfico (Flores, 2013: 21-15; Mestman, 2001).

En ocasiones se confunden los conceptos de cine del Tercer Mundo y el Tercer Cine pese a que responden a criterios y circunstancias diferentes. Los dos surgieron como propuestas teóricas y se desarrollaron y recibieron atención internacional casi al tiempo durante las décadas de 1960 y 1970. En el primer caso, el término responde a la producción cinematográfica que tiene lugar en unos territorios incluidos en el marco del Tercer Mundo que señalábamos antes. El Tercer Cine es un modo político, militante y activo de

---

those countries of Asia, Africa, and Latin America that (a) experienced colonization in the nineteenth and/or twentieth centuries and (b) have not subsequently chosen a socialist path of development that effectively takes them away from the tight economic system that binds the bulk of these countries to the West» (Armes, 1987: 2).

hacer, exhibir y ver cine que fue denominado así por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1969. Además de las fechas, existen otros elementos que conectan estas dos propuestas.

Las regiones a las que aluden el cine del Tercer Mundo y el Tercer Cine en las décadas de 1960 y 1970 son las mismas y se corresponden *grosso modo* con el modelo tricontinental descrito por Sauvy en 1952: Asia, África y América Latina. Sin embargo, la delimitación territorial del segundo caso resulta especialmente voluble ya que se refiere a un modo de hacer cine y no a un territorio o a unas circunstancias económicas. Es decir, el Tercer Cine es independiente del lugar de producción de las películas: en función de la actitud política y militante de la producción, la exhibición y el visionado de una película esta podría ser considerada Tercer Cine aunque fuera producida en un país del Primer Mundo.

La confusión surge porque en las décadas de 1960 y 1970 el Tercer Cine se produce principalmente en territorios que pertenecen al Tercer Mundo. Este hecho se evidencia fundamentalmente en los encuentros de cineastas del Tercer Mundo celebrados entre 1973 y 1974 en Argel y Buenos Aires: muchos de los asistentes pertenecían a este bloque tricontinental de Asia, África y América Latina y hacían películas que se correspondían a la vez con el Tercer Cine definido así por Fernando Solanas y Octavio Getino en sus manifiestos y sus películas<sup>53</sup>. Es reseñable el trabajo de Mariano Mestman<sup>54</sup> sobre el asunto ya que pone en primer término el diálogo que en aquel momento hubo entre los dos modelos - teóricos, en última instancia - del cine del Tercer Mundo y el desarrollo y prácticas del Tercer Cine:

[...] el cine producido en el Tercer Mundo reconoce una gran diversidad según la región o el país de que se trate: disparidad de niveles de desarrollo de la industria; coexistencia de films en la línea de las estéticas de Hollywood, intentos de renovación formal y temática o films revolucionarios en lo político; etcétera. Pero

---

<sup>53</sup> Además de cineastas del Tercer Mundo, en estos encuentros participaron como observadores realizadores y críticos europeos. En el encuentro celebrado en Argel en diciembre de 1973 participaron cineastas latinoamericanos como Fernando Birri (AR), Jorge Cedrón (AR), Manuel Pérez (CU), Santiago Álvarez (CU), Sergio Castilla (CL), Humberto Ríos (CO), Marta Rodríguez (CO), Alfonso Beato (BR). Como observadores, participaron entre otros Jan Lindquist (SE), Salvatore Piscicelli (IT), Simón Hartog (UK), Theo Robichet (FR) y María Cederquist (SE). En la Segunda Reunión de Cine del Tercer Mundo celebrada en mayo de 1974 en Buenos Aires únicamente participaron como observadores cineastas de América Latina y, como miembros plenos, los representantes de cada uno de los tres continentes que conforman el bloque tercermundista (Comité de Cineastas del Tercer Mundo, 1973: 2; 9; 13; 1974: 19-20).

<sup>54</sup> Mariano Mestman ha desarrollado estudios específicos sobre los encuentros de cineastas del Tercer Mundo celebrados en 1973 y 1974 en Argel y Buenos Aires (Mestman, 2001), los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine celebrados en Montreal en 1974 (Mestman, 2014) y el marco mundial y cinematográfico en el que se inscribían estos foros. También ha estudiado los orígenes del Tercer Cine en Argentina (Mestman, 2011).

hacia finales de los años sesenta se fue consolidando un proyecto político cinematográfico cuyos lineamientos principales se asemejaban mucho al «Tercer Cine» propuesto por Solanas y Getino, o a lo postulado en textos y manifiestos latinoamericanos, asiáticos o africanos. Es decir, una identidad estético/política – construida más por oposición al modelo cinematográfico de Hollywood que por una rescrición estética precisa – que no incluía al conjunto de films realizados en los países del Tercer Mundo, sino sólo a los que se percibían como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización cultural; aunque es cierto que los límites variaron en función de diversas interpretaciones (Mestman, 2001: 2).

Como decíamos, el bloque tricontinental acotado en el artículo «Trois mondes, une planète» de Alfred Sauvy (1952) se mantiene en las diferentes actualizaciones de la idea de Tercer Mundo. Encuentros como los celebrados en Argelia y Buenos Aires en 1973 y 1974 evidencian la toma de conciencia de los cineastas de África, Asia y América Latina como pertenecientes a dicho bloque. Estas experiencias permitieron proyectos cinematográficos comunes entre cineastas de distintas latitudes ya que, como muchos autores señalan, estos encuentros conectaron a directores de diferentes territorios en términos políticos, económicos y creativos (Getino y Solanas, 1969; Willemen, 1987; Mestman, 2001; 2014). A su vez, muchas de las propuestas surgidas en estos encuentros dedicados al cine del Tercer Mundo pueden incluirse en la categoría de Tercer Cine. Un ejemplo es el que señala Mariano Mestman: los proyectos del argentino Jorge Giannoni sobre el Líbano, Argel y Bolivia dentro del Collettivo Cinema del Terzo Mondo que creó junto al italiano Jorge Denti en el marco de los encuentros de Buenos Aires (Mestman, 2001). Iniciativas de este carácter dan cuenta de los estrechos vínculos entre un Tercer Cine militante y un cine realizado dentro de los límites geográficos del bloque tercermundista.

### *Tercer cine*

Tercer Cine es una de las categorías en las que Fernando Solanas y Octavio Getino clasifican el cine del mundo en función de sus presupuestos políticos. Lo hicieron en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, publicado en 1969 por la revista cubana *Tricontinental*; un trabajo escrito por los autores por encargo de la OSPAAAL. Las siglas OSPAAAL pertenecen a la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, creada en 1966 durante la Primera Conferencia Tricontinental celebrada en La

Habana. Un hecho que da cuenta de nuevo de las estrechas conexiones entre este Tercer Cine militante<sup>55</sup> y el citado bloque tricontinental y tercermundista.

En la primera versión del manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969) Getino y Solanas señalaban la vocación y la actitud militante y activa en la forma, la producción, distribución, exhibición y el visionado de películas como los elementos más significativos de lo que llamaron Tercer Cine. Definieron esta tercera categoría de cine en oposición a un «Primer Cine» que sigue el modelo y esquema norteamericano en los aspectos formales e industriales señalados y a lo que denominaron un «Segundo Cine» o cine de autor que implica cierta independencia con respecto a Hollywood pero que busca instalarse en circuitos que le permitan institucionalizarse. Por el contrario, el «Tercer Cine» es combativo en esencia y se desarrolla al margen de los circuitos comerciales que son propios del «primero» y los espacios alternativos institucionalizados de los cine-clubs del «segundo». En el Tercer Cine

Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido (Getino y Solanas, 1969).

Ese mismo año 1969 en Argentina el Grupo Cine Liberación, fundado por Getino y Solanas, había señalado las ideas que guiarían el manifiesto y su propuesta teórico-práctica en el artículo que la revista *Cine Cubano* dedicó al colectivo (Getino, 1979). La propuesta surgió con anterioridad: con la película *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68, AR), que había puesto en práctica ya los planteamientos políticos incluidos en el texto<sup>56</sup>. Esta doble articulación teórico-práctica de la propuesta permite hablar, como los autores defienden, del Tercer Cine tanto en términos formales – que constituyen una llamada al espectador - como de unas fórmulas de producción, distribución, exhibición y visionado particulares que constituyen la actitud política militante.

Aun con las revisiones del manifiesto<sup>57</sup>, la actitud de lucha se mantuvo como el elemento más significativo de la propuesta de Fernando Solanas y Octavio Getino. Es uno de los que

---

<sup>55</sup> Aunque utilicemos aquí «militante» para adjetivar en conjunto el Tercer Cine, el militante sería una de las fórmulas posibles de llevar a cabo los preceptos del Tercer Cine. Los propios autores titulan un texto publicado más tarde, en marzo de 1971 durante el Festival de Cine de Viña del Mar, «Cine militante, una categoría interna del Tercer Cine» (ver Mestman, 2011: 30).

<sup>56</sup> La película fue un a priori y no la puesta en imágenes del manifiesto *Hacia un Tercer Cine*.

<sup>57</sup> Acerca de la actualización y definición en las sucesivas versiones revisadas del manifiesto *Hacia un Tercer Cine* de Fernando Solanas y Octavio Getino ver Del Valle Dávila (2012) y Mestman (2011).

señalan como más valiosos en el manifiesto publicado en *Tricontinental*: «1. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria; 2. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba; 3. El film, que importaba apenas como detonador o pretexto» (Getino y Solanas, 1969). Pretexto para la acción revolucionaria, podemos decir siguiendo el propio texto, en pro de la descolonización.

Como decíamos más arriba, los propios encuentros de cineastas de África, Asia y América Latina dieron lugar a películas transnacionales que formarían parte de este Tercer Cine. Sin embargo, consideramos inoperante hablar de Tercer Cine cuando aplicamos estos parámetros a territorios distintos del bloque tricontinental citado y, en lo que nos interesa en este trabajo, a títulos producidos después de la década de 1970. Mariano Mestman señala que los intentos de mantener vivo el Tercer Cine están relacionados con la actualización que los propios autores hicieron del manifiesto constituyente a finales de la década de 1970<sup>58</sup>. El autor considera que más allá de 1974 es conveniente utilizar otros términos para referirse al cine que, en su propósito y su forma, se asemeje al Tercer Cine original<sup>59</sup>.

No cabe duda de que este Tercer Cine despertó interés a nivel mundial. Su influencia puede rastrearse en propuestas desarrolladas en otros territorios así como en películas posteriores. Sin embargo, en su revisión del texto original y las derivas posteriores en torno al Tercer Cine, también el propio Octavio Getino delimita los propósitos iniciales del Grupo Cine Liberación al contexto de aquel momento en Argentina. Debemos ser cautos puesto que hay una década de distancia entre el texto que citamos a continuación y el manifiesto original – que integra la publicación en *Tricontinental* y la película *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-68, AR):

---

<sup>58</sup> Octavio Getino publicó una revisión diez años después del manifiesto *Hacia un tercer cine* deteniéndose en algunas de las cuestiones centrales del mismo y puntualizando algunos de los argumentos y propuestas que consideraba que se habían interpretado en una línea distinta a la que ellos concibieron en 1969 (Getino, 1979).

<sup>59</sup> Es oportuno incluir la justificación completa que propone Mariano Mestman para establecer como final del Tercer Cine el año 1974: «Un punto de arribo de esa influencia en aquel período puede considerarse el ya referido dossier preparado en 1979 por Guy Hennebelle y el grupo de la entonces naciente revista *CinémAction*, titulado justamente “La influencia del Tercer Cine en el mundo”. Es decir, si bien el concepto “Tercer Cine” se siguió utilizando –adecuado a los nuevos tiempos– durante la década de 1980 y hasta la actualidad, sobre todo en el mundo académico y de producción audiovisual alternativa anglosajón, puede considerarse que la influencia “sesentista” del concepto, en su articulación originaria con el tercermundismo propio de ese período, llegaría en los ambientes del cine político no más allá de fines de los años setenta; es decir, hasta los coletazos de ese último gran intento de articulación del cine militante internacional que fue Montreal, en 1974» (Mestman, 2009).

Es evidente que se creó una apropiación del concepto de Tercer Cine asociado a la idea de un cine propagandista de la lucha armada, o un cine realizado por grupos colectivos, etc., sin advertir que eran los contenidos de la realidad argentina de fines de la década del 60 los que definían los contenidos y la forma específica de una producción fílmica y su correspondiente manifestación teórica, ambas actividades destinadas a contribuir antes a la liberación y desarrollo de una determinada realidad, que a resolver aspectos específicos de la historia del cine (Getino, 1979).

Consideramos que el Tercer Cine fue un proyecto teórico-práctico concreto que se materializó en películas, exhibiciones y encuentros organizados entre cineastas del bloque tricontinental del Tercer Mundo durante una época concreta. Las formas activas y revolucionarias de producción, distribución, exhibición y consumo de Tercer Cine que señala el manifiesto fueron puestas en práctica al filmar, mostrar y visionar títulos como *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68, AR) en unas circunstancias y un tiempo que no son los actuales.

Para cerrar la cuestión del Tercer Cine podemos establecer cierta relación con los tres cines que identificaban en su manifiesto Octavio Getino y Fernando Solanas y nuestro objeto de estudio. En cualquier caso, las cinematografías periféricas que analizamos en este trabajo formarían parte del «Segundo Cine» ya que para delimitarlas consideramos títulos que se han financiado y exhibido en el circuito europeo de festivales de cine. El corpus de películas que tomamos como objeto de esta investigación se concibe al margen de la influencia de Hollywood, que se correspondería aún hoy con el elemento característico del «Primer Cine», pero trata de inscribirse en los circuitos de exhibición institucionalizados de gran alcance que son los grandes festivales internacionales celebrados en Europa.

### *World cinema*

El término *World Cinema*, por su parte, resulta reduccionista porque con frecuencia se refiere a un cine en lengua distinta del inglés. También este término obvia la desigualdad que rige las relaciones entre los territorios de un centro que acepta como válida la etiqueta «*world*» para definir «los otros» lugares. Un centro que, como defendemos que ocurre en los festivales, decide la producción de qué territorios constituye dicho *World Cinema*. Destaca la crítica y concisa aproximación al término que desarrolla Teresa Hoefert de

Turegano en su comparación de los los cines y las músicas del mundo. Señala la idea del *World Cinema* como una etiqueta publicitaria, en concreto atendiendo a las publicaciones que incluyen en su título o subtítulo dicho término sin proponer un desarrollo conceptual del mismo:

Estos libros habitualmente dedican el 5-30% de su contenido a los cines que no pertenecen al Oeste europeo o a la esfera americana. En *World Cinema: Critical Approaches* la ambigüedad del término *world cinema* es evidente considerando que no es solo el título del libro sino que también se utiliza para una sección particular subtitulada «cinemas of the world [cines del mundo]» y que consiste en capítulos sobre el cine indio, chino, honkonés, taiwanés, japonés, africano y latinoamericano. Las otras secciones del libro incluyen ensayos teóricos y críticos, una amplia sección sobre cine europeo y otra sobre cines nacionales en inglés (Hoefert de Turegano, 2002: 17)<sup>60</sup>.

Esto mismo se evidencia en el trabajo de otros autores que han estudiado la problemática idea de *World Cinema*. En solo un libro, *Rempapping World Cinema* editado por Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (2006a), ya encontramos tres aproximaciones bien distintas a esta cuestión. En primer lugar, los editores analizan *World Cinema* como un término polisémico que tanto sirve para catalogar películas, libros y asignaturas en enseñanzas regladas como debería servir para referirse a todos los cines nacionales del mundo (Dennison y Lim, 2006b: 1-9). Dudley Andrew, por su parte, propone elaborar atlas – en tanto que compendio de mapas que se ocupen de diferentes cuestiones - para abordar una problemática tan compleja. En lo que nos interesa aquí, Andrew expresa claramente una idea implícita en buena parte de los discursos sobre estos cines de la periferia y que tiene que ver con el término *World Cinema* como sustituto de «*foreign art film*», que podemos traducir como película extranjera de arte y ensayo (Andrew, 2006: 19). Esta idea es especialmente significativa porque está relacionada con buscar cierto exotismo y valor artístico simplemente atendiendo al territorio de procedencia de una película. Otra aproximación al problema es la que firma Lúcia Nagib y en la que hace una revisión crítica de la bibliografía que define el *World Cinema* en oposición al cine de Hollywood. La autora también revisa la producción académica que ha querido desprenderse de Hollywood como

---

<sup>60</sup> Cita original: «These books usually consecrate about 5–30% of their content to cinemas that are not in the Western European and American sphere. In *World Cinema: Critical Approaches* the ambiguity of the term world cinema is evident given that it is not only in the title of the book, but it is also used as a heading for a particular section which is sub-headed “cinemas of the world” and consists of chapters on Indian, Chinese, Hong Kong, Taiwanese, Japanese, African and South American cinema. The other sections of the book include critical and theoretical essays, a large section on European cinema and another on Anglophone national cinemas» (Hoefert de Turegano, 2002: 17).



elemento articulador de las categorías de cine del mundo. En este caso, lejos de llevar su propuesta hasta el final y cerrar con una definición más política de *World Cinema* a partir de la lectura crítica realizada, la autora propone una definición conciliadora del término que no compartimos enteramente (Nagib, 2006: 35).

En un trabajo posterior, Dudley Andrew se refiere a *World Cinema* como un concepto integrador. En sus palabras: «podemos señalar distintas fases del "world cinema" que revelan un criterio estético empleado, a menudo a propósito, para definir un variado grupo de películas que parecen dirigirse a audiencias de todos sitios, que parecen definir algo global» (Andrew, 2010, 60)<sup>61</sup>. En este sentido el *World Cinema* sería un cine de vocación global o internacionalista que presentaría temas, estéticas y narrativas que funcionarían de manera similar en todo el mundo. Un tipo de cine cuyas características varían a lo largo del tiempo. Como vemos, esta definición queda al margen de las articulaciones y relaciones geopolíticas que analizamos en este trabajo - y a las que el propio Andrew atiende en esta misma publicación que citamos.

El término *World Cinema* resulta más operativo como una etiqueta comercial que como un concepto de análisis complejo como los que desarrollábamos en las páginas anteriores. En general, la idea de *World Cinema* suele utilizarse para insistir en el carácter mundial de algunas aproximaciones al campo de estudio cinematográfico. En nuestro caso consideramos adecuado volver a las propuestas y sistemas relacionales expuestos hace décadas por las *World-System Theories* ya que nos permiten analizar el cine (trans)nacional de América Latina en base a la relación desigual que se establece entre los centros y periferias de la cinematografía mundial.

### *Cine del Sur*

En la mayor parte de la bibliografía consultada el concepto «Sur» se emplea en contraposición al de «Norte». El problema es que no se establece un debate acerca de las cinematografías y territorios que abarcaría cada una de estas dos categorías geopolíticas. Amanda Rueda, por citar uno de los autores cuyo trabajo ya hemos referido, aborda la problemática señalando la inferioridad de estas cinematografías del Sur en relación a las

---

<sup>61</sup> Cita completa: «[...] we can note distinct historical phases of "world cinema" that reveal the aesthetic criteria employed, often unwittingly, to define this quite varied set of films which seem to speak to audiences everywhere, that seem to define a global matter» (Andrew, 2010: 60).

del Norte: «Considerados en el marco de las "cinematografías menores" o "cinematografías del Sur", los cines de América Latina se codean con el cine procedente de Asia y África» (Rueda, 2009a: 124). Como vemos, su propuesta está en la línea de las tensiones y desigualdades que ya hemos señalado entre lo que nosotros denominamos un centro euro-norteamericano y una periferia integrada por el resto del mundo. Sin embargo no desarrolla las implicaciones geopolíticas del propio término «Sur».

En cualquier caso, esta idea de un «cine del Sur» remite a dos polos geopolíticos opuestos, como ocurre con la propuesta bipolar de centro-periferia. Sin embargo, los trabajos de Galtung y Wallerstein desarrollan de manera más compleja los sistemas relacionales que se establecen entre los territorios que integran uno y otro grupo. Además, ambos autores señalan la existencia de un espacio intermedio o intermediario entre el centro y la periferia, unos territorios que resultarán especialmente operativos para desarrollar algunas líneas de esta investigación. Por el contrario, estos territorios intermedios resultan imposibles en el binomio Norte-Sur.

En definitiva: la idea de «periferia» nos permitirá mantener en primer término a lo largo de este trabajo la idea de desigualdad y dependencia entre un centro constituido por los festivales europeos y la periferia cinematográfica que constituyen las películas producidas en África, Asia y América Latina.

### 2.1.2 El cine (trans)nacional de América Latina

Antes de ocuparnos del cine de América Latina es preciso establecer los límites geopolíticos de dicho territorio. En esta investigación delimitamos la región en los términos políticos actuales, que además se corresponden con la acepción más extensa de esta área geográfica<sup>62</sup>. Es decir, América Latina es el conjunto de distintos Estados-nación de Centroamérica, el Sur del continente y las Islas del Caribe de habla hispana y portuguesa: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El

---

<sup>62</sup> Según Mónica Quijada «La más extendida de esas interpretaciones es la siguiente: "América Latina" tiene la ventaja de la utilidad, ya que abarca un ámbito cultural y geográfico más extenso que otras denominaciones, como sería el caso de Hispanoamérica, América del Sur o América Central. En otras palabras: dentro del adjetivo "latino" se incluyen países y regiones del nuevo continente que fueron colonizados por "europeos latinos" no españoles, como la América portuguesa o la América francesa» (Quijada, 1998: 661).

Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

En el ámbito de los estudios postcoloniales resultan oportunos los trabajos sobre el Orientalismo y la construcción de Oriente desde Occidente de Edward W. Said, en los que el autor subraya la relación desigual de ambos polos a la hora de configurar y legitimar los territorios e imaginarios culturales que le son propios a cada uno. La línea de su célebre trabajo *Orientalism* tiene que ver precisamente con el poder y los procesos mediante los cuales Occidente, situado en una posición de centralidad, diseña o crea los «lugares, regiones y sectores geográficos que constituyen Oriente y Occidente en tanto que entidades geográficas y culturales» (Said, 1978: 24). Por supuesto, señala en relación a ello el hecho de que Oriente sea «una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente» (Said, 1978: 24). Frente a esta descripción de los territorios de Oriente y Occidente como construcciones y como imaginarios, el autor puntualiza que en cualquier caso poseen una realidad correspondiente. Nos interesa especialmente lo que apunta acerca de las dinámicas que se activan en estos procesos y que describe como desiguales. Si pensamos en los mecanismos puestos en marcha por las instituciones culturales europeas actuales – concretamente los festivales -, la aportación de Said al respecto del diálogo Oriente-Occidente resulta prioritaria:

[...] las ideas, las culturas y las historias no se pueden entender ni estudiar seriamente sin estudiar al mismo tiempo su fuerza o, para ser más precisos, sus configuraciones de poder. Creer que Oriente fue creado – o, como yo digo, «orientalizado» - y creer que tales cosas suceden simplemente como una necesidad de la imaginación, es faltar a la verdad. La relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, y de complicada dominación: Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente [...]. Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era «oriental», según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera – es decir, se le podía obligar a serlo (Said, 1978: 25).

En el ámbito concreto de América Latina, podemos señalar los trabajos de Edmundo O'Gorman, quien considera que América es una construcción realizada por los investigadores después del momento de su «descubrimiento» (O'Gorman, 1958: 3). En *La invención de América* (2009), José Luis Abellán recupera los argumentos de O'Gorman para plantear el «descubrimiento» de América Latina como una invención. Es decir, como la construcción a posteriori de un imaginario que tomó como referente el territorio desconocido al que llegaron las expediciones europeas a partir de 1492:

[...] está clara la razón que tiene O'Gorman para hablar más de una «invención» de América que de un «descubrimiento», puesto que la palabra descubrimiento alude a la aparición de un ente, dotado con contenido propio desde el primer momento, mientras que la palabra «invención» es un modo de explicar el paulatino surgimiento de un ente – en este caso, América – en el ámbito de la historia occidental; de modo que su mismo ser depende de la forma en que ésta se realiza (Abellán, 2009: 37-38).

Nos interesa esta aproximación al territorio de América Latina porque nos permite establecer cierta analogía con nuestra hipótesis de trabajo. La propia idea de América es más compleja que la de un territorio geográfico delimitado por una suerte de fronteras convencionales resultado de distintos acuerdos diplomáticos. Como señala Abellán, lo interesante de enfrentar la cuestión como una «invención» es que da cuenta también del proceso que ha permitido configurar América como objeto con entidad particular. Una invención llevada a cabo por las potencias coloniales en una relación de clara ventaja con respecto al territorio «inventado» / «descubierto». Pensar en el «cine de América Latina» como una invención, nos permite incorporar a su propia definición los procesos que le dan forma y que tienen lugar en circuitos de legitimación de alcance mundial entre los que destacan los festivales de cine internacionales. También en este caso hemos referido ya la circunstancia de desigualdad que se da entre los territorios del centro europeo y las cinematografías de una periferia geopolítica.

La «invención» del territorio que señalan O'Gorman y Abellán nos permite tender puentes conceptuales con las «comunidades» y los «territorios imaginados» que referíamos a la hora de justificar los marcos teóricos de esta investigación (Anderson, 1983; Rueda, 2009a). Según la hipótesis central de nuestro trabajo, son los festivales precisamente las instituciones que «inventan» el cine de América Latina que nos ocupa. Por este motivo definimos el «cine de América Latina» como un imaginario cinematográfico producto de las relaciones y procesos de visibilización y legitimación que tienen lugar en el marco de los festivales internacionales. Además, tomando de nuevo una idea de José Luis Abellán, los mismos mecanismos y procesos de los que se valen los festivales para diseñar esta cinematografía (trans)nacional formarían parte del «cine de América Latina».

Nuestra aproximación al cine de América Latina como un cine (trans)nacional tiene que ver con dos cuestiones: por un lado, los ya citados Estados-nación productores de cine integrados en el espacio geopolítico de América Latina; por otro lado, la referencia a las películas de los distintos países como «latinoamericanas» en diferentes circuitos de legitimación cinematográfica y de manera específica en los festivales de cine. Veremos que, sobre todo desde finales de la década de 1960, la categoría cinematográfica «América

Latina» ha sido clave en la programación de cine producido en alguno de los países de la región. Al margen de las similitudes que puedan darse en las películas producidas en los distintos países, lo que nos permite hablar de un cine transnacional de la región es que los festivales operen con la categoría «América Latina» como criterio de programación – en sus programas de apoyo a la producción y en los espacios de exhibición tradicionales.

Esto permite considerar elementos comunes a las distintas cinematografías nacionales de la región. La dificultad reside en último término en identificar y acotar lo específico «latinoamericano» del cine producido en este territorio, es decir, esos elementos que le son propios y que comparten las distintas cinematografías nacionales. Para identificar esas características particulares, consideramos dos acepciones complementarias e inseparables de cine transnacional: por un lado, la que tiene que ver con relatos apegados a una tradición cultural, folklórica o histórica particular ligada al pasado colonial – y compartida en todo el territorio de América Latina –; por otro lado, un modo propio de hacer cine en América Latina que quedaría inscrito en las formas y narrativas de este cine transnacional<sup>63</sup>. Si acotamos esta definición al cine realizado en los límites de un Estado-nación particular, tenemos una definición perfectamente válida de cine nacional.

Lo que queremos demostrar en el párrafo anterior es que las ideas desarrolladas en torno al imaginario de los cines nacionales, pueden aplicarse a cinematografías que consideran otros límites: en este caso, transnacionales / regionales<sup>64</sup>. Es decir, igual que los *Cultural Studies* consideran que hay una serie de elementos culturales compartidos por las producciones cinematográficas realizadas en un mismo país o una comunidad, nosotros reconocemos un imaginario transnacional compartido por buena parte de las películas realizadas en América Latina durante las últimas décadas. Un imaginario que tiene que ver con las dos líneas antes señaladas – es decir, una cultural y otra cinematográfica – pero también con los procesos que dan cuenta de este cine transnacional como corpus unitario: los mecanismos de financiación y legitimación que les son comunes.

En oposición a los estudios sobre cines nacionales, podemos decir que los que toman como objeto central la transnacionalidad en el cine contemporáneo prestan atención a los procesos, circunstancias y mecanismos específicos de colaboración entre productoras y

---

<sup>63</sup> Mette Hjort en su trabajo sobre el cine danés propone la distinción entre lo que serían elementos que le dan a la película un carácter nacional – relacionado con la lengua, las localizaciones reconocibles, los actores autóctonos – y lo que sería «lo nacional» como tema de la película (Hjort, 2000: 99).

<sup>64</sup> De nuevo, el problema son los rasgos identitarios (históricos y culturales) similares entre países y los que son diferentes.

equipos técnicos y artísticos de distintos países dejando al margen la idea de un imaginario transnacional compartido. También ocurre que habitualmente estos trabajos se ocupan de títulos particulares en sus análisis y no de cinematografías (trans)nacionales más amplias. Por este motivo tomaremos los estudios sobre cines nacionales como base de nuestra propuesta, ampliando los límites de su planteamiento al ámbito de lo transnacional en el caso de América Latina.

Para estudiar el cine nacional y transnacional de América Latina tomaremos como referencia el trabajo de Stephen Crofts. Además de analizar el problema del cine nacional sin ceñirse a la producción de un Estado-nación particular, una de sus aportaciones fundamentales es la idea de «lo nacional» como una herramienta de comercialización y diferenciación del producto. Una idea que resulta especialmente interesante cuando consideramos que son los festivales a partir de los títulos que otorgan a sus secciones los que instituyen el vocabulario para referir cualquier cinematografía del mundo. El trabajo de Crofts, además, nos permite ampliar sus propuestas al marco de lo transnacional. Así mismo, el autor interpreta estas categorías (trans)nacionales como (sub)géneros cinematográficos e identifica los festivales como uno de los espacios naturales de estos cines:

Mientras que Hollywood se comercializa a sí mismo a través de redes transnacionales institucionalizadas y con lanzamientos al mercado basados en las estrellas, el género o los valores de producción relativamente estandarizados, las operaciones de exportación de (otros) cines nacionales están muy lejos de ser casuales. Sus tres principales fórmulas de *marketing* o diferenciación del producto son por la nacionalidad de producción, con diferentes etiquetas nacionales que tienen una función de sub-géneros; por la autoría; o por las dosis de cine de arte, por las representaciones menos censuradas de la sexualidad, especialmente en la época Bardot en las décadas de 1950 y 1960, y aún ahora, como evidencia Almodóvar. Los tres modos de diferenciación eran, y siguen siendo, definidos por oposición a Hollywood, prometiendo una autenticidad y una emoción que Hollywood raramente ofreció. Igual que Hollywood establece los términos publicitarios de los cines nacionales, también hace que su poder en el mercado y su omnipresente ideología del entretenimiento limite la circulación de los cines nacionales. En los mercados extranjeros, si es que no ocurre también en los domésticos, los cines nacionales están limitados tradicionalmente a los circuitos de exhibición especializados, que son distintos de los del cine de Hollywood (Crofts, 1993: 52)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Cita original: «Whereas Hollywood markets itself through well-established transnational networks and with relatively standardised market pitches of star, genre and production values, the export operations of (other) national cinemas are far more hit-and-miss affairs. Their three principal modes of marketing or product differentiation are by the nation of production, with different national labels

Dado que en la mayoría de los casos los autores vuelven a la propuesta de Stephen Crofts publicada originalmente en 1993 y aplican estas ideas a los contextos (trans)nacionales que consideran, nos parece acertado trabajar con el texto original<sup>66</sup>. Otra idea fundamental que aporta Crofts en este trabajo es que considera necesario ocuparse tanto de la producción como de la distribución y la exhibición al estudiar los cines (trans)nacionales. Se trata de circunstancias que señalábamos también al referir los estudios sobre la «invención» de América de José Luis Abellán y la necesidad de incorporar a la descripción los procesos que la hacen posible.

Podemos señalar también como en general estos debates se mantienen al margen pero en tensión con la idea del cine norteamericano, que no atiende a cuestiones geopolíticas y de reconocimiento identitario sino a las circunstancias industriales y mercados inscritos en el concepto «Hollywood». El cine norteamericano es indisociable en estos y otros circuitos de la etiqueta «Hollywood». La nación también, sea en términos eminentemente culturales o geopolíticos, es una construcción que se corresponde con una abstracción, con una comunidad imaginada en términos de Benedict Anderson (1983). La diferencia radica en que la idea «Hollywood» parte de un modelo discursivo y de producción exclusivamente cinematográfico, mientras que la idea de nación o territorio con las que se clasifican películas «no-de-Hollywood» tienen una base geopolítica al margen de la cuestión cinematográfica. En su estudio sobre el Nuevo Cine Latinoamericano Ana M. López deja clara la diferencia del cine de América Latina y el de Hollywood al relacionarse con la hipótesis de un «cine nacional»: «El cine como una necesidad nacional nunca ha estado relacionado con Hollywood, ni siquiera pensando en las películas clásicas de Hollywood se

---

serving a sub-generic function; by authorship; and for portions of art cinema, by less censored representations of sexuality, especially in the Bardot days of the 1950s and 1960s, but still now, as witness Almodóvar. All three modes of differentiation were, and remain, defined against Hollywood, promising varieties of authenticity and *frisson* which Hollywood rarely offered. As Hollywood sets the terms of national cinemas' selfmarketing, so too does its market power and pervasive ideology of entertainment limit the circulation of national cinemas. In foreign, if not also in their domestic markets, national cinemas are limited to specialist exhibition circuits traditionally distinct from those of Hollywood product» (Crofts, 1993: 52).

<sup>66</sup> Algunos trabajos que se han ocupado de esta cuestión y que referiremos en las páginas siguiente son: Santaolalla, 2007: 67; Berghahn y Sternberg, 2010a: 19; Ross, 2010a: 18; Zhang, 2010: 123; Willemen, 1987: 36; Bonetti, 2012: 194-195; Berry y Farqhar, 2006; Berry, 2010; Sorlin, 1997; Hjort y MacKenzie, 2000; Yoshimoto, 2006; Shaw, 2013b: 49; Dennison, 2013.

puede dar una vuelta a la cuestión de la identidad nacional, como Philip Rosen ha argumentado recientemente» (López, 1988: 141)<sup>67</sup>.

Más allá de los elementos a considerar para el estudio de los cines (trans)nacionales lo que está en el centro del debate es la vigencia de «lo nacional» en un contexto en el que la coproducción internacional se ha convertido en la fórmula financiera más común. La utilidad de dicho concepto ha sido estudiada por autores como Miriam Ross, concretamente en torno al cine de América Latina: «los intentos de aferrarse al concepto de cine nacional son útiles, especialmente cuando es un término que no solo resurge en la investigación académica sino en también en el periodismo cinematográfico, los materiales promocionales, la legislación estatal y el discurso de los festivales de cine» (Ross, 2010a: 18)<sup>68</sup>. Una idea que según Stephen Crofts fue puesta en marcha por las propias productoras como parte de la promoción de las películas. Un mecanismo que rápido, en un par de décadas, dejó de ser realmente operativo y válido.

La idea de cine nacional ha protagonizado la promoción del cine ajeno a Hollywood. Junto con el nombre del director-autor, ha sido el método con el que las películas que no son de Hollywood – generalmente películas de arte y ensayo – se han etiquetado, distribuido y reseñado. Como una estrategia de *marketing* estas etiquetas nacionales han prometido variedades de «otredad» - de lo que culturalmente es diferente de Hollywood pero también de otros países importadores. El apogeo de las «nuevas olas» del cine de arte y ensayo coincidió con el incremento de la publicación de libros en inglés a mediados de la década de 1960. Más tarde, la política radical de los 1960 amplió el número de territorios relacionados con estas batallas postcoloniales. La idea de un cine nacional se mantuvo en muchos de estos estudios, no siendo problemática hasta la década de 1980, momento desde el que crece en complejidad (Crofts, 1999: 385)<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Cita original: «The cinema as a national necessity has never been a concern of Hollywood, even though classic Hollywood films may indeed turn on the screw of national identity, as Philip Rosen has recently argued» (López, 1988: 141).

<sup>68</sup> Cita completa: «[...] attempts to grapple with the concept of national cinema are useful, particularly as it is a term that resurfaces not only in academic research but in film journalism, marketing materials, state legislation and film festival discourse» (Ross, 2010a: 18).

<sup>69</sup> Cita original: «The idea of national cinema has long informed the promotion of non-Hollywood cinemas. Along with the name of the director-auteur, it has served as a means by which non-Hollywood films – most commonly art films – have been labelled, distributed, and reviewed. As a marketing strategy, these national labels have promised varieties of “otherness” – of what is culturally different from both Hollywood and the films of other importing countries. The heyday of art cinema’s “new waves” coincided with the rise of Anglophone film-book publishing in the mid-1960s. Later, 1960s radical politics extended the range of territories covered to those engaged in postcolonial struggles. The idea of a national cinema underpinning most of these studies remained largely unproblematic until the 1980s, since which time they have grown markedly more complex» (Crofts, 1999: 385).



Al margen de este debate lo cierto es que las categorías (trans)nacionales siguen siendo utilizadas en los campos de la crítica, la industria, la distribución y la exhibición cinematográficas. Ya señalábamos antes la importancia que dichas categorías tienen en el contexto de los festivales de cine como criterios de programación. Es interesante la aportación que hace al debate Valeria Camporesi, ya que al referirse a lo específico del cine español habla de «la españolidad» como un «mito operativo» (Camporesi, 1994: 21). Según esta definición, «lo nacional» es fundamentalmente una herramienta para acotar objetos de estudio que responden al cine producido en un Estado-nación particular y cuyas películas comparten elementos que dan cuenta de esa cinematografía nacional unitaria<sup>70</sup>. En el estudio que estamos desarrollando, el cine transnacional de América Latina es también un «mito operativo»; es decir, una categoría que nos permite dar cuenta de las distintas cinematografías nacionales que forman parte del cine de la región y que comparten elementos que dan unidad al corpus.

Algunas autoras han estudiado el cine más reciente de la región gestado en el marco de alianzas transnacionales continentales o internacionales. Son especialmente interesantes los trabajos de Marina Moguillansky en torno al imaginario del cine del MERCOSUR (Moguillansky, 2013; 2009a; 2009b, 2009c) o el enfoque crítico de las investigaciones de Amanda Rueda, ampliamente citados aquí, que toman como base las relaciones Norte-Sur y que ponen en primer término las sinergias que tienen lugar entre el cine de América Latina y el espacio europeo (Rueda, 2009a; 2009b; 2008; 2004).

Queremos detenernos en el trabajo de Marina Moguillansky porque deja a un lado los elementos geográficos y culturales compartidos por los países integrantes de los acuerdos del MERCOSUR a la hora de diseñar un imaginario cinematográfico propio de esta alianza comercial y diplomática. Es decir, aunque hay elementos compartidos en las producciones del MERCOSUR no son un a priori en el trabajo de la investigadora, sino el resultado de una búsqueda en los títulos que integran dicha filmografía transnacional. En su trabajo

---

<sup>70</sup> En la introducción a su trabajo sobre cincuenta años de cine español desde diferentes perspectivas, Camporesi advierte de la utilidad y necesidad de términos operativos como el que ella apunta de *españolidad*: «A pesar de las dificultades reseñadas, existe entonces un panorama teórico que analiza y explica la fuerza de la mitología evocada, que saca a la luz su funcionalidad y, en parte, su funcionamiento. En el primer capítulo de este estudio se pasa revista a los contenidos asociados a la "españolidad" del cine español, reafirmando el panorama teórico que se acaba de relatar. En resumen, lo que se quiere apuntar con estas referencias es simplemente una advertencia: nunca hay que olvidar que estamos hablando de "mitos", de mitos operativos que gozan de un profundo reconocimiento social y que condicionan el funcionamiento de la sociedad misma. Su supervivencia y operatividad como tales reafirma la necesidad de un análisis profundo del fenómeno» (Camporesi, 1994: 21).

también parte de ideas asociadas y desarrolladas en el ámbito de los cines nacionales para ocuparse de este cine transnacional del MERCOSUR:

Si podemos pensar a la nación en tanto comunidad política imaginada a través de dispositivos y artefactos culturales como los medios de comunicación y las novelas (Anderson, 1983), podemos también interrogarnos acerca del despliegue de una identidad regional en el Mercosur a partir de los relatos e imágenes que se proyectan en la pantalla cinematográfica. En este sentido, la construcción de una comunidad regional en términos simbólicos requiere de la configuración de un imaginario compartido, delimitando pertenencias, espacios y paisajes comunes, así como fronteras internas y externas.

En otras palabras, si un bloque regional pretende construirse como entidad política que excede a la dimensión económico-comercial, entonces su constitución será la de una comunidad política que se imagina limitada y soberana. Para ello, contribuyen en gran medida los relatos que hacen circular noticias, mensajes, imágenes, dentro de un cierto recorrido geográfico (Moguillansky, 2013: 115).

Por último queremos analizar los estudios contemporáneos que toman lo transnacional como objeto de interés. Exponíamos en las páginas anteriores nuestra idea de un cine transnacional como un objeto unitario conformado por distintos cines nacionales que comparten entre otras cosas unos procesos de configuración determinados. Los trabajos dedicados a lo transnacional con frecuencia se limitan a los procesos, sinergias y modelos de colaboración que dan lugar a la realización de películas en régimen de coproducción internacional. Encontramos dos limitaciones habituales en estos estudios. Por un lado, con frecuencia se ocupan de títulos individuales en lugar de desarrollar estudios más amplios que permitan dar cuenta de lo transnacional verdaderamente como un fenómeno. Por otro lado, insisten en buscar los elementos particulares de cada cultura nacional en coproducciones en las que participan compañías de territorios alejados geográfica y culturalmente y en las cuales ese hibridismo es reconocible.

El principal problema que encontramos al aplicar estas teorías sobre lo transnacional a nuestro objeto de estudio es que estos trabajos se ocupan de casos particulares de películas y no de cinematografías. En este sentido, sus límites metodológicos y teóricos resultan más estrechos que los del «cine nacional». El problema es que, como señala Deborah Shaw<sup>71</sup>, en ocasiones da la sensación de que únicamente ha habido una

---

<sup>71</sup> «El concepto de lo transnacional parece una solución sencilla para lidiar con los problemas inherentes a la etiqueta de "cine nacional"; sin embargo, ¿qué significa realmente este término? [...] Este problema se ha resuelto tomando "transnacional" como sustituto de "nacional" en tanto que un nuevo marco conceptual en el que analizar las culturas cinematográficas» (Shaw, 2013: 47,49). Cita original: «The concept of the transnational has seemed a straightforward solution for dealing with the problems inherent in the "national cinema" label; however, what does the term actually mean? [...] This problem is

sustitución terminológica del concepto «nacional» por «transnacional». Por ahora no parece haber una propuesta sólida que de cuenta del hipotético cambio de paradigma en el contexto del cine mundial.

Autores como Will Higbee y Song Hwee Lim también han criticado algunas apropiaciones y usos de la idea de «cine transnacional». Dan cuenta del vacío conceptual del término señalando que: «En cualquier caso, el término transnacional aparece en los subtítulos de libros para indicar conexiones cinematográficas transfronterizas» (Higbee y Hwee Lim, 2010: 80)<sup>72</sup>. A lo que habría que añadir que dichos estudios se han dedicado, prioritariamente o de manera más generalizada, a definir categorías que agrupan y organizan las posibilidades de relación cinematográfica en términos de transnacionalidad como sinónimo de dichas conexiones transfronterizas. Queda pendiente definir, acotar y delimitar estas categorías más allá de enumerarlas y describirlas. Por este motivo, resulta especialmente útil la tipología que establecen Higbee y Hwee en relación a las aproximaciones posibles a lo transnacional y su identificación con cuestiones teóricas más complejas: a) el binomio nacional / transnacional; b) lo transnacional como regional; c) la diáspora y los cines postcoloniales (Higbee y Hwee Lim, 2010: 9).

En su reciente aproximación al fenómeno, Nadia Lie señala que el uso frecuente y desde diversas perspectivas ha «llevado a una inflación semántica del término [transnacional] y de ahí a una reducción de su potencial analítico» (Lie, 2016: 17). La autora subraya el problema de que a pesar de los trabajos que destacan y se ocupan de la diversidad de formas de lo transnacional, «estos no resuelven el problema de fondo: el que lo transnacional como categoría siga generalmente sin definirse en los artículos que lo reivindicán como enfoque» (Lie, 2016: 17). En este trabajo, Nadia Lie desarrolla una cartografía histórica del fenómeno de lo transnacional que resulta verdaderamente oportuna y que considera las dos líneas centrales del concepto: su entidad teórica y la apropiación en los estudios relativos al cine de este término que apareció en la década de 1960 en el marco de las ciencias políticas (Lie, 2016: 18). En este mismo trabajo, Robin Lefere y Nadia Lie señalan la aparición de lo transnacional como marco analítico en los estudios sobre cines hispanos y latinoamericanos en la segunda mitad de la década del

---

resolved by having "transnational" replace "national" as a new conceptual framework within which to examine film cultures» (Shaw, 2013b: 47, 49).

<sup>72</sup> Cita original: «Elsewhere, the term transnational makes its appearance in subtitles of books to indicate cross-border cinematic connections» (Higbee y Hwee Lim, 2010: 80).

2000, en torno a una serie de publicaciones y monográficos dedicados al fenómeno (Lefere y Lie, 2016)<sup>73</sup>.

Podemos referir algunas de las propuestas que resultan más coherentes para nuestro trabajo. Si bien muchos autores continúan evitando definiciones concretas de lo (trans)nacional, encontramos algunas pistas que son válidas para nuestra aproximación. Basándose en las ideas expuestas por Andrew Higson en «The limiting imagination of national cinema» (2000), Daniela Berghahn y Claudia Sternberg proponen una clara síntesis de lo que se considera un cine transnacional: «una película transnacional es simplemente aquella cuyo origen nacional y cultural no puede desentrañarse porque en ella coinciden muchas identidades culturales diferentes» (Berghahn y Sternberg, 2010b: 22)<sup>74</sup>. Dan cuenta así de la multitud de coproducciones cuya nacionalidad – cultural - es imposible inferir a partir de la propia película. De nuevo se trata de una hipótesis que toma como objeto de análisis películas particulares que dan cuenta de un hibridismo cultural internacional. Consideramos que es el caso de buena parte de la producción de América Latina financiada y exhibida en festivales europeos y que analizamos en este trabajo.

Podemos reseñar también un par de iniciativas, sin duda loables, que proponen una cartografía de los casos de transnacionalidad posibles. Unas categorías que en definitiva responden a las condiciones de coproducción y la (in)visibilidad de la nacionalidad de las distintas productoras participantes en el proyecto. Uno de los primeros trabajos en esta línea fue el de Mette Hjort (2010), que estableció las categorías fundamentalmente en base a cuestiones financieras. La taxonomía propuesta por Mette Hjort incluye categorías como «epifánico», «de afinidad», «circunstancial», «oportunista», «cosmopolita», «de autor», «modernizador» y «transnacionalismo experimental»<sup>75</sup>. Las modalidades propuestas por Deborah Shaw en «Reconstructing deconstructing transnational cinema» presentan limitaciones similares a las del trabajo de Mette Hjort citado (Shaw, 2013b).

---

<sup>73</sup> Citan el número de *The Hispanic Review* editado por Chris Perriam, Isabel Santaolalla y Peter Evans (2007) titulado «The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas», y el de *Hispanic Cinemas* que editó Marvin D'Lugo (2009). También citan el trabajo de Libia Villazana sobre el Programa Ibermedia (2009) y el libro editado por Burkhard Pohl y Jorg Türschmann (2007) titulado *Miradas locales: cine español en el cambio de milenio*.

<sup>74</sup> Cita original: «[...] a transnational film is simply a film whose national and cultural provenance is no longer discernible because its creation is shaped by the confluence of many different cultural identities» (Berghahn y Sternberg, 2010b: 22).

<sup>75</sup> En el texto original: *Epiphanic transnationalism, affinitive transnationalism, milieu-buildig transnationalism, opportunistic transnationalism, cosmopolitan transnationalism, globalizing, transnationalism, auteurist transnationalism, modernizing transnationalism, y experimental transnationalism* (Hjort, 2010: 16).

En nuestro caso, y como hemos apuntado en los párrafos anteriores, nos interesa el término transnacional como el conjunto de las cinematografías nacionales del territorio geopolítico identificado como América Latina. Una cinematografía integrada por películas que en ocasiones comparten unos temas y unos elementos cinematográficos particulares, del mismo modo que tienen en común determinados procesos de financiación y circulación en el contexto mundial.

### 2.1.3 Lo nuevo del cine latinoamericano: los novísimos de América Latina

Para el título de este epígrafe particular hemos tomado como ejemplo el uso que hacen Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega en su trabajo sobre «lo nuevo del cine argentino». En su aproximación se refieren a «lo nuevo» en términos de estética, producción, difusión y formación (Feenstra y Ortega, 2015b: 11). Nos parece oportuno seguir su propuesta dado que algunos de los nuevos cines que citaremos a continuación superan las dos décadas de existencia y han protagonizado lo que podríamos denominar varias renovaciones generacionales y estéticas desde su aparición en el circuito internacional. También, por el hecho de que la aparición de estos nuevos cines se ha producido de manera progresiva en diferentes países de la región aunque sus circunstancias y contextos se puedan identificar como próximos. En cuanto a las renovaciones sucesivas que han tenido lugar en algunas cinematografías nacionales en las dos últimas décadas nos referimos fundamentalmente al cine brasileño. Si atendemos a su cinematografía desde la década de 1990 podemos referir dos movimientos con estéticas, autores y películas hito concretas: el *cinema da retomada* que se configuró en la primera mitad de la década de 1990 y un *novissimo cinema brasileiro* de la década del 2000 en adelante.

A partir del año 2000 encontramos síntomas de renovación en lo referente a lo estético, las fórmulas de producción, difusión y formación en muchos de los cines nacionales que integran el territorio transnacional de América Latina. Para nuestro estudio nos ocuparemos de los que dan mejor cuenta de estos síntomas: bien por su volumen de producción o bien por el reconocimiento unánime en las instituciones cinematográficas y por haber sido en buena medida «descubiertos» - y favorecidos - en este periodo en el circuito internacional de festivales. Para analizar esta emergencia de novísimos cines en la región estudiaremos la aparición, circulación, canonización y tendencias de los cines históricamente más dinámicos - Argentina, Brasil y México - y de tres cinematografías más

pequeñas cuyo alcance y reconocimiento han crecido exponencialmente y de forma sostenida en el circuito internacional en estos años: Uruguay, Chile y Colombia.

Otras cinematografías «menores» de América Latina han recibido igualmente atención académica y crítica. Podemos señalar casos especialmente visibles por el éxito que algunas de sus películas han tenido en el circuito internacional de festivales. Dos buenos ejemplos son Perú y Ecuador. En el primer caso, la atención a la cinematografía peruana se debe a la aparición en el centro del circuito de festivales de la directora Claudia Llosa. La programación y premiación de sus películas *Madeinusa* (2006, PE/ES) y *La teta asustada* (2009, PE/ES) en las grandes citas del calendario anual han generado una suerte de espejismo sobre la situación actual y la visibilidad del cine peruano. Es interesante en este sentido la aportación de Vitelia Cisneros, que se ocupa de contextualizar la obra de Claudia Llosa, que ganó con su ópera prima el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín, en el marco más general del cine peruano reciente (Cisneros, 2015). Ocurre igual en Ecuador con casos particulares como el de Tania Hermida, cuyas dos películas *Qué tan lejos* (2006, EC) y *En el nombre de la hija* (2011, EC) dan cuenta de la vitalidad relativa de esta cinematografía (Alemán, 2015). Resulta un dato a destacar que a pesar del escaso volumen de producción de estos países algunas de sus películas alcancen los festivales internacionales del centro del circuito. Quizá mientras este circuito de legitimación busca «la próxima Claudia Llosa» decida favorecer la carrera de algún director o productor de una cinematografía menor de la periferia a través de los programas de financiación y formación que nos interesan.

Podemos prever la atención que recibirán en esta misma línea otros cines, como creemos que ocurrirá con la producción de Guatemala después de *Ixcánul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR). Esta coproducción francesa participó en la «Competición Oficial» del Festival de Berlín y su recorrido posterior por festivales la ha convertido en uno de los títulos más conocidos del cine de América Latina de 2015<sup>76</sup>.

Sin embargo, nos interesan los nuevos cines de Argentina, Brasil, México, Uruguay, Chile y Colombia dado que nos permiten ocuparnos de cuestiones que van más allá de su «descubrimiento» en los festivales del centro del circuito. Puesto que existe cierto consenso acerca de su constitución como novísimos cines, en las páginas siguientes nos ocupamos de reseñar las características de la producción más reciente en estos seis países.

---

<sup>76</sup> Entre los festivales en los que *Ixcánul* se ha programado podemos destacar la ya citada Berlinale, el Festival de Guadalajara, de Cartagena, Hong Kong, Sydney, Karlovy Vary, Toronto, Helsinki, San Sebastián, Tesalónica o Dubai.

Limitaremos el enfoque a aquellos títulos que constituyen el canon de estos nuevos cines y que, no por casualidad, presentan un itinerario más sólido de exhibiciones y premiaciones en el circuito internacional de festivales - celebrados en Europa.

En esta parte ampliaremos los ejemplos y títulos citados más allá de los que han sido financiados por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund. Consideramos que hay películas que exceden estos parámetros y resultan fundamentales en una aproximación a los novísimos cines de América Latina. También existen otras líneas de producción reseñables dentro de las cinematografías nacionales que citaremos en las siguientes páginas. Aunque excede nuestro trabajo, conviene situar estos nuevos cines en un contexto cinematográfico nacional más complejo de lo que a veces consideran las propias instituciones y los circuitos de financiación y exhibición internacionales.

### *Nuevo Cine Argentino*

El novísimo cine nacional de América Latina más consolidado es el Nuevo Cine Argentino. Su corpus originario ha sido definido y revisado en multitud de publicaciones académicas y existe consenso en lo que se refiere a su origen.

La constitución del Nuevo Cine Argentino como tal se produce en 1999. En ese año se estrenó la película *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR) y se celebró la primera edición del BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires), un festival que está estrechamente ligado desde ese primer momento al devenir y canonización del Nuevo Cine Argentino<sup>77</sup>. A lo largo de estas casi dos décadas, el BAFICI ha seguido atento a la producción de Argentina y en sus programas ha habido lugar para las sucesivas películas y generaciones de cineastas que se han ido integrando en el ya amplio corpus del Nuevo Cine. En la primera edición de este festival se estrenaron dos películas que se han convertido en hitos de este nuevo cine: la citada *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR), que recibió los Premios a la Mejor Dirección y al Mejor Actor; y *Silvia Prieto* (Martin

---

<sup>77</sup> Algunos autores señalan los antecedentes a la constitución de este Nuevo Cine como movimiento. Suele apuntarse la ópera prima de Martin Rejtman, *Rapado* (producida en 1992 y estrenada en 1996) como uno de los primeros síntomas de cambio con respecto al cine argentino de la década de 1980. Gonzalo Aguilar, habla también del premio del jurado en el Festival de Mar del Plata de 1997 para *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997, AR) como el «acta de bautismo» del Nuevo Cine Argentino, y los premios en el BAFICI *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR) como la «consagración definitiva» (Aguilar: 2006: 14).

Rejtman, 1999, AR). Dos películas que rompían radicalmente con la tradición del cine argentino de la década de 1980 y la primera mitad de la del 1990.

La amplia atención crítica y académica que ha recibido el Nuevo Cine Argentino pone de manifiesto su entidad como corpus unitario. Sin embargo, esto no significa que sus casos, márgenes, cánones, circunstancias y discursos sean los mismos en los múltiples estudios y revisiones que se le han dedicado. Es obligado mencionar *Otros mundos*, de Gonzalo Aguilar (2006), ya que fue la primera aproximación en bloque al fenómeno y que estableció un marco de referencia para separarlo generacional, estética, temática e ideológicamente del cine argentino de la década anterior. En esta línea podemos destacar también el trabajo de Jens Andermann (2012), cuya investigación viene a actualizar y ampliar el corpus del Nuevo Cine Argentino, así como la aproximación al fenómeno de Nicolás Prividera (2014). Este último, juez y parte en este Nuevo Cine – como realizador, crítico y profesor de la escuela de cine-, elabora un recorrido por las etapas, contextos y títulos de este movimiento en numerosos textos publicados a lo largo de años (Prividera, 2014). Podemos reseñar otros muchos trabajos que revisitan los títulos, críticas, debates y problemas del Nuevo Cine Argentino. Los nombres de estas publicaciones son sintomáticos de la perspectiva desde la que operan: *Cines al margen* (Moore y Wolkowicz, 2007), *Estéticas de la producción* (Wolf, 2009), *Historias extraordinarias* (Jaime Pena, 2009a) o *Le nouveau du cinéma Argentin* (Feenstra y Ortega, 2015a)<sup>78</sup>. Al igual que estos estudios insisten en la importancia del BAFICI y el circuito internacional de festivales en la constitución del Nuevo Cine Argentino, con frecuencia señalan otras dos circunstancias que favorecieron su aparición: la creación de escuelas de cine como la Fundación Universidad del Cine, en 1991, y la de revistas especializadas como *El amante* (1991-), *Film* (1993-1998) o más recientemente *Revista de cine* (2014-)<sup>79</sup>.

Existe también cierto consenso sobre los realizadores y títulos que conforman el canon del Nuevo Cine Argentino. Se trata de un corpus que pese a las renovaciones mantiene algunas líneas de fuerza. En la primera etapa del Nuevo Cine destacaron realizadores que continúan en activo y siendo emblema del movimiento como Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Lucrecia Martel, Santiago Loza, Israel Adrián Caetano, Pablo Trapero o Daniel Burman. Algunos de los directores que están protagonizando la actualización hoy día son

---

<sup>78</sup> Otros estudios que podemos citar son Aguilar, 2015; Amatriain, 2009; Panozzo, 2008; Campero, 2009; Daicich, 2015; Ingruber y Prutsch, 2012.

<sup>79</sup> Uno de los elementos que se consideran como embrionarios del Nuevo Cine Argentino fue la portada del número 40 de la revista *El amante*. En ella aparecían las películas *No te mueras sin decirme a dónde vas* (Eliseo Subiela, 1995, AR) y la primera de las *Historias breves*. Este número 40 llevaba el título «Lo viejo, lo nuevo» (*El Amante*, 1995).



Laura Citarella, Mariano Llinás, Santiago Mitre, Matías Piñeiro o Juan Schnitman. Las propuestas son diferentes entre cada uno de ellos. Por supuesto, también hay diferencias entre las primeras películas de los realizadores que iniciaron su carrera con el Nuevo Argentino y los títulos que han estrenado en los últimos años. El caso más llamativo es el de Pablo Trapero y la transición estética, narrativa y financiera que hay desde *Mundo grúa* (1999, AR) a *El Clan* (2015, AR/ES). La inclusión de nuevos realizadores o de las películas más recientes de los directores del canon del Nuevo Cine Argentino es objeto de debate. La discusión está abierta y los márgenes del movimiento dependen de los criterios que cada autor establezca para su análisis.

A lo largo de casi dos décadas y en el cine que va de las óperas primas de Martín Rejtman y Pablo Trapero a los últimos títulos dirigidos por Matías Piñeiro y Santiago Mitre, encontramos que una de las características del Nuevo Cine Argentino es la disparidad de las propuestas<sup>80</sup>. Muchos autores señalan también como uno de los elementos que conforman el corpus del Nuevo Cine Argentino la búsqueda de nuevas fórmulas de financiación distintas del Estado y las compañías habituales de producción del país. Esto sucedió en un momento en que se estaba configurando un nuevo circuito internacional de fondos ofrecidos por festivales de cine (Aguilar, 2006: 211; Oubiña, 2009: 18; López Riera, 2009: 28-29; Elena y Campos, 2015). Gonzalo Aguilar propone referirse a este cine como un «cine anomal» en tanto que financiado al margen de los circuitos convencionales (Aguilar, 2015: 30). Podemos discutir los límites de este concepto ya que uno de los ejes que utiliza para su argumentación Aguilar es la financiación alternativa ofrecida por festivales de cine. El hecho de que esta fórmula se haya expandido y sistematizado a nivel internacional en los últimos años invita a ser cautos al señalarla como una fórmula alternativa. Más aún cuando prácticamente todo el Nuevo Cine Argentino bebe de estas vías de financiación y la única excepción a día de hoy parece ser Matías Piñeiro, cuyo cine sorprendentemente se financia al margen del apoyo de cualquier institución<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Una muestra especialmente significativa de la variedad de títulos asociados a este Nuevo Cine Argentino es el caso del realizador Pablo Trapero. Si bien sus primeros títulos forman parte del canon de este movimiento, la evolución de sus temas y estilos a lo largo de casi dos décadas es una muestra clara de las renovaciones que ha habido en estos años. Nada se parece *Mundo grúa*, su ópera prima, a su última producción: *El clan* (Pablo Trapero, 2015, ES/AR), con la que apuesta por un cine espectacular destinado a las pantallas comerciales. En el intervalo, realiza películas de géneros canónicos como el carcelario, en *Leonera* (2008, AR/KR/BR/ES); la *road movie* en *Familia rodante* (2004, AR/BR/FR/DE/ES/UK); el *thriller* en *Carancho* (2010, AR/CL/FR/KR); o el cine social en *Elefante blanco* (2012, AR/ES/FR).

<sup>81</sup> Algunos de los casos que señala Gonzalo Aguilar como ejemplos de este «cine anomal» son Santiago Loza, Laura Citarella e Inés Oliveira de Cézár, cuyas películas forman parte de nuestra

César Maranghello señala tempranamente dos corrientes fundamentales para entender el Nuevo Cine Argentino. Aunque podrían matizarse, resultan oportunas para establecer continuidades en las películas que conforman el núcleo duro del movimiento: «un costumbrismo social, austero y realista; y un cine más personal e intimista» (Maranghello, 2005: 257). Encontramos esta segunda línea estrechamente ligada a la tendencia al minimalismo que han señalado muchos autores en el Nuevo Cine Argentino. Javier Porta Fouz cita esta aproximación a lo mínimo como una de las características que permiten separar el cine nuevo del producido durante la década de 1980: este Nuevo Cine Argentino reciente frente a la «sal gruesa» y el cierto «barroquismo» que venían protagonizando las películas anteriores (Porta Fouz, 2009a: 33-36). Precisamente por este motivo, por una tendencia a la contención y lo pequeño, Porta Fouz señala que estas películas del Nuevo Cine fueron atacadas porque en ellas «no pasa nada» y resultaban «abúlicas» y «aburridas» (Porta Fouz, 2009a: 42).

Dos títulos que dan buena cuenta de estas dos líneas de lo costumbrista, que podemos renombrar como realista manteniendo la descripción y el corpus que identifica Maranghello, y lo íntimo son la ya citada *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR) y, como exponente primigenio y radical del minimalismo, *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001, AR). Estas dos tendencias de lo realista y lo mínimo habrían protagonizado el Nuevo Cine Argentino hasta la irrupción de las *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008, AR), un título que Jaime Pena señala como un punto de inflexión que él sitúa en las antípodas del minimalismo (Pena, 2009b: 10-11). También Javier Porta Fouz se ha referido a esta película como «un cine radicalmente opuesto al minimalista» que se estaba convirtiendo en uno de los síntomas más claros de este Nuevo Cine (Porta Fouz, 2009b: 156). Sin embargo, casi diez años después de la radical propuesta de Mariano Llinás, podemos confirmar que la tendencia al minimalismo y a cierto costumbrismo o realismo se mantiene en las nuevas películas que siguen engrosando la filmografía del Nuevo Cine Argentino.

Uno de los elementos que comparten ambas líneas es contar con actores no profesionales; individuos que unas veces se interpretan a sí mismos y otras a personajes que son como ellos. El intérprete de *Rulo*, el protagonista de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR), tiene en común con su personaje el haber formado parte de una banda de rock. Quien da vida a Misael en *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001, AR) también es hachero. En *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006, AR/FR/NL) tanto Misael como Argentino Vargas – protagonista

---

investigación precisamente por haber recibido fondos de lo que consideramos un circuito o un sistema de financiación en sí mismo.

de *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004, AR/FR/NL/CH) - se interpretan a sí mismos como espectadores de las películas que protagonizaron tiempo atrás. El inmigrante protagonista de *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001, AR/NL) tampoco era actor profesional. En *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, AR/ES) algunos de los personajes son interpretados por actores desconocidos - o no profesionales.

En lo que respecta a la línea más costumbrista - realista, humanista o cotidiana, podemos decir - del Nuevo Cine Argentino, Gonzalo Aguilar señala el nomadismo como una de las marcas características. Aguilar define a los personajes como individuos en constante «tránsito por unos espacios en los que ninguno llega a convertirse en punto de retorno» (Aguilar, 2006: 46). Un punto de retorno que anteriormente estaba asociado y correspondía al «hogar familiar, al edificio religioso o al suelo patrio» y que sin embargo en este nuevo cine se diluye. El costumbrismo que señala Maranghello, que mejor podríamos definir como cotidianeidad, se desarrolla en lugares de tránsito y espacios despersonalizados. Pensemos en los jóvenes de *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998, AR) a los pies del Obelisco; en el inmigrante de *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001, AR/NL) en la parrilla donde trabaja; en los itinerarios en coche de *Sábado* (Juan Villegas, 2001, AR); el tránsito de *Una novia errante* (Ana Katz, 2007, AR); las agobiantes viviendas de los protagonistas de *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011, ES/AR); la organización familiar sin adultos que surge entre los chicos de *Una semana solos* (Celina Murga, 2007, AR); la trabajadora doméstica que se ocupa y pasa la mayor parte del día en un hogar ajeno en *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014, AR/DE); o *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015, AR), que vive sola y en desconexión. Se trata de una cotidianeidad que, aún después de *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008, AR), suele construirse con elementos narrativos mínimos.

Por último debemos señalar la buena salud de la que goza también el cine comercial que se ha producido en Argentina al tiempo que cobraba fuerza y visibilidad el Nuevo Cine Argentino. Marcelo Panozzo habla de una serie de películas que sirven para mostrar «un nuevo modelo de cine masivo» en Argentina: *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001, AR/ES), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000, AR), *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005, AR/ES/FR), *Tiempo de valientes* (Damián Szifrón, 2005, AR) y *El nido vacío* (Daniel Burman, 2008, AR/ES/FR/IT), que dice que sorprendieron por su «pop-appeal y sus filiaciones genéricas» (Panozzo, 2009: 50). No cabe duda de las fórmulas genéricas que siguen estas películas y de los buenos resultados de taquilla que están logrando, también las que han seguido esta línea en años más recientes. Otros autores se han ocupado de las tensiones que se establecen entre otras manifestaciones y el cine comercial argentino

contemporáneo trabajos en los que se cita recurrentemente a directores como Juan José Campanella, Matías Piñeyro y Fabián Bielinsky (Andermann, 2012; Piedras y Valdez, 2015). Podemos sumar en esta lista películas de algunos de los directores del Nuevo Cine Argentino que han seguido una línea narrativa más convencional como Lucía Puenzo, Carlos Sorín o Daniel Burman, así como otros que han protagonizado un espectacular tránsito de un cine independiente al cine de género más espectacular. El ejemplo más significativo de esta última tendencia ya señalábamos que era el último trabajo de Pablo Trapero, *El Clan* (Pablo Trapero, 2015, AR/ES). Al hablar de este cine argentino comercial es obligado referirnos al «fenómeno Ricardo Darín» y el éxito arrollador que desde hace años cosechan las películas protagonizadas por este actor (Garavelli, 2013). Lo llamativo de este cine comercial argentino es que también se exhibe y premia en el circuito de festivales – a diferencia del cine comercial mexicano, por poner un caso que señalaremos a continuación -. Entre ellas, y también protagonizada por Ricardo Darín, destaca la película *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014, ES/AR) que se estrenó en la «Competición Oficial» de Cannes en 2014.

### *Nuevo cine mexicano*

La más reciente renovación en el cine mexicano se produjo en los primeros años de la década del 2000, alrededor de la obra de tres directores que Debora Shaw ha denominado como «Los tres amigos»: Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro (Shaw, 2013a). Las películas dirigidas por los dos primeros, *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001, MX) y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000, MX), y su éxito internacional fueron los principales elementos para el reconocimiento y la visibilidad internacional de este nuevo cine de México. En otra línea, la del cine de género, fue también fundamental el trabajo de Guillermo del Toro en *Cronos* (1993, MX) y *El espinazo del diablo* (2001, ES/MX/FR/AR). Los tres directores actualmente dirigen coproducciones de gran presupuesto y trabajan más en la órbita de Hollywood que en la del circuito de festivales europeos<sup>82</sup>. Sin embargo, no hay duda de que inauguraron esta nueva época del cine mexicano.

---

<sup>82</sup> Este detalle trae al frente la cuestión de los dos centros de la cinematografía mundial que apuntábamos unas páginas atrás y pertinencia de interpretar la industria norteamericana y el circuito europeo de festivales como centros simultáneos.

En otro trabajo, Deborah Shaw señala que en el periodo 2000-2010 se estrenaron internacionalmente más películas mexicanas que nunca antes (Shaw, 2011: 117). La autora toma como ejemplos los títulos antes citados de *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001, MX) y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000, MX) además de otras películas de distinto alcance y características como *Perfume de violetas: nadie te oye* (Marisa Sistach, 2001, MX/NL), *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002, MX/ES/AR/FR), *Japón* (Carlos Reygadas, 2002, MX/DE/NL/ES), *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005, MX/BE/FR/DE/NL), *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007, MX/FR/NL/DE), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004, MX/US), *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008, MX/JP/US), *El violín* (Francisco Vargas, 2005, MX), *Rudo y cursi* (Carlos Cuarón, 2008, MX/US) y películas de género - de terror - como *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2006, MX/ES) y *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010, MX). Sin embargo, estas películas responden a distintas características, géneros y mercados o circuitos de exhibición que podemos organizar en varias líneas de interés. En este texto, la propia Shaw señala la orientación comercial de películas como *Y tu mamá también* frente a propuestas que siguen la línea del «cine de autor» como *Japón*. Es precisamente esta línea más «autoral» la que nos interesa.

Entre los títulos citados y en general el cine contemporáneo producido en México encontramos al menos tres líneas de fuerza que surgen en paralelo al cine comercial del país. En este caso, dejamos al margen referido como «cine comercial» porque a diferencia del caso argentino se trata de películas completamente ajenas al circuito internacional de festivales<sup>83</sup>. Por un lado estaría el cine de «los tres amigos» que estuvieron en el origen de un nuevo cine mexicano: Cuarón, Iñárritu y del Toro, cuyas películas son ahora de gran presupuesto, tienen factura americana, estrenos con cientos de copias a nivel internacional y son habituales en las nominaciones a premios como los de la Academia de Hollywood. Siguen incorporando rasgos de su autoría en producciones *mainstream* que digamos que están alejadas de lo que el circuito de festivales considera el eje del cine más reciente hecho en México. En segundo lugar, encontramos un cine minimalista y político que resulta habitual en el circuito de festivales y que supone el canon actual de este nuevo cine mexicano: una serie de títulos firmados por realizadores como Carlos Reygadas, Nicolás Pereda o Enrique Rivero. Es esta segunda línea la que consideramos central para hablar del nuevo cine mexicano. Por último, y dando lugar a una línea de potencial renovación del nuevo cine mexicano encontramos propuestas más experimentales - en la forma, el formato y los circuitos de exhibición - como la del colectivo *Los ingrátidos*. Este

---

<sup>83</sup> Ver Ignacio M. Sánchez Prado, 2015 sobre el cine comercial en México.

colectivo arrancó su filmografía con piezas cortas tan violentas en su discurso político como en su propuesta formal. Sin embargo, en sus últimos trabajos parecen estar ciñéndose a los cánones del circuito internacional / europeo de festivales: realizando piezas híbridas (documental - ficción; narrativas - no narrativas) de largometraje que exhiben en festivales en lugar de en plataformas gratuitas de Internet, como venían haciendo con sus trabajos anteriores<sup>84</sup>.

Como decíamos, es el segundo caso el que nos interesa, el del cine mexicano que más atención está recibiendo en el marco de los festivales internacionales. Podemos citar el trabajo de Jeff Meanne sobre lo que denomina un «(second) New Mexican Cinema» (Menne, 2007: 72); el texto dedicado a la «nueva era del cine mexicano» de Alberto Elena (2009); o las publicaciones que el Instituto Mexicano de Cine (IMCINE) ha dedicado al documental y la ficción contemporáneos realizados en el país (Curiel de Icaza y Muñoz Henonin, 2012). A la hora de denominar este cine más reciente consideramos especialmente interesante la propuesta de Laura Pardo en torno a lo que llama el «nuevo cine mexicano» dado que toma como eje de su análisis el citado cine de autor más reciente del país. Es decir, articula su estudio y las características de dicho movimiento en base a la filmografía de directores como Carlos Reygadas, Nicolás Pereda, Amat Escalante y Enrique Rivero. Realizadores que desde sus primeras películas son habituales en los fondos de financiación de festivales y las programaciones del circuito internacional que analizamos en este trabajo. La autora defiende que son estos autores los que obligan a la crítica a renovar su fórmula de aproximación al cine de México (Pardo, 2012: 109). Pardo señala además lo complejo de establecer en ciertas ocasiones la diferencia entre dos líneas de nuevo cine mexicano como son las de estos realizadores y la propuesta de «los tres amigos»:

No es extraño que en torno a los trabajos de Pereda, Reygadas, Amat Escalante o Enrique Rivero surjan más rápidamente las dudas que las certidumbres. Han irrumpido con una propuesta radicalmente opuesta a la espectacularidad encarnada por el puñado de directores que ha surgido como representante del *nuevo cine mexicano* en Hollywood, lo que ha dividido a la crítica, mayoritariamente incapaz de establecer una postura ante sus esfuerzos (Pardo, 2012: 109).

Laura pardo señala una fórmula maestra que estaría presente en buena parte de los títulos del citado nuevo cine mexicano exhibido en los festivales internacionales. Para ello toma como ejemplo el cine de Nicolás Pereda y expone la ecuación como «actores no

---

<sup>84</sup> <http://losingravidos.com> La distribución inicial de sus trabajos la realizaron a través de su web y del envío masivo de los enlaces a las piezas a través de la red social Twitter.

profesionales + entorno rural o urbano proletario + guiño documental = película de festival» (Pardo, 2012: 109). Puesto que estamos analizando el fenómeno de los nuevos cines de América Latina en tensión con el circuito de festivales europeo, nos parece especialmente oportuno este esquema. Más aún cuando en el cine mexicano contemporáneo, igual que en los otros nuevos cines que nos ocupan, encontramos estos elementos con frecuencia. La mezcla entre actores profesionales y no profesionales es una constante en el cine de Nicolás Pereda, películas como *Verano de Goliat* (2010, CA/MX/NL) o *Los ausentes* (2014, MX/ES/FR) ponen frente a la cámara a Gabino Rodríguez, actor protagonista de la filmografía de Pereda, en diálogo con actores no profesionales que se interpretan a sí mismos o a personajes parecidos a ellos. El entorno urbano proletario lo vemos en títulos como *Workers* (José Luis Valle, 2013, MX/DE), *Somos Mari Pepa* (Samuel Kishi, 2013, MX) o *Parque Vía* (Enrique Rivero, 2008, MX). El entorno rural lo encontramos en otras películas como los dos títulos ya citados de Nicolás Pereda que, junto con *Somos Mari Pepa*, también dan cuenta del «guiño documental» que señala Pardo en su estudio.

A las características que aparecen en la fórmula de Pardo podemos añadir el carácter minimalista y el tono político y social de las películas canónicas del nuevo cine mexicano. El diálogo entre lo minimalista y lo político se traduce en títulos que no muestran de manera explícita el drama y la violencia sino que las relegan a un segundo plano. Se trata de historias de crisis íntimas y personales relacionadas con la inmigración, la pobreza, el narcotráfico o la violencia derivada de alguna de las circunstancias anteriores. Hay multitud de títulos que se ocupan de la inmigración y del borde con América del Norte: *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2008, MX/ES) o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013, MX) son buenos ejemplos de cómo la violencia queda en un segundo plano. La primera película se ocupa del momento previo al cruce de la frontera y la segunda se construye como una *road movie* a pie de tres jóvenes que atraviesan Guatemala... y en el momento que secuestran la chica del grupo, la película abandona a este personaje en lugar de mostrar la violencia de las agresiones que cabe esperar. La precariedad de familias como las que muestran *Fuera del cielo* (Javier «Fox» Patrón, 2006, MX) y *Perpetuum mobile* (Nicolás Pereda, 2009, CA/MX) dan cuenta de la segunda tendencia que hemos citado. Películas como *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004, MX/EC), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011, MX/ES) y *Los ángeles* (Damian John Harper, 2014, DE) son claros exponentes del cine de autor que se ocupa del narcotráfico. En estas últimas la violencia resulta explícita.

Dentro de los títulos que podemos señalar como más representativos del minimalismo argumental y formal encontramos algunos que van del cine de Carlos Reygadas al de directores como Fernando Eimbcke o Alonso Ruizpalacios. Si el primero tiene un ritmo

pausado y un tono solemne para sus películas, los otros apuestan por historias mínimas que prescinden del tono más sombrío y serio que caracteriza el trabajo de directores como Reygadas y Nicolás Pereda<sup>85</sup>. El paisaje árido de *Japón* (Carlos Reygadas, 2002, MX/DE/NL/ES) y la extensa duración de sus planos contrastan con el distendido uso que hacen de estos mismos recursos los otros dos directores en *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004, MX/US) y *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014, MX). Estas dos últimas películas son comedias mínimas protagonizadas por preadolescentes: la primera en el espacio cerrado de un piso familiar y la segunda en una *road movie* por México D.F. Los argumentos en los tres casos son breves anécdotas: un suicidio abortado por el protagonista en *Japón*; una tarde jugando a la consola y tomando pizza en *Temporada de patos*; y la búsqueda del cantante que hizo llorar a Bob Dylan en *Güeros*.

#### *Novissimo cinema brasileiro*

En el caso de Brasil resulta complicado indicar un título o un director concreto que suponga el inicio de la renovación más reciente en el cine del país. Fundamentalmente porque el *cinema da retomada* de los años noventa es lo suficientemente consistente como para interpretarlo como un movimiento independiente y no como antecedente del *novissimo cinema brasileiro* que aparece en torno a 2010. Los autores que han estudiado el caso, consideran que 2010 es el momento en que el *novissimo cinema brasileiro* cobra entidad y atención. En concreto, Marcelo Ikeda hace referencia en ese año a la participación de *A alegria* (Felipe Bragança y Marina Meliande, 2010, BR) en la «Quinzaine des réalisateurs» en Cannes y el premio a mejor película y mejor dirección a *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011, BR) en Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Según el autor: el novísimo cine aparece «con presencia en el festival más prestigioso de cine y, por otro lado, recibiendo premios principales del festival de cine más tradicional de Brasil» (Ikeda, 2012). Del mismo modo, Marcelo Ikeda apunta la aparición y atención a estos títulos desde revistas como *Contracampo* (1998-) y *Revista Cinética* (2006-) como elementos que favorecieron su crítica como pertenecientes a un movimiento nuevo.

Antes de centrarnos en las características, títulos y tendencias del *novissimo cinema brasileiro* debemos reseñar brevemente en qué consistió el *cinema da retomada*, para

---

<sup>85</sup> Laura Podalsky analiza en esta línea la subjetividad de los personajes masculinos de las películas de realizadores como Carlos Reygadas, Carlos Bolado o Julián Hernández (Podalsky, 2012).



identificarlos como dos movimientos independientes. Adriana Michèle Johnson Campos ubica cronológicamente el *cinema da retomada* en el periodo 1994 y 1998, interpretando la producción posterior a ese año como un cine post-retomada con continuidades evidentes (Johnson Campos, 2015: 188)<sup>86</sup>. La autora señala como elemento más característico un interés compartido en aquel momento con otros territorios de América Latina y que consistió en una «renovada atención a cuestiones de marginalización social» (Johnson Campos, 2015: 185). En este cine brasileño de finales de siglo encontramos títulos que dan cuenta clara de esta tendencia: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998, BR/FR), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002, BR/FR) o *Tropa de elite* (José Padilha, 2007, BR). Otras películas que cita la autora en esta misma línea son *Cronicamente inviável* (Sergio Bianchi, 2000, BR), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002, BR) y *Carandiru* (Hector Babenco, 2003, BR/AR/IT). Como vemos, algunas son de los primeros años de la década del 2000 pero digamos que continúan con la línea marcada por el *cinema da retomada*; así lo consideran autores que se han ocupado del cine más reciente de Brasil (ver Ikeda, 2012).

Como ocurre con los otros cines nacionales de América Latina que estamos analizando, el cine de Brasil presenta propuestas heterogéneas en los últimos años pero resulta posible trazar líneas de fuerza en su cinematografía. Marcelo Ikeda señala la importante presencia del documental y de las películas que exploran los límites fronterizos entre ficción, documental y artes visuales como uno de los elementos más significativos de este *novissimo cinema brasileiro* (Ikeda, 2012). Aunque el autor considera que el núcleo central está compuesto por películas de menor estructura de producción, los títulos que están teniendo mayor alcance en el circuito internacional son algunos como: *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas y Marco Dutra, 2003, BR), *Belair* (Bruno Safadi y Noa Bressane, 2011, BR), *Girimunho* (Helvécio Marins Jr. y Clarissa Campolina, 2011, BR/ES/DE), *Estrada real da cachaça* (Pedro Urano, 2008, BR), *Ainda Oranotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007, BR), *O grão* (Petrus Cariry, 2007, BR), *Os residentes* (Tiago Mata Machado, 2010, BR) e *Histórias*

---

<sup>86</sup> Lúcia Nagib resume así el contexto en el que surgió el *cinema da retomada*: «[El periodo 1994-1998] es históricamente significativo por varios motivos. Brasil venía de décadas de traumas políticos: 20 años de dictadura militar; la enfermedad y la muerte de Tancreco Neves antes de ser imbestido presidente; los años inflacionarios del gobierno de Sarney; y, al final, el desastre oscurantista de Fernando Collor de Melo, primer presidente democráticamente elegido después de la dictadura militar en 1990 está entre los peores de la historia del cine brasileño. Poco después de tomar posesión, Collor rebajó el Ministerio de Cultura a Secretaría y eliminó varios órganos culturales, entre ellos la Embrafilme, que estaba en declive pero seguía siendo el principal motor del cine brasileño. En 1992, apenas se estrenaron en Brasil dos largometrajes» (Nagib, 2002: 13).

*que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011, BR/AR/FR)<sup>87</sup>. Otros autores que han abordado esta cuestión apuntan que la tendencia al hibridismo se viene fortaleciendo desde la década de 1980 «de forma que hoy es posible encontrar muchos cineastas cuyos trabajos, sean de ficción o de documental, experimentan y cuestionan las fronteras existentes entre estas dos formas narrativas que comúnmente se interpretan en oposición» (Braga y da Costa, 2014: 187-188).

La vasta producción anual en Brasil da lugar, como en el caso de México, a diversas tendencias igualmente fuertes dentro de este *novissimo cinema*. Podemos hablar de líneas lo suficientemente definidas como un cine social que continúa el legado del *cinema da retomada*; un cine minimalista con cierta vocación antropológica que conecta con esa tendencia híbrida antes mencionada que pone en diálogo el documental y la ficción; y una suerte de realismo mágico en el que podemos incluir películas dominadas por determinados ritos, tradiciones o supersticiones. La disparidad del cine brasileño que forma parte de nuestra investigación ya da cuenta de las tres tendencias señaladas. En primer lugar, podemos citar algunos títulos de temática social que otorgan cierta continuidad al *cinema da retomada* como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006, BR/DE/PT/FR), *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013, BR), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 20013, BR), el documental *Atos dos homens* (Kiko Goifman, 2006, BR/DE/NL) o *De menor* (Caru Alves de Sousa, 2013, BR).

En lo que respecta a los híbridos de documental y ficción, solo atendiendo al corpus encontramos ya dos propuestas bien distintas. Por un lado podemos hablar de títulos que, como *Girimunho* (Clarissa Campolina y Helvécio Marins Jr., 2011, BR/ES/DE), presentan una puesta en escena, unos tiempos y un ritmo contemplativos que suponen una aproximación a los personajes y objetos cercana a la antropología. *Girimunho* muestra el transitar y el paso del tiempo de una anciana de 81 años llamada Bastu después de la pacífica muerte de su marido, acontecimiento con el que arranca esta película de ficción. Del mismo modo, una película como *O homem das multidões* (Marcelo Gomes y Cao Guimarães, 2013, BR) registra el tránsito silencioso de un hombre de mediana edad por la ciudad y sus parcas relaciones sociales y sentimentales. Por otro lado, podemos señalar los experimentos de Kiko Goifman: el dispositivo de sus documentales es tan potente que en sí mismo dinamita las fronteras de lo documental y lo ficcional en estas películas. En 33

---

<sup>87</sup> Los directores que incluye dentro del grupo duro del ncb son Ricardo Pretti, Pedro Diógenes, Felipe Bragança y Marina Meliande, Sérgio Borges, Marcelo Pedroso, Bruno Safadi, Ivo Lopes Araújo, Cao Guimaraes, Gustavo Beck o Leonarodo Luiz Ferreira. Tb han estado en festivales como Cannes, Locarno O Rotterdam - como señala el propio autor (Ikeda, 2012).

(2003, BR) Goifman reconstruye la biografía de su madre pensando que desapareció durante la dictadura brasileña (1964-1985). Aunque el planteamiento es bastante convencional, lo que resulta interesante de *33* es que parte de una premisa falsa que al final de la película hace dudar de lo visto anteriormente como documental / testimonio. Por su parte, el dispositivo de *Filmophobia* (2008, BR) consiste en someter a los protagonistas a sus mayores temores; el debate acerca de lo real y lo fingido pasa a primera línea en esta película.

Algunos títulos de la tercera vertiente que señalábamos y que pone en relación el cine contemporáneo de Brasil con los relatos místicos, mágicos, rituales o supersticiosos son *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2005, AR/PT/BR), *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2008, BR/AR/PT), *As três Marias* (Aluizio Abranches, 2002, BR/IT) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011, BR/AR/FR). Aunque no todos estos títulos hayan recibido la misma atención por parte del circuito internacional de festivales, existe cierto interés por dichos relatos. Aunque hayamos incluido en esta categoría la película *Histórias que só existem quando lembradas* la presencia de lo mágico y transcendental en ella es mínima. Se trata, además, de una de las películas que la crítica ha señalado como sintomáticas de este *novíssimo cinema brasileiro*.

Como en el caso de México, en Brasil hay una importante producción cinematográfica comercial que queda al margen de los circuitos internacionales de exhibición y legitimación. Es decir, una producción vasta que es ajena al contexto de festivales que analizamos en este trabajo. Johnson Campos señala el cine comercial del país asociado a la cadena de televisión Globo, que a finales de la década de 1990 creó la productora Globo Films. Dicha productora participa en las películas de mayor presupuesto y más vistas de Brasil desde entonces (Johnson Campos, 2015: 191). Como decimos, resulta necesario interpretar el cine «de festivales» de Brasil en el contexto de una más amplia producción nacional destinada a otros circuitos y otros públicos.

### *Nuevo cine uruguayo*

Existe consenso a la hora de establecer la aparición y despegue del Nuevo Cine Uruguayo: el éxito que la película *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001, UY) tuvo en los circuitos internacionales (Martin-Jones y Montañez, 2009: 343; Rivero, 2015: 139). 25

*Watts* fue la película con la que pareció nacer el propio cine uruguayo y la primera que consiguió atención mediática y crítica a nivel internacional a raíz de su programación en la sección «Un certain regard» del Festival de Cannes, donde consiguió un premio FIPRESCI. También esta película dio lugar a la productora Control Z Films – ahora Mutante Cine –, puesta en marcha por Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Fernando Epstein para llevar a cabo la distribución de la misma<sup>88</sup>. Esta productora está detrás de la mayor parte de los títulos que casi dos décadas después siguen sumándose al canon del Nuevo Cine Uruguayo. A partir de *25 Watts* la presencia de títulos uruguayos ha sido una constante en los festivales de la primera línea del circuito internacional. La siguiente película de estos directores, *Whisky* (2004, UY/AR/DE/ES), confirmó lo que era una incipiente nueva ola de cine en el país.

Podemos destacar el trabajo que desde hace años dedican al Nuevo Cine Uruguayo autores como Soledad Montañez y David Martin-Jones. Se han ocupado del caso particular de la película *El baño del papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007, UY/BR/FR) y también del Nuevo Cine Uruguayo como movimiento distinto del cine del país de la década de 1980. También han trabajado sobre sus estéticas y propuestas formales, que se manifiestan en una tendencia al «borramiento» del carácter local en las películas de Control Z y del cine uruguayo contemporáneo en general (Martin-Jones y Montañez, 2007; 2009; 2013).

En su estudio sobre *El baño del papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007, UY/BR/FR), Elizabeth Rivero señala que en su momento la crítica destacó la proximidad y el verismo al retratar los tipos, fórmulas y circunstancias de «lo uruguayo» en las películas centrales del Nuevo Cine (Rivero, 2015: 143). Nos interesa ocuparnos de este verismo desde la perspectiva de los tipos representados. Si bien esta tendencia general da lugar a películas que se ocupan de lo cotidiano y lo común, podemos identificar una tendencia en los personajes protagonistas más habituales: los jóvenes. En el nuevo cine uruguayo hay películas como *Acné* (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES/MX/US) y *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/AR/NL/DE), protagonizadas por adolescentes; o *La perrera* (Manolo Nieto, 2006, AR/CA/UY/ES), *El lugar del hijo* (Manolo Nieto, 2013, UY/AR), *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009, UY/CO/AR/ES) y *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2009, UY/AR), que presentan a jóvenes que empiezan a tomar

---

<sup>88</sup> La importancia de Control Z Films / Mutante Cine ha sido objeto central en los estudios sobre cine uruguayo de David Martin-Jones y María Soledad Montañez (2007; 2009; 2013). En un trabajo anterior estudiábamos la sistematización de la financiación «alternativa» a través de festivales a partir de los casos de esta productora uruguayana y la chilena Fábula (ver Campos, 2015a).

responsabilidades de camino a la plena edad adulta. Martin-Jones y Montañez señalan que películas como *La perrera y 25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001, UY) están en la línea de títulos de la década anterior como la americana *Clerks* (Kevin Smith, 1994, US) (Martin-Jones y Montañez, 2009: 343). La desocupación, el ocio, la abulia, la relación con los amigos, las mujeres y las familias, y en el caso de *25 Watts* también el blanco y negro, permiten establecer la conexión con la película de Kevin Smith sin dificultades.

Otra característica del Nuevo Cine Uruguayo que apuntábamos es la tendencia al «autoborramiento» que identifican Martin-Jones y Montañez y que consiste en omitir referencias al territorio y a lo nacional que permitan ubicar en Uruguay los acontecimientos narrados (Martin-Jones y Montañez, 2009). La operación de borramiento tiene dos modalidades principales: por un lado situar los relatos en los territorios del interior del país dejando a un lado lo montevideano, como señala Elizabeth Rivero; y por otro lado, omitir los elementos – urbanos - reconocibles de la capital (Rivero, 2015: 143)<sup>89</sup>.

Desde las primeras películas de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, a la lista de directores del Nuevo Cine Uruguayo se han ido sumando otros directores como Adrián Biniez, Federico Veiroj, Manolo Nieto, Daniel Hendler, Ana Guevara o Leticia Jorge (Martin-Jones y Montañez, 2009: 336). Entre los títulos que remiten al corpus central del Nuevo Cine Uruguayo podemos añadir los de *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010, UY/ES), *Gigante* (Adrián Biniez, 2009, UY/AR/DE/ES/NL) o *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013, UY/AR/NL).

### *Novísimo cine chileno*

La edición número doce del Festival de Cine de Valdivia (FICValdivia), celebrada en 2005, se considera el espacio de nacimiento del nuevo o novísimo cine chileno (Cavallo y Maza, 2010b: 15; Carolina Urrutia, 2013: 45). Según Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza las primeras señales de un novísimo cine chileno, como ellos denominan al movimiento, vinieron en 2003 de la mano de *Sábado* (Matías Bize, CL) y en 2004 con la película *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, CL). Sin embargo, el momento clave fue la citada edición número doce de FICValdivia en la que se presentaron *En la cama* (Matías Bize, CL/DE), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, CL), *Play* (Alicia Scherson, AR/CL) y *Se arrienda* (Alberto Fuguet, CL).

---

<sup>89</sup> La localización de las historias en los territorios del interior, o distintos de las capitales urbanas, es una tendencia que apuntamos también en otros de los nuevos cines analizados en esta parte.

Además de la confluencia de títulos en estas ediciones del Festival de Valdivia, autores como Carolina Urrutia señalan la aparición de las carreras de cine en la universidad y las escuelas especializadas como circunstancias favorables para la configuración de un nuevo cine en Chile (Urrutia, 2013: 49). Del mismo modo, estos autores citan la creación de revistas como *La Fuga* (2005-) y el portal de Internet *Cine Chile* (2009-) como fundamentales para la visibilización y recepción crítica de las películas que conforman el canon del novísimo cine chileno.

Los autores que se han ocupado del novísimo, nuevo o centrífugo<sup>90</sup> cine chileno señalan como elementos comunes de las películas que lo conforman el vuelco hacia lo íntimo y el presente de las historias que narran. En cualquier caso, se trata un cine que se oponía y se opone al cine del país de las décadas de 1980 y 1990. Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza apuntan directamente a lo íntimo en los relatos adscritos a este movimiento:

[los 21 directores cuyo trabajo abordan en el libro] comparten una preocupación por el espacio íntimo como territorio de de conflicto. Los temas de la fragmentación familiar [...], el trauma de las familias sustitutas [...], la alienación de los huérfanos [...], la construcción de lealtades con extraños [...] son recurrentes en estas películas (Cavallo y Maza, 2010b: 15).

Siguiendo este planteamiento, Carolina Urrutia señala esta deriva a lo íntimo en personajes que «se vuelven pasivos»; reseñando un «desinterés por la lógica de causa-efecto» en estas narraciones; y en general reconoce un «descentramiento en términos de gravedad del conflicto central» (Urrutia, 2013: 16; 18; 34). Podemos decir que los personajes apáticos, ensimismados y sus itinerarios indefinidos son producto de esa atención al espacio íntimo en lugar de a los hechos que suceden alrededor de los protagonistas. Es decir, consideramos que los acontecimientos pasan a un segundo plano en historias protagonizadas por personajes que vagan y transitan sin objetivos ni itinerarios definidos. Casos claros de esta deriva al vagabundeo y lo personal como espacio de conflicto son películas como *Verano* (José Luis Torres Leiva, 2011, CL), *Ilusiones ópticas*

---

<sup>90</sup> Carolina Urrutia propone la definición del cine contemporáneo de ficción en Chile - en el periodo 2005-2010 que analiza en su estudio - como un «cine centrífugo»: «A mediados de la primera década de este siglo, surge en Chile un grupo de películas que conforman lo que en estas páginas denominaremos como *cine centrífugo*. Para articular una definición de este término, comprenderemos lo centrífugo como un movimiento que opera como contrapunto de un movimiento centrípeto y que, en el cine, se manifestaría a partir de narraciones que tensan las relaciones entre lo dinámico y lo estático, que reflexionan sobre las velocidades y las lentitudes de los cuerpos que habitan un plano, sobre los paisajes que se despliegan en un plano. [...] Un cine que destierra ciertos presupuestos narrativos, argumentales y estéticos que instituyó el cine chileno de los años 90, para instalarse - en la actualidad - en territorios nuevos, inexplorados y, a nuestro parecer, poética, estética y lingüísticamente enriquecidos» (Urrutia, 2013: 13).

(Cristián Jiménez, 2009, CL/FR/PT) y *Te creís la más linda... pero erís la más puta* (Che Sandoval, 2009, CL). Siendo propuestas en apariencia distintas, la mínima línea argumental tiene que ver con el devenir de los protagonistas y sus pequeños objetivos cotidianos y sentimentales.

Carlos Saavedra Cerdá señala un giro biográfico en los relatos del cine chileno a partir de 2005. Considera que este cambio ha sido provocado precisamente por la abundancia de relatos en los que «la identidad individual es la protagónica y a la vez el único referente de la historia» (Saavedra Cerdá, 2013: 33). El autor defiende también que este giro a lo individual tiene un componente político que evidencia la sociedad chilena reciente como «claustrofóbica, excluyente y temerosa» (Saavedra Cerda, 2013: 15-16). En su trabajo, Carolina Urrutia señala el hecho político implícito en este tipo de relatos ya que el cine intimista sin referentes contextuales obvios da cuenta de las circunstancias sociales y políticas del país (Urrutia, 2013). Nos referimos en todo momento al tiempo actual porque uno de los elementos del novísimo cine chileno en el que los autores coinciden es el tiempo presente de las historias y acontecimientos narrados en las películas – con excepciones que señalaremos ahora -. Siguiendo esta línea, Udo Jacobsen sintetiza las características de este nuevo cine chileno en tres principales: «la disolución del sujeto social y su diseminación en múltiples manifestaciones del yo individual [...], el presente absoluto de las producciones actuales [...]» y el hecho de que muchas películas podrían ocurrir en cualquier otro lugar (Jacobsen, 2013: 11-12).

La idea de que estas historias se puedan desarrollar en Chile o en cualquier otro lugar remite a la hipótesis del «autoborramiento» que enunciaban David Martin-Jones y Soledad Montañez en el cine uruguayo. Sin duda, el que se trate de historias íntimas y los individuos protagonistas sean el centro del relato permite obviar el lugar en el que se suceden los hechos.

Una última característica que podemos señalar en este novísimo cine chileno es que se trata con frecuencia de historias protagonizadas por jóvenes. Saavedra Cerdá señala que los protagonistas sean adolescentes o adultos jóvenes y entornos familiares desestructurados como una tendencia en el cine contemporáneo de Chile (Saavedra Cerdá, 2013: 43). Basa su hipótesis en los siete títulos que analiza: *Play* (Alicia Scherson, 2005, AR/CL), *En la cama* (Matías Bize, 2005, CL/DE), *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008, CL/FR/DE), *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005, CL), *La vida de los peces* (Matías Bize, 2010, CL/FR), *Navidad* (Sebastián Lelio, 2009, CL/FR) y *La buena vida* (Andrés Wood, 2008, CL/AR/ES/UK/FR). Otros títulos que dan cuenta de esta tendencia

son *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012, CL), *La vida me mata* (Sebastián Silva, 2007, CL), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2005, CL), *Te creís la más linda...* (Che Sandoval, 2009, CL) o *Zoológico* (Rodrigo Marín, 2011, CL). Hay también a lo largo de estos años de novísimo cine chileno protagonistas en otros rangos de edad: adultos de mediana edad en *Turistas* (Alicia Scherson, 2009, CL), *Verano* (José Luis Torres Leiva, 2011, CL) o *La nana* (Sebastián Silva, 2009, CL/MX); ancianos en *Gatos viejos* (Sebastián Silva y Pedro Peirano, 2010, CL/US); y personajes como la genial *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, CL/ES), en la mediana edad tardía.

Decíamos antes que había algunas excepciones en lo que se refiere a la contemporaneidad de las historias. También hay películas destacables dentro de la cinematografía del país que constituyen excepciones notables al grueso de títulos protagonizados por jóvenes. Consideramos especialmente interesantes las filmografías de Pablo Larraín y Alejandro Fernández Almendras, respectivamente, para hablar de relatos del pasado y personajes maduros en el cine chileno contemporáneo. La trilogía de Pablo Larraín compuesta por *Tony Manero* (2008, CL/BR), *Post Mortem* (2010, CL/DE/MX) y *No* (2012, CL/US/FR/MX) se ocupa, respectivamente, de los primeros años de la dictadura militar de Pinochet, de los primeros días tras el golpe y del plebiscito celebrado en 1988 en el país para reintegrarse en un sistema democrático. También su ópera prima, *Fuga* (2006, AR/CL), resulta una excepción a la contemporaneidad de las películas: aunque se desarrolla en el presente establece mediante *flashbacks* un diálogo constante con un momento anterior de la historia. De nuevo, Larraín se ocupará del pasado en sus próximas películas: un *biopic* sobre Jackie Kennedy y otro sobre Pablo Neruda<sup>91</sup>. Al hablar de Pablo Larraín es justo citar también la labor de la productora que fundó junto a sus dos hermanos – Juan de Dios y Esteban – para distribuir su ópera prima: *Fábula*<sup>92</sup>. Se trata de una compañía que además de tener como eje la filmografía de Pablo Larraín, está detrás de otros títulos fundamentales del novísimo cine chileno como *La vida me mata* (Sebastián Silva, 2007, CL), *La nana* (Sebastián Silva, 2009, CL/MX), *El año del tigre* (Sebastián Lelio, 2011, CL) y *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, CL/ES).

Entre las películas que muestran a protagonistas de mediana edad podemos destacar el trabajo de Alejandro Fernández Almendras, que consigue ubicar a estos personajes como núcleo del entorno familiar. La mujer que protagoniza *Huacho* (2009, CL/FR/DE) se ocupa

---

<sup>91</sup> La trama de su última película transcurre en el presente. *El club* (2015, CL). En IMDb el citado trabajo sobre Jackie Kennedy aparece como en proceso. La película sobre Pablo Neruda, *Neruda* (2016, AR/ES/CL/FR), se ha estrenado recientemente en la «Quinzaine des réalisateurs» del Festival de Cannes.

<sup>92</sup> Estudiamos el caso de *Fábula* en un trabajo anterior. Ver Campos, 2015a.



de su hijo y sus padres. El hombre de *Sentados frente al fuego* (2011, DE/CL) trabaja al tiempo que asiste y cuida a su mujer, que padece una enfermedad terminal. El padre que decide vengar la pérdida de un hijo con sus propias fuerzas en *Matar a un hombre* (2015, CL/FR). En los tres casos, personajes adultos sirven de figura central y eje para estas historias que se alejan de los personajes más jóvenes frecuentes en el novísimo cine chileno.

Podemos cerrar con algunos de los realizadores que conforman el canon del novísimo cine chileno. Los que están en el origen del movimiento y continúan en activo como Sebastián Lelio, Matías Bize, Alicia Scherson, Alberto Fuget, Sebastián Silva o José Luis Torres Leiva. Otros que en la segunda mitad de la década del 2000 se incorporaron a las filas del novísimo cine chileno como Pablo Larraín, Alejandro Fernández Almendras y Cristián Jiménez. Y por último, aquellos que se han ido presentando en el panorama internacional con sus óperas primas desde el año 2010: Marialy Rivas, Camila José Donoso o Diego Ayala.

### *Nuevo cine colombiano*

El cine colombiano vive uno de sus mejores momentos en lo que se refiere a atención y reconocimiento internacionales. Los premios a *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015, CO/FR/NL/CL/BR) y *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR) en Cannes y la nominación de esta última en la categoría de «Mejor película de habla no inglesa» de la Academia de Cine de Hollywood dan cuenta de ello. Algo de nuevo hay en el cine colombiano. Sin embargo, estos hechos son tan recientes en el tiempo que aún no existen propuestas que se ocupen del cine de Colombia como un nuevo cine. Aunque algunos estudios señalan que algo nuevo está pasando en esta cinematografía, no hay una propuesta sólida aún de nuevo cine colombiano.

El momento en que despegó la proyección internacional del cine colombiano y aumentó de manera sostenida el número de producciones en el país coincidió con la puesta en marcha de los estímulos y fondos de fomento integrados en el programa Proimágenes Colombia en 2003<sup>93</sup>. Podemos señalar el inicio de un nuevo cine colombiano en torno al estreno y

---

<sup>93</sup> En el Capítulo 3 nos detendremos en los programas de fomento cinematográfico específicos que contempla Proimágenes Colombia, así como el papel que ocupa en un contexto más general de financiación (trans)nacional del cine del país de carácter no-industrial.

circulación internacional de películas como *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004, CO/ES) y la ópera prima del aclamado Ciro Guerra: *La sombra del caminante* (2004, CO). Ambos títulos fueron programados en los eventos más potentes del circuito internacional de festivales de cine. *Sumas y restas* se presentó, entre otros, en los festivales de San Sebastián, La Habana, Rotterdam, Mar del Plata, Toulouse y Guadalajara. *La sombra del caminante* en los de San Sebastián, Huelva, La Habana, Mar del Plata, Guadalajara, Toulouse, Tribeca, Pesaro, Los Angeles y Amiens. Ambas películas además recibieron subsidios del citado fondo Proimágenes y fueron seleccionadas por Cine en Construcción, lo que da cuenta de su adscripción a esta nueva fórmula de financiación que comparten los otros nuevos cines de América Latina.

Además de estas circunstancias de producción, *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO) evidencia algunos rasgos que veremos que son característicos del nuevo cine colombiano. Uno de ellos es la presencia latente de la violencia y el conflicto - en el caso particular de esta película, a partir de secuelas emocionales y políticas.

Consideramos que los festivales internacionales han prestado especial atención a las películas colombianas que se ocupan de tres aspectos principales: de lo rural como territorio de conflicto; de aquellas películas que muestran una violencia latente y constantemente fuera de campo; y por último, de aquellas que exploran el territorio no urbano del país. Autores como Pedro Adrián Zuluaga (2015: 160) y María Luna (2013: 70) han señalado una vuelta a lo rural en los temas del cine colombiano de los últimos años. Podemos indicar títulos cuyas historias suceden lejos de la ciudad como *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navía, 2009, CO/FR) o *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015, CO/FR/NL/CL/BR). Un caso especialmente significativo es la propuesta etnográfica de Ciro Guerra en *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR), que a través de dos exploradores que recorren el Amazonas a principios y mediados del siglo XX da cuenta de esta parte del territorio de Colombia<sup>94</sup>. Por supuesto, hay también excepciones

---

<sup>94</sup> Son más las películas que recorren, muestran y registran el territorio en la línea más etnográfica o antropológica que señalamos en el cine colombiano actual. Sin embargo, queremos destacar el trabajo de Ciro Guerra. Ya hemos citado en este epígrafe dos de los que por ahora son sus tres largometrajes: *La sombra del caminante* (2004, CO), *Los viajes del viento* (2009, CO/DE/AR/NL) y *El abrazo de la serpiente* (2015, CO/VE/AR). Estas películas de cierto tono antropológico y etnográfico que se ocupan del territorio se relacionan con algunas de las líneas de acción principales de las políticas de fomento del Gobierno colombiano a través de Proimágenes. También, conectan con el interés por lo «auténtico» de los fondos de apoyo creados por festivales europeos durante las dos últimas décadas. Estas circunstancias convierten el trabajo de Guerra en un caso propicio para estudiar el diálogo entre el cine (trans)nacional y las vías estatales y de festivales que se ocupan de su financiación. Por este motivo

reseñables de películas cuyas historias tienen lugar en el contexto urbano: *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010, CO/FR) en pleno centro de Bogotá, por ejemplo.

En los estudios dedicados al cine colombiano se señala también cierto interés en mostrar de manera implícita la actividad, consecuencias, secuelas y problemáticas del conflicto armado. Encontramos películas que dan cuenta de este interés como *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO), *La Sirga* (William Vega, 2012, CO/FR/MX) o *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010, PA). La primera de ellas está protagonizada por dos personajes que no se conocen pero a los que conecta un acontecimiento trágico del pasado: uno de ellos se ocupó de liquidar a la familia del otro. *La Sirga* da nombre a una suerte de complejo vacacional poco transitado donde los personajes han huido del conflicto y donde sencillamente esperan. Por su parte, *Los colores de la montaña* muestra las actividades y ocurrencias de una pandilla de chicos que crecen sometidos al inminente peligro. En esta línea podemos anotar también películas que destinadas a un público infantil se han ocupado del conflicto armado sin evidenciar lo más violento de esta problemática como es el caso del largometraje de animación *Pequeñas voces* (Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade, 2010, CO).

---

desarrollaremos otro de los trabajos de Guerra, *Los viajes del viento* (2009, CO/DE/AR/NL), como caso de estudio del Capítulo 3.

## 2.2 Los *Film Festival Studies*

### 2.2.1 El festival de cine como objeto disciplinar: revisión crítica del campo y su bibliografía

Los trabajos que se incluyen en el campo de los denominados *Film Festival Studies* se caracterizan por tomar el festival de cine, o algún elemento relacionado con él, como objeto central de análisis. Señalábamos en la introducción del trabajo las múltiples disciplinas de las que se valen los investigadores de esta área para aproximarse a objetos de estudio que pertenecen o están en directa conexión con los festivales de cine. En estas páginas proponemos una revisión crítica de la bibliografía adscrita al campo de los *Film Festival Studies*. Así, queremos dar cuenta de los diferentes enfoques y la multitud de objetos de análisis particulares que permite este marco teórico, así como de las publicaciones y sinergias que han permitido que se constituya como una línea de estudios autónoma.

Podemos señalar el origen de los *Film Festival Studies* en la década del 2000. Julian Stringer y Thomas Elsaesser publicaron entonces sendos estudios sobre cine en los que la ciudad y los lugares de exhibición cobraban importancia (Stringer, 2001; Elsaesser, 2005). Se trata de dos trabajos que pusieron en valor el papel de los festivales como lugares de exhibición pero también como espacios de intercambio y negocio entre los diferentes profesionales de la industria cinematográfica asistentes a estos eventos. Aunque algunos estudios anteriores se habían referido a los festivales de cine, hay un aspecto que permite señalar estos trabajos como origen de los *Film Festival Studies* y es que ambos autores diseñan también un contexto en el que interpretar el festival de cine. Es decir, se ocupan de ellos como eventos independientes que se relacionan dando lugar a un circuito-red por el que transitan las películas y los profesionales. Eventos que, además, se celebran en un espacio concreto durante un tiempo determinado señalando las ciudades como puntos nodales de dicho circuito (Stringer, 2001).

Existen también algunos antecedentes como los trabajos de Manthia Diawara sobre el Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO). En ellos, la autora destaca este festival como un espacio de visibilización del cine africano así como un lugar de encuentro de referencia entre los profesionales y la industria del continente (Diawara, 1993; 1994). También en la década de 1990 Sambolgo Bangré publicó en la revista *Écrans d'Afrique* un artículo sobre la presencia y participación del cine de África en

festivales internacionales (Bangré, 1994). El trabajo de estos dos autores da cuenta de una de las líneas de fuerza de los actuales *Film Festivals Studies*, la dedicada a estudiar la visibilización que filmografías, directores o películas concretas consiguen en los festivales de cine y la importancia de estos eventos para poner en contacto a profesionales del sector. En el marco del cine iberoamericano podemos citar como primeros antecedentes los trabajos de Clara Kriger y Nuria Triana-Toribio sobre el Festival de Cine de Mar del Plata (Kriger, 2004; Triana-Toribio, 2007). También podemos referir el papel protagonista que Valeria Camporesi otorga a festivales dedicados al público infantil creados en la década de 1950 en su estudio sobre los espacios cinematográficos dedicados a menores en España (Camporesi, 1994: 97-105).

Desde principios del Siglo XXI se han sucedido las publicaciones referidas a festivales de cine concretos, al circuito general y a las dinámicas de diferentes agentes que participan en este contexto. Las aportaciones al campo no solo pertenecen al ámbito académico. Podemos agrupar la bibliografía dedicada al «objeto festival» en varias categorías principales como la crítica, la academia, los informes institucionales y las propias publicaciones oficiales de los certámenes – catálogos oficiales y volúmenes generalmente relacionados con alguna retrospectiva o sección especial celebradas por el evento -. Del mismo modo, podemos señalar también como bibliografía específica las publicaciones que se sitúan a medio camino entre el material publicitario y el monográfico: los volúmenes publicados por los propios festivales de cine sobre su historia con motivo de algún aniversario. Podemos citar como ejemplo los títulos *50 años de rodaje. Festival de Cine de San Sebastián* (Galán, 2002) y *Cannes: Inside the World's Premier Film Festival* dedicado al 60 aniversario del festival francés (Darke, 2007).

En el campo de la crítica el festival de cine ha sido siempre un objeto central. Podemos citar el célebre trabajo que André Bazin dedicó en *Cahiers du Cinéma* en 1955 a los festivales como un caso en que el objeto festival se convirtió en el centro del texto, relegando a un segundo plano las películas. En «Du festival considéré comme un ordre», Bazin analiza la manera en que los críticos se someten a una serie de horarios, ritos y tareas en los festivales de cine como si participaran de los rituales de una orden monástica (Bazin, 1955). En general existe una reflexión implícita en las críticas cinematográficas de festival y las crónicas que se publican sobre el evento mismo. Reflexiones que a veces se limitan a aspectos particulares del evento pero que en otros casos analizan la institución festival y las películas programadas en relación al circuito internacional. Sin embargo, son pocas las ocasiones – aunque cada vez más frecuentes - en que los críticos reflexionan de manera explícita y dejan constancia en sus textos de los mecanismos, circunstancias y

complejidades del circuito internacional de festivales de cine<sup>95</sup>. Destacamos el trabajo del crítico de *Sight & Sound* Nick Roddick, en cuyas crónicas de festival de los últimos años se encuentran definidas de manera convincente y sólida algunas de las hipótesis que se han convertido en la base de todo trabajo relacionado con los festivales de cine, como la que los estudia en relación al mercado cinematográfico (Roddick, 2007; 2009; 2011).

En otra línea, próxima a la de la crónica de festival, existen trabajos de carácter más anecdótico y cinéfilo que en última instancia son válidas aportaciones sobre la historia de los festivales. Aunque esta bibliografía carece de un enfoque analítico que nos permita incluirlos en los *Film Festival Studies* propiamente dichos, estas publicaciones aportan datos que en otro tipo de estudios quedan al margen. Un buen ejemplo es el trabajo *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*, de James Mottram, en el que se detiene en el papel que ha jugado el Festival de Sundance en el cine independiente norteamericano, fundamentalmente en el de la década de 1990 (Mottram, 2006). Es parecido el caso de los «manuales» para llegar y triunfar – como director, productor o cinéfilo – en algunos festivales, como los publicados dentro de la serie *Film Festival Surviving Guide* de Chris Gore (2008). Por último, podemos citar también las publicaciones que se interesan especialmente en el brillo, las anécdotas y el glamour de los invitados a los grandes festivales del circuito. Como señalábamos, se trata de trabajos que quedan al margen del campo de estudio de los festivales de cine pero que aportan datos y referencias que pueden ser útiles a la hora de revisar la historia o los personajes protagonistas de estos eventos. De nuevo podemos señalar el ejemplo de los festivales de Cannes y San Sebastián, que han dado lugar a títulos como *Hollywood on the Riviera. The Inside Story of the Cannes Film Festival* (Beauchamp y Béhar, 1992) y *Jack Lemmon nunca cenó aquí. Trece años y un día del Festival de San Sebastián* (Galán, 2001).

Ya hemos señalado que la atención académica a los festivales de cine aparece tímidamente a mediados de la década de 1990 para cobrar fuerza y solidez a partir de los 2000. Una de las primeras propuestas publicadas con la vocación de cartografiar el circuito internacional de festivales de cine es el trabajo de Kenneth Turan *Sundance to Sarajevo* (2002). Debemos señalar también que este trabajo de Turan está escrito desde la perspectiva del crítico y cronista cinematográfico y cómo esta aproximación resulta una línea de trabajo fecunda dentro del marco general de los *Film Festival Studies*. Otra publicación especialmente interesante en este marco es el texto de Daniel Dayan «Looking

---

<sup>95</sup> En castellano podemos citar el libro de Nuria Vidal *La vuelta al mundo en 20 festivales*, en el que relata en primera persona su paso como crítica cinematográfica por una veintena de eventos celebrados en todo el mundo (Vidal, 2006).

for Sundance. The social construction of a film festival» (Dayan, 2005). En este trabajo, Dayan aborda desde una perspectiva antropológica el Festival de Sundance como un espacio relacional del que los participantes se sienten parte activa y fundamental. El autor se ocupa del aura celebratoria del festival y de la importancia que otorgan los directores a formar parte del universo del cine independiente americano, que ellos asocian a este evento concreto.

Citábamos antes los trabajos de Julian Stringer (2001) y Thomas Elsaesser (2005) como el inicio de lo que hoy llamamos *Film Festival Studies*. Sin embargo, el campo tomó consistencia y entidad propia en la segunda mitad de la década del 2000. Desde ese momento la producción académica con el festival de cine como objeto central de análisis crece de manera sostenida dando lugar a trabajos que cada vez se ocupan de cuestiones más diversas y más complejas. El trabajo de referencia a partir del que se articula la producción posterior y que por primera vez presenta el festival de cine como centro de la investigación es el libro *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* publicado por Marijke de Valck en 2007. En este volumen, producto de su trabajo de tesis doctoral, la autora desarrolla un estudio sistemático del circuito de festivales de cine. Su primera y más citada aportación es una historiografía del circuito europeo desde la celebración en 1932 del Festival de Venecia. Por otro lado y a partir del estudio de los festivales de Cannes, Venecia, Berlín y Rotterdam, plantea multitud de problemáticas asociadas al objeto festival. A pesar de cierto desequilibrio en algunas de las muchas cuestiones que aborda el trabajo, con esta investigación la autora sentó las bases y las líneas de fuerza de lo que en estos años se han constituido como unos *Film Festival Studies*.

Poco después, en 2009, el Institute for Global Cinema and Creative Cultures dirigido por Dina Iordanova en la Universidad de St. Andrews publicó el primer volumen de una serie llamada *Film Festival Yearbook*. El primer libro llevaba el significativo subtítulo de *The Festival Circuit* (Iordanova y Rhyne, 2009a)<sup>96</sup>. Esta publicación da cuenta de los festivales de cine como área de estudio y del propio debate que existía acerca de si se estaba constituyendo el campo de los *Film Festival Studies* o se trataba de una línea de trabajo adicional integrada en los *Film Studies*. En concreto, el texto que problematiza esta cuestión es una reseña del «International Film Festival Workshop» celebrado en la

---

<sup>96</sup> Los subtítulos de los hasta ahora seis volúmenes publicados de la serie *Film Festival Yearbook* dan cuenta de sus intereses: *The Festival Circuit* (Iordanova y Rhyne, 2009a); *Film Festivals and Imagined Communities* (Iordanova y Cheung, 2010a); *Film Festivals and East Asia* (Iordanova y Cheung, 2011); *Film Festivals and Activism* (Iordanova y Torchin, 2012); *Archival Film Festivals* (Marlow-Mann, 2013); y *Film festivals and the Middle East* (Iordanova y Van de Peer, 2014).

Universidad de St. Andrews ese mismo año (Brown, 2009). Solo unos años más tarde, en 2016, Dina Iordanova señala la constitución de los *Film Festival Studies* como un campo autónomo. Resulta especialmente significativo que la autora reseñe esta circunstancia en una publicación que surge con la vocación de constituirse como un manual de estudio y aproximación a los festivales como objeto de análisis: *Film Festivals. History, Theory, Method Practice* editada por Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (2016):

[...] el estudio de los festivales de cine se ha emancipando gradualmente de aproximaciones más tradicionales que relegaban el fenómeno del festival a un segundo plano. La reciente atención a los estudios sobre cultura cinematográfica finalmente está permitiendo poner el énfasis apropiado en la importancia clave del festival de cine en la infraestructura transnacional del cine de arte (Iordanova, 2016: xiii)<sup>97</sup>.

Más allá de la multitud de publicaciones – como artículos y capítulos de libro, principalmente - dedicadas a festivales concretos, dinámicas de estos y cuestiones más industriales, conviene destacar aquí la creación tanto de redes de investigación como de proyectos editoriales por lo que tienen de significativos. Más aún cuando continúa vigente cierta discusión acerca del área como un campo de estudio autónomo. En cuanto a las iniciativas para poner en conexión a los investigadores interesados en el tema destaca la creación de la web *Film Festival Research Network* en el año 2009. La plataforma ha permitido la participación conjunta en congresos internacionales, la inclusión de crónicas y reseñas de festivales en una sección específica en revistas como NECSUS y la creación de redes de investigación internacionales<sup>98</sup>. Del mismo modo destacan dos series de

---

<sup>97</sup> Cita original: «Under guidance, and not without some luck, the study of film festivals has gradually emancipated itself from the more traditional approaches that have kept the festival phenomenon in the shadows. Recent attention to studies in film culture is finally permitting a proper emphasis on the key importance of the film festival in the transnational infrastructure of cinematic art» (Iordanova, 2016: xiii).

<sup>98</sup> La red de referencia es la *Film Festival Research Network* (ver *Film Festival Research Network*, 2016). Lo más reseñable del proyecto es la bibliografía temática que actualiza permanentemente así como la lista de distribución por email, que ha resultado ser una fructífera fórmula de comunicación para quienes estamos interesados en el festival de cine como objeto de estudio. Otro proyecto parecido y de carácter más institucional fue la maltrecha iniciativa *Film Festival Academy*, que parece paralizado por ahora (ver *Film Festival Academy*, 2016). En el portal de la *Film Festival Research Network* pude encontrarse buena parte de las contribuciones surgidas al amparo de esta red de investigadores en congresos internacionales como los de SMCS (Society for Cinema and Media Studies), NECS (European Network for Cinema and Media Studies) o, en la sección dedicada a *Film Studies*, ECREA (European Communication Research and Education Association). La revista NECSUS de la European Network for Cinema and Media Studies incluye desde su primer número publicado en 2012 una sección de crónicas y reseñas sobre festivales de cine coordinada por Marijke de Valck y Skadi Loist, fundadoras del proyecto *Film Festival Research Network* (NECSUS, 2016).



publicaciones dedicadas al estudio académico de festivales. Por un lado las dos colecciones dedicadas a este campo por el Institute for Global Cinema and Creative Cultures de la Universidad de St. Andrews: la llamada *Film Festival Yearbook* que señalábamos antes y otra más reciente titulada *Films need festivals, festivals needs films*<sup>99</sup>. En 2015 la editorial Palgrave MacMillan puso en marcha una colección con el nombre *Framing Film Festivals* con Tamara Falicov y Marijke de Valck como directoras, dos de las firmas de referencia en el campo. El primer número de *Framing Film Festivals* es un monográfico de Lindiwe Dovey dedicado a los festivales y el cine africano (Dovey, 2015). El trabajo de Dovey demuestra la posibilidad, dada la producción académica previa, de plantear y desarrollar aproximaciones más complejas al fenómeno a medida que el campo se está consolidando<sup>100</sup>.

Los monográficos dedicados a los festivales de cine por revistas académicas de distintos países dan cuenta de la importancia que está cobrando el objeto festival en el ámbito académico. En 2011 la revista *Screen* publicó un monográfico dedicado a los festivales en el que los editores conseguían un amplio panorama de las perspectivas de análisis posibles en este campo al incluir artículos dedicados a los cines nacionales, los fondos de financiación, el subcircuito *queer* y la perspectiva profesional asociada a estos eventos (Archibald y Miller, 2011). Más recientemente revistas como en el Reino Unido *New Review of Film and Television Studies*, en Italia *Synoptique* y en España *Secuencias. Revista de Historia del Cine* han dedicado sendos monográficos al tema. Considerando las vastas posibilidades dentro de los *Film Festival Studies* en los tres casos las revistas citadas han tratado de dar un enfoque particular a su aproximación al campo. En *New Review of Film and Television Studies* varios de los artículos incluidos se ocupan de las primeras décadas del circuito (Papadimitriou y Ruoff, 2016). Los trabajos incluidos en el número especial de *Synoptique* están dedicados al circuito de festivales sobre cine documental (Robbins y Saglier, 2015). El monográfico de *Secuencias*, por su parte, presta especial atención al contexto iberoamericano (Vallejo, 2014b).

También en el ámbito académico-universitario podemos señalar los trabajos de acreditación para Máster y Doctorado que en los últimos años han tenido como objeto el festival de cine. Nos limitamos a destacar aquellos que se relacionan más directamente con

---

<sup>99</sup> Hasta ahora son tres los volúmenes publicados en esta serie: *The Film Festival Reader* (Iordanova, 2013); *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management* (Fischer, 2013); y *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals* (Ruoff, 2012).

<sup>100</sup> Una reseña más extensa de esta publicación y la serie en la que se inscribe está recogida en la Bibliografía como Campos, 2015b.

nuestro foco de interés, es decir, con el cine y los festivales de América Latina. En su trabajo sobre los festivales como espacios de intercambio cultural, Mar Diestro-Dópido toma como casos de estudio el BAFICI y el Festival de San Sebastián (Diestro-Dópido, 2014). Por su parte, Mar Binimelis analiza la presencia de las coproducciones hispanoamericanas del periodo 1997-2007 en festivales «clase A» en su tesis doctoral (Binimelis, 2011). Reseñaremos en el epígrafe siguiente con más detenimiento algunos de los resultados del trabajo de tesis de Laura Rodríguez Isaza, en el que estudia el Nuevo Cine Latinoamericano en el contexto de su circulación internacional (Rodríguez Isaza, 2012)<sup>101</sup>. También debemos destacar el trabajo de tesis de Amanda Rueda, que desde otras perspectivas y modelos teóricos analiza la construcción del «territorio imaginado» de América Latina en los Rencontres de Toulouse problematizando la cuestión identitaria, como se aprecia en los trabajos publicados a partir de dicha investigación (Rueda, 2006b; 2009a; 2009b).

El festival de cine se ha estudiado también desde el ámbito académico en relación con otros objetos. Por un lado, podemos reseñar análisis más generales de perspectiva antropológica o histórica dedicados a muestras y eventos culturales que incluyen en sus propuestas los festivales cinematográficos. Un ejemplo de ello es *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle* (Fléchet et al, 2013); este volumen compilatorio construye una historia cultural de los festivales a partir de textos dedicados a eventos celebrados durante distintas épocas y dedicados a diferentes disciplinas. Este tipo de aproximaciones ampliarían el debate acerca de los *Film Festival Studies* como un campo autónomo y, lo que es más interesante, permitirían replantearse el festival cinematográfico como objeto de estudio exclusivo de los *Film Studies* cuando también en otras disciplinas consideramos el festival como un evento de producción y legitimación artística contemporánea.

---

<sup>101</sup> Ver referencia completa de estas tesis y otras investigaciones en la Bibliografía: *Contemporary Chilean cinema: Film practices and narratives of national cinema within the Chilean «cinematographic community»* (Peirano, 2014); *Film Festivals: Cinema and Cultural Exchange* (Diestro-Dópido, 2014); *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el Este del continente europeo* (Vallejo, 2012); *Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films* (Rodríguez Isaza, 2012); *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de cine clase A (1997-2007)* (Binimelis, 2011); *Conceptualising Basic Film Festivals Operation: An Open System Paradigm* (Fischer, 2009); *The Pusan International Film Festival 1996-2005: South Korean Cinema in Local, Regional and Global Context* (Soojeong, 2008); *Negotiating value: a Canadian perspective on the international film festival* (Burgess, 2008); *Les logiques économiques et culturelles des festivals de films: analyse et représentation* (Torche, 2008); *Fund-raising for film festivals in Europe* (Bauer, 2007); *Médiations et construction des territoires imaginaires des «cinemas latino-américains»: le cas des «Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse»*(Rueda, 2006a).

Por otro lado, es conveniente señalar la atención que han recibido los festivales de cine celebrados en el entorno *online* desde la aparición de los primeros «encuentros» de estas características. Se trata en todo caso de una reformulación o adaptación de los festivales en su versión clásica, ya que llevan el evento a una dimensión que lo aleja de sus características tradicionales: el espacio físico concreto en que se celebra. Si bien la casuística de «festivales *online*» es ahora más numerosa que hace unos años, conviene rescatar las primeras aproximaciones por la cantidad de cuestiones que consideraban que habría que atender en un futuro inmediato. Casi todas las preguntas tenían que ver con las tensiones que se generarían entre lo virtual y lo físico y que actualmente ni han sido resueltas ni están siendo tan conflictivas como se temió en un primer momento. En la mayoría de los casos, las plataformas *online* han servido principalmente para facilitar la circulación y envío de copias a los festivales tradicionales, así como para expandir – más allá del entorno físico y del espectro temporal concreto - la celebración de las citas convencionales del circuito. Los textos de Marijke De Valck (2012), Alex Fischer (2012) o Dina Iordanova (2012) en el volumen compilatorio *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line* (Iordanova y Cunningham, 2012) son una buena muestra del estudio de los festivales en el contexto digital.

Señalábamos lo sintomático del libro *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice* recientemente editado por Marijke de Valck, Brenda Kredell y Skadi Loist (2016) y que en cierto modo evidencia la solidez que han alcanzado los *Film Festival Studies* desde mediados de la década del 2000 hasta hoy. Lo significativo de este volumen es que trata de constituirse como un manual para el estudio de los festivales reuniendo por un lado a los autores de referencia del campo y, por otro lado, con capítulos en los que se abordan la historia, teoría, métodos y prácticas del área a partir de casos de análisis particulares. Resulta una guía muy válida de aproximación a los *Film Festival Studies* y su vocación pedagógica es manifiesta desde las primeras páginas, en las que Marijke de Valck propone una serie de pasos para elaborar una investigación en este campo:

1. Familiarizarse con la historia e investigación existentes sobre festivales de cine
2. Conocer / determinar el caso o los casos de estudio
3. Determinar su posición en el mundo de los festivales y el campo cultural
4. Atender a los puntos 1-3 para formular una pregunta de investigación / hipótesis
5. Elegir el marco teórico y metodológico que sea más adecuado a la hipótesis y que sea factible (de Valck, 2016: 6-8)<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Cita original: «1. Familiarize yourself with existing film festival history and research; 2. Get to know your case study/ies; 3. Determine their position in the festival world and cultural field; 4. Draw on

Es obvio que las recomendaciones son válidas también para abordar otros objetos distintos del festival. Sin embargo, permite pensar los *Film Festival Studies* y las investigaciones adscritas a este campo en función de los múltiples objetos, aproximaciones teóricas y métodos de análisis posibles. Por extensión, en la variedad de posibilidades y propuestas como el elemento que define este campo de estudios.

### 2.2.2 Antecedentes directos de esta investigación

Autores como Stephen Crofts, Alberto Elena y Liz Czach señalan a los festivales como una de las instituciones que se ocupan de configurar los cánones cinematográficos de carácter (trans)nacional en el contexto mundial (Crofts, 1993: 54; Elena, 1999a: 176; Czach, 2004: 78). La importancia que en dicha tarea otorga también a este campo Janet Harbord en *Film Cultures* (2002) pone de manifiesto la atención que en las últimas décadas han merecido los festivales de cine en tanto que instituciones culturales en las que tienen lugar los procesos de legitimación cinematográfica de distinto alcance. En esta línea, podemos incluir el trabajo de Janet Staiger (1985) sobre cómo operan instituciones como la crítica o la academia a la hora de configurar cánones cinematográficos, aunque la autora deja al margen el papel de los festivales en estos procesos. Lo más significativo es que en todos los casos los autores señalan la relación desigual entre las instituciones de un centro geopolítico que gestiona dichos cánones – en nuestro caso, los festivales europeos - y los territorios que son perpetuados como categorías cinematográficas - América Latina.

En su trabajo «Festival de cinéma: médiations et construction de *Territoires imaginaires*» Amanda Rueda aplica su propuesta teórica al cine de América Latina tomando como objeto de análisis el festival Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (Rueda, 2009b). Nos interesa su propuesta en tanto que otorga el papel protagonista a este festival en la tarea de construir el imaginario del cine contemporáneo de América Latina. Aunque en su trabajo privilegia la cuestión identitaria del cine de la región, otorga un papel central a los festivales – franceses, en su caso – en estos procesos (Rueda, 2004; 2006a; 2009a; 2009b). De manera particular, considera que los festivales de cine constituyen las «comunidades de interpretación» del cine, es decir, el espacio donde se desarrollan los procesos que «actúan en los territorios, participan del campo cinematográfico y se estructuran según

---

points 1-3 to formulate a topical research question; 5. Choose a theoretical framework and method(s) that will best help you answer your questions *and* are feasible» (de Valck, 2016: 6-8).

sus objetivos»<sup>103</sup>. Sin embargo, nosotros tratamos de poner el énfasis en las dinámicas y mecanismos que permiten llevar a cabo esta tarea y entre los que tienen un papel fundamental los programas de financiación dedicados a la periferia cinematográfica y en particular a América Latina<sup>104</sup>. Rueda deja también al margen el que buena parte de las películas programadas en Toulouse sean coproducciones con países que no pertenecen a América Latina, algo que consideramos prioritario en nuestra aproximación. Sin embargo, el hecho de que la autora insista en las tensiones y desigualdades entre el centro y la periferia – el Norte y el Sur en su caso - del circuito cinematográfico resulta un punto de partida fundamental para este trabajo.

Habitualmente se siguen dos líneas de programación del cine nacional en los festivales de cine: por un lado, en secciones temáticas dedicadas a la cinematografía del país donde se celebra el evento; por otro lado, incluyendo títulos de dicho país en la «Competición oficial» o la sección principal de cada evento para visibilizar la producción autóctona. Liz Czach desarrolla a partir de esta idea su trabajo sobre el cine canadiense y los espacios de los festivales de cine en los que se programa (Czach, 2004). La programación del cine nacional en los países donde se celebra un festival determinado ha sido objeto de otras investigaciones. Un estudio detallado de la presencia de cine francés en Cannes puede encontrarse en el trabajo de Frédéric Gimello-Mesplomb y Loredana Latil (2003). Otro estudio es el que propone Stefano Pisu en torno al cine italiano en el Festival de Venecia desde la Segunda Guerra Mundial hasta el «milagro económico» italiano (1958-1963) (Pisu, 2014). En el contexto del cine de África, podemos citar los trabajos de Manthia Diawara en torno al FESPACO o el reciente trabajo de Lindiwe Dovey que analiza el cine del continente en el contexto del circuito internacional de festivales y sus sinergias (Diawara, 1993; 1994; Dovey, 2015). En el caso español, podemos citar el capítulo que dedican al Festival de San Sebastián en su trabajo sobre el cine vasco Rob Stone y María Pilar Rodríguez (2015). En el caso asiático, también cabe citar los trabajos de autores como Ruby Cheung dedicados al cine nacional en el Festival de Hong Kong o el trabajo

---

<sup>103</sup> Cita original: «Deux problématiques se trouvent au coeur de notre démarche: la structuration du festival comme fait de communication, d'une part, les différents processus de médiation propres au dispositif festivalier et concourant à la construction d'une *territoire imaginaire* «latino-américain», d'autre part. En effet, ces processus ne se déroulent pas dans un espace abstrait mais se trouvent déterminés par des «communautés d'interprétation» concrètes qui agissent dans les territoires, participent du champ cinématographique et se structurent selon des finalités qui leur sont propres» (Rueda, 2009b: 149).

<sup>104</sup> En otro trabajo Amanda Rueda mencionaba como estos espacios de financiación se constituyen como centro. En sus palabras «estos fondos de apoyo a la cinematografía, constituye sin duda un *centro*, que se autoproclama como Norte en la retórica contemporánea [...]» (Rueda, 2009a: 132).

sobre el cine surcoreano en el festival de Pusan de Ahn Soojeong (Cheung, 2011; 2009; Soojeong, 2008).

Resulta especialmente interesante el trabajo ya referido en el que Liz Czach señala los espacios de programación que el Festival de Toronto dedica al cine canadiense como fundamentales para configurar la identidad, los imaginarios y el canon del cine nacional.

Los programadores están tomando decisiones potentes. En este sentido, reflejando el estado del cine canadiense abren la discusión sobre cuál es el que se considera cine de interés y qué se considera cine canadiense. En el contexto de las series *Perspective Canada*, esto constituye lo que el cine canadiense *es*. Si la programación de *Perspective Canada* define el cine canadiense, otra programación cumple una función idéntica. Los festivales LGTB ayudan a definir lo que es el cine homosexual, lesbiano, bisexual y transgénero; un festival sobre visiones de vanguardia se ocupa del estado del cine experimental; y así sucesivamente. Las decisiones de programación suponen una discusión sobre qué define cada campo, género o cine nacional. [...] Aunque las exhibiciones de un festival pueden ser un factor de canonización cinematográfica, no es el único factor. Sin embargo, cuando el tamaño de un festival es mayor, el peso de este factor puede tener una relevancia significativa en la vida de una película (Czach, 2004: 86)<sup>105</sup>.

Encontramos en este trabajo un antecedente fundamental para estudiar los espacios de financiación y exhibición en los que se programa el cine reciente de América Latina en los subcircuitos que analizaremos en el Capítulo 5. Es decir, consideramos que el nombre y las características que definen cada sección – y también cada festival – contribuyen a construir una idea determinada de un cine (trans)nacional. También Czach destaca en este trabajo cómo los festivales pueden al mismo tiempo confirmar y enfrentar o plantear una alternativa al canon establecido (Czach, 2004: 79). Esta última idea conecta con la hipótesis del circuito de festivales como espacio de diseño y legitimación de los novísimos cines de América Latina a partir del cine producido en la región y exhibido en eventos internacionales durante las dos últimas décadas.

---

<sup>105</sup> Cita original: «Programmers are making powerful decisions. In this respect, reflecting the state of Canadian film makes an argument about both what is considered important filmmaking and what is considered Canadian filmmaking. In the context of the *Perspective Canada* series, this amounts to what Canadian cinema *is*. If the programming of *Perspective Canada* defines Canadian cinema, other programming work performs a similar function. Queer festivals help define what gay, lesbian, bisexual, and transgendered cinema *is*; a festival such as *Views from the Avant-Garde* comments on the state of experimental cinema; and so on. The programming decisions amount to an argument about what defines that field, genre, or national cinema. [...] Although a festival screening may be a factor in a film's canonization, it is by no means the only factor. However, as the stature of the festival increases, the weight of that one factor can have significant bearing on a film's life» (Czach, 2004: 86).

En esta misma línea nos interesa cómo Daniela Berghahn y Claudia Sternberg en cierto sentido responsabilizan a los festivales de que determinados territorios pertenezcan a la categoría *World Cinema*:

Un cine nacional particular, de hecho, solo puede ser incluido en el canon del cine del mundo [*World Cinema*] en virtud de su circulación transnacional y siendo apropiado por las culturas hegemónicas. En este proceso, estas películas que son incluidas en el canon del cine mundial se convierten en un lugar de complejas negociaciones entre la cultura de origen y la cultura Occidental que realiza la apropiación, que tiene el poder de otorgar prestigio y reconocimiento a una pequeña sección de películas extranjeras, principalmente exhibiéndolas en el circuito internacional de festivales y entregándoles prestigiosos premios (Berghahn y Sternberg, 2010: 39)<sup>106</sup>.

Es precisamente en este itinerario por festivales donde las películas de distintas cinematografías se someten a las categorías establecidas por el centro. Nos interesa particularmente de este trabajo cómo analizan la idea del *World Cinema* desde la perspectiva de una cinematografía transnacional unitaria. Es decir, hablan de este concepto como una categoría creada por los festivales de cine para referirse a determinadas películas y en última instancia «convirtiéndolo el término "world cinema" en una etiqueta de calidad» (Berghahn y Sternberg, 2010b: 39). Consideramos que la adscripción de una película a una cinematografía (trans)nacional y de dicha cinematografía a la categoría de cine de la periferia tiene que ver con los circuitos en los que la misma se visibiliza.

Pueden surgir también problemas y dificultades asociadas a estos mecanismos. Puede darse el caso de que el nombre de las secciones en las que se programan las películas que configuran un cine (trans)nacional determinado ahuyente a la crítica, el público, los programadores o los productores – si se trata de una sección de industria -. Manthia Diawara señalaba esta posibilidad en el caso del cine africano dado que igual que los festivales del centro visibilizan las cinematografías (trans)nacionales de África también las «guetoizan», es decir, construyen guetos de programación que pueden ahuyentar a potenciales espectadores. Considera que esto sucede porque con frecuencia dichos

---

<sup>106</sup> Cita original: «A particular national cinema, therefore, can only be included in the World Cinema canon by virtue of its transnational circulation and being appropriated by hegemonic cultures. In this process, those films which are included in the canon of World Cinema become the locus of complex negotiations between the culture of origin and the appropriating Western culture, which has the power to bestow prestige and recognition upon a small section of foreign films, principally through screening them on the international festival circuit and awarding them prestigious prizes» (Berghahn y Sternberg, 2010b: 39).

festivales solo programan cine africano con el propósito de cumplir las expectativas de multiculturalismo que tienen sus ciudadanos con el evento y no siempre con el objetivo de visibilizar el cine de la región (Diawara, 1994: 386).

De la misma manera, podemos considerar como uno de los peligros de estas redes de visibilización de cines de la periferia la exotización de dichas películas. Es un problema al que se han referido autores como Teresa Hoefert de Turegano, que señala que aunque los festivales están interesados en el exotismo de determinadas cinematografías solo lo toleran hasta los límites que ellos consideran oportunos en base a sus gustos occidentales (Hoefert de Turegano, 2002: 5). El debate acerca de las particularidades, el exotismo y la autenticidad del cine producido en las periferias de la cinematografía mundial evidencia una vez más la situación de desigualdad de estos territorios con respecto al centro que regula el diálogo. En el epígrafe siguiente nos ocuparemos de este debate en relación a las «películas de festival» como un marco posible para estudiar el cine contemporáneo de América Latina. Esta denominación presenta explícitamente la importancia del festival como elemento articulador y definitorio de un tipo de cine que programa, premia y ahora también financia.

En el caso particular del cine latinoamericano, encontramos esta exotización en la propia manera en la que los fondos presentan las películas de sus respectivas filmografías. Entre las coproducciones que integran la filmografía de este trabajo nos interesa especialmente de qué manera aquellas que son coproducciones internacionales se programan como cine latinoamericano. Las ideas presentadas en las páginas anteriores sobre la nacionalidad como un «mito operativo» y una etiqueta de comercialización<sup>107</sup> podemos referirlas también como herramientas de exotización en la medida en que vinculan una película con una cinematografía (trans)nacional particular y no con otra u otras que también le corresponden cuando son coproducciones internacionales:

Hay también un interés por las identidades nacionales estables más que líquidas. De los 96 proyectos sudamericanos apoyados por los fondos entre 2005 y 2009 solo cuatro son reseñados como coproducciones [*99% murdered* (sin datos, CL/UY), *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2008, BR/AR/PT), *Acné* (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES/MX/US) y *La perrera* (Manolo Nieto, 2006, AR/CA/UY/ES)]. El resto de las películas solo tienen un país que destaca junto a la película en el material publicitario e los fondos. Incluso cuando las películas son coproducciones con países «que no están en vías de desarrollo», su estatus como parte del «Tercer Mundo» es enfáticamente señalado en la publicidad que atestigua su origen primario. Se insiste en una identidad nacional o de «país en vías

---

<sup>107</sup> Ver Camporesi, 1994: 21; Crofts, 1993: 52.



de desarrollo» que es reconfirmada por la necesidad de los cineastas de trabajar dentro del espacio nacional (Ross, 2010a: 136)<sup>108</sup>.

El hecho de que existan secciones paralelas dedicadas a un territorio particular – sea el país donde se celebra el festival, sea una cinematografía (trans)nacional extranjera – no implica que la visibilidad sea especialmente significativa o que la operación se traduzca en una mayor circulación de dichos títulos en el contexto cinematográfico mundial. Señalábamos en el párrafo anterior la posibilidad de que estos espacios de programación temática se conviertan en «guetos». Si bien la selección de películas permite mostrar títulos y darlos a conocer, la relación desigual que existe entre el centro y la periferia en este contexto debe ser el eje del debate y requiere una perspectiva crítica. Pensemos en la industria de Bollywood y el modo en que sigue desarrollándose al margen del sistema central de los festivales internacionales como una evidencia de las brechas en el proceso de «inclusión» de los cines del mundo en este circuito. Owen Evans define el World Cinema Fund como una «noble iniciativa» que «siguiendo con la analogía colonial quizá puede ser vista como una expresión simbólica de la persistente culpabilidad occidental» (Evans, 2007: 31). Por supuesto que los programas dedicados al cine de la periferia pueden interpretarse en esta línea. Sin embargo, lo interesante es de qué manera actualizan esta relación desigual en una doble dirección: por un lado, mostrando su solidaridad e interés por los relatos del mundo colonizado – la periferia –; por otro, legitimando su poder como seleccionadores y mediadores de los imaginarios cinematográficos de estos territorios que son válidos, auténticos y accesibles para el centro.

En los *Film Festival Studies* encontramos también antecedentes relacionados con la posibilidad de analizar los festivales de cine – los eventos particulares, sus películas, sus circuitos, sus relaciones o su historia - a partir de teorías provenientes de otros campos. Como referente más significativo podemos señalar el trabajo de Marijke de Valck. En *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* la autora toma como base de su

---

<sup>108</sup> Cita original: «There is also a concern with fixed, rather than fluid, national identities. Of the 96 South American film-projects supported by the funds between 2005 and 2009 only four are listed as coproductions: [99% murdered (sin datos, CL/UY), *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2008, BR/AR/PT), *Acné* (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES/MX/US) y *La perrera* (Manolo Nieto, 2006, AR/CA/UY/ES)]. The remaining films have one country firmly highlighted next to the film in the funds' publicity material. Even when the films are coproductions with "non-developing" nations, their status as part of a "Third World" is emphatically reproduced by the publicity that attest to a primary origin. This emphasis on a national or "developing country" identity is reconfirmed by the need for filmmakers to work within their national space» (Ross, 2010a: 136).

investigación las Teoría del Actor-Red de Bruno Latour (*ANT – Actor Network Theory*) (Latour, 2005). Su apropiación de esta teoría le permite analizar todos los elementos humanos, objetos y relaciones como integrantes del festival de cine situándolos a un mismo nivel (de Valck, 2007). Aunque hayamos descartado esta teoría para nuestra investigación, resulta interesante como un precedente que permite ir más allá de los estudios de carácter histórico o antropológico que a priori parecen ser más sencillos de efectuar en el terreno de los festivales de cine o, cuanto menos, presentan unas metodologías más consolidadas y explícitas.

Mucho más próxima a nuestro trabajo es la propuesta de Owen Evans. En «Border Exchanges: The Role of the European Film Festivals» Evans pone en relación el circuito de festivales con las teorías postcoloniales – a partir de una revisión crítica del trabajo publicado por Thomas Elsaesser en 2005 -. En esta investigación Evans se refiere a los festivales como espacios liminales entre cinematografías de países colonizadores y colonizados. En una revisión general de los festivales y su posición en la cinematografía mundial con respecto a Hollywood, el autor plantea una serie de cuestiones de gran importancia como son la relación de los festivales con los cines nacionales de los países en los que se celebran; las políticas de selección de los festivales como operaciones de inclusión; y el World Cinema Fund como una iniciativa de apoyo a cinematografías menos desarrolladas (Evans, 2007: 29, 27, 31).

Entre los estudios que de manera particular se han ocupado de festivales de América Latina encontramos algunos especialmente útiles para nuestro trabajo. Se trata de aquellos que desde una perspectiva historiográfica han dado cuenta de la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1960 en el marco de los festivales de cine celebrados en Europa y América Latina. Laura Rodríguez Isaza en su Tesis Doctoral sobre la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano articula títulos clave del movimiento y algunos de los eventos que contribuyeron a consolidarlo como la Resegna del Cinema Latinoamericano de Sestri Levante en 1960 y el Festival de Pesaro de 1968, ambos en Italia (Rodríguez Isaza, 2012). Podemos rescatar también aquí el trabajo de Aldo Francia sobre la importancia de la edición de 1967 del Festival de Viña del Mar (Francia, 1990). Destaca el trabajo de María Luisa Ortega, que ha analizado la constitución, las circunstancias, los títulos y los protagonistas del Nuevo Cine Latinoamericano en el circuito de festivales. Este trabajo se desarrolla a lo largo de varios estudios en los que se

ocupa de los festivales de Mérida en su edición de 1968 (Venezuela), del SODRE<sup>109</sup> en la de 1958 (Uruguay) y de Pesaro en su célebre 1968, todas ellas citas fundamentales en la configuración del Nuevo Cine de la década de 1960 (Ortega, 2016; 2014; 2012). En el marco del cine contemporáneo de América Latina, podemos citar la importancia que en los estudios sobre los novísimos cines se da a festivales como el BAFICI en Argentina y el FICValdivia en Chile, como veíamos unas páginas atrás.

Debemos destacar también como antecedentes de este trabajo los estudios dedicados a los fondos de financiación creados por festivales de cine. En particular, aquellos que se ocupan de convocatorias dedicadas al cine de América Latina. Entre ellos destaca el trabajo de Miriam Ross sobre el Fondo Hubert Bals como productor de cine latinoamericano (Ross, 2011). También el espacio que dedica a estas iniciativas de financiación en otros de sus trabajos dedicados a la región como son *South American Cinematic Culture* (2010a) y su capítulo publicado dentro de la serie *Film Festival Yearbook* titulado «Film festivals and the Ibero American sphere» (2010b). También del Fondo Hubert Bals se ha ocupado Nadia Lie en un reciente estudio sobre el Nuevo Cine Argentino (Lie, 2015). Cine en Construcción ha sido objeto de análisis en esta misma línea, como demuestran los trabajos de Nuria Triana-Toribio (2013) y Tamara Falicov (2013b) dedicados al programa. También en trabajos anteriores nos ocupábamos de otras cuestiones de este fondo organizado conjuntamente por los festivales de San Sebastián y Toulouse (Campos, 2011; 2012a; 2013). En una línea más general podemos citar aquí los estudios sobre las prácticas industriales y formativas puestas en práctica por los festivales de cine en la última década. Dina Iordanova señala el carácter industrial de muchas de las ampliaciones de los eventos internacionales en los últimos años (Iordanova, 2015). Por su parte, Dorota Ostrowska analiza las secciones y líneas de acción específicas del programa de formación creativa del Festival de Cannes, «La Cinéfondation» (Ostrowska, 2010).

Por último, queremos citar las dos cronologías dedicadas al circuito de festivales que hemos tomado como referencia para nuestro trabajo. A partir de los momentos de crisis y expansión del circuito de festivales Marijke de Valck propone tres periodos distintos. Por su parte, Dudley Andrew propone cinco fases en la historia del cine mundial: aunque su punto de partida no es el circuito de festivales, otorga un papel determinante a estos espacios cinematográficos en su cronología.

---

<sup>109</sup> Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica).

En *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia* Marijke de Valck identifica dos momentos clave en la evolución del circuito de festivales que afectaron a sus dinámicas y a los mecanismos de programación de títulos internacionales. Se trata de las revueltas de mayo de 1968 y la expansión sin precedentes del circuito en la década de 1980, circunstancias que motivaron una actualización del circuito:

La primera fase va de la creación del primer festival de cine regular en Venecia en 1932 hasta 1968, cuando las revueltas interrumpieron los festivales de Cannes y Venecia o, más precisamente, a principios de la década de 1970, cuando estas revueltas fueron seguidas de la actualización del formato original de festival – en el que los festivales eran escaparates de cines nacionales -. La segunda fase se caracteriza por festivales organizados de manera independiente como protectores del arte cinematográfico y como facilitadores de la industria cinematográfica. Esta fase termina durante la década de 1980, cuando la expansión global de los festivales de cine y la creación del circuito internacional de festivales nos lleva a un tercer periodo, en el cual el fenómeno de los festivales es definitivamente profesionalizado e institucionalizado (de Valck, 2007: 19-20)<sup>110</sup>.

Como vemos, Marijke de Valck limita la importancia de «lo nacional» como criterio de programación a una primera etapa de la historia de los festivales. Nosotros consideramos que, con variaciones, la pertenencia o asociación de una película a un territorio (trans)nacional sigue siendo un criterio de programación fundamental hoy en día. Sí compartimos los momentos de cambio en este contexto que señala la autora. Es decir, a partir de mayo de 1968 y durante los primeros años de la década siguiente los festivales actualizaron sus espacios de programación, eliminaron las cuotas por países y apareció la figura del programador profesional. Aunque ella sitúa el siguiente punto de giro en la década de de 1980 con la expansión del mapa de festivales, nos interesa la atención que dedica al hecho de que a partir del año 2000 los festivales se interesen por la producción de películas (de Valck, 2007: 102). Es a partir del año 2000 cuando nosotros consideramos que se produce la más reciente actualización o cambio de dirección en el circuito, ya que estos programas de financiación suponen una novedad en la manera en que los festivales programan y se relacionan con las cinematografías del mundo. En nuestra propuesta, destacamos una actualización a lo largo del tiempo de «los festivales como escaparates del

---

<sup>110</sup> «The first phase runs from the establishment of the first reoccurring film festival in Venice in 1932 until 1968, when upheavals began to disrupt the festivals in Cannes and Venice, or, more precisely, the early 1970s, when these upheavals were followed by a reorganization of the initial festival format (which comprised film festivals as showcases of national cinemas). The second phase is characterized by independently organized festivals that operate both as protectors of the cinematic art and as facilitators of the film industries. This phase ends in the course of the 1980s when the global spread of film festivals and the creation of the international film festival circuit ushers in a third period, during which the festival phenomenon is sweepingly professionalized and institutionalized» (de Valck, 2007: 19-20).

cine (trans)nacional», un modelo relacional que la autora limita a una primera etapa en su cronología.

Dudley Andrew propone en su texto «Time zones and jetlag: the flows and phases of world cinema» (2010) cinco periodos en la historia del cine mundial. Andrew señala cómo la clasificación propuesta por historiadores como Maurice Bardèche y Robert Brasillach o Georges Sadoul<sup>111</sup> en los años 30 sigue siendo una herramienta operativa en determinados círculos como los festivales o la academia. Dudley Andrew toma acontecimientos históricos para delimitar las fases de su cronología: la aparición del cine sonoro, cercano a la creación del Festival de Venecia en 1932; la Segunda Guerra Mundial; el año 1968; y la caída del muro de Berlín y la masacre de Tiananmen en 1989. Existe una estrecha relación entre las fases propuestas por Andrew y la evolución en las políticas de selección de los grandes festivales de cine, una circunstancia que el autor analiza en su trabajo. Precisamente, las diferentes etapas que señala están relacionadas con el modo en que las películas de determinados cines (trans)nacionales se han distribuido, exhibido, premiado y consumido a lo largo del siglo XX en el contexto mundial. El autor enumera estas cinco etapas como sigue: fase cosmopolita, nacional, federal, fase del *World Cinema* y fase del *Global Cinema*. Aunque no coincidamos completamente con las etapas y los puntos de giro de la cronología que propone Andrew, su trabajo aporta dos ideas clave para nuestra investigación. Por un lado, el hecho de que la circulación y el consumo de películas siempre se han producido a nivel mundial y que este sea el eje central de «Time zones and jetlag». Por otro lado, que los términos para referirse a estas cinematografías y el sistema relacional que rige en cada etapa están sujetos a cuestiones diplomáticas que van más allá de las estrictamente cinematográficas.

Nos interesa la intersección entre ambas propuestas, es decir, el modo en que las relaciones del circuito de festivales con el cine mundial y los nuevos espacios de programación y financiación creados en diferentes momentos han modificado este diálogo. El análisis desde esta doble perspectiva nos permitirá interpretar los programas de apoyo dedicados a la periferia como una última fase de las relaciones entre el centro europeo del circuito y los cines (trans)nacionales de la periferia.

---

<sup>111</sup> Maurice Bardeche y Robert Brasillach (1938); Georges Sadoul (1949).

### 2.2.3 Un marco para el cine (trans)nacional de América Latina: el cine de festivales

En su célebre estudio, Rick Altman define las películas de género atendiendo a los mecanismos que permiten interpretarlas como tales. Consideramos que los procesos que el autor enumera se han reproducido en las últimas décadas en torno a la constitución de un hipotético «cine de festivales». Una de las herramientas que Altman señala como básicas en la configuración de los géneros cinematográficos es la de la sustantivación; y podemos comprobar que tanto en la crítica profesional de cine como en textos de carácter más académico la expresión «película de festival» es frecuente. La definición de Altman de película de género nos permite actualizar este proceso para abordar la cuestión de un «cine de festivales»:

Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación durante un periodo limitado en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas (Altman, 1999: 85)<sup>112</sup>.

Crónicas como las del crítico Nick Roddick dan cuenta de la atención que el propio espacio festival y sus dinámicas están alcanzando en el trabajo de algunos profesionales. Es frecuente que al hablar de la programación general de alguno de los grandes festivales, el crítico que firma el texto reseñe el mayor o menor volumen de películas de festival presentes en esa edición. Este uso de la expresión «película de festival» por parte de la crítica da cuenta del reconocimiento y la consagración de este cine como un género sujeto a unas estructuras textuales compartidas y reconocibles. Lo complejo del cine de festivales en tanto que género es su carácter mutable. Resulta imposible enumerar unos elementos comunes y constantes del cine programado y premiado en festivales si pensamos en las numerosas nuevas olas (trans)nacionales que se han sucedido en estos espacios a lo largo

---

<sup>112</sup> En este mismo trabajo, Altman señala como uno de los géneros derivados de la tensión que se establece entre la producción y las instituciones que «rigen y apoyan las estrategias de interpretación específicas» el de las películas de festival, recuperando el concepto que propuso con anterioridad Peter Wollen y que remitía a «un nuevo género de películas: el género de Festival de Cine» (Altman, 1999: 130; Wollen en Altman, 1999: 131). Sin embargo, Rick Altman deja al margen de su apunte las características narrativas y formales que podrían resultar específicas del citado cine de festivales: «Ni comedias ni musicales, las películas "de festival" se definen más por su espacio de exhibición que por sus características textuales» (Altman, 1999: 131).

de la historia del circuito. Las expectativas genéricas funcionarían en esta misma línea, en tanto que el «cine de festivales» actual remite a un imaginario concreto al que nos referiremos más adelante.

Sin perder de vista los mecanismos que señala Rick Altman en la constitución del cine de género, nos interesan particularmente las aproximaciones que problematizan la geopolítica en estos procesos de sustantivación o *generificación* del cine de festivales. Resultan especialmente reveladoras para nuestro trabajo sobre el cine (trans)nacional de América Latina las aportaciones de Alberto Elena y Antonio Weinrichter sobre el imaginario y las expectativas – genéricas, podemos decir - del cine producido durante la década de 1990 en África y Asia. Territorios que completarían con América Latina esa región virtual que conforma el cine periférico. En concreto, tanto el «efecto kimono» de Weinrichter como el «modelo Burkina» de Elena se refieren a los marcos en que los cines (trans)nacionales de Asia y África llegan a Occidente. Es decir, el imaginario asociado al cine de estos territorios de la periferia y las expectativas que generan en el espectador ocasional y profesional del centro del circuito de festivales.

En su trabajo sobre el cine japonés, Antonio Weinrichter considera un error de base asociar todo «lo japonés» únicamente a la cultura milenaria, las tradiciones ancestrales y las estéticas del pasado que mostraba la película *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1951, JP). Igual que llegó el cine japonés al circuito de festivales, en concreto a Venecia, en cierto sentido el imaginario del cine japonés, y sus expectativas como cine de género «nacional» o «de festival», en ocasiones se simplifican y se reducen a los elementos exóticos presentes en este título.

El «efecto kimono» dictamina, es algo fácilmente comprobable, que el cine oriental de ambiente contemporáneo sea mucho peor recibido en Occidente: los personajes actuales hacen entrar en juego esa «identificación» – y los resortes de rechazo a ésta, cuando se trata de «proyectarse» en quienes no son blancos – que queda neutralizada por la «estilización» de un cine de época en el que la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico. Si esto es cierto, se deduce que el cine japonés no podía haber sido descubierto de ninguna otra forma. Pero ahí queda, desde el principio, la sospecha de que por esta doble puerta de entrada, la de Kinugasa y la de Kurosawa (*Rashomon* = «La puerta de Rasha»), se coló un malentendido esencial (Weinrichter, 1993: 15).

El caso del cine japonés y el «efecto kimono» resulta especialmente clarificador dado el fácil reconocimiento de la arquitectura, vestimenta y elementos rituales como distintos de la tradición occidental. El fenómeno, sin embargo, se repite en otras cinematografías (trans)nacionales. El caso del cine africano resulta similar en los términos que expone

Alberto Elena. El autor utiliza el «modelo Burkina» para referirse al cine africano de alcance internacional; es decir, considera que en última instancia el imaginario del cine de la región se corresponde con el trabajo de dos directores que han sido programados y premiados extensamente en el centro del circuito de festivales internacionales:

Las instituciones cinematográficas occidentales (co-productores, pero también festivales, crítica especializada, etc.) han terminado por legitimar como prototipo de cine africano (es decir, como esencia de la africanidad cinematográfica, si es que cabe hablar así) al que podríamos denominar *modelo Burkina* por referencia a las – en su caso, bien notables – contribuciones de Kaboré y Ouedraogo. Límpidas imágenes de una realidad que se quiere tradicional (naturalmente presentada en un contexto rural), fábulas intemporales desprovistas *prima facie* de toda dimensión sociopolítica y servidas por una estética accesible y, desde luego, alejadas de toda veleidad vanguardista, estas películas fueron inmediatamente adoptadas como *modelo* de cine africano por los habituales patrocinadores europeos del mismo. Refrendado por numerosos premios en festivales internacionales, calurosamente acogido por la crítica, rescatado para la emisión por distintas cadenas de televisión, privilegiado por las instancias financiadoras del Norte, este *modelo Burkina* no pudo por menos que acabar imponiéndose a lo largo de la década de los ochenta como el *auténtico* cine africano, como la *verdadera* expresión del espíritu de un continente... ahora que por fin los africanos comprendían cuál era ésta tras unos titubeantes inicios y gracias a la tutelar mirada del Norte (Elena, 1999a: 176-177).

En ambos planteamientos tiene especial importancia «lo exótico» como perteneciente a una cultura distinta, un territorio lejano o una época pasada con relación al Occidente contemporáneo. En última instancia, las expectativas genéricas de estos cines periféricos se construyen a partir de las citadas distancias. En su trabajo sobre geopolítica, festivales y Tercer Mundo Antonio Weinrichter plantea una serie de preguntas que resultan centrales en el estudio del «cine de festivales» o de una «película de festival» particular: «¿Qué clase de narraciones autóctonas estamos dispuestos a aceptar, a consumir, a premiar? ¿Y acaso las narraciones autóctonas constituyen una clase aparte? [...] ¿Qué se espera de un Autor del Tercer Mundo? ¿Qué se le admite, qué se le exige?» (Weinrichter, 1995: 30-31). El eterno debate es hasta qué punto, porqué y con qué consecuencias dicha interpretación de historias, relatos y tropos como exóticos esta mediada por la tradición del cine euro-norteamericano hegemónico (Elena, 1999a: 36). En ambos trabajos, los autores señalan la importancia de las instituciones occidentales y en particular los festivales de cine como espacios de configuración de estos efectos y modelos del cine periférico.

Vemos una deriva similar en el caso de América Latina y en los denominados en el capítulo anterior como los novísimos cines de la región. No todas las películas citadas en esta investigación siguen un modelo único. Sin embargo, hay estructuras y temas que podemos



rastrear desde los primeros títulos del Nuevo Cine Argentino como *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001, AR) o *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001, AR/FR/ES/JP) hasta las películas recientes financiadas en este contexto como *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014, AR/DE), *Videofilia (y otros síndromes virales)* (Juan Daniel F. Molero, 2015, PE), *Ixcánul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR) o *Dólares de arena* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2014, DM/MX/AR). Ello nos permitiría hablar de un «cine de América Latina de festivales» en la línea de los trabajos sobre el «efecto kimono» y el «modelo Burkina» señalados.

En el corpus que analizamos aparecen detalles frecuentes como la ambientación presente de las historias, el interés por los pueblos y culturas originarios, una atención reseñable al interior de los países en los que suceden los relatos, problemas sociales contemporáneos, conflictos íntimos y narraciones mínimas. Muchos de estos elementos son características que ponen en conexión este cine de América Latina de festivales con tendencias generalizadas en el circuito internacional. Se trata de recursos que como el tiempo lento de los relatos, el minimalismo en las tramas y las localizaciones irreconocibles contribuyen a situar algunos títulos de la región en el contexto más general del «cine de festivales».

Los *Film Festival Studies* contemporáneos también se han ocupado de cuestiones fundamentales en este debate como el concepto mismo de «película de festival» y la exotización o el auto-exotismo de los relatos de distintos territorios de la cinematografía mundial<sup>113</sup>.

Encontramos aproximaciones al «cine de festivales» que lo definen como un tipo de cine de arte, independiente o de autor (Alan Williams en Zhang, 2010: 131). Como un cine a veces sujeto a una fórmula cerrada como la que identifica Laura Pardo en el cine mexicano contemporáneo: «actores no profesionales + entorno rural o urbano proletario + guiño documental = película de festival» (Pardo, 2012: 109). En su trabajo sobre Cine en Construcción, Tamara Falicov asocia a este cine de festivales una «*globalized-art-house-aesthetic*» que podemos traducir como una «estética de cine de arte y ensayo globalizada» y que consiste en la elección de unos elementos formales y narrativos que permitan la circulación, el consumo y el reconocimiento de estas películas a nivel mundial. En torno a la filmografía de Cine en Construcción, Falicov apunta cómo

---

<sup>113</sup> Aunque es una definición del «cine de festivales» que consideramos superada considerando las nuevas implicaciones de estos eventos en la producción del cine mundial es interesante citar las referencias originales a este concepto. Jonathan Rosenbaum, señalaba en el año 2000 cómo «una película de festival era una película destinada a ser vista por profesionales especialistas o cinéfilos pero no por el público general porque algunos de estos profesionales decidían que las películas no serían o no podían ser lo suficientemente rentables para distribución [comercial]» (Rosenbaum, 2009: 160-161).

estas películas elegidas quizá conforman lo que llamo una «estética de arte y ensayo globalizada» que aquí es definida como una narrativa particular, puesta en escena, uso de actores y otras elecciones estéticas que facilitan el cruce de fronteras transnacionales, alcanzando exitosamente a las audiencias de arte y ensayo globales a través de formas familiares de realismo con el objetivo de generar el aplauso de la crítica, ganar premios prestigiosos en festivales y en última instancia generar beneficios en la taquilla (Falicov, 2013b: 254)<sup>114</sup>.

En lo particular, la autora enumera estas características del cine de arte global como un cine con protagonistas jóvenes, películas de buena factura técnica - a no ser que pretendidamente busquen lo contrario -, y narrativas con un personaje foco protagonista que también son habituales del cine de bajo presupuesto y del circuito de arte y ensayo tradicional (Falicov, 2013b: 260). Por su parte, Pedro Adrián Zuluaga asocia un «estilo internacional en la producción» a este cine de festivales y además le atribuye características concretas como son «la mirada a lo liminal, la proliferación de tiempos muertos, la utilización de actores no profesionales, el acento en las particularidades lingüísticas, el retorno a la mitología y la oralidad, los finales no conclusivos [...]» (Zuluaga, 2015: 161). Algunos de los elementos referidos en este párrafo dan buena cuenta del imaginario que popularmente se asocia al cine de festivales en un marco más amplio.

Lo que nos interesa en esta investigación es el cambio que han supuesto los fondos de financiación creados por festivales en este contexto. Es decir, en qué medida hablamos de películas de festival en relación a unas expectativas pero también a la participación de los festivales en diferentes fases de la producción de estos títulos. Hace unos años, Marijke de Valck señaló cómo estos programas de producción modificaban el significado de la expresión «película de festival» (de Valck, 2007: 181). La participación de los festivales en la producción de cine supone un cambio radical; lo interesante es que ahora las «películas de festival» dan cuenta de un cine para (*for*) festivales pero también hecho por (*by*) festivales (Falicov, 2010: 9). La fórmula del género cinematográfico de Rick Altman que citábamos al principio de este epígrafe se manifiesta también en una serie de expectativas

---

<sup>114</sup> La aportación de Falicov está relacionada con el estudio de la película *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2012, PA/ES). Cita original: «This article examines Latin American films selected to compete for post-production funding by a jury composed of Spanish and French film industry professionals as part of film finishing fund competition called "Cine en construcción"/"Films in progress" and theorizes why these chosen films might embody what I am calling a "globalized art-house aesthetic" that is here defined as a particular narrative, *mise-en-scène*, use of actors and other aesthetic choices that more easily facilitates transnational border crossing, successfully engaging global art-house audiences through familiar art-house forms of realism with the objective of generating critical acclaim, winning prestigious film festival awards and ultimately generating revenue at the box office» (Falicov, 2013b: 254).

con respecto al cine financiado por festivales de cine<sup>115</sup>. Como señala Miriam Ross, lo que podemos denominar las expectativas genéricas del cine de festivales no siempre se corresponden con la realidad de las películas financiadas en el contexto de un programa como el Hubert Bals Fund – o como Cine en Construcción o el World Cinema Fund, podemos añadir:

Las películas que surgen [del Fondo Hubert Bals] son diferentes y no siempre responden a una estética y contenidos «tercermundistas» o «de países en vías de desarrollo», aunque todavía hay expectativas puestas en ellas: la necesidad de representar una cultura tercermundista «auténtica», el deseo de ser incluidas dentro del cine de arte, y la creencia de que conectarán con las audiencias de los festivales de cine. Estas condiciones se filtran en los contenidos de las películas y son exageradas en los materiales publicitarios que acompañan a su exhibición y distribución (Ross, 2011: 266)<sup>116</sup>.

Este hecho se debe a que las expectativas del cine de festivales están relacionadas con cierto exotismo: de las historias, los personajes, las narrativas o los lugares que presentan estas películas. Debemos atender a una doble articulación del fenómeno: por una parte, la exotización de películas de la periferia de la que son responsables los festivales de cine; por otro lado, una auto-exotización fruto de las decisiones creativas de los realizadores y productores del citado cine de la periferia. La segunda línea podemos interpretarla como un mecanismo de acceso a los circuitos internacionales interesados en este tipo de relatos «auténticos». Autores como Cláudia Seldin, Raquel Ribeiro Martins y Rosa Richter señalan esta tendencia en parte del cine brasileño contemporáneo y en algunos de los festivales que se han creado con el propósito de visibilizar el cine nacional. En particular, se refieren a las películas que insistentemente muestran las favelas y periferias urbanas y los festivales que, como Curta Vila Kennedy o Visões Periféricas, están dedicados a visibilizar este tipo de propuestas (Seldin et al., 2013). En este caso se trataría de una doble auto-exotización al producir y programar este tipo de discursos.

---

<sup>115</sup> En el caso particular de la Cinéfondation de Cannes, el programa de formación y residencias creativas del festival francés, Dorota Ostrowska habla del resultado de esta iniciativa en forma de «french-global arthouse film», lo que describe esencialmente como «proyectos transnacionales con un fuerte sabor francés adquirido a partir de su relación con fondos de festivales y programas de desarrollo internacionales» (Ostrowska, 2010).

<sup>116</sup> Cita original: «The films that emerge from this fund [Hubert Bals Fund] are diverse and do not always display a “third-world” or “developing-nation” aesthetic and content, yet there are expectations placed on them: the need to represent “authentic” third-world culture, the desire to fit within art cinema, and the belief that they will engage with film festival audiences. These conditions filter into the films’ content and are enhanced in the publicity material attached to their exhibition and distribution» (Ross, 2011: 266).

Más allá de este caso particular de Brasil, podemos definir como una tendencia a la auto-exotización en el cine de América Latina el interés por cartografiar territorios: a partir de argumentos de carácter etnográfico o exploratorio y de géneros como el *thriller* o la *road movie*. En el primer caso podemos referir de nuevo películas como *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL) y *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR), en las que los personajes recorren el territorio del interior de Colombia. Por otro lado, hay películas que podemos enmarcar en el género del *thriller* como *Fuera del cielo* (Javier «Fox» Patrón, 2006, MX) y que permiten recorrer el entorno urbano de México D. F. a un ritmo trepidante en esta película de Javier Fox Patrón. La misma capital la presenta Alonso Ruizpalacios en *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014, MX), película en la que unos jóvenes recorren la ciudad buscando al cantante de una cinta que escuchan desde pequeños. El tono de *Güeros*, sin embargo, está más en la línea de la *road movie*, un género que igual permite documentar el territorio de la región<sup>117</sup>. Películas como *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004, AR/BR/FR/DE/ES/UK) o *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012, CL/NL) permiten mostrar el interior de Argentina y Chile a partir de viajes por carretera. Se trata, en mayor o menor grado, de algunas de las estrategias posibles para dar cuenta de esa «autenticidad» y el citado «exotismo» que forman parte de las expectativas genéricas de un cine de festivales y que en estos casos se ocupan particularmente de la geografía de la región.

Además del territorio, también las relaciones sociales, de clase y con los pueblos originarios que muestran algunas películas son ejemplos de la citada auto-exotización del cine de América Latina. Uno de los casos más referidos y polémicos es el de la cineasta peruana Claudia Llosa:

El hecho de que las coproducciones europeas de Claudia Llosa construyan una visión concreta de la identidad de las clases indígenas y de las clases dominantes de Perú revela una cierta tendencia de la directora, de sus productores y del público de festivales, a consumir una visión occidental y burguesa de dicha identidad. [...] «La cinefilia burguesa es evidente en el origen de la experiencia de los festivales de cine; guía ampliamente tanto al público del cine de autor como a la crítica universitaria. Pero esto no significa que los procesos de *alteración* contruidos sobre el indigenismo y sobre las imágenes caricaturescas de sus clases dominantes sean inseparables de las películas del mundo entero alentadas por los festivales de cine. Quizá la clave para avanzar aquí se encuentra en el análisis que

---

<sup>117</sup> Sobre la *road movie* en el cine contemporáneo de América Latina ver Chanan, 2016; Berger, 2016.

los cineastas eligen representar y cómo ellos y ellas se posicionan (Shaw, 2014: 139)<sup>118</sup>.

Un lugar importante ocupan también en este sentido las películas que muestran las tradiciones y rituales de una comunidad concreta: en *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR) presenciamos a una joven que pone en práctica todo tipo de rituales y estrategias para abortar de forma natural el hijo que espera. La protagonista se basa en una serie de creencias populares para conseguir su propósito. El argumento recuerda a la decisión de Fausta, protagonista de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, PE/ES), de introducirse una patata en la vagina para evitar una posible violación. Sin llegar a estas cuestiones que muestran a algunas comunidades indígenas como supersticiosas y atrasadas, hay otras muchas películas de las incluidas en este trabajo que dan cuenta de tradiciones culturales de América Latina. Un buen ejemplo es la celebración de las fiestas patrias chilenas que constituye el marco temporal y celebratorio de la película *Fiestapatria* (Luis R. Vera, 2008, CL). En ella se presentan la reunión, el cierto desenfreno y la abundante comida y bebida habituales en los festejos patrios así como los desfiles militares propios de la celebración institucional.

Algunos autores señalan que las películas utilizan estos mecanismos, es decir, elementos reconocibles de su identidad nacional, «para llamar la atención de los jurados y las audiencias de los festivales» (Martin-Jones y Montañez, 2013: 30). De nuevo, lo que nos parece más relevante en este debate es el peso del centro del circuito internacional de festivales en la exotización y auto-exotización de las cinematografías (trans)nacionales de la periferia. Las críticas son cada vez más incisivas y radicales tanto desde la academia como desde la primera persona: es decir, fruto de la experiencia de los propios realizadores en el circuito de financiación de festivales de cine. Carolina Urrutia sentencia al respecto que estos espacios alternativos de financiación creados por festivales europeos «en algún momento nos hicieron pensar que promovían una mirada de carácter antropológico a la realización local [de Chile]» (Urrutia, 2013: 65). En cuanto a casos de

---

<sup>118</sup> Cita original: «Le fait que les coproductions européennes de Claudia Llosa construisent une certaine vision de l'identité des classes indigènes et des classes dominantes du Pérou révèle une certaine propension à la fois de la réalisatrice, de ses financeurs et du public des festivals, à consommer une vision occidentale et bourgeoise de cette identité. [...] La cinéphilie bourgeoise est évidemment à l'origine de l'expérience des festivals de cinéma; elle guide tout aussi largement le public du cinéma d'auteur que la critique universitaire. Mais cela ne signifie pas que les processus d'*altérisation* construits sur l'indigénisme et sur les images caricaturées des classes dominantes sont indissolubles des films du monde entier soutenus par les festivals de cinéma. Peut-être que la clé pour avancer ici se trouve dans l'analyse de ce que les cinéastes choisissent de représenter et comment ils et elles se positionnent» (Shaw, 2014: 139).

realizadores que han participado de las dinámicas del circuito de financiación, queremos destacar las declaraciones de la directora argentina Laura Citarella en las que se refería a determinados talleres y laboratorios de creación organizados por festivales como «centros de rehabilitación» (Citarella, 2015). En su comentario, la realizadora contó la experiencia con su última película *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015, AR) en un taller organizado por un festival italiano. Participó durante diez días en dicha actividad junto a la codirectora y protagonista de la película, Verónica Llinás, y señalaba que la relación con su proyecto se convirtió en «burocrática» después de la experiencia.

La participación y asistencia a talleres de este tipo durante el trabajo de campo de la investigación nos permite dar cuenta también de las dinámicas que tienen lugar en estos espacios. Si bien en algunos casos se trata de orientar determinados proyectos, en otros casos los profesionales – productores o distribuidores fundamentalmente - tratan de adaptar las películas «en proceso» a sus propios intereses comerciales o a lo que ellos consideran que debe ser hoy el cine de América Latina<sup>119</sup>.

#### 2.2.4 Los novísimos cines de América Latina en el circuito internacional de festivales

Las películas del novísimo cine de América Latina se gestan, producen, exhiben y consolidan como canónicas en el espacio de los festivales de cine internacionales. Es aquí donde confluyen los marcos teóricos y aproximaciones al cine de la región y al festival de cine como objeto de estudio que desarrollábamos en las páginas anteriores.

Podemos pensar que algo similar ocurrió con el Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1960 y sin embargo hay una diferencia radical: hoy en día los realizadores y productores de este nuevo movimiento están lejos del autoconsciente «*continental project*» que señalaba Zuzana M. Pick en torno al Nuevo Cine anterior. Pick señala cómo «este ideal [supranacional] ha estado en las bases del proceso de autodefinition que ha caracterizado al Nuevo Cine Latinoamericano» (Pick, 1993: 2). En el caso de los novísimos cines podemos decir que no existe una consciencia o un debate transnacionales en su

---

<sup>119</sup> Nos referimos a sesiones como las de Cine en Construcción celebradas en 2012 en San Sebastián y Toulouse, el espacio de *work in progress* del Festival Asterisco celebrado en Buenos Aires en 2015, o el DocuLab Andino celebrado en el marco del Festival de Viña del Mar de 2015. Al final de la Bibliografía enumeramos las distintas actividades realizadas durante el trabajo de campo.

constitución. Consideramos que el proceso de los novísimos ha tenido lugar en primer lugar en el circuito europeo de festivales para después trasladarse y consolidarse en el marco de los festivales celebrados en América Latina. Los realizadores responsables de los títulos que integran estos novísimos cines simplemente han participado en los espacios institucionales que se han abierto para sus películas.

De igual modo, estos novísimos cines presentan un talante crítico, político y combativo menos explícito con el sistema ya que, por lo general, aceptan las reglas del circuito europeo y participan de sus fórmulas de financiación y circuitos de exhibición. En las décadas de 1960 y 1970 había una clara actitud política y combativa que formaba también parte de la narrativa y la estética de las películas producidas entonces (López, 1988: 146; Pick, 1993: 2). Veíamos en las páginas anteriores la estrecha conexión que por este motivo se estableció en las décadas de 1960 y 1970 entre el cine del Tercer Mundo y el Tercer Cine; y analizaremos en el capítulo siguiente el convulso marco sociopolítico en el que se construyó y visibilizó el Nuevo Cine Latinoamericano.

Según la hipótesis de nuestro trabajo, actualmente son las sinergias de los festivales y los itinerarios de las películas realizadas en América Latina las que permiten constituir la producción de los últimos años en el continente como un corpus determinado: como un novísimo cine latinoamericano. Proponemos un recorrido por los títulos que habiendo sido financiados con ayuda de los programas de fomento del Hubert Bals Fund, Cine en Construcción y el World Cinema Fund también han sido programados y premiados en el circuito de festivales. Lo revelador es que estas mismas películas son las que se han erigido como referentes y canónicas de los cines (trans)nacionales contemporáneos de América Latina<sup>120</sup>.

En el caso del Nuevo Cine Argentino son mucho los autores que han señalado la importancia del BAFICI y los festivales y fondos europeos como espacios de canonización<sup>121</sup>. El Hubert Bals Fund ya estuvo presente en los primeros trabajos de este Nuevo Cine Argentino como *Rapado* (Martin Rejtman, 1992, AR/NL) o *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR)<sup>122</sup>. En estos años Rotterdam ha financiado otros títulos de los mismos

---

<sup>120</sup> Las secciones y espacios específicos en los que estas películas han sido programadas son objeto de análisis en el Capítulo 5. En este epígrafe nos limitaremos a citar algunos de los festivales más relevantes que han exhibido estas películas.

<sup>121</sup> En el epígrafe dedicado al Nuevo Cine Argentino citábamos algunos de los trabajos de referencia a los que podemos añadir los trabajos dedicados en particular al BAFICI de Beatriz Urraca (2012; 2011) y Sergio Wolf (2016).

<sup>122</sup> Nadia Lie (2015) propone una aproximación al Nuevo Cine Argentino desde su relación con el Fondo Hubert Bals de Rotterdam. En el entorno cinematográfico es una constante ya asociar o pensar la

directores: en el caso de Pablo Trapero, *El bonaerense* (2002, AR/CL/FR/NL) y *Familia Rodante* (2004, AR/BR/FR/DE/ES/GB). El World Cinema Fund financió el que podemos considerar el último trabajo de Trapero en esta línea: *Leonera* (2008, AR/KR/BR/ES), sus títulos posteriores siguen una tendencia comercial ajena a este sistema de subsidios. También el Fondo de Rotterdam participó en películas de otros de los directores argentinos que conforman la columna vertebral del Nuevo Cine Argentino como son Lucrecia Martel (*La niña santa*, 2004, AR/IT/NL/ES), Albertina Carri (*No quiero volver a casa*, 2001, AR/NL; *La rabia*, 2008, AR/NL) y Rodrigo Moreno (*El custodio*, 2006, AR/FR/DE/UY<sup>123</sup>; *Reimon*, 2014, AR/DE). Es obligado mencionar también a Lisandro Alonso, cuyas películas *La libertad* (2001, AR), *Los muertos* (2004, AR/FR/NL/CH), *Fantasma* (2006, AR/FR/NL) y *Liverpool* (2008, AR/FR/NL/DE/ES) han recibido apoyo del Hubert Bals Fund. Además, los dos últimos largometrajes de Alonso, *Liverpool* y *Jauja* (2014, AR/DK/FR/MX/US/DE/BR/NL), han sido beneficiarios de sendas ayudas para producción del World Cinema Fund. Sin duda alguna la presencia de fondos como el World Cinema Fund y el Hubert Bals Fund en los créditos de varias películas de los directores señalados, indica la importancia de dicho subcircuito de financiación en la emergencia y constitución del Nuevo Cine Argentino<sup>124</sup>.

El recorrido de estas películas por el circuito de exhibición de los festivales internacionales permite mostrar el alcance de estos eventos en la configuración del Nuevo Cine Argentino. Dos películas de Lisandro Alonso, *La libertad* (2001, AR) y *Jauja* (2014, AR/DK/FR/MX/US/DE/BR/NL), fueron programadas en la sección «Un certain regard» del Festival de Cannes, donde esta última consiguió el Premio FIPRESCI. Su ópera prima, *La libertad*, había conseguido este mismo premio de la crítica internacional en la edición de 2002 del Festival de Rotterdam. Señalábamos también unas páginas atrás el recorrido de la película que da inicio al Nuevo Cine Argentino, *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR) y otras películas del mismo director que han tenido un amplio recorrido por festivales de todo el mundo como *Leonera* (2008, AR/KR/BR/ES) o más recientemente *El clan* (2015, AR/ES), película que aun perteneciendo al cine comercial argentino tuvo su

---

relación de este cine de la década de los 2000 con fondos como el de Rotterdam. En este sentido, el Fondo Hubert Bals también resulta un elemento contextual de primer orden en el prólogo a la conversación sobre «Nuevos cines, Estado e industria» en la que la revista *Kilómetro 111* reunió a los realizadores Pablo Fendrik, Mariano Llinás y Gaspar Scheuer (*Kilómetro 111*, 2014).

<sup>123</sup> *El custodio* cuenta también con el apoyo del World Cinema Fund para producción – en la convocatoria de 2005.

<sup>124</sup> Por supuesto la importancia de estos fondos en la emergencia y consolidación del Nuevo Cine Argentino es relativa y está relacionada con otros muchos factores y espacios de financiación que analizaremos en el Capítulo 4.



*première* en el Festival de Venecia de 2015. Las tres películas que por ahora conforman la filmografía - de largometraje - de Lucrecia Martel han circulado ampliamente por festivales consiguiendo reconocimientos como el Premio Alfred Bauer en Berlín con su ópera prima *La ciénaga* (2001, AR/FR/ES/JP). Sus otros dos largometrajes, *La niña santa* (2004, AR/IT/NL/ES) y *La mujer sin cabeza* (2008, AR/FR/IT/ES), tuvieron su estreno mundial en la «Competición oficial» del Festival de Cannes.

Señalábamos unas páginas atrás que el caso del Nuevo Cine Mexicano resulta más complejo porque, incluso limitando el comentario al «cine mexicano de festivales» - de festivales de «clase A», podemos acotar aún más -, existen dos líneas claras de fuerza. Por un lado, la que habrían iniciado a finales de la década de 1990 Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón y por otro la abierta por Carlos Reygadas y continuada en estos años por directores como Nicolás Pereda y Amat Escalante. Limitaremos nuestro repaso a la segunda línea, que nos servirá para mostrar que este nuevo cine está siendo auspiciado y visibilizado también por los festivales europeos. En el caso de Carlos Reygadas, *Japón* (2002, MX/DE/NL/ES) y *Batalla en el cielo* (2005, MX/BE/FR/DE/NL), sus dos primeros largometrajes, fueron financiados por el Hubert Bals Fund; por su parte, *Luz silenciosa* (2007, MX/FR/NL/DE) recibió el apoyo del World Cinema Fund. También el fondo de Rotterdam ha apoyado la producción de otros dos directores habituales del circuito de festivales como Nicolás Pereda (*El verano de Goliat*, 2010, CA/MX/NL) y Amat Escalante (*Sangre*, 2005, MX/FR). Por último, podemos señalar otros dos títulos firmados por Nicolás Pereda que han participado en el programa Cine en Construcción: *Juntos* (2009, MX/CA) y *Perpetuum mobile* (2009, CA/MX).

Tomando casos más o menos recientes de México, podemos ver el amplio recorrido de su cinematografía nacional por el circuito internacional de festivales. *Somos Mari Pepa* (Samuel Kishi, 2013, MX) ha sido programada en festivales como Morelia, Berlín o Rio de Janeiro. *Sangre* (Amat Escalante, 2005, MX/FR), ópera prima de su director, tuvo su *première* en la sección «Un certain regard» del Festival de Cannes seguida de un amplio recorrido por los festivales de Sarajevo, Toronto, San Sebastián, Morelia, Montreal, São Paulo, Tokyo, La Habana, Rotterdam, etc. La siguiente película de Amat Escalante, *Heli* (2013, MX/NL/DE/FR), se estrenó también en Cannes pero en la «Competición Oficial», seguida de un reseñable éxito en el circuito internacional. Similar ha sido el impacto de *Japón* (2002, MX/DE/NL/ES), *Batalla en el cielo* (2005, MX/BE/FR/DE/NL) y *Luz silenciosa* (2007, MX/FR/NL/DE) de Carlos Reygadas, un director habitual en el festival francés. Las películas de Nicolás Pereda *Verano de Goliat* (2010, CA/MX/NL) y *Los ausentes*

(2014, MX/ES/FR) también han sido programadas ampliamente en este contexto, en los festivales de Locarno, Busan, Morelia o Valdivia.

Revisando las historias sobre el *cinema da retomada* de Lúcia Nagib (2002) y Giovanni Ottone (2004) encontramos realizadores y títulos que han sido financiados por el Hubert Bals Fund, que era en aquel momento el único fondo operativo de los que analizamos en esta investigación. Ottone interpreta este *cinema da retomada* como el «equivalente a un resurgir de atenciones y reconocimientos a nivel internacional» del cine brasileño; una atención que se traduce en la participación y obtención de premios de estas películas en festivales de todo el mundo (Ottone, 2004). En aquellos primeros años del Hubert Bals Fund se financiaron proyectos de directores como Eliane Caffé y Tata Amaral. También Walter Salles recibió el subsidio «Sundance / NHK Award» del festival norteamericano para su celebrada película *Central do Brasil* (1998). Otros realizadores del periodo que antes de 2000 se beneficiaron de las ayudas de Rotterdam fueron Aluizio Abranches, Fernando Meirelles, Eliane Caffé, Flávio Frederico, Tata Amaral, Karim Aïnouz, Joel Pizzini, Sergio Goldenberg, Teresa Aguilar, Marcelo Gomes, Alice de Andrade, Claude Randriamihaingo, Claudio Mac Dowell, Octavio Bezerra, Susana Moraes, Suzana Amaral, Eduardo Coutinho y Kiko Goifman. Todos ellos nombres de referencia del *cinema da retomada*. También después de 2000, y por tanto ya incluidos en el corpus de nuestra investigación, otros realizadores fundamentales para entender este *cinema da retomada* fueron seleccionados por el Fondo Hubert Bals en alguna de sus modalidades de apoyo: Julia Murat, Eduardo Nunes, Felipe Bragança, Chico Teixeira, Kiko Goifman o Marcelo Gomes.

En el corpus de los tres fondos que analizamos encontramos también títulos de referencia del *novissimo cinema brasileiro*. *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006, BR/DE/PT/FR) y *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003, BR) han sido financiadas por el World Cinema Fund de la Berlinale. *Proibido proibir* (Jorge Durán, 2006, BR/CL/ES), *Meteoro* (Diego de la Texera, 2007, BR/AR/PR/VE), *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2005, AR/PT/BR), *Otávio e as letras* (Marcelo Masãgao, 2007, BR), *De menor* (Caru Alvares de Sousa, 2013, BR) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011, BR/AR/FR) por Cine en Construcción. *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007, BR), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007, BR/FR), *O rio nos pertence* (Ricardo Pretti, 2013, BR) o *Girimunho* (Clarissa Campolina y Helvécio Marins Jr., 2011, BR/ES/DE) están entre las películas que conforman la filmografía del Fondo Hubert Bals. Podemos citar también el amplio recorrido por festivales de películas de este canon como las dirigidas por Julia Murat y Julio Elvecio Marins Jr. y Clarissa Campolina. *Histórias que só existem quando lembradas* se programó en

festivales como Venecia, Toronto o Rotterdam; fue también el caso en ese año de *Girimunho*, exhibida en entre otros en esos tres mismos festivales. *O céu de Suely* se programó en estos tres eventos además de una larga lista en la que se incluyen los de Rio de Janeiro, Tesalónica, Mar del Plata y Tokyo.

En sus trabajos sobre el cine uruguayo reciente David Martin-Jones y Soledad Montañez insisten en la amplia y notable presencia de este cine en festivales internacionales y especializados de todo el mundo (Martin-Jones y Montañez, 2013; 2009; 2007). Abordan un nuevo cine cuyo origen sitúan en torno a la película de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll *25 Watts* (2001, UY). Más concretamente a partir de que *25 Watts* consiguiera el premio FIPRESCI en «Un certain regard» en el Festival de Cannes (Martin-Jones y Montañez, 2007: 183). Si con *25 Watts* Stoll ya recibió apoyo del Fondo Hubert Bals, más recientemente *Silver Shadow*<sup>125</sup> ha conseguido la ayuda del fondo de Rotterdam para el desarrollo del guión. También su película *3* (2012, UY/AR/DE) fue beneficiaria de una ayuda del World Cinema Fund en junio de 2009. Otros directores fundamentales del nuevo cine uruguayo y asociados a esta misma productora como Federico Veiroj, Adrián Biniez y Manuel Nieto han recibido ayudas de este circuito. Conviene destacar el caso de *La perrera* (Manuel Nieto, 2006, AR/CA/UY/ES), que llegó a conseguir fondos del programa Hubert Bals en tres ocasiones – guión y desarrollo de proyecto, postproducción y distribución -, una película que también fue seleccionada por Cine en Construcción. Igualmente, *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE) ha circulado durante dos años por diferentes programas de apoyo bajo el sello de Control Z Films<sup>126</sup>.

Nos deteníamos al hablar del Nuevo Cine Uruguayo del recorrido de las dos primeras películas de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, *25 Watts* (2001, UY) y *Whisky* (2004, UY/AR/DE/ES), por el circuito de festivales. Otra película cuyo éxito y visibilidad internacional es reseñable es *La perrera* (Manolo Nieto, 2006, AR/CA/UY/ES), que después de su *première* en Rotterdam fue seleccionada por festivales como los de Toulouse, Toronto, San Sebastián, Tesalónica o Tallin. También podemos citar títulos más recientes como *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE) y *El 5 de talleres* (Adrián Biniez, 2014, UY/AR/DE/FR/NL), esta última programada en los festivales de Venecia, Zurich, Tribeca, Karlovy Vary y Melbourne, que también evidencian la presencia del cine uruguayo más contemporáneo en el circuito internacional.

---

<sup>125</sup> Película sin concluir.

<sup>126</sup> Al final del Capítulo 3 analizaremos la circulación de *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE).

En Chile fondos como el Hubert Bals han financiado algunas películas de Pablo Larraín como *Post Mortem* (2010, CL/DE/MX) y *Tony Manero* (2008, CL/BR). Esta última película fue seleccionada también por Cine en Construcción, programa en el que han participado otros títulos de la productora que gestionan los hermanos Larraín como *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012, CL) y *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, 2013, CL). Otros casos ajenos a Fábula que han recibido apoyo de este sistema de financiación son los de *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, 2009, CL/FR/PT), que recibió el apoyo del World Cinema Fund; y de varias de las películas dirigidas por Sebastián Lelio como *La sagrada familia* (2005, CL) que consiguió fondos del Hubert Bals Fund y del World Cinema Fund; y de *Gloria* (2013, ES/CL), que ganó el Premio Cine en Construcción de la Industria en su edición de San Sebastián en 2012.

En cuanto a la exhibición posterior de estas películas, *Play* (Alicia Scherson, 2005, AR/CL) recorrió entre otros los festivales de Tribeca, Chicago, Tesalónica, Nantes, Rotterdam, Mar del Plata y Toulouse. *La nana* (Sebastián Silva, 2009, CL/MX) se programó en Sundance, Rotterdam, Karlovy Vary, Cartagena y el BAFICI. *Bonsái* (Cristián Jiménez, 2011, CL/AR/PT/FR) tuvo su estreno mundial en el Festival de Cannes, como parte de la sección «Un certain regard», seguido de un amplio recorrido por otros festivales del circuito internacional. *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014, CL/FR) recibió el «Premio del Jurado» - en la categoría *World Cinema* - en el Festival de Sundance. *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, CL/ES) se estrenó mundialmente en la «Sección oficial» del Festival de Berlín, donde su protagonista Paulina García ganó el «Oso de Plata a Mejor Actriz». Señalábamos antes la importancia también de festivales nacionales como el de Valdivia en la emergencia del novísimo cine chileno y los títulos que se programaron en la edición de 2005. Resulta muy significativo, además, que el citado volumen editado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, *El novísimo cine chileno* (2010a) fuera editado por el propio FICValdivia.

Los frutos de la cinematografía colombiana en la última década necesitarían de un estudio independiente que abarcara tal fenómeno en su complejidad. No hay duda del éxito del cine colombiano más reciente, que podemos situar al abrigo de Proimágenes, programa que gestiona la inversión institucional en cine y desarrolla una política de promoción y distribución internacional orientada al circuito de festivales internacionales y a la crítica extranjera. Dan cuenta de este éxito títulos recientes como *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL) y *La playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012, CO/BR/FR), que han tenido un amplio recorrido por secciones competitivas de festivales de todo el mundo. Sin embargo, destaca más aún la selección en el Festival de Cannes de 2015 de *El abrazo*

*de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR) y *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015, CO/FR/NL/CL/BR) que consiguieron sendos premios en la «Quinzaine des réalisateurs» y la «Semaine de la critique»<sup>127</sup>. En su texto sobre el reciente cine colombiano, Augusto Bernal (2013) señala algunos títulos en los que se podía adivinar el cambio en el cine colombiano y que pasaron en su momento por el (sub)circuito de financiación en festivales. Algunas películas que menciona y que forman parte de esta investigación son *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004, CO/ES), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010, CO/PA), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO), *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010, CO/FR) o el ya citado caso de *Los viajes del viento*. Podemos destacar que esta última película recibió una ayuda de producción del World Cinema Fund en junio de 2007; *La playa D.C.* recibió una ayuda de postproducción del Hubert Bals Fund y participó en Cine en Construcción de San Sebastián en 2011; *El abrazo de la serpiente* se benefició de una ayuda al guión y desarrollo de proyecto del fondo de Rotterdam en 2011; y *La tierra y la sombra* obtuvo un apoyo similar en la edición de 2013.

---

<sup>127</sup> *La tierra y la sombra* se alzó con la prestigiosa Cámara de Oro por la que compiten los directores noveles cuyos títulos forman parte de la selección oficial del festival de Cannes. Podemos destacar también, aunque nos obligue a atender a otro circuito, la participación de *El abrazo de la serpiente* como nominada en la categoría de «Mejor Película de Habla no Inglesa» en la edición de 2016 de los Premios Oscar.

### 2.3 *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, ES/AR)

Desde hace casi dos décadas se estrenan películas con el sello del Nuevo Cine Argentino. Una de las últimas es *La salada*, una coproducción hispano argentina dirigida por Juan Martín Hsu. El realizador nació en Buenos Aires en 1979 y pertenece a una nueva generación de directores de Nuevo Cine Argentino. Aunque por edad podría asociarse al grupo de los primeros cineastas de Nuevo Cine Argentino, su película de debut se estrenó en 2014, quince años después de la primera edición del BAFICI y de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR). A pesar de ello, los métodos de financiación, de distribución, algunas preocupaciones temáticas y formales de *La salada* son sintomáticas de los primeros años de Nuevo Cine Argentino. Incluso, podríamos decir, la formación de Juan Martín Hsu y su relación con las *Historias breves* lo aproximan a este movimiento. Con todo, el contexto de los festivales resulta ser el marco común más evidente entre las primeras y más recientes películas del Nuevo Cine Argentino.

Juan Martín Hsu estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. Durante sus estudios realizó dos cortometrajes. El primero de ellos, *Obsesión por una ficción* (2004, AR) lo considera fundamentalmente un trabajo de aprendizaje<sup>128</sup>. El segundo fue *Ropa sucia* (AR), que presentó en 2006 como tesis final de la carrera. En estos primeros años también participó en otros proyectos de cortometraje y documental en los equipos de edición y producción, una circunstancia que comparte con otros cineastas novísimos de América Latina<sup>129</sup>. Hsu también ha realizado anuncios publicitarios, que quedan al margen de nuestra investigación.

A partir de 2007 Juan Martín Hsu comenzó a desarrollar el proyecto que finalmente sería el largometraje *La salada* y a participar con él en numerosos talleres, espacios de desarrollo de proyectos y foros de financiación organizados por festivales.

El material con el que se presentaba a estos espacios de formación y financiación se titulaba *Balneario la salada* (2007), por lo que en algunos de estos foros su proyecto

---

<sup>128</sup> En el cortometraje *Renacimiento* (2011) aparece como codirector, aunque asegura que se trata de una colaboración con la realizadora, Delia Solari. No considera que esta película forme parte de su filmografía. Juan Martín Hsu. Entrevista. Correspondencia por e-mail entre el 13 y el 18 de febrero de 2016. Buenos Aires – Madrid.

<sup>129</sup> Podemos citar el caso de Natalia Smirnoff, que trabajó con Lucrecia Martel hasta el estreno de su película *Rompecabezas* (2009, AR/FR); o el de Leticia Jorge, codirectora de *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE), que figura como responsable del reparto de *Acné* (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES/MX/US).

aparecía recogido con ese mismo título<sup>130</sup>. El video de presentación era una pieza de siete minutos compuesta por imágenes cámara en mano y confusas sobre la feria de La Salada, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: el mayor mercado del país dedicado a productos *truchos* – falsificados – de todo tipo. Se trata básicamente de material de investigación que el realizador grabó durante varias visitas a la feria. El recorrido de Juan Martín Hsu por el circuito de financiación con *La salada* en proyecto fue extenso. Con esta película, el realizador ha seguido con la dinámica habitual de las películas canónicas de los nuevos cines de América Latina y que consiste en participar en talleres y foros de financiación de todo el mundo.

En 2007 *Balneario la salada* fue seleccionado para el Taller Proa Cine para el Desarrollo de Primeras Películas. Una iniciativa de la Fundación Proa con el apoyo de la Fundación TyPA y el BAFICI que consistía en una beca de 4.800 USD y orientación en talleres intensivos celebrados durante cuatro meses en Buenos Aires. En este caso, Juan Martín Hsu contó con la tutorización y orientación de los realizadores argentinos Ulises Rosell y Rodrigo Moreno, asociados en los últimos años también al Nuevo Cine Argentino, y del productor Diego Dubcovsky. El último es uno de los productores relacionados estrechamente con el Nuevo Cine Argentino, con una filmografía que incluye: *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000, ES/IT/AR), *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004, AR/FR/IT/ES), *Como un avión estrellado* (Ezequiel Acuña, 2005, AR), *Mientras tanto* (Diego Lerman, 2006, AR/FR), *La tercera orilla* (Celina Murga, 2014, AR) y la más reciente *El incendio* (Juan Schnitman, 2015, AR). Con *Balneario la salada*, Juan Martín Hsu consiguió también una Beca IBERMEDIA del II Seminario Internacional «Producción Creativa y Edición de Guión», así como una selección para la «Clínica de Guión de Miguel Machalski» organizado por la Universidad del Cine de Buenos Aires en 2008. Ese mismo año, consiguió también el premio Borau IberTalent del II Encuentro de Jóvenes Talentos Iberoamericanos en Valencia; esta iniciativa consiste en talleres de trabajo que abarcan diferentes fases que van desde el guión hasta la producción. En 2011, Juan Martín Hsu participó en el «Talent Campus Buenos Aires» que organiza la Universidad del Cine en colaboración con el Festival de Berlín. *Balneario la salada* también ganó en 2010 el concurso de producción de óperas primas del INCAA, el Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual Argentino cuyo papel durante los primeros años del Nuevo Cine Argentino algunos autores consideran relevante y otros lo critican como controvertido y nulo, como veremos en el Capítulo 4.

Encontramos el nombre de otras iniciativas en los créditos iniciales y finales de *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, ES/AR) en el momento de su estreno mundial. Además del Premio

---

<sup>130</sup> El material está disponible *online*: ver video: Hsu, 2007. <https://vimeo.com/1020055>

Ópera Prima del INCAA, la selección en el Buenos Aires Talent Campus de 2011, el Premio Buro Ibertalent y la Fundación Proa, en los títulos de la película se hace mención a la ayuda recibida por el programa «Nuestra América Primera Copia» del Festival de la Habana y el Premio Cine en Construcción en la edición de 2013 celebrada en San Sebastián. Por este motivo, la película es una coproducción financiera hispano argentina. Como señalan las bases del programa, la empresa de postproducción española Nephilim representa y gestiona lo relativo al Premio de la Industria en San Sebastián, convirtiéndose en productora participante en el proyecto<sup>131</sup>. En este caso particular, en colaboración con la empresa argentina Sudestada.

También hay preocupaciones temáticas y formales en *La salada* que ponen en conexión esta película con otros títulos del Nuevo Cine Argentino. En general, encontramos un interés por personajes jóvenes e historias intimistas, algo que resulta característico de varios de los nuevos cines analizados en las páginas anteriores. «Lo íntimo como territorio de conflicto» que apuntaban Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza en relación al nuevo cine chileno aparece en esta película, que también podemos situar en equilibrio entre el carácter minimalista y el cotidiano que algunos autores encontraban en las producciones del Nuevo Cine Argentino de la década del 2000.

Si bien *La salada* resulta una propuesta original dentro del Nuevo Cine Argentino, encontramos elementos que permiten establecer un diálogo con títulos anteriores de este movimiento. El argumento de la película es sencillo: tres personajes inmigrantes asentados en Buenos Aires tienen problemas y preocupaciones que tienen que ver con sus relaciones afectivas en las que la distancia con el lugar de origen queda en un segundo plano. La primera protagonista es Yunjin Kim, una joven coreana que vive con su padre, dueño de un puesto en el mercado de La Salada, y prometida con otro joven de ascendencia coreana y que conoce a un joven argentino que le gusta. El segundo protagonista, Huang, tiene un puesto de DVDs en la feria y es el único miembro de su familia residente en la ciudad, los demás siguen viviendo en Taiwan y su relación se resume en llamadas telefónicas a deshora. Su madre le pregunta si tiene novia y él trata de conquistar, infructuosamente, a una trabajadora de la feria. Por último, Bruno acaba de llegar de Bolivia con su tío y mientras fracasa como camarero se enamora de otra joven compatriota suya: acaba trabajando en el mercado, en el puesto de Yunjin y su padre.

---

<sup>131</sup> Es a partir de 2011 cuando esta cláusula se recoge en las bases de Cine en Construcción – San Sebastián. Ver también Falicov, 2013b: 265.



Por un lado, encontramos el interés por los individuos deslocalizados y migrantes de películas canónicas del Nuevo Cine Argentino como *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001, AR/NL), una película protagonizada por un actor no profesional que interpreta a un inmigrante boliviano que trabaja en una parrilla de Buenos Aires y malvive en una pensión barata para ahorrar. En *La salada* también hay actores no profesionales, uno de los elementos característicos del primer Nuevo Cine Argentino que encontramos en títulos como *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001, AR). También en otras películas de estos novísimos cines encontramos la mezcla entre actores profesionales y no profesionales: en los trabajos de Nicolás Pereda en México, en Uruguay en *El baño del papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007, UY/BR/FR) o en títulos chilenos como *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009, CL/FR/DE), *Rabia* (Óscar Cárdenas, 2006, CL), *Manuel de Ribera* (Pablo Carrera y Christopher Murray, 2010, CL) y *Mitómana* (Carolina Adiazola y José Luis Sepúlveda, 2009, CL). En *La salada*, como decimos, se da una mezcla entre actores profesionales y desconocidos. Frente a actores noveles como la joven pareja de coreanos, otros como Ignacio Huang, Nicolás Mateo y Mimí Ardú han aparecido en otros títulos argentinos recientes. En el caso de Mateo, en títulos estrechamente vinculados al Nuevo Cine Argentino como *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002, AR/IT/ES), *Agua* (Verónica Chen, 2006, AR/FR), *Mujer conejo* (Verónica Chen, 2013, AR/ES/VE) o *La vida de alguien* (Ezequiel Acuña, 2015, AR)<sup>132</sup>.

También nos interesa el escenario de la película, un mercado que podemos interpretar como un lugar de tránsito, inestable. Un lugar que ya en el cine argentino se había asociado a las relaciones sociales, familiares y entre migrantes en una película como *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000, ES/IT/AR). Por supuesto, debemos citar *Hacerme feriante* (Julián D'Angiolillo, 2010, AR), documental dedicado a la misma feria en la que Hsu desarrolla su historia. El mercado se suma así a la lista de espacios de tránsito y comunales de otras propuestas del cine argentino. Considerando el origen del proyecto y la localización de la feria de La salada, nos interesa especialmente citar un par de casos cuyas tramas se desarrollan en balnearios decadentes o abandonados: *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004, UY/AR/DE/ES) donde los protagonistas acuden a un complejo vacacional fuera de temporada o los *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002, AR) de Mariano Llinás, película que recorre una amplia lista de lugares de esparcimiento abandonados. La feria de La Salada, está ubicada sobre un antiguo balneario que tenía el mismo nombre. De

---

<sup>132</sup> Después de un pequeño papel como cantante en *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2006, AR/FR/DE/UY), Ignacio Huang protagonizó junto a Ricardo Darín *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011, AR/ES). En la filmografía de Mimí Ardú hay películas como *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002, AR/CL/FR/NL) y *La demolición* (Marcelo Mangone, 2005, AR).

ahí el título de *La salada* cuando era un proyecto recorriendo talleres creativos y durante el rodaje.

Además de la formación cinematográfica, hay detalles en la puesta en escena que muestran el interés de Juan Martín Hsu por el Nuevo Cine Argentino. En particular, y lo más evidente, es el uso que hace de algunas secuencias clásicas de este cine en *La salada*. El personaje que le permite incluir fragmentos de películas es Huang, que en su tienda de DVDs *truchos* y en casa mira estas películas. En concreto, los títulos que ve el personaje son *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000, AR), *Sábado* (Juan Villegas, 2001, AR) y *Rapado* (Martín Rejtman, 1992, AR/NL)<sup>133</sup>. Además, y junto al de *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002, US), en el puesto y la casa de Huang están los póster de *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005, AR/ES/FR) y *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001, AR/ES).

Otro rasgo que se ha señalado en las cinematografías nacionales más recientes de América Latina es la atención a las comunidades, las culturas y las lenguas originarias. Películas habladas en quechua como las de Claudia Llosa o títulos en guaraní como *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2012, PY/ES)<sup>134</sup> y *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE) sirven como ejemplo. En este caso, los protagonistas de las tres historias hablan en algún momento en sus lenguas maternas: Yunjin cuando habla con su padre; Huang cuando está al teléfono con su madre; y Bruno con la chica boliviana que conoce en Buenos Aires cuando ambos descubren que saben hablar quechua. A la multiculturalidad que resulta evidente en *La salada* podemos añadir una nota del director, en la que señala que su propósito era no particularizar la historia de migración en su situación personal y familiar sino conseguir un relato inclusivo, de ahí, la decisión de diversificar los orígenes de los protagonistas (Koza, 2015)<sup>135</sup>. Pero el eje de la historia no son los flujos migratorios sino las historias íntimas de los protagonistas, para ello, son reseñables las escenas en las que Hsu juega con la identidad extranjera y el exotismo asociado a las mismas y entre las que destaca el chiste que de manera solemne y en taiwanés Huang cuenta a una mujer madura que conoce en un bar algo decadente: «están tres hombres en el desierto, encuentran una lámpara y el genio dice que le concederá un deseo a cada uno. El primero y el segundo piden volver a casa; el tercero pide que los otros dos vuelvan porque se siente solo». La mujer admira la melancolía, la tristeza y la emoción

---

<sup>133</sup> Debemos situar en otra línea otra película que también ve Huang en *La salada*: la que hace unas décadas Leonardo Fabio dedicó al gaucho *Juan Moreira* (1973, AR).

<sup>134</sup> En *7 cajas* los diálogos son en yopará, una mezcla entre el guaraní y el castellano que habitualmente se habla en la zona del Mercado 4, donde tiene lugar la acción de la película.

<sup>135</sup> Aunque él nació en Buenos Aires, la familia de Juan Martín Hsu es de origen taiwanés.

que hay en las palabras, que no entiende, de Huang. Luego se masturban en un sofá del bar<sup>136</sup>.

Terminábamos un trabajo anterior subrayando la constante renovación de realizadores en el marco del Nuevo Cine Argentino y cómo, algunos de los nuevos, tenían en su filmografía algún cortometraje incluido en el proyecto *Historias breves* que desde 1995 desarrolla el INCAA (Elena y Campos, 2015: 89). Este proyecto consiste en agrupar varios cortos para dar forma a un largometraje y acceder a las salas de exhibición comerciales<sup>137</sup>. En 2015 se estrenaban las *Historias breves 10* con cortometrajes dirigidos por Juan Fernández Gebauer, Lito Muravchik, Gerardo Naumann, Franciso Ríos Flores, Ezequiel Sambucetti y Juan Martín Hsu. Este último, participa con el cortometraje *Diamante mandarín*<sup>138</sup>. Como decimos, su inclusión en este programa que parece seguir incorporando cada año a algunos de los directores que merecen atención en Argentina, también pone en conexión a Hsu con las circunstancias del Nuevo Cine Argentino.

---

<sup>136</sup> También sin entender qué dicen cada uno, Bruno y el padre de Yunjin tienen una intensa conversación sobre la vida y sus mujeres; lo poco que entienden es por los gestos del otro. La conversación, para más señas, tiene lugar en un karaoke coreano al que el jefe es asiduo.

<sup>137</sup> El programa *Historias breves* está destinado a egresados de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), aunque puede solicitarse también la participación como cineasta independiente, caso de Hsu.

<sup>138</sup> *Diamante mandarín* también da cuenta de esa cotidianeidad minimalista e íntima propia de muchas películas del novísimo cine de América Latina. En el cortometraje, una familia de asiáticos se encierra dentro de la tienda de ultramarinos que regentan esperando a que pasen los disturbios y asaltos que tuvieron lugar en Argentina en diciembre de 2001.



### **3. CRONOLOGÍA: LOS CINES (TRANS)NACIONALES DE AMÉRICA LATINA Y LAS RUPTURAS EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES**

---



Consideramos que el inicio de la tradición cultural de los festivales de cine tiene lugar con la celebración del primer Festival de Cine de Venecia en 1932. Desde entonces el número de eventos de este tipo se ha multiplicado progresivamente hasta conformar un extenso mapa de festivales por todo el mundo. A lo largo del Siglo XX estos eventos han actualizado algunas de sus características originales del mismo modo que han adecuado sus espacios, mecanismos y estructuras al devenir de la cinematografía mundial. En este capítulo proponemos una cronología de estos cambios que consideramos que dan lugar a tres etapas diferenciadas en la historia de los festivales de cine. Las tres fases que proponemos responden a las relaciones y vínculos que en cada periodo han existido entre el circuito de festivales europeos y las cinematografías del mundo.

En la cronología propuesta, compartimos con Marijke de Valck la idea de una primera etapa de «olimpiadas de cines nacionales» que consideramos que se extendió hasta el periodo 1967-1972. Durante este primer momento se produjo en los festivales europeos una programación de la periferia cinematográfica que podemos denominar asistemática, y que sin duda fue más profusa a partir de la premiación de *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950, JP) en el Festival de Venecia de 1951<sup>139</sup>. A partir de 1968 las nuevas olas (trans)nacionales de la periferia comenzaron a sucederse y se produjo una multiplicación sin precedentes del número de festivales en todo el mundo. En esta segunda fase, resultaron de gran importancia los cambios en las dinámicas de los festivales que modificaron la participación de los cines nacionales en sus programas. Fenómenos como el del Nuevo Cine Latinoamericano hicieron que la categoría de cine transnacional o regional se convirtiera en un mecanismo recurrente de programación a partir de aquel momento. Con el incremento de eventos en el circuito de festivales muchas de las nuevas citas surgieron con una vocación temática: en muchos casos atendiendo a criterios geopolíticos. Es decir, los festivales dedicados a una cinematografía nacional o transnacional comenzaron a proliferar en todo el mundo, así como las secciones sujetas a estas categorías. Por último, a finales de la década de 1990 los festivales se posicionaron como mecenas de los cines periféricos con programas de formación y financiación igualmente

---

<sup>139</sup> «En 1951 *Rashomon* gana el León de Oro de Venecia, precipitando un aluvión de premios para la cinematografía japonesa en esta primera fase de su descubrimiento que "culminaría" con el Oscar de 1954 al Mejor Film Extranjero para *La puerta del infierno* (*Jigokumon*, 1953). La consideración de que este film de Knugasa era "*el más hermoso en color jamás filmado*" (recibió además, según una fuente que no he podido confirmar, otro Oscar honorífico al "mejor film folklórico" (?)) apuntaba, sin embargo, y ya desde el principio, a una cierta concepción de lo japonés, del cine japonés, deudora de lo exótico. El film de Kurosawa, al menos, exhibía una audaz construcción en *flashback*, pero era también "de época" y ciertamente exótico» (Weinrichter, 1993: 14).

con categorías geopolíticas de selección: es decir, sus ayudas estaban y están destinadas a cinematografías (trans)nacionales particulares.

Por este motivo consideramos que en la etapa actual existe una doble articulación de los citados criterios de programación con respecto a las categorías nacional y transnacional. Lejos de haberse superado la cuestión de «lo nacional» en el circuito de festivales, el problema ahora es más complejo.



### 3.1 Cines nacionales

En el campo de los *Film Festival Studies* existe consenso acerca de l'Ezposizione Internazionale d'Arte Cinematografica de Venecia como el primer festival de cine propiamente dicho<sup>140</sup>. Su primera edición se celebró en 1932 como parte de la Biennale de las Artes que desde finales del Siglo XIX tenía lugar en la ciudad. En un reciente estudio Christel Taillibert y John Wäfler analizan en profundidad las circunstancias y características de las primeras ediciones del Festival Internacional de Cine de Venecia y señalan eventos cinematográficos previos, que anticiparon ciertas características luego presentes en los festivales de cine. Algunos casos que citan son los premios de cine celebrados en 1897, 1898 y 1989 en Mónaco, en 1907 en Turín y en Milán en 1909 (Taillibert y Wäfler, 2016: 9). También señalan como antecedentes algunas experiencias puestas en marcha por cine-clubes y programas especiales de proyecciones incluidos en eventos y ferias de otro tipo. Nos interesa destacar los motivos por los que los autores consideran el Festival de Venecia como el primero de la larga lista de los eventos que hoy integran el circuito internacional de festivales:

[...] el ámbito internacional y la buena voluntad de ser un evento cinematográfico mundial; la frecuencia anual o bianual; la duración, muy a menudo de varios días; el número de películas programadas; la introducción de categorías competitivas; la fuerte conexión con el cine del mundo; el carácter social, reforzado por la organización de ceremonias; y el deseo de tener un fuerte impacto en una amplia audiencia para elevar el gusto cinematográfico del público (Taillibert y Wäfler, 2016: 17)<sup>141</sup>.

El hecho que nos interesa es que ya en la primera edición del Festival de Venecia las películas se programaron atendiendo a su nacionalidad. En sus dos primeras ediciones – celebradas en 1932 y 1934 – encontramos algunos datos significativos relacionados con la vocación internacional del evento. Podemos señalar también cómo el número de películas y países participantes se duplicó en la segunda edición con respecto a la primera: los títulos eran de nueve países distintos en 1932 y en la siguiente edición participaron

---

<sup>140</sup> Encontramos frecuentes referencias al festival de Venecia como el primer evento del circuito internacional de festivales; es el caso de las dos cronologías del circuito que proponen en sus trabajos Marijke de Valck (2007) y Cindy Hing-Yuk Wong (2011). Ver también Pascal Ory, 2013.

<sup>141</sup> Cita original: «[...] the international scope and associated willingness to be a world cinema event; the event frequency beign anual or bianual; the duration, most often spanning several days; the number of films scheduled; the introduction of competitive categories; a strong link to the world's cinema; a social character, reinforced by the organization of ceremonies; and the desire to have a strong impact among a wide audence, in order to elevate public taste in cinema» (Taillibert y Wäfler, 2016: 17).

diecisiete cinematografías diferentes<sup>142</sup>. Lo más relevante en este aspecto es que la programación dependía de la preselección de películas que realizaban los propios países participantes. Es decir, los responsables del festival trabajaban a partir de los títulos elegidos por los gobiernos extranjeros.

Observamos también en estos primeros años tendencias que permanecen en el circuito internacional: por un lado, hubo una presencia notable de películas italianas, es decir, de la cinematografía nacional en la que se inscribe el festival de Venecia; por otro lado, un volumen muy alto de títulos de Hollywood. Podemos reseñar también el número de películas francesas seleccionadas, un hecho directamente relacionado con el mayor volumen de producción del país. El resto de cinematografías nacionales de las diecisiete presentes en la edición de 1934 en general tuvieron solo un título seleccionado.

La programación de carácter internacional es un elemento que Venecia tomó de las muestras dedicadas a otras artes que se celebran desde el siglo XIX. Como señala Pascal Ory, podemos analizar el fenómeno y la dinámica del Festival de Cine de Venecia sobre todo en relación con las exposiciones internacionales ya que en última instancia lo que se mostraba en estas exposiciones y ferias internacionales era – o pretendía ser – lo «mejor» y lo «más actual» del mundo en el marco de una disciplina determinada. El Festival de Venecia desempeñó esta tarea en el campo cinematográfico desde entonces, como estaban haciendo también festivales dedicados a la música y las artes plásticas.

La creación en 1932 de la Mostra Cinematografica de Venecia abre una nueva era. Como su nombre indica, estaba ligada a la evolución de otro tipo de evento artístico, que seguía el antiguo modelo de «Salón» que integró en su forma el carácter internacional del nuevo modelo de la Exposición Universal (París, 1855, por la integración oficial de las «Bellas Artes»). La ciudad italiana celebró después de 1895 una exposición / muestra de artes plásticas, de frecuencia generalmente bianual. La inclusión del cine se relaciona con un movimiento que arrancó en 1930 con la inclusión de la música en la programación, ampliación que continuaría con el teatro en 1932, sin atender a la arquitectura hasta 1980 y a la danza contemporánea hasta 1999 (Ory, 2013: 29-30)<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> En la primera edición del Festival de Venecia (1932) las películas de corto y largometraje programadas pertenecían a las cinematografías nacionales de Checoslovaquia (1), Francia (7), Alemania (4), Reino Unido (3), Italia (5), Países Bajos (1), Polonia (1), Unión Soviética (2), Estados Unidos (11). En la edición de 1934 las películas eran de Austria (1), Checoslovaquia (4), Dinamarca (1), Francia (12), Alemania (8), Japón (1), Reino Unido (4), India (1), Italia (10), Países Bajos (5), España (1), Suiza (1), Turquía (1), Hungría (2), Unión Soviética (5), Estados Unidos (24) (Venice, 2016).

<sup>143</sup> Cita original: «La création, en 1932, de la *Mostra cinematografica* de Venise ouvre une nouvelle ère. Comme son nom l'indique, elle est liée à l'évolution de l'autre type d'événementiel artistique, issu, quant à lui, du modèle ancien-régime du "Salon", intégré sous sa forme internationale

Algunos autores se refieren a esta primera etapa del circuito de festivales como un tiempo de «olimpiadas cinematográficas», más bien entendidas como las Exposiciones Universales citadas por Pascal Ory en las que se ofrecía una muestra del arte realizado en diferentes partes del mundo. Es más, en un primer momento los eventos cinematográficos se integraban como una sección más dentro de estas Exposiciones Universales (Toulet 1986 en Taillibert y Wäfler).

Taillibert y Wäfler señalan en su análisis de los orígenes del Festival de Venecia la vocación industrial y económica de los eventos cinematográficos como espacios publicitarios y de promoción del cine, e incluyen como casos los citados premios y encuentros anteriores al Festival de Venecia. Señalan también el hecho de que en estos eventos se relacionaran «autoridades nacionales y locales para facilitar las actividades del sector en sus territorios» (Bernardini, 1981: 54 en Taillibert y Wäfler, 2016: 9). Obviamente estas relaciones también se establecían entre los agentes de la industria cinematográfica de otros países que participaran en el festival.

En lo que respecta al papel de los festivales como espacios de legitimación y canonización, Taillibert y Wäfler señalan la relación de los primeros eventos cinematográficos con los cine-clubes y la incipiente cinefilia. Apuntan la organización de eventos especiales dedicados a la filmografía de un director como una de las evidencias de su hipótesis. En concreto, ponen el ejemplo de un programa especial dedicado a Alberto Cavalcanti en la temporada de 1929 de *Agriculteur-cinéma* o el Festival René Clair, celebrado en París un par de años antes (Taillibert y Wäfler, 2016: 14; 15). Destacan la importancia de este tipo de programación en tanto que mecanismo de legitimación de la filmografía de estos directores y su incorporación a un canon determinado. Se trata de una práctica que estaba presente ya en los primeros eventos y festivales cinematográficos y que va actualizándose a lo largo del tiempo. Según nuestra hipótesis, es un proceso que ha alcanzado mayor grado de complejidad y eficiencia si consideramos que ahora tiene lugar en el periodo que va desde la primera línea de la escritura de un guión en proyecto – en los talleres de escritura – hasta la distribución internacional de una película a través de ayudas como las del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción o el World Cinema Fund.

---

au modèle nouveau-régime de l'Exposition universelle (Paris, 1855, pour l'intégration officielle des "Beaux-arts"). La ville italienne accueille depuis 1895 une exposition (*mostra*) d'arts plastiques, de rythme généralement biennal. L'ajout du cinéma se situe dans un mouvement amorcé en 1930 avec l'inclusion de la musique à la programmation, élargissement qui sera suivi par le théâtre en 1934, sans attendre l'architecture en 1980 et la danse contemporaine en 1999» (Ory, 2013: 29-30).

### 3.1.1 Criterios de programación y cine de la periferia

Decíamos antes que en esta primera etapa la preselección de las películas que participaban en un festival correspondía a los gobiernos de sus países de producción. La programación final de cada festival estaba sujeta a varios criterios entre los que destacaban los diplomáticos, sometidos a las circunstancias de la política internacional en cada momento. Otro de los criterios de selección de películas era la cuota de producción de cada cinematografía nacional, y Cannes era uno de los festivales que lo ponía en práctica para su programación<sup>144</sup>. Es decir, las cuotas por países estaban también condicionadas por el número de títulos producidos cada año, lo que dificultaba la presencia de algunos países de cinematografías más débiles en el incipiente circuito de festivales. En este trabajo es necesario atender a este detalle: es importante aunque estas cifras se utilizaran solo como criterio de selección en algunos festivales y durante esta primera etapa de la historia del circuito internacional. Debemos considerar las cifras de producción para el estudio de los títulos de cada cinematografía nacional exhibidos en las diferentes secciones y programas de financiación de los festivales ya que si el volumen de producción es bajo o nulo, el número de títulos o proyectos que se envían a las diferentes convocatorias – para su exhibición o financiación - será relativamente proporcional<sup>145</sup>.

A pesar de estas limitaciones, algunos cines periféricos – mejor dicho, algunas películas de estos territorios – se vieron en los grandes festivales ya antes de la Segunda Guerra Mundial. Es el caso de las japonesas *Ani to sono imoto* ([*A Brother and His Young Sister*], Yasujirô Shimazu, 1939, JP) y *Kôjô no tsuki* (Keisuke Sasaki, 1937, JP), que fueron seleccionadas por el Festival de Venecia en 1937. Ese mismo año también se programó en

---

<sup>144</sup> «El método para invitar películas ha evolucionado a lo largo de los años. En el primer año de 1946, todas las películas mostradas [en Cannes] estaban en competición. Veintitrés países fueron invitadas a participar y diecinueve enviaron películas. Se les pidió a los países que enviaran largometrajes en proporción a su producción total: diez películas para países que hubieran producido más de cien películas en los doce meses anteriores, seis si se habían producido entre cincuenta y cien, y dos en los demás casos. No había límite para los cortometrajes, documentales y películas de animación. Las invitaciones eran hechas directamente desde el gobierno francés a las agencias gubernamentales de los otros países» (Beauchamp y Béhar, 1992: 67-68). Cita original: «The method of inviting films has evolved over the years. In that first year of 1946, all films shown [in Cannes] were in competition. Twenty-three nations were invited to participate and nineteen submitted films. Countries were asked to submit feature-length films in proportion to their total production: ten films from those producing more than one hundred films during the previous twelve months, six films if between fifty and one hundred films had been produced, and two films from all others. There was no limit on shorts, documentaries, or cartoons. Invitations were extended from the government of France directly to the appropriate government agencies in the other countries» (Beauchamp y Béhar, 1992: 67-68).

<sup>145</sup> Estudiaremos este asunto al analizar la nacionalidad de las películas financiadas por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund al final del Capítulo 3.

el festival italiano la película india *Sant Tukaram* ([*Saint Tukaram*], Vishnupant Govind Damle y Sheikh Fattelal, IN). Los tres títulos pertenecen a dos de las cinematografías, junto con la china, más potentes del continente asiático desde la llegada del cine a la región (Elena, 1999a: 49). Si bien se trata de territorios que integran la denominada periferia, su volumen de producción anual les eximía de la desventaja que otras cinematografías tenían en los sistemas de programación por cuotas industriales<sup>146</sup>.

El Festival de Cannes arrancó el 1 de septiembre de 1939. Ese mismo día Hitler invadió Polonia, por lo que la edición se redujo a una sola proyección. Cannes no volvió a ponerse en marcha hasta el final de la Segunda Guerra Mundial: en septiembre de 1946 celebró la que es oficialmente su primera edición. A partir de ese momento Cannes contribuyó a consolidar el modelo de grandes festivales internacionales que ha llegado hasta nuestros días y cuyo primer ejemplo fue el Festival de Venecia (Taillibert y Wäfler, 2016: 17). Como en el caso de Venecia, podemos destacar también la vocación internacional del Festival de Cannes: en la edición de 1946 se exhibieron largometrajes de catorce nacionalidades distintas – si incluimos los países que únicamente participaron en la sección de cortometrajes, el número sube a dieciocho<sup>147</sup> -. También en el Festival de Cannes destacó la participación de seis títulos franceses – cine nacional - y ocho norteamericanos frente a un menor número de películas de otras cinematografías nacionales.

Como antes de la Segunda Guerra Mundial, también en las ediciones de los grandes festivales celebradas después de 1945 había criterios diplomáticos a los que someter las políticas de selección y programación cinematográficas. La contienda supuso una fractura en todos los sentidos; sin embargo, debemos relativizar su importancia en las dinámicas del circuito de festivales. Igual que interrumpió el crecimiento del emergente circuito, el cambio de los criterios de programación se redujo a la cuestión diplomática. Si antes de la Segunda Guerra Mundial festivales como el de Venecia habían adquirido una política que privilegió el cine y las películas de los gobiernos fascistas, a partir de entonces tanto este como el renovado Festival de Cannes otorgaron un papel protagonista a las cinematografías de Francia, Reino Unido, Estados Unidos y hasta 1947 de la Unión Soviética. Podemos señalar como ejemplo de esta política que el cine de los países aliados – además de Suiza e Italia - se convirtió en el protagonista de la primera edición de

---

<sup>146</sup> La simple existencia de tales cláusulas son de gran interés para esta investigación.

<sup>147</sup> Entre los títulos de la «Selección Oficial» del Festival de Cannes de 1946 encontramos películas de otras 18 nacionalidades. Los países con presencia entre los títulos de largometraje fueron Italia (5), Estados Unidos (8), Suecia (2), Dinamarca (2), Reino Unido (5), Portugal (2), Unión Soviética (6), Suiza (1), Egipto (1), Rumanía (1), Francia (6), México (2), Checoslovaquia (2) e India (1). Participaron únicamente con uno o varios cortometrajes Polonia, Canadá, Bélgica y los Países Bajos (Cannes, 1946).

posguerra del Festival de Venecia, un festival que únicamente suspendió sus ediciones de 1943, 1944 y 1945 durante la contienda<sup>148</sup>. Aunque en aquel momento respondieran a la diplomacia institucional, estas operaciones son una prueba de la importancia que la nacionalidad de las películas tiene en los criterios de programación del circuito de festivales desde los primeros años.

En 1951 apareció en el circuito el Festival Internacional de Cine de Berlín. Como señala Janet Harbord, este proyecto surgió en el momento de regeneración de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Este contexto facilitaba la tarea de convertir Berlín Oeste en un nuevo centro de referencia cultural: con el apoyo económico del gobierno y sustanciosas donaciones de las autoridades militares norteamericanas. Además de un proyecto de regeneración urbana y cultural, Harbord señala las serias implicaciones políticas de este festival: iban desde su celebración en las mismas fechas que el Weltjugendfestspiele – Festival Mundial de la Juventud – de Berlín Este hasta la decisión de descartar las películas de los países de la órbita soviética (Harbord, 2002: 61-62). En concreto, la primera película de la Unión Soviética en el Festival de Berlín se programó en 1974 y fuera de competición; la primera de la República Democrática de Alemania en 1975, dentro del «Forum» - que en aquel momento no era en sentido estricto una sección del festival (de Valck, 2007: 74).

A pesar del cambio en estos criterios estrictamente políticos, la dinámica de programación era la misma que antes de la guerra: los gobiernos enviaban a los festivales una preselección de películas de sus respectivas cinematografías nacionales.

A partir de entonces se desarrolló a diferentes velocidades una apertura a otras cinematografías del mundo. Sin embargo, seguía habiendo algunos cines nacionales con escasa presencia en el circuito central de festivales: en unos casos este hecho respondía a vetos o restricciones diplomáticas y en otros casos sencillamente se trataba de países con un volumen de producción mínimo. Aunque la victoria de *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1951, JP) en Venecia en 1951 suele señalarse como un punto de inflexión en la historia de los cines periféricos, lo cierto es que desde un primer momento hubo títulos – escasos – de

---

<sup>148</sup> Señalábamos en la nota anterior la nacionalidad de las películas participantes en la edición de 1946 del Festival de Cannes. En ese mismo año, en Venecia, las películas de ficción eran de Francia (6), Gran Bretaña (6), Italia (10), Suiza (2), Unión Soviética (8) y Estados Unidos (2) (Venice, 2016). Stefano Pisu señala la participación intermitente de películas de la Unión Soviética en los grandes festivales durante la guerra fría, señala el hecho de que a partir de 1947 y hasta 1953, solo se programó una película soviética – en la edición de 1951 (Pisu, 2013: 55).

estos territorios en los prestigiosos festivales que se celebraban en Europa<sup>149</sup>. Antes nos referíamos a películas de la India y Japón, pero también hubo ejemplos de América Latina. El caso de México podemos asociarlo al buen momento que vivía la industria del país en la década de 1940, su llamada Edad de Oro. Podemos concretar la presencia de cine mexicano en festivales europeos en el éxito particular de Emilio «El Indio» Fernández, cuyas películas estuvieron presentes en Cannes (*María Candelaria* [1944], en 1946; *Pueblerina*, en 1949), Venecia (*La malquerida*, en 1949; *Maclovía*, en 1948; *Enamorada*, en 1946) y Locarno (*María Candelaria*, en 1947) antes de que *Rashômon* rompiera el supuesto cristal que separaba a los cines de la periferia del centro del circuito de festivales de Occidente (Díaz López, 2002: 228).

En cualquier caso, la brecha entre los cines de la periferia y los grandes eventos europeos pareció achicarse después de la década de 1950. Podemos decir que hasta la ruptura que tuvo lugar en el circuito en torno a 1968, el «descubrimiento» de las cinematografías periféricas en el contexto de los festivales europeos se produjo a partir de películas aisladas y la filmografía de algunos directores. Los criterios de programación relacionados con el trabajo de directores individuales era un procedimiento anterior al propio circuito de festivales, respecto a lo que señalábamos unas páginas atrás que los primeros cineclubes y eventos cinematográficos con relativa frecuencia tomaban la figura de un autor para seleccionar películas y configurar el programa de su actividad. Fenómenos más contemporáneos a la posguerra que dan cuenta de este mismo mecanismo desde otra perspectiva son la aparición del neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa como movimientos cinematográficos en el contexto de los festivales. En este sentido, podemos analizar el proceso de configuración de olas cinematográficas que identifica Thomas Elsaesser en el circuito de festivales también desde una perspectiva cronológica:

Cuando uno está en el negocio de hacer nuevos autores, entonces un autor es un «descubrimiento»; dos son señales propicias que anuncian una «nueva ola», y tres nuevos autores del mismo país constituyen un «nuevo cine nacional». Los festivales así crean estos directores a partir de su segunda – frecuentemente decepcionante – película, con la esperanza de que la tercera vuelva a ser un éxito y

---

<sup>149</sup> «Sin duda los festivales de cine habían acogido ya excepcionalmente a otras *exóticas* producciones de lejanos países (las cuales habían pasado, por lo general, sin pena ni gloria), pero – según quiere al menos una arraigada tradición historiográfica – el gran hito se produjo en 1951 con la presentación de *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950) en la Mostra de Venecia» (Elena, 1999a: 14).

entonces justifique su estatus de autor, que definitivamente será confirmado por una retrospectiva (Elsaesser, 2005: 99)<sup>150</sup>.

Actualizando para nuestro propósito la aportación de Elsaesser podemos decir que en un primer momento el «descubrimiento» de las cinematografías del mundo se produjo a partir de títulos determinados; luego de la filmografía completa o parcial de directores; más tarde, varias de estas filmografías individuales configuraron un cine nacional<sup>151</sup>. Podemos añadir una última fase en la que un cine transnacional y una región más amplia que un Estado-nación se pueden interpretar y programar como una cinematografía particular. En las próximas páginas analizaremos el contexto y las circunstancias por las cuales el Nuevo Cine Latinoamericano se convirtió en el primer y más claro ejemplo de constitución de una cinematografía regional en el marco de los festivales de cine en la década de 1960.

Otra circunstancia que nos interesa de esta primera etapa de la cronología es cómo se gestionaba la nacionalidad de las películas cuando se trataba de proyectos de coproducción internacional, ya que supone uno de los ejes centrales del actual debate sobre la vigencia de la categoría «nacional» en el cine mundial. Uno de los casos que pusieron de manifiesto esta problemática en las primeras décadas del circuito fue la película *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, VE/FR). Este documental, eminentemente francés, no tuvo una narración en castellano ni se estrenó en Venezuela hasta 1977 (Beale, 2010). Sin embargo, su éxito en el circuito de festivales y la historiografía académica la han sancionado como una de las películas canónicas del cine venezolano y de América Latina<sup>152</sup>. Ricardo Arzuaga afirma que los profesionales venezolanos consideraban *Araya* una película lejana «a la que pocas veces se le reconocieron vínculos reales con el país»

---

<sup>150</sup> Cita original: «When one is in the business of making new authors, then one author is a "discovery", two are the auspicious signs that announce a "new wave", and three new authors from the same country amount to a "new national cinema". Festivals then nurture these directors over their second (often disappointing) film, in the hope that the third will once again be a success, which then justifies the auteur's status, definitively confirmed by a retrospective» (Elsaesser, 2005: 99).

<sup>151</sup> Es el caso del tan celebrado director japonés Akira Kurosawa, ya que la presencia internacional conseguida con *Rashômon* le permite mantenerse en los tres grandes festivales del circuito: Venecia, Cannes y Berlín programan sus siguientes películas, entre otras *Ikiru* ([*Vivir*], 1952, JP), *Shichinin no samurái* ([*Los siete samuráis*], 1954, JP), *Ikimono no kiroku* ([*Crónica de un ser vivo*], 1955, JP), *Kumonosu-jô* ([*Trono de sangre*], 1957, JP), *Kaushi-toride no san-akunin* ([*La fortaleza escondida*], 1958, JP) o *Warui yatsu hodo yoku nemuru* ([*Los canallas duermen en paz*], 1960, JP). Sin embargo, la tendencia no se amplió a otros directores próximos a Kurosawa.

<sup>152</sup> En la edición de 1959 del Festival de Cannes, *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, VE/FR) consiguió el Gran Premio de la Crítica Internacional y el Gran Premio de la Comisión Superior Técnica, además de menciones especiales en los festivales de Locarno, Venecia y Moscú (Ortega, 1999: 142).



(Arzuaga, 2003: 295)<sup>153</sup>. María Luisa Ortega, por su parte, señala la imposibilidad de que esta película influyera o abriera nuevos caminos para el desarrollo de la cinematografía venezolana ya que hasta la década de 1970 no se vio en el país (Ortega, 1999: 142). Las instituciones culturales – festivales, crítica, academia – han hecho su parte en el caso de esta película hoy célebremente reconocida como venezolana.

### 3.1.2 Institucionalización del circuito

A principios de la década de 1950 ya estaban en marcha los tres grandes festivales europeos que continúan a la cabeza del circuito internacional: Cannes, Venecia y Berlín<sup>154</sup>. Desde un primer momento se establecieron una serie de jerarquías relacionadas con las propias dinámicas de distribución, programación, disposición en el calendario de cada evento y las rutinas e itinerarios de la crítica especializada. A la hora de referirse a la posición o la relevancia de un festival en el contexto internacional es inevitable traer a colación la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine, la FIAPF. Esta asociación se había creado en 1933 para defender en conjunto los intereses de los productores europeos. En 1951 diseñaron una clasificación de festivales en torno a los estándares de calidad que consideraron oportunos. Según apunta Marijke de Valck hubo un intento – infructuoso - de celebrar un único gran evento cinematográfico en el que compitieran películas de todo el mundo, siguiendo así el modelo de las Olimpiadas deportivas. Marijke de Valck señala que la organización de este gran evento fue la primera iniciativa de la FIAPF para regular los diferentes festivales que estaban apareciendo; sin embargo, no se llevó a cabo por las protestas de los Festivales de Cannes y Venecia que temieron ver perjudicados su influencia y sus beneficios si se celebraba un único gran

---

<sup>153</sup> En 1973 Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera señalaban que la película aún no se había estrenado en Venezuela y que además existían dos o tres versiones finales distintas (Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 212).

<sup>154</sup> Como puede verse en los ejemplos que siguen, cada autor sitúa unos festivales determinados en la cima del circuito. Sin embargo, algunos de ellos aparecen en todas las propuestas: Cannes, Toronto, Venecia y Berlín (Fischer, 2013: 48); Sundance, Berlin, Cannes y Toronto (Sean Farnel, director de programación de Hot Docs Canadian International Documentary Festival en Fischer, 2012: 227); Cannes, Berlin, Venecia y Toronto (Barber, 2008); Cannes, Berlín, Venecia, Toronto y Sundance (Czach, 2004: 77); Cannes, Berlín y Venecia (de Valck, 2007: 193); Sundance, Rotterdam, Berlín, Cannes, Venecia, Teluride, Toronto y Pusan (Roddick, 2009: 167); Cannes, Berlín, Venecia (Maza, 2008); Cannes, San Sebastián y Berlín (Aguilar, 2006); Cannes, Berlín, Venecia (Mezias, 2008: 2); Cannes, Venecia, Berlín, Sundance, Tribeca y Toronto (Hing-Yuk Wong, 2011: 5).

evento (de Valck, 2007: 53-54). El fracaso de esta iniciativa fue precisamente lo que motivó que los festivales se relacionaran en forma de circuito también de manera institucional. Para la actualización e inclusión de eventos en alguna de sus categorías actualmente la FIAPF contempla los siguientes criterios:

- Recursos que aseguren la organización durante todo el año
- Una selección de películas y un jurado internacionales
- Logística para atender a los corresponsales de prensa internacionales
- Medidas estrictas para evitar el robo o la copia ilegal de películas
- Pruebas de apoyar la industria cinematográfica local
- Seguros de las copias de las películas para pérdida, robo o daño
- Buena calidad para las publicaciones oficiales y la gestión de la información (catálogos, programas, tarjetas)
- El papel de la FIAPF es también apoyar los esfuerzos de algunos festivales para alcanzar estándares más altos a lo largo del tiempo [...]. Esto es particularmente relevante en el contexto de los niveles de recursos y oportunidades desiguales entre los festivales de los hemisferios Norte y Sur (FIAPF, 2014)<sup>155</sup>.

A juzgar por algunos trabajos dedicados a las relaciones del circuito de festivales con la FIAPF, los criterios originales estaban sujetos a cuestiones específicamente políticas y diplomáticas. Dan cuenta de ello la decisión de la FIAPF de que únicamente existiera un festival celebrado en países de la órbita de influencia comunista en la «categoría A». Señala Marijke de Valck que cuando en 1959 se celebró la primera edición del Festival de Moscú, la FIAPF lo obligó a alternarse anualmente con el Festival de Karlovy Vary, que se celebraba desde 1946 (de Valck, 2007: 57). Así, desde 1959 y hasta 1993 estos dos eventos «clase A» se celebraron un año de cada dos. En esta misma línea, la FIAPF regulaba los procesos de programación y se ocupó de que todos los festivales estuvieran sujetos a la preselección oficial que enviaban los gobiernos responsables de las películas participantes (Pisu, 2014: 53-54).

Desde un primero momento, en 1951, los festivales de Venecia y Cannes consiguieron la «categoría A» de la FIAPF; Berlín un año después por no contar con un jurado internacional en su primera edición. Al no haber sido aceptado en principio en la

---

<sup>155</sup> Cita original: «Good year-round organisational resources / Genuinely international selections of films and competition juries / Good facilities for servicing international press correspondents / Stringent measures to prevent theft or illegal copying of films / Evidence of support from the local film industry / Insurance of all film copies against loss, theft or damage / High standards for official publications and information management (catalogue, programmes, fliers) / FIAPF's role is also to support some festivals' efforts in achieving higher standards over time [...]. This is particularly relevant in the context of the unequal levels of resources and opportunities between film festivals in the Southern and Northern hemispheres» (FIAPF, 2014).

clasificación de la FIAPF, la Federación le impidió al jurado otorgar premios oficiales en esa primera edición (Berlin, 2013). Esta categoría conocida en el entorno cinematográfico como «clase A» agrupa a los festivales internacionales competitivos, y es una de las cuatro en las que hoy se articula la clasificación de la FIAPF<sup>156</sup>. Esta lista de festivales demuestra que desde temprano se institucionalizó el carácter jerárquico del entonces incipiente circuito y la competitividad que existía entre los diferentes eventos. Marijke de Valck señala que uno de los propósitos de la FIAPF y su clasificación era impedir que surgieran más competiciones internacionales de cine al margen de los integrados en esta institución (de Valck, 2007: 54). Estas dinámicas y políticas se traducen también en desigualdades entre los diferentes eventos que integran el circuito y en última instancia los definen como citas centrales o periféricas en el contexto cinematográfico mundial.

La «categoría A» de la FIAPF ha sido recientemente actualizada y hoy en día incluye quince festivales. Los quince eventos que actualmente integran la categoría de festivales competitivos no especializados o «categoría A» son Berlín, Cannes, Shanghai, Moscú, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venecia, San Sebastián, Varsovia, Goa (India), Tallin (Estonia) y Mar del Plata<sup>157</sup>. Sin embargo, la clasificación en su conjunto está considerada obsoleta por buena parte de la crítica, la industria y la academia. Una prueba de ello es que grandes festivales como Sundance, Rotterdam o Toronto ni siquiera han solicitado la inclusión en esta codiciada lista (Iordanova, 2009: 27).

Existen numerosas y complejas dinámicas comerciales, culturales y diplomáticas que rigen o interfieren en las circunstancias del circuito de festivales y sus jerarquías. Cuestiones que en general dificultan ceñirse a los dictados de una clasificación única<sup>158</sup>. Las categorías de la FIAPF parecen tener una importancia mínima también en el circuito salvo para algunos festivales de la «categoría A» cuya relevancia es complicado mantener de manera individual. Es decir, si bien Cannes, Berlín o Venecia son el centro del circuito internacional, la imagen y repercusión de festivales como San Sebastián o Mar del Plata se beneficia de pertenecer a la «clase A». Por otro lado, la inmensa mayoría de festivales de

---

<sup>156</sup> Las otras tres categorías están dedicadas a festivales competitivos especializados, festivales no competitivos y festivales de cortometraje o documental.

<sup>157</sup> En 2012 se sumaron a la lista los de Goa y Varsovia. En 2015 el de Tallin.

<sup>158</sup> Una de las más señaladas aberraciones de la «categoría A» de la FIAPF - que regula en base a criterios relacionados con la calidad y saber hacer de los eventos - es la polémica permanencia del Festival de Cine de El Cairo en la misma (Roddick, 2009: 165). El festival suspendió su edición de 2013 (Hackman, 2013), aunque no era la primera vez que ocurría ni motivo de exclusión de la lista, la imagen que ofrece ya a través de su página web o la escasa atención crítica internacional hacen dudar de su «categoría A» (Cairo, 2014).

todo el mundo no pertenecen a ninguna categoría de la FIAPF por lo que su utilidad como mapa mundial de eventos es más que relativa desde hace varias décadas<sup>159</sup>.

Lo que evidencia esta clasificación es que ya en 1951 los festivales empezaban a configurarse como un tejido conectado más denso y con más articulaciones de lo que en principio pudo parecer. En este primer periodo, la FIAPF era vinculante para los festivales que se estaban consolidando como los referentes del circuito internacional. Un ejemplo de ello es el caso de la Mostra de Venecia, que tuvo que frenar sus políticas de apertura y adecuarlas a las recomendaciones de la FIAPF. Digamos que esta asociación de productores fue la responsable de homogeneizar las dinámicas y mantener los mecanismos y criterios de programación de los grandes festivales europeos durante la década de 1950:

El principal promotor de esta voluntad de renovación fue Floris Luigi Ammannati, democristiano y vicepresidente de la asociación nacional de Practicantes Católicos, que fue director de la Mostra entre el 1956 y el 1959. Gracias a la llamada «Fórmula Ammannati», la Mostra tuvo un nuevo reglamento dirigido a hacer prevalecer el aspecto artístico-cultural del evento por encima tanto de las injerencias político-diplomáticas de los países participantes como de las interferencias de la Federación Internacional de Asociación de Productores de Películas (FIAPF) y de las individuales asociaciones nacionales de productores. ¿De qué manera? En primer lugar, con un reglamento a partir del cual ya no serían los países participantes los que enviarían según su criterio las películas que se presentaban, sino que sería una comisión de expertos, nombrada por la dirección de la Mostra, la que seleccionaría las películas recibidas o a invitar según criterios estrictamente artísticos. Se eliminaba además la censura de películas que se consideraban ofensivas al sentimiento nacional de otros países. En realidad, la FIAPF obligó a la dirección de la Mostra a dar un paso atrás para evitar perder la acreditación oficial, por lo cual, en 1957, tuvieron que aceptar de nuevo las «observaciones vinculantes» de los Estados y de los productores. Es a partir de 1958 cuando parece que se consigue una mayor autonomía con respecto a las presiones de los productores y de la política internacional (Pisu, 2014: 53-54).

También en la década de 1950 Europa comenzó a perder su hegemonía en el circuito de festivales. Se crearon nuevos eventos por todo el mundo. Volviendo al contexto de América Latina y para relacionar así las dos líneas de fuerza de este epígrafe, podemos señalar la primera edición del Festival de Punta del Este en Uruguay en 1951 o en Argentina del

---

<sup>159</sup> Uno de los usos que se sigue haciendo de esta «clasificación oficial» de la FIAPF tiene que ver con la concesión de ayudas públicas estatales para participar o acudir a determinados festivales. Este punto aparece desarrollado en el Capítulo 4.

Festival de Mar del Plata en 1954<sup>160</sup>. Sin pretender un listado exhaustivo de festivales fuera del contexto europeo a partir de la década de 1950, podemos citar algunos casos más como Sidney, Río de Janeiro, São Paulo o Tokyo (Rodríguez Isaza, 2012: 33). Algunos autores señalan un festival de América Latina anterior a los citados: el Primer Festival Fílmico Boliviano, cuya fecha de inicio se sitúa a finales de la década de 1940<sup>161</sup>.

Es en esta misma década de 1950 cuando se produce una primera ampliación sostenida del mapa de festivales, dando origen a iniciativas temáticas y de formatos específicos como documental y cortometraje. Apareció también la que sería una de las diferencias fundamentales entre el desarrollo y consolidación del circuito en Europa y en Norteamérica: el carácter político y de financiación pública del primer caso frente a las iniciativas privadas y de profesionales del sector en Estados Unidos<sup>162</sup>. Sin embargo, no fue hasta la década 1970 y sobre todo 1980 cuando se produjo una explosión en el número e influencia de los festivales de cine a nivel internacional (Iordanova y Rhyne, 2009b: 2). Ha sido durante las tres o cuatro últimas décadas cuando los eventos temáticos han cobrado protagonismo en el contexto internacional, haciendo de su especialización el elemento que los diferencia de las otras numerosas citas del circuito celebradas en todo el mundo.

---

<sup>160</sup> El Festival de Mar del Plata ha pasado por toda una suerte de avatares políticos desde su primera edición en 1954 que se traduce en dos actos: 1954-1970 y el que se desarrolla desde 1996 (Kriger, 2004; Toribio, 2007; Neveleff et al., 2013a; 2013b). Punta del Este puede considerarse el primer festival de América Latina, con solo dos ediciones al comienzo de su historia (en 1951 y 1952), el festival uruguayo fue retomado en 1998 (LatAm, 2014: 4).

<sup>161</sup> No hemos conseguido confirmar en la bibliografía consultada – aunque las películas programadas que citan estos estudios son posteriores a 1948 (ver: Flores, 2013: 133-134).

<sup>162</sup> «Precisamente a partir de la década de 1950 aparecen festivales con un nuevo perfil, especializados en cortometraje de ficción, documental o animación, como con travesía a los grandes festivales de referencia en el marco de cada país. Este es el caso de Oberhausen (1954), Leipzig (1955), Bilbao (1959), Firenze (1959), Belgrado (1959) o Annecy (1960). En Estados Unidos las iniciativas no vendrán del gobierno, sino de profesionales del sector. En 1955 se crea el Flaherty Film Seminar, punto de encuentro clave para la difusión y debate del cine documental» (Vallejo, 2014a: 27).

### 3.2 Cines (trans)nacionales después de 1968

La historiografía ha reseñado el año 1968, y en general esa década, como un periodo rupturista en lo que concierne a lo político y los movimientos sociales y a lo estético y lo formal en el caso del cine: las dos vanguardias que señalaba Peter Wollen (1975). En el circuito de festivales y en general en las dinámicas y procesos de la cinematografía mundial la década de 1960 supuso una ruptura radical.

Al tiempo que se propagaban las crisis y fórmulas de protesta durante la convulsa década de 1960 por Europa, la organización de los festivales de cine y sus criterios de selección cambiaron radicalmente a partir de estos años. En su aproximación a los eventos que llevaron a las rupturas cinematográficas de 1968, Mirito Torreiro señala las similitudes entre las circunstancias y el desarrollo de los acontecimientos, luchas y altercados en Italia, Alemania, Francia y Reino Unido (Torreiro, 1988). Al final de una década compleja y después de multitud de protestas, el cierre y la ocupación de fábricas, revueltas, represión social y movilizaciones estudiantiles, el contexto era similar en sitios como Francia o Italia: dos de los lugares donde se desarrollaron los cambios más trascendentes en el circuito de festivales. En concreto, las ediciones de 1968 de Cannes y Pesaro resultan centrales en la actualización del circuito de festivales a partir de la década de 1970.

Los cambios en la cinematografía mundial alrededor de 1968 no se limitan a este año. Como señala Vicente Ponce «Si los aspectos nuevos que arrastró el pre-mayo son consecuencia del aluvión informe de la década, Mayo no es su fase crítica ni el post-mayo su fase terminal» (Ponce, 1988). Es decir, aunque nos refiramos en estas páginas a 1968 debemos señalar un espectro temporal más amplio en el que se enmarcan los casos, circunstancias y actualizaciones puntuales que se produjeron en el circuito de festivales. Cambios todos ellos que dieron como resultado una apertura en los criterios de programación que afectaron directamente a la relación de la institución festival con los cines (trans)nacionales del mundo. Julio Pérez Perucha señala el periodo de cambio, «pese a lo poroso de sus fronteras», entre los años 1967 y 1975 (Pérez Perucha, 1988a: 15).

En nuestra cronología señalamos la época de transición entre los años 1967 y 1972. Veremos los motivos que nos llevan a considerar el Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar celebrado en Chile en 1967 y la edición de Cannes de 1972 como límites de la ruptura en el circuito de festivales. En el primer caso, se trata de uno de los mitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano y el lugar donde se celebró el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Allí se organizaron debates y encuentros en los que los cineastas encontraron puntos en común y rasgos de pertenencia a un mapa

cinematográfico más amplio que el de sus países individuales: América Latina. Veremos también que estos encuentros tuvieron su continuación natural durante el Festival de Mérida en Venezuela al año siguiente. Por otro lado, la edición de 1972 del Festival de Cannes fue la primera en la que la programación no estuvo sujeta a las cuotas diplomáticas de ediciones anteriores y los programadores pudieron poner en práctica criterios de otro orden (Cannes, 2014a).

El protagonismo del cine latinoamericano en nuestra cronología es evidente. Consideramos que los espacios en los que se visibilizó y debatió el Nuevo Cine Latinoamericano fueron el foco de cambio estructural en el circuito europeo de festivales. Zuzana Pick señala tanto los festivales celebrados en la región como las retrospectivas y programas especiales dedicados al cine latinoamericano en Europa durante la década de 1960 como elementos centrales en la configuración de este movimiento cinematográfico regional (Pick, 1993: 5, 26). Los festivales, encuentros y debates que señalaremos en las siguientes páginas y que supusieron una ruptura en el circuito de festivales son los mismos a los que se refiere Pick en su trabajo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano.

Pérez Perucha señalaba los porosos límites de cualquier acotación impuesta a los cambios que tuvieron lugar en el panorama cinematográfico alrededor de 1968. Encontramos antecedentes y actividades posteriores a 1967-1972 que permiten interpretar las rupturas en un contexto más amplio y que dan cuenta del cambio de paradigma en el circuito como resultado de experiencias, a veces simultáneas, en diferentes partes del mundo. Podemos asociar estos cambios e iniciativas novedosas a ediciones concretas de festivales de cine.

Como antecedentes cabe destacar en 1958 la tercera edición del Festival del SODRE en Uruguay; en 1965 la primera edición del Festival de Cine de Pesaro en Italia; y en 1966 el Festival de Cine Chileno de Viña del Mar.

En 1954 se celebró en Montevideo la primera edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica). Durante su tercera edición, en 1958, se celebró en paralelo el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, considerado uno de los mitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano (Ortega, 2016: 357). Lo que nos interesa de este encuentro es precisamente la reunión de documentalistas de América Latina ya que da cuenta de una preocupación relacionada con las formas, los espacios, los circuitos y la política del cine. Señala María Luisa Ortega cómo sus «consignas programáticas asociadas a la difusión cultural y la educación ciudadana, se convertirán pronto en espacios de resistencia a las fronteras políticas e ideológicas prefijadas por los estados y de visibilidad y defensa de

nuevas estéticas» (Ortega, 2016: 357). De esta experiencia nos interesa principalmente el elemento combativo y las dinámicas que, lejos de Europa, atendían a criterios distintos de las cuotas diplomáticas por países que regían en aquel momento festivales como Cannes, Venecia y Berlín. También, como se desprende de la cita, el interés por una categoría cinematográfica supranacional latinoamericana. Aunque se trata de un festival temático dedicado al cine documental, encontramos la vocación de visibilizar nuevas propuestas y nuevos territorios que se extendió por el circuito internacional a partir de la década de 1970.

También en Europa en la década de 1960 hubo iniciativas que dejaron al margen la política institucional para programar películas según otros criterios temáticos. Podemos señalar en 1962 el Festival de Sestri Levante en Italia, donde según refiere Isaac León Frías se produjo una nutrida reunión de cineastas de América Latina. Nos interesa como antecedente de los cambios en el circuito de festivales ya que en esa tercera edición el Festival de Sestri Levante se organizaron debates en los que participaron cineastas latinoamericanos «independientes»<sup>163</sup>. Según recoge Amanda Rueda, esta III Exposición de Cine Latinoamericano la organizó el Centro de Estudios Europa-América Latina con el patrocinio de la institución genovesa tercermundista Le Colombianum, que dirigían un jesuita y un joven director italiano. La autora apunta también el título de uno de los debates celebrados: «El cine como expresión de la realidad latinoamericana» y señala entre los asistentes a esta edición del festival a Edgar Morin, Louis Marcorelles, Alfredo Guevara y Glauber Rocha (Rueda, 2007: 93). En el marco de este festival, los cineastas participantes llegaron a una serie de conclusiones entre las que citaban «la condena al aislamiento cultural y cinematográfico provocado por el control extranjero de la producción y la exhibición» en América Latina; además de que abogaban por la creación de «lazos de colaboración entre los diferentes cines y culturas de América Latina» (Ortega, 2016: 355). El sentimiento de pertenencia a un contexto cinematográfico común es evidente ya en estos primeros encuentros de cineastas latinoamericanos celebrados en Europa.

---

<sup>163</sup> «El Festival de Sestri Levanti [1962] reunió al grupo más amplio de cineastas latinoamericanos del que se tiene noticia hasta la fecha. Allí estuvieron, entre otros, los argentinos David José Kohon y Rodolfo Kuhn, los brasileños Anselmo Duarte, reciente ganador de la Palma de Oro de Cannes con *El pagador de promesas* (1962), Gustavo Dahl y Glauber Rocha, el cubano Alfredo Guevara, el venezolano Carlos Rebolledo y la escritora mexicana Elena Poniatowska. En el documento final se defiende la opción del cine independiente, sin que se haga ninguna mención expresa a la noción de nuevo cine. Se acuerda también convocar una conferencia latinoamericana de cineastas independientes. No se ha encontrado información que confirme si esa iniciativa se concretó. Todo indica que no fue así» (León Frías, 2013: 40).



El caso más reseñable en el contexto europeo es el de otro festival italiano: la Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro, que celebró su primera edición en 1965. Pérez Estremera señala la creación de este festival para atender a dos necesidades: dar espacio a los nuevos cines que estaban apareciendo y crear un festival «de izquierdas». Señala que hubo tres elementos fundamentales en este nuevo evento: las películas exhibidas, el tipo de organización y las «*tavolas rotondas*» de discusión. Los dos últimos resultan de especial importancia en los cambios estructurales del circuito de festivales que estamos analizando:

La selección de material intentaba responder a ese indefinido e indefinible concepto de «Nuevo Cine» y, en todo caso, se salía claramente de los marcos del cine industrial habitual para insertarse en un proceso de búsqueda y de creación un tanto ausente de los festivales cinematográficos existentes hasta el momento.

[...] Organizativamente se despreciaba la rigidez de los grandes certámenes, se eliminaban los premios dados por un jurado y se creaba un referéndum del público y otro de la crítica para elegir la que consideraran mejor película del certamen.

En cuanto a las mesas redondas suponían la inserción de la Mostra en un proceso cultural, su conexión con algo más que la simple exhibición de películas y las personas estrictamente relacionadas con el medio cinematográfico (Pérez Estremera, 1971: 9).

En 1965 el Festival de Pesaro propuso una serie de actualizaciones con respecto a otros festivales del circuito que quisieron hacer del evento una estructura más dinámica y atenta a las novedades cinematográficas. A diferencia de un gran festival como Venecia, sujeto como ya vimos a las exigencias y regulaciones de la FIAPF en su condición de «clase A», el Festival de Pesaro podía tomar decisiones de organización y programación con mayor libertad. La ausencia de premios otorgados por un jurado específico anticipó la organización generalizada en el circuito de secciones paralelas, programas no competitivos, retrospectivas y películas exhibidas fuera de competición durante las décadas siguientes. Selecciones que no están ya sujetas a la valoración de un jurado sino que permiten atender a temas o problemáticas que se consideren oportunas desde el festival.

En el caso de Pesaro, veremos que esta decisión está relacionada con una militancia política y formal y con la vocación de atender a los nuevos cines que señala Pérez Estremera como otro de los elementos característicos del festival. La organización de las mesas redondas tenía que ver con pensar el cine en relación a sus discursos, sus estructuras y las relaciones geopolíticas que tenían – y tienen - lugar en el marco de la cinematografía mundial. Los títulos de las primeras mesas celebradas en el Festival de Pesaro dan cuenta de las preocupaciones del momento en el campo cinematográfico:

«Crítica y nuevo cine» en la primera edición de 1965; «Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico» en 1966; y «Lenguaje e ideología en el cine» en la edición de 1967 (Pérez Estremera, 1971: 10; 16). Antes del giro a la militancia y al cine de América Latina que se produjo en el Festival de Pesaro de 1968, Pérez Estremera señala el agotamiento temprano de la fórmula de debate. El autor considera que apenas un par de años después del nacimiento de Pesaro los temas a debatir y el hecho de que ponentes como Humberto Eco, Christian Metz o Pier Paolo Pasolini se hubieran convertido en habituales hacían que estas mesas empezaran a resultar rutinarias. Nos detendremos en la edición de 1968 en el epígrafe siguiente.

El origen del Festival de Cine de Viña del Mar tiene como antecedente directo la creación del Cine-Club del mismo nombre en 1962 (Francia, 1990). El Cine-Club fue una iniciativa del intrépido cineasta – entonces aficionado – Aldo Francia, responsable de los posteriores festivales de cine y primer director del Festival de Cine de Viña del Mar. Durante los años 1963, 1964 y 1965 se celebraron sucesivos Festivales Internacionales de Cine Aficionados. La iniciativa fue creciendo hasta tomar entidad de festival «profesional» en 1966 como el Primer Festival de Cine Chileno, contexto en el que se celebró también el Primer Encuentro de Cineastas Chilenos. Además de conectar a diferentes cineastas del país, este primer encuentro sirvió como espacio de debate, en la línea de las actividades celebradas en otros festivales como el de Pesaro que citábamos antes. Este tipo de iniciativas fueron muy importantes ya que en ellas el cine se debatió en términos estéticos y formales pero también políticos y geopolíticos. En la edición de 1967 el Festival de Viña del Mar se repitió la fórmula pero atendiendo al contexto más amplio de América Latina: un hecho crucial en la ruptura que identificamos entre los años 1967 y 1972 en el circuito internacional de festivales.

### 3.2.1 Los cambios de 1968. En torno al Nuevo Cine Latinoamericano

Como decíamos antes, podemos asociar los cambios en la organización y políticas de programación del circuito a ediciones concretas de determinados festivales. Como elementos centrales del cambio en torno a 1968 que se produjo en el circuito internacional hemos tomado la edición de 1967 del Festival de Viña del Mar en Chile; la de 1968 del Festival de Mérida en Venezuela; y las ediciones de ese mismo año 1968 de los festivales de Cannes y Pesaro.

Señalábamos antes que el Festival de Cine de Viña del Mar comenzó siendo una actividad del cine-club creado por Aldo Francia en la ciudad en 1962. Después de una edición de 1966 en la que se constituía como un festival de cine profesional dedicado al cine chileno y reuniendo a buena parte de los profesionales del país, en su edición de 1967 se conformó como un evento dedicado al cine latinoamericano. Además, durante esta edición se celebró el Primer Encuentro de Cineastas de América Latina, motivo por el que la edición de 1967 del Festival de Viña del Mar se considera uno de los hitos en la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano<sup>164</sup>. Es muy significativa la diferencia que señala Octavio Getino de este festival con respecto a otros antecedentes y encuentros previos dedicados a la cinematografía latinoamericana en la región. Resulta que la edición de 1967 de Viña del Mar no presentaba limitaciones temáticas ni restricciones geopolíticas – que era el caso del festival del SODRE, por ejemplo, dedicado al documental; y de la edición anterior del propio festival de Viña del Mar, consagrada al cine chileno:

Teníamos una necesidad de lograr un encuentro directo e interpersonal con aquéllos que en distintos países latinoamericanos intentábamos producir y realizar nuestros primeros trabajos. [...] Esa necesidad de encuentro y debate que se generaba entre colegas de la producción documental también se trasladó al cine en general... Aunque lo documental pesaba en buena parte de los presentes, el tema mayor de debate no era documental o ficción, sino qué tipo de cine pensábamos producir para lograr una comunicación mayor con cada una de nuestras comunidades nacionales y para intercambiar la producción a escala regional. Era un debate inclusivo donde el cortometraje importaba tanto como el largo y la ficción, como el documento filmado (Getino, 2011).

En esta primera edición dedicada al cine de América Latina en su conjunto, Viña del Mar contó con un buen aliado frente a la censura institucional: la Universidad de Chile – a la que estaban adscritos la Cineteca Universitaria y Cine Experimental -. De este modo, el Festival de Viña del Mar se sometió a las mismas reglas que las otras actividades universitarias y quedó exento de las medidas del Consejo de Censura Cinematográfica (Román, 2010). De nuevo, un festival cuyos criterios no estaban sujetos a restricciones políticas o institucionales. Viña del Mar supuso uno de los espacios de la constitución como movimiento y como etiqueta del Nuevo Cine Latinoamericano.

En 1968, las mesas de debate y encuentros celebrados durante la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en Venezuela, supusieron la continuación natural

---

<sup>164</sup> Ver: Ortega, 2016: 351; León Frías, 2013: 142; Elena y Díaz López, 2007: 6; Rueda, 2007; Orell García, 2006; Paranagua, 2003b: 51; Mestman, 1999: 57; King, 1994: 109; Chanan, 1983.

del Primer Encuentro de Cineastas de Latinoamericanos de Viña del Mar en 1967<sup>165</sup>. Lo que nos interesa de esta iniciativa es lo que se refiere a la categoría de cine latinoamericano y a la consciencia que los cineastas tomaron en este momento como agentes activos en la constitución de dicho cine regional. Hasta entonces esta parecía ser una labor realizada en y por festivales extranjeros:

La creación de la Muestra de Mérida, que –insistimos– incluía en su título el adjetivo «latinoamericano», partía de la certidumbre de que la conciencia del surgimiento de un nuevo cine en la región se había construido, hasta entonces, en el exterior. Su impulsor, Carlos Rebolledo, hacía explícita, como primera vocación del certamen, la de constituir una «oportunidad para que los cineastas latinoamericanos puedan discutir en América, y no en Europa como siempre se ha hecho, sobre los problemas del cine en este continente». Festivales como Pesaro, continuaba Rebolledo, son un «signo típico de nuestro subdesarrollo: que sea Europa la que se interesa por lo que ocurre en América Latina sin que la propia Latinoamérica lo haga; que para poder reconocernos a nosotros mismos tengamos que pasar por el intermediario de la metrópoli». Mérida pretendía, a través de la proyección y la discusión de obras y problemáticas comunes, contribuir a un cambio de actitud, entre los cineastas, «de hacer cine para que lo vean los europeos por la de hacer un cine para que sea visto por los latinoamericanos». Así el evento suponía no solo la legitimación del surgimiento de un nuevo cine, sancionado por la mirada externa y la visibilidad internacional que igualmente le habían otorgado unos rasgos de identidad reconocibles por su vínculo con la realidad, sino la urgencia de generar espacios y circuitos para llegar a los públicos a los que supuestamente debían interpelar esas nuevas prácticas cinematográficas que pretendían revelar y enfrentar al espectador latinoamericano con sus propias realidades (Ortega, 2016: 355).

Como vemos en la cita, los problemas planteados en los encuentros que tuvieron lugar durante la Muestra de Mérida de 1968 van más allá de lo específico del cine documental. Nos interesa la toma de conciencia de un cine latinoamericano de carácter regional. Los directores presentes en este encuentro se dieron cuenta de que entre los problemas comunes, compartían una relación particular con las instituciones cinematográficas europeas. Se trataba de un diálogo desigual entre ambas partes, una relación que se mantiene a día de hoy aunque los procesos y dinámicas de dichas instituciones ahora sean distintos. Fueron conscientes también en este momento de que la tarea de configurar y visibilizar lo que se estaba constituyendo como el Nuevo Cine Latinoamericano estaba

---

<sup>165</sup> Un estudio detallado del Festival de Mérida puede verse en Ortega, 2016. Las declaraciones de Carlos Rebolledo, director de la Primera Muestra de Mérida, recogidas en el texto que citamos a continuación pertenecen a su artículo en el monográfico que la revista *Cine al día* dedicó en 1968 al Festival de Mérida.

siendo responsabilidad de los festivales y muestras europeos<sup>166</sup>. Consideraron que su papel debía ser más activo en estos procesos.

Las ediciones de 1968 de los Festivales de Cannes y Pesaro destacaron por su ambiente de protesta y su vocación revolucionaria. Al margen del alcance que a nivel social tuvieron ambas luchas, lo cierto es que permitieron alterar y actualizar los mecanismos que regían el circuito de festivales hasta entonces. Podemos señalar en los dos casos fórmulas de protesta en estrecha conexión con las huelgas y marchas públicas protagonizadas en los meses previos por estudiantes en Francia e Italia; así como también con las ocupaciones y el bloqueo de fábricas llevadas a cabo por obreros y trabajadores del sector industrial. El tono asambleario que tomaron estos dos festivales nos permite situarlos en conexión con otro tipo de protestas estudiantiles, que en ocasiones se tradujeron en la organización de clases y cursos paralelos a los oficiales impartidos en las universidades italianas, por ejemplo (Torreiro, 1988: 46).

Las revueltas en el terreno cinematográfico en París se venían produciendo desde el 9 de febrero de 1968, cuando el Ministro de Cultura André Malraux cesó al director de la Cinémathèque Française: Henry Langlois. Desde febrero, hasta el 22 de abril que fue readmitido, los cineastas franceses se organizaron en multitud de protestas y directores de todo el mundo se negaron a que sus trabajos estuvieran en la Cinémathèque si Langlois no era readmitido (Malraux, 1968; Cinémathèque Française, 2015a; McKenzie, 2014: 539). El convulso ambiente social en las calles, las protestas estudiantiles y las huelgas obreras fuertemente reprimidas constituían el marco en el que se desarrollaron estos acontecimientos cinematográficos. Los días en los que los cineastas franceses organizaron su comité de protesta y cancelaron el Festival de Cannes se estima que había unos diez millones de obreros en huelga en toda Francia (Torreiro, 1988: 48).

El 17 de mayo los profesionales del cine se constituyeron en los États Generaux du Cinéma con el propósito de declararse en huelga y organizar una serie de protestas entre las cuales se incluía la de cancelar el festival de Cannes, que estaba a punto de iniciar su edición de 1968 (Pérez Perucha, 1988b: 233). Los miembros más activos del Comité por la Defensa de la Cinemateca que participaban en el festival decidieron dar al evento un carácter combativo y de lucha en conexión con las protestas que se estaban sucediendo en ese momento en París. Esto terminó con la clausura precipitada del festival el día 19 de

---

<sup>166</sup> Podemos señalar casos como la edición de 1962 del Festival de Sestri Levante o la Rassegna del Cinema Latino-Americano, también celebrada en Italia a principios de la década; igualmente, podemos referir retrospectivas en grandes festivales como la que Berlín dedicó en 1966 al Cinema Novo brasileño (Rodríguez Isaza, 2012: 120; 140).

mayo: después de varios incidentes durante las proyecciones y acaloradas asambleas, el presidente del festival Robert Favre Le Bret anunció el final de la edición de 1968 del Festival de Cannes. Autores como Marijke de Valck consideran este acontecimiento uno de los ejes sobre los que articular la historia de los festivales de cine (de Valck, 2007: 19-20). Como señalábamos antes, las revueltas de Cannes se inscriben en un contexto social, político y cinematográfico más amplio en el que tratamos de ubicarlo en estas páginas. Es oportuno señalar también que en cierto sentido esta edición se ha convertido en un mito de la cinematografía europea y mundial como un alzamiento de los cineastas contra el sistema. En las imágenes que recogen algunas de las asambleas y debates celebrados durante el Festival de Cannes de 1968 vemos que las posiciones políticas y las acciones propuestas para llevar a cabo la lucha no eran unánimes entre los asistentes al evento (video: Cannes, 1968).

En cuanto a la edición de 1968 del Festival de Pesaro, Pérez Estremera señala la actualización de algunos elementos que parecían estar agotándose en apenas unos años de vida del festival. Por un lado y con el propósito de buscar una línea editorial al festival, ya que la de los nuevos cines no parecía suficiente, para esa edición Pesaro decidió atender especialmente al cine de América Latina en sus proyecciones y mesas redondas. Además de otorgar un carácter específico al festival, tenía que ver también con una «voluntad de politización directa, voluntad de politización a medio camino entre las presiones de los elementos más avanzados y la clásica tónica del izquierdismo intelectual europeo» (Pérez Estremera, 1971: 17). Así, la muestra de cine latinoamericano de 1968 llevaba en Pesaro el nombre de «Cinema latinoamericano: cultura come azione», espacio en el que se estrenó el célebre título del Tercer Cine *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68, AR)<sup>167</sup>. Esta inquietud política traducida en interés por el nuevo cine latinoamericano, fue un cambio previo a la celebración del festival. Sin embargo, también hubo una serie de sucesos durante el evento que resultan interesantes y que tienen que ver con el convulso ambiente que existía en Italia. Las revueltas sociales en el Festival de Pesaro fueron resultado de la confluencia en esas fechas y en torno al evento de elementos

---

<sup>167</sup> De todos modos, durante las ediciones anteriores, cada año el Festival de Pesaro se había ocupado de visibilizar alguno de los nuevos cines nacionales del momento. En 1965 organizó la sección «Introduzione al nuovo cinema cecoslovacco», en 1966 «Incontro col nuovo cinema tedesco» y en 1967 «Il New American cinema». Como decimos, en 1968 la sección de cine latinoamericano llevaba el título de «Cinema latinoamericano: cultura come azione» (Miccichè, 2004: 11).

del movimiento estudiantil, los llamados «*operatori culturali*»<sup>168</sup>, grupos de represión fascistas y las fuerzas policiales (Pérez Estremera, 1971: 18-19).

Los hechos más significativos dentro del propio evento fueron la irrupción de una delegación de estudiantes con el realizador Marcho Bellocchio a la cabeza y un documento firmado por el Movimiento Studentesco en el que remitían a las palabras con las que los directores de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68, AR) habían presentado la película en ese mismo festival (Ortega, 2012: 43). Debemos señalar también que con el tiempo los acontecimientos de Pesaro '68 se han convertido un relato épico similar al que envuelve *l'affaire Langlois*, los Estados Generales del Cine Francés y la edición de Cannes acaecidos ese mismo año. Algunas de las medidas reales que se pusieron en práctica en Pesaro fueron organizar asambleas diarias, reorganizar el calendario y actividades del festival, proyectar películas del Mayo francés, de obreros y estudiantes y permitir el acceso libre a todas las citas del festival. Si embargo, tampoco el consenso entre los participantes en esta edición de Pesaro era total, como había ocurrido días antes en Cannes<sup>169</sup>.

Aunque Pérez Estremera señala la burocratización progresiva que tuvo lugar durante las primeras ediciones del Festival de Pesaro, lo cierto es que su carácter más abierto y sin restricciones diplomáticas o relacionadas con la política institucional permitió la reorganización del festival en función de los acontecimientos y protestas. Algo que en Cannes, de mayor estructura y un carácter diplomático más fuerte, se tradujo en la prematura clausura del Festival de 1968<sup>170</sup>. Además del hecho político, esta edición de

---

<sup>168</sup> El autor define los «*operatori culturali*» como una «coalición algo confusa que propugnaba una democratización cultural a través de la lucha contra la cultura de clase» (Pérez Estremera, 1971: 19)

<sup>169</sup> Es muy interesante el relato que propone Pérez Estremera de los altercados, discusiones y resultados de las múltiples propuestas militantes y de protesta que se plantearon en la edición de 1968 de Pesaro (Pérez Estremera, 1971: 19-21). Igualmente, resulta pertinente anotar otras declaraciones relativas a la posición política de los cineastas latinoamericanos presentes en el festival. Pérez Estremera señala que aunque los latinoamericanos presentes compartían el planteamiento político, no estaban del todo decididos a boicotear el festival y prescindir de la visibilidad o negocios que podrían surgir en el contexto del mismo. Por su parte, Julio García Espinosa señalaba al hilo de los acontecimientos de Pesaro que políticamente ellos se alineaban con la nueva izquierda, pero artísticamente con la tradicional (declaraciones citadas en Ortega, 2008: 78).

<sup>170</sup> En la edición de 1969 el Festival de Pesaro volvió a ocuparse especialmente del cine latinoamericano; el título que llevaba la mesa redonda era «Cine y política». Pérez Estremera señala como «La recesión en la actividad revolucionaria del 68 (en gran parte debida a la represión, no conviene olvidarlo) se hacía notar en este Pésaro 69» (Pérez Estremera, 1971: 22). El autor también señala la supresión de las mesas redondas ya en la edición de 1970 del festival y cómo la dinámica comenzó a ser la de discutir públicamente las películas exhibidas. En la edición de 1969 otros autores señalan como las

Pesaro puso de manifiesto la necesidad de articular un festival de cine en base a elementos que fueran más allá de la mera actualidad cinematográfica del mundo. Es decir, a finales de la década de 1960 los festivales debían especializarse: fuera como grandes eventos de premios internacionales - Cannes, Berlín, Venecia, San Sebastián - o como festivales de debate cinematográfico, identitario y político, como fue el caso de los festivales de Viña del Mar, Mérida y también, en Europa, el de Pesaro.

Estas operaciones y encuentros se estuvieron realizando de manera simultánea en diferentes países. En lo que respecta al cine de América Latina podemos destacar la importancia que tienen en su propia constitución como cinematografía (trans)nacional los debates, retrospectivas y programas especiales que tuvieron como protagonista el cine de la región. También, el diálogo de los festivales de América Latina y Europa fueron fundamentales para configurar esta cinematografía como regional durante la convulsa década de 1960 (Pick, 1993: 5-26). Podemos señalar además el clima de protesta europeo como especialmente propicio para despertar el interés por un cine latinoamericano eminentemente político y militante en aquel momento<sup>171</sup>. El interés por destacar la edición de 1967 del Festival de Viña del Mar y la de 1968 del Festival de Mérida como los hitos en el proceso de consolidación de la etiqueta de nuevo «cine latinoamericano» reside precisamente en que se desarrollaron en diálogo con los debates y festivales celebrados en Europa.

### 3.2.2 La expansión y las nuevas dinámicas de programación

La relación entre la cinematografía regional de América Latina y el circuito de festivales europeos resultó fructífera ya que las dinámicas políticas y militantes que cada uno planteaba en torno a 1968 se alentaron mutuamente. Lo que más nos interesa del ambiente rupturista de este periodo son los cambios que se sucedieron en el circuito de

---

medidas fueron suprimir los premios y las ceremonias de apertura y clausura del festival (Ranvaud, 1982: 34; Ortega, 2012: 43; Micciché, 2004).

<sup>171</sup> Podemos destacar también el hecho de que las protestas se fueran sucediendo en más festivales de cine en la temporada de 1968. Las fechas consecutivas y próximas de los festivales a los que nos referimos dejan adivinar el aire contagioso de las revueltas y boicots y el giro político de los eventos: Cannes (10-24 mayo), Pesaro (1-9 junio), Berlín (21 junio - 2 julio), Venecia (25 agosto - 7 septiembre) y Mérida (21-29 septiembre).



festivales a partir de entonces. Especialmente los relativos a los mecanismos de selección de películas y los espacios de programación de cada festival<sup>172</sup>.

Algunas de las nuevas iniciativas que afectaron a la estructura general del circuito aparecieron antes de 1967. En general nos interesan los cambios que permitieron criterios y espacios de programación ajenos a la diplomacia y las relaciones institucionales de los Estados. En la práctica, esto permitió la organización de secciones temáticas de distinto carácter; y, las que seguían criterios geopolíticos, ya no estuvieron sujetas a restricciones por territorios y pudieron configurar programas atendiendo solo a la cinematografía nacional o regional que fuera de su interés. Esto provocó la aparición de una nueva figura en el panorama cinematográfico: la del programador de festivales profesional, que ya no recibiría las películas de los gobiernos sino directamente de los productores. Además, desde entonces el programador desarrolló también una búsqueda activa de nuevos títulos para las sucesivas ediciones del festival.

Hemos señalado experiencias de programación ajenas al sistema de cuotas por países anteriores a la década de 1970, sin embargo, a partir de este momento fue posible realizar estas selecciones y programas temáticos también en los grandes festivales del circuito. Esto hizo que dichas prácticas fueran seguidas también por otros festivales que miraban a estas citas más principales y céntricas del circuito internacional. Esto significó el hipotético aumento en la visibilidad de determinadas cinematografías (trans)nacionales. En la práctica ya señalábamos antes el problema de que estas secciones pudieran convertirse en «guetos» de programación en lugar de escaparates. Los cambios en esta línea también se produjeron de manera progresiva.

Encontramos algunas actualizaciones en el circuito que se produjeron antes de 1968, como es el caso de algunos mercados cinematográficos de referencia. Una de las primeras tentativas de cambio fue la creación en 1959 del «Marché du Filme» en el Festival de Cannes, que a día de hoy sigue siendo uno de los mercados más importantes del panorama internacional. Su importancia reside en que incorporó decididamente la industria y el comercio al festival de cine. Actualmente casi todos los eventos tienen un espacio de negocio asociado: en unos casos mantienen el formato de mercado original, y otras veces

---

<sup>172</sup> Paulo Antonio Paranaguá señala en general el interés de los festivales, la crítica y el público «de los cines de arte y ensayo» por las películas que venían de la periferia (Paranagua, 2003: 236). Un territorio cinematográfico especialmente fructífero en aquella época si consideramos casos como los del cine cubano de la Revolución, el Cinema Novo brasileiro o los nuevos cines árabes (Elena, 1999a: 16).

desarrollan iniciativas que van desde los foros de coproducción a las sesiones de venta / *pitching*.

En 1962, por otro lado, nació «La semaine de la critique», uno de los espacios paralelos más importantes del Festival de Cannes. Décadas antes, en 1926, nació en París La Federación Internacional de Críticos Cinematográficos (FIPRESCI)<sup>173</sup>. La importancia de la crítica para los festivales y viceversa es incuestionable y, como decimos, la potente Association Française de la Critique de Cinéma fue la responsable de que la «Semaine de la critique» apareciera en 1962<sup>174</sup>.

Estas ampliaciones del festival francés se vieron fortalecidas con la creación de la «Quinzaine des réalisateurs» en 1969, una sección que sí podemos considerar legado de las revueltas de 1968 en Cannes. A raíz de la clausura del festival y de la readmisión de Henry Langlois al frente de la Cinemateca, en 1968 se creó la Société des Réalisateurs de Films, de donde surgió la idea para esta sección, cuya primera edición se celebró al año siguiente (Quinzaine, 2014). Tanto la «Quinzaine des réalisateurs» como la «Semaine de la critique» se desarrollan en paralelo al festival y tienen una entidad independiente desde su creación en la década de 1960.

En el Festival de Berlín ocurrió algo similar. En 1963 nació la asociación Friends of the German Film Archive<sup>175</sup>, que pronto puso en marcha el International Forum of World Cinema. Siguiendo la ola de revueltas, contraprogramaron a La Berlinale con exhibiciones y actividades complementarias que celebraron en la Akademie der Künste en julio de 1969. Después de proponerlo, en 1971 este «Forum» se unió al festival como una sección independiente. Aún hoy mantiene un espíritu más experimental que otras secciones, como demuestra la creación en 2006 del programa «Forum Expanded», donde tienen cabida películas con formatos que se alejan del largometraje de 90-120 minutos (Arsenal, 2014).

Además de la ampliación hacia espacios paralelos más radicales hubo cambios en el funcionamiento del propio Festival de Cannes que afectaron al circuito en general. En primer lugar, la selección de películas dejó de ser tarea de cada país y se eliminaron las cuotas de carácter diplomático para los diferentes Estados participantes (Cannes, 2014a).

---

<sup>173</sup> La FIPRESCI entregó su primer premio en la edición de Cannes de 1946 a la película *Brief encounter* ([*Breve encuentro*], David Lean, 1945, UK) (FIPRESCI, 2014).

<sup>174</sup> En 1961 propusieron al festival la programación de la película estadounidense *The Connection* (Shirley Clarke), y fue tal el éxito que al año siguiente consiguieron una semana en la extinta sala Jean Cocteau a través de un acuerdo con el festival y la *Cinémathèque Française* (Semaine, 2014).

<sup>175</sup> La asociación de Amigos del Archivo Fílmico Alemán se reactivó en 2008 con el nombre de Arsenal Institute for Film and Video Art.

Esta medida concreta se puso en práctica ya en la edición de 1972 del Festival de Cannes<sup>176</sup>. Esto supuso que la figura del programador profesional cobrara fuerza en el contexto de los festivales de cine porque su margen de propuesta y maniobra para incluir películas en el festival ya no estaría sujeta a las restricciones diplomáticas de cuotas o a los criterios de los gobiernos extranjeros. En segundo lugar, festivales como Venecia se sumaron a la protesta eliminando la competición desde 1969 hasta 1980, cuando la reincorporaron a su programa (Venice, 2014)<sup>177</sup>. Aunque suprimir la competición no supuso un cambio radical en el circuito, alentaba la creación de secciones paralelas más radicales y críticas de manera indirecta - puesto que no se juzgaban o valoraban las películas presentes en cada programa.

La creación de otros espacios y la profesionalización del programador en el marco de los festivales permitieron dedicar más y más diversos espacios a las películas de todo el mundo. La organización de secciones paralelas y no competitivas cambió el modo en que estos títulos formaban parte del festival, y permitió decidir la importancia que cada película tendría en el evento y regular así su visibilidad. El peligro de convertir algunos espacios en un gueto programativo que señalan Manthia Diawara y Liz Czach está relacionado precisamente con el lugar que se dedica a cada película, a cada autor, o a cada cinematografía (trans)nacional en el marco de un festival de cine (Diawara, 1993; 1994; Czach, 2004).

En 1972, cuando estas novedades comenzaron a tomar forma, apareció el festival que puso en marcha los cambios más significativos para las décadas sucesivas: el Festival Internacional de Cine de Rotterdam. Su creador, Huub Bals, había sido cofundador de la *Fédération Internationale des Festivals Indépendents* que incluía la «*Quinzaine des réalisateurs*» de Cannes y el «*Forum des Jungen Films*» de Berlín. Si incluimos en la cronología la aparición de Rotterdam es porque según Marijke de Valck Rotterdam presta desde su primera edición «especial atención a películas del "Tercer Mundo", "del Sur", o de "países en vías de desarrollo"» (De Valck, 2007: 179). En una convocatoria reciente del Festival de Rotterdam hemos encontrado este mismo espíritu inicial. En las bases para su edición de 2011, el festival insiste en su interés por títulos de todo el mundo, por lo que podemos señalar que mantiene la línea de programación con la que se creó: exhibir películas de calidad, independientes e innovadoras de diferentes territorios<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Algo que Venecia había intentado infructuosamente en la década de 1950 (Pisu, 2014: 53-54).

<sup>177</sup> El Festival de Venecia no se celebró entre los años 1973 y 1978 (Rodríguez Isaza, 2012: 36).

<sup>178</sup> «El Festival Internacional de Cine de Rotterdam quiere ofrecer una selección de calidad de artes visuales y cine independiente, innovador y experimental de todo el mundo. Como una plataforma

Al calor de los cambios producidos en el circuito durante este periodo, a partir de 1970 se consolidó la tendencia de programar secciones, retrospectivas y espacios temáticos en festivales de toda Europa. En este momento el circuito se hizo más denso y complejo a una velocidad que nada tenía que ver con lo anterior, lo que permitió y alentó el nuevo modelo de festivales. Ha habido espacios temáticos de distinto carácter desde los primeros eventos cinematográficos. En su «(pre)historia» de los festivales de cine, Christel Taillibert y John Wäfler señalaban programas de cine temáticos incluidos dentro de exposiciones universales y ferias como la Exposición de la Industria Marítima y Fluvial celebrada en París en 1921<sup>179</sup>. En esta investigación, nos interesa lo referido a categorías geopolíticas que sirvieron como tema a festivales y secciones particulares. También nos interesa el momento a partir del que creció exponencialmente el número de eventos en el circuito internacional y se produjo una creciente especialización con el propósito de diferenciarse de los otros festivales del calendario. Aunque el carácter temático de algunos de los eventos que se crearon no respondía a cuestiones geográficas o político-territoriales, muchos de ellos se dedicaron a cines nacionales y regionales particulares.

Independientemente de dónde se celebren – si en la región en torno a la que trabajan, en Europa o en Norteamérica – hemos asistido a la aparición de festivales que responden a estos criterios geopolíticos de programación desde entonces. En las décadas posteriores a 1970 se han creado festivales de cine africano como el FESPACO en Ouagadougou (1969), el Festival de Tres Continentes de Nantes (1979), en Amiens (1980), Vernoa (1981), Amsterdam (1987), Milán (1991) y Oregon (1991), Regards sur le cinéma du monde en Rouen (1993), Estocolmo (1998), Afrikamera en Berlín (2007) y en otro festival similar en Sidney en 2010. También de cine asiático, como los festivales de Los Ángeles (1970), San Francisco (1982), Milán (1991), Toronto (1997), Barcelona (1999), San Diego (2007); o sobre cine Latinoamericano en Huelva (1975), Chicago (1975), Ginebra, Lima, Lleida, París, Sydney, Biarritz, Colonia, etc. Han aparecido otros dedicados a territorios más específicos como los festivales de cine de Palestina de Boston (2007), Toronto (2008) o Melbourne-Sidney (2009); de cine turco en Munich (1990), Londres (1996) y Nueva York (2006); de cine francés en Namur (Bélgica, 1986), Australia (1989), Sacramento (1993), Los Ángeles (1996) o más recientemente en Berlín (2011); sobre cine alemán en San Francisco (1994), París (1996), Madrid (1999) y Los Ángeles (2007); sobre cine griego en

---

para apoyar activamente la realización de cine independiente alrededor del mundo, el Festival de Cine de Rotterdam es el espacio esencial para descubrir el talento cinematográfico y tener las primeras noticias de muchas primeras internacionales y mundiales» (Rotterdam, 2011c).

<sup>179</sup> Los autores citan esta exposición como «Sea, Maritime and Fluvial Industry Exhibition» celebrada entre mayo y agosto de 1921 en el Palacio de la Industria de París (Taillibert y Wäfler, 2016: 11).

San Francisco (2004); o en París los festivales que hay dedicados al cine peruano y brasileño<sup>180</sup>.

Fue en la década de 1980 cuando los festivales se multiplicaron exponencialmente y según Marijke de Valck configuraron el circuito de festivales: espacio en el que se integran y relacionan todos los eventos existentes (de Valck, 2007: 68). Los festivales referidos en el párrafo anterior sirven como ejemplo de ello. Sin embargo, señalábamos unas páginas atrás como ya en la década de 1950 existían sinergias que permitían hablar de estos eventos en conexión unos con otros. Además, ya entonces comenzó a institucionalizarse este circuito propiamente dicho a partir de iniciativas de colectivos profesionales como fue el caso de los productores cinematográficos y su propósito de regular el circuito a partir de las reglas y estándares publicados por la FIAPF.

En este contexto rápidamente cobró fuerza la dinámica de «descubrir» nuevas olas nacionales y regionales por parte de los grandes, y no tan grandes, festivales de cine. Esto se manifestó más claramente en la década de 1980. Para entonces se habían consolidado las secciones paralelas en los grandes festivales y lo que llamamos subcircuitos de eventos dedicados a cines (trans)nacionales particulares. También se había constituido entonces un subcircuito más amplio de festivales dedicados a las cinematografías de la periferia.

Una de las tareas de los festivales temáticos es la de visibilizar determinados cines menores – por su tema, su producción, o su origen -, en cierto modo la tarea consiste en «descubrirlos» para el centro de la cinematografía mundial. Se trata de una labor que también desarrollan los festivales temáticos dedicados a cuestiones distintas de un país o una región. Como decíamos, desde los años 1960 han aparecido festivales de temas muy diversos: desde los comprometidos con causas políticas o sociales a los más pintorescos que pudiéramos pensar<sup>181</sup>. En esta investigación nos limitamos a las relaciones geopolíticas que tienen lugar en el marco de los festivales de cine y por tanto a los festivales y secciones que ponen el territorio como primero de sus criterios de selección.

---

<sup>180</sup> Puede encontrarse información más extensa sobre algunos de los festivales citados en los anexos finales de *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (Iordanova y Cheung, 2010a); en las tablas que figuran en la Bibliografía como Dorman, 2010a; 2010b; 2010c.

<sup>181</sup> Como puede verse en el prolífico trabajo de Skadi Loist, uno de los subcircuitos temáticos más denso y activo ajeno a cuestiones geopolíticas es el de los festivales LGBTIQ. Ver Skadi Loist (2013: 110). Entre los últimos aparecidos en el circuito, podemos señalar el I Correos Film Festival, organizado por la oficina postal española en el año 2015 en Madrid (Correos, 2015).

### 3.3 Años 2000: programas de financiación y cine (trans)nacional

#### 3.3.1 Del origen a la constitución de un calendario de financiación

Continuando la cronología propuesta, nos interesa de qué modo las iniciativas de financiación creadas por festivales de cine suponen un paso más en las relaciones entre el circuito europeo y las cinematografías de la periferia. Como decíamos, también en estos espacios de apoyo los criterios de selección responden a territorios geopolíticos particulares<sup>182</sup>. Desde la creación en 1988 del Fondo Hubert Bals en el Festival de Rotterdam, son muchas las iniciativas parecidas que han surgido en festivales de todo el mundo hasta configurar un circuito de financiación específico. Desde entonces, podemos analizar la expansión de este circuito en dos direcciones: atendiendo por un lado a la multitud de programas de características diversas creados desde 1988 y, por otro, a los diferentes territorios en los que hoy se celebran este tipo de convocatorias<sup>183</sup>.

En la «prehistoria» del subcircuito de financiación asociado a festivales de cine podemos señalar la creación del Sundance Institute bajo la tutela de Robert Redford en 1981. Sin embargo, este festival no creó un programa específico de ayuda a la producción hasta 1996, el «Sundance / NHK Award». Las iniciativas de formación, talleres, residencias creativas y becas que ofrecía desde el principio el Instituto Sundance no estaban sujetas a los criterios geopolíticos que nos interesan principalmente en este circuito de financiación. Es decir, en esta iniciativa podían participar cineastas de todo el mundo, por lo que citaremos el caso de Sundance más adelante como un programa más dentro del circuito general de financiación asociado a festivales<sup>184</sup>.

Consideramos que el primer programa de financiación como tal creado en el contexto de los festivales de cine europeos fue el Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam, operativo desde 1988 y destinado a una periferia cinematográfica que en origen

---

<sup>182</sup> También hay programas de apoyo destinados a formatos o propuestas específicas - películas de corto o largometraje; de ficción, documental, experimentales o de animación -. Nos referiremos a algunas en la cronología.

<sup>183</sup> Desarrollaremos estas dos tendencias en los epígrafes siguientes: «3.3.2 Otras iniciativas: formación, coproducción encuentros» y «3.3.3 Programas de financiación creados por festivales de América Latina».

<sup>184</sup> En 1981 Robert Redford puso en marcha el Sundance Institute, en Utah (US), reuniendo a un grupo de diez cineastas para celebrar talleres de desarrollo de proyecto (Sundance, 2014a).

identificaba con África, Asia y América Latina<sup>185</sup>. Los beneficios para el festival impulsor pueden darse por supuestos si pensamos en la velocidad con la que aparecieron iniciativas similares en otros eventos. En 1996, por ejemplo, el Sundance Institute en colaboración con la televisión japonesa NHK (Japan Broadcasting Corporation) creó la ayuda «Sundance / NHK Award» destinada a proyectos de todo el mundo, sin limitar el programa a un marco geopolítico concreto (Sundance, 2014b; NHK, 2014)<sup>186</sup>. En ese mismo año, el Festival de Amiens creó un programa de ayudas dirigidas a películas «del Sur» para desarrollo de guión, distribución en Francia, promoción o subtítulo (Dovey, 2010: 54; Amiens, 2014). Un año después, apareció una de las ayudas de referencia dedicadas al cine documental: el programa «IDFA Bertha Fund» del Festival de Documental de Amsterdam, en origen llamado «Jan Vrijman Fund» (IDFA, 2014). Estas ayudas del Festival de Amsterdam destinadas a películas documentales también se limitaron a regiones concretas: Asia, África, América Latina, Oriente Medio y algunos países del Este de Europa.

En 1998 el Festival de Cine de Göteborg inició un fondo de apoyo dirigido a la producción en estas mismas regiones, un programa que celebró su última convocatoria en 2011<sup>187</sup>. Hacia finales de la década de 1990 se produjo una explosión de este tipo de iniciativas: por un lado, aparecieron nuevas y más específicas convocatorias; y por otro, comenzaron a crearse programas similares en festivales de las regiones consideradas periféricas – y subsidiarias de los fondos de festivales europeos originales-. Así estos fondos fueron constituyendo un entramado similar al que a la altura de 1980 formaban los festivales – en su papel de exhibidores.

Desde finales de la década de 1990, iniciativas como las anteriores configuran lo que llamamos el (sub)circuito de financiación asociado a festivales.

---

<sup>185</sup> Una periferia definida ahora por la lista DAC de países en vías de desarrollo. Una medida que sirve, según declaraciones de Janneke Langelaan, coordinadora del Hubert Bals Fund, también a la hora de establecer las cuotas de distribución de las ayudas y de justificar decisiones ante las instituciones que financian el Fondo de Rotterdam (Rotterdam, 2015c). Entrevista personal Janneke Langelaan, 1 diciembre 2014, oficinas Hubert Bals Fund, Rotterdam.

<sup>186</sup> Podemos citar sin embargo el Arab Documentary Film Program que Sundance organizó entre los años 2009 y que consistía en ayudas para el desarrollo de guión, producción y postproducción de largometrajes documentales del mundo árabe.

<sup>187</sup> Entrevista Ulf Sigvardson. Göteborg Fund Manager. Correspondencia por e-mail entre el 4 y el 7 de junio de 2012. Göteborg (Suecia) – Madrid. La decisión de limitar el objeto de este trabajo a iniciativas aún en marcha, obliga a dejar al margen un estudio más detallado del extinto programa de Göteborg. Más aún considerando las últimas ampliaciones y actualizaciones del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund que estrechan su relación con la industria europea.

En estos años se siguen creando iniciativas similares. En el año 2000 apareció el programa del Festival de Nantes des Trois Continents dedicado, como el propio festival, a proyectos de África, Asia y América Latina (Nantes, 2014). En 2002 se creó Cine en Construcción, programa que ya detallábamos en el Capítulo 1. Un par de años después, en 2005, el Festival de San Sebastián puso en marcha «Cine en Movimiento», una iniciativa similar a Cine en Construcción pero dedicada a proyectos del Magreb, países africanos de habla portuguesa y países árabes en vías de desarrollo (San Sebastián, 2010b). Por su parte, el Festival de Berlín creó en 2004 el World Cinema Fund: un programa de apoyo a la producción y distribución. En 2003 el Festival de Locarno inauguró «Open Doors», una sección que cada año dedica a un país diferente. Dentro de este marco, Locarno organiza también el «Open Doors Co-production Lab» en el que pone en contacto a cineastas y potenciales inversores y además exhibe películas del país que cada año es protagonista. En estos años América Latina ha tenido una presencia destacada en «Open Doors»: Cuba en 2003 y América Latina en general en 2008. Vemos aquí que en el caso de América Latina además de la etiqueta de cine nacional, también se utiliza la de transnacional para seleccionar títulos de todo el territorio. Más recientemente, en 2011, el Festival de Locarno puso en marcha la sección «Carte Blanche», donde programa proyectos sin finalizar del país elegido: Colombia, México, Chile y Brasil han sido los elegidos en estas primeras ediciones; se trata de un espacio en el que además se otorga un premio de 10.000 CHF a uno de los proyectos participantes (Locarno, 2008; 2012).

En las regiones cinematográficas de la periferia las iniciativas de este tipo generalmente han seguido el modelo de las propuestas originales. Es el caso del programa surcoreano Pusan Promotion plan, creado por el Festival de Busan en 1998<sup>188</sup>. En América Latina, los festivales de Viña del Mar y Guadalajara pusieron en marcha en 2006 y 2007 los programas «En Progreso» y «Construye» siguiendo el modelo de Cine en Construcción, que es además una iniciativa con la que han colaborado y establecido acuerdos durante ediciones puntuales (Viña del Mar, 2010; Guadalajara, 2011a). Del mismo modo, una de las grandes incorporaciones recientes a este subcircuito es el programa «Sanad», del Festival de Abu Dhabi (Sanad, 2014). Desde 2010, «Sanad» auspicia el desarrollo de proyectos y la postproducción de largometrajes de ficción y documental en el Mundo Árabe.

La multiplicación de iniciativas destinadas a géneros o territorios concretos ha configurado lo que bien podemos denominar un subcircuito de financiación asociado al

---

<sup>188</sup> El «Pusan Promotion Plan» se creó con el propósito de apoyar a directores asiáticos mediante encuentros de profesionales e inversores y con premios en metálico para los proyectos seleccionados (Ran, 2009; Cheung, 2011).





### 3.3.2 Otras iniciativas: formación, coproducción, encuentros

Además de los programas específicos de financiación que son el centro de este trabajo, debemos señalar la multitud de espacios de negocio y formación que existen en el circuito de festivales. Es el caso de los mercados cinematográficos, cuyo mapa no ha dejado de expandirse y crecer. También los festivales de cine han aumentado el espacio dedicado a estos programas desde que en 1959 el Festival de Cannes inaugurara su «Marché du Film»:

Así es cómo el primer «Marché du Film» apareció en 1959 con una docena de participantes y una sala de exhibiciones en el viejo palacio de la Croisette. Este pequeño mercado se convirtió en el evento internacional que es hoy: concebido, organizado y planeado con un objetivo: la producción exitosa de todas las películas. 50 años después, el mercado atrae a 10.000 participantes que utilizan este único espacio para mostrar y descubrir casi 4.000 películas y proyectos en 34 salas de exhibición (Cannes, 2015)<sup>190</sup>.

Las cifras muestran la importancia que un mercado tiene para el festival en lo relativo a los negocios. No todos los festivales disponen de un mercado y no todos los que cuentan con uno, este tiene el tamaño y la relevancia del que se celebra en el Festival de Cannes. Sin embargo, su papel es importante para que determinados profesionales acudan a un festival. En su cronología, Marijke de Valck señala la creación del «Marché du Film» como la mayor transformación en el circuito de festivales (2007: 94). Sin duda los mercados y espacios de comercio en el contexto de los festivales fueron la antesala de los programas de financiación y desarrollo de proyectos que identificamos como eje de esta última fase en la historia del circuito.

En las últimas décadas prácticamente todos los festivales han creado nuevos espacios que permiten y favorecen los encuentros entre profesionales de la industria. Estos mercados profesionales constituyen un calendario particular similar al que conforman los festivales en tanto que espacios de exhibición y los fondos como lugares de financiación. Vale la pena citar algunos de los mercados de cine más relevantes a nivel internacional en relación a los que analizar los de Rotterdam, San Sebastián y Berlín<sup>191</sup>. Podemos destacar: el mercado

---

<sup>190</sup> Cita original: «That is how the first Marché du Film came to be in 1959 with a few dozen participants and one screening room made out of fabric stretched across the top of the old Palais Croisette. This tiny market became the international event it is today: conceived, organized, and planned around one goal: the successful production of all films. 50 years later, the Marché attracts 10,000 participants who use this unique environment to debut and discover almost 4,000 films and projects in 34 screening rooms» (Cannes, 2015).

<sup>191</sup> Los *Rencontres de Toulouse* no tienen mercado, aunque sí un espacio llamado «Cinéma en Developement» para favorecer el encuentro de profesionales presentes en el festival (Toulouse, 2015b).

del IDFA International Documentary Film Festival (Amsterdam, noviembre); el «Marché International du Court Métrage» (Clermont Ferrand, febrero), «Mercado de Cine Iberoamericano» (Guadalajara, marzo), «MIFA Marché International du Film d'Animation» (Annecy, junio), «Toronto International Film Festival Market» (Toronto, septiembre), «Sunny Side of the Doc» (La Rochelle, junio), «Film Producer Forum» (Viña del Mar, septiembre), «Tokyo International Film Festival Market» (Tokyo, octubre), etc.

El «CineMart» es el mercado internacional de coproducciones del Festival de Rotterdam y se creó en el año 1991 (Rotterdam, 2011a). Desde entonces realiza una selección de alrededor de 35 proyectos al año con la intención de conseguir los acuerdos necesarios para completar la producción, afrontar la distribución, la promoción de la película o conseguir ventas internacionales. Con mecanismos similares, Berlín celebra el «European Film Market» y el «Film Coproduction Market» (Berlin, 2011e). También San Sebastián, dentro de las diferentes actividades que celebra dentro del Industry Club – donde se inscribe la iniciativa Cine en Construcción – celebra el «Foro de Coproducción Europa-América Latina». Grandes mercados como el «European Film Market» de Berlín siguen el modelo de gran escaparate que asentó el «Marché du Film» de Cannes desde el principio. Un modelo que ha seguido creciendo exponencialmente y en el que se muestran y negocian cientos de títulos en cada edición. En otros festivales más modestos, las secciones de industria, el modelo de mercado que organizan y el volumen de negocios que tienen lugar en ellos también es más limitado. Es el caso del Festival de San Sebastián, por ejemplo, que centra sus esfuerzos en generar redes de contacto, foros de (co)producción y negocios con América Latina, desde 2012 con el espacio que citábamos más arriba «Europa - América Latina» como lugar privilegiado (San Sebastián, 2012a).

Recientemente el mercado de Cannes ha comenzado una expansión que consiste en una especialización parcial. Su tamaño hace que la repercusión de los proyectos pertenecientes a determinados nichos de mercado se vea limitada. Por ello ha creado una iniciativa similar a un mercado en la que muestra y ofrece proyectos de jóvenes realizadores «del Sur» en colaboración con el Institut Français, como recoge la web de la «Fabrique des Cinémas du Monde» de Cannes, que es el nombre que lleva dicha iniciativa (Cannes, 2014b; Lepine, 2015: 21). También dentro de la «Quinzaine des réalisateurs» se ha creado el espacio «Factory»: un programa que se realiza cada año en un país distinto y pone en contacto a cuatro parejas de realizadores del país anfitrión para que realicen cortometrajes. Con ellos, se crea un largometraje que integra los cuatro trabajos. En sus tres ediciones hasta 2015, «Factory» se ha celebrado en Taipei, Copenhague y Chile (Quinzaine, 2015).

Otras vías de apoyo a las cinematografías periféricas son las relacionadas con la formación de jóvenes cineastas. En este sentido destaca el Instituto Sundance que, como mencionábamos antes, desde su creación en 1981 ha ampliado y diversificado sus fórmulas de apoyo a nuevos cineastas hasta organizar a lo largo del año diferentes «labs» en los que se desarrollan seminarios, cursos o talleres de teatro, guión, documental, etc. Además, el festival ofrece apoyo económico para largometrajes de ficción y no ficción (Sundance, 2014). Una labor parecida es la que realiza el Festival de Cannes a través de la «Cinéfondation», creada en 1998 para «apoyar a la próxima generación de cineastas internacionales» (Cannes, 2011a; 2011b; 2011c). Sus iniciativas se organizan en torno a «l'Atelier» y la «Residence», que desde 2000 acoge y mantiene económicamente a una docena de cineastas cada año durante dos estancias de un máximo de cuatro meses y medio cada una<sup>192</sup>. Los vínculos entre la «Cinéfondation» y el festival son evidentes y se traducen en una tercera línea de acción de la «Cinéfondation»: «La Sélection». Según declaraciones de Gilles Jacob, director creativo del Festival de Cannes de 1978 a 2007, en estas iniciativas se comprometen a presentar los largometrajes en el Festival de Cannes una vez que se hayan concluido pero nunca anticipan en qué sección (Jacob en Frodon, 2008: 46). Precisamente con la intención de otorgar un espacio en el festival a estas películas se creó «La Sélection».

En el Festival de Rotterdam, el equipo de «CineMart» organiza desde 2001 el «Rotterdam Film Lab», en un principio nombrado «CineMart International Trainee Project», con la idea de orientar a los jóvenes cineastas para que saquen el máximo provecho de iniciativas y encuentros como «CineMart» (Rotterdam, 2011f).

El «Berlinale Talent Campus» del Festival de Berlín, creado en 2003, se ha convertido en una de las iniciativas de referencia en este campo. El «Talent Campus» se organiza en base a encuentros, charlas, talleres y otras actividades para todo tipo de profesionales del cine (Berlin, 2011b). En 2012 el Festival de Berlín amplió su oferta formativa creando la «Berlinale Residency», con becas para realizadores de todo el mundo que les permiten vivir en Berlín durante el tiempo que duran los cursos que también organiza este programa (Berlin, 2015b; 2012). Es justo reconocer el éxito de la iniciativa de Berlín, que lleva años organizando encuentros similares en el marco de los festivales de Guadalajara,

---

<sup>192</sup> Para un estudio detallado de la propuesta del festival de Cannes a través de la «Cinéfondation» ver Ostrowska, 2010.

Buenos Aires, Durban, Sarajevo y Beirut<sup>193</sup>; aunque también podemos cuestionar la necesidad de uno de estos *talent campus* en cada festival.

Igualmente, San Sebastián organiza seminarios y talleres formativos dentro del espacio dedicado a escuelas y estudiantes de cine (San Sebastián, 2014b). Uno de los últimos grandes eventos en sumarse a la formación de jóvenes cineastas ha sido el Festival de Venecia con el «Biennale College», que celebró su primera edición en 2011 (Venice, 2015).

Las puertas que abren los festivales a nuevos proyectos y cineastas parecen ser infinitas. En cualquier caso, no debemos perder de vista el propósito de estos programas de formación, talleres y residencias creativas: además de alentar el trabajo de jóvenes cineastas, en última instancia buscan a los próximos grandes cineastas del circuito. Y su objetivo es encontrarlos antes que otros festivales.

### 3.3.3 Programas de financiación creados por festivales de América Latina

Igual que ocurrió con los festivales de cine, en un principio también el subcircuito de financiación pareció ser un fenómeno eminentemente europeo – y norteamericano si consideramos el Instituto Sundance -. Sin embargo, sobre todo a partir del año 2000 empezaron a crearse iniciativas de este tipo en festivales de todo el mundo: algo que resulta normal si atendemos a las diferentes modalidades de *work in progress*, un formato que puede adaptarse y que por ello resulta más viable para festivales de pequeño y mediano tamaño que los mercados *à la Cannes*. Como hemos señalado, la aparición de estos programas en regiones periféricas tiene lugar al final de la década de 1990<sup>194</sup>.

A continuación presentamos algunas de estas iniciativas. En esta aproximación los mercados quedan al margen, puesto que en la mayoría de los casos no suponen la implicación directa del festival en la selección de las películas participantes. La importancia de estos espacios de *work in progress*, como los podemos denominar de manera genérica – sean de financiación o formación -, es incuestionable para el cine de la

---

<sup>193</sup> Líbano ha sido el último país en sumarse a los Talent Campus coorganizados con el Festival de Berlín; recientemente anunció la convocatoria para su primera edición en septiembre de 2016. El Talent Campus Beirut cuenta también con la colaboración del FID Marseille y el Goethe Institut (Talents Beirut, 2016).

<sup>194</sup> Anotábamos como primera iniciativa ajena al marco euronorteamericano la creación en 1998 del «Pusan Promotion Plan» en Corea del Sur.

región. Basta con revisar las parrillas de grandes festivales internacionales para comprobar las muchas películas de América Latina que han pasado por este subcircuito de financiación. Aunque en los párrafos que siguen nos limitamos a iniciativas creadas en América Latina, el análisis es extrapolable a otros territorios de la citada periferia cinematográfica.

Como mencionábamos en la cronología general de fondos de financiación, el «Programa Construye» se creó en el Festival Internacional de Guadalajara en 2007 para presentar películas a los profesionales de la industria acreditados en el evento y contribuir así a su finalización (Guadalajara, 2011a). Las películas seleccionadas aspiran a recibir ayudas que van desde copias en 35mm o DCPs, a la edición de un tráiler, trabajo de edición, copias de distribución o subtítulo. Como vemos, «Construye» surge en la línea de Cine en Construcción (Guadalajara, 2011b). Esta misma operación se repite en el Festival de Viña del Mar con el nombre de «Cine en Progreso» desde 2006 (Viña del Mar, 2014b). La iniciativa de Viña del Mar es más débil y depende de acuerdos concretos con otros festivales – como el de Guadalajara, sin ir más lejos – para mantenerse. Esto hace que la identidad y el propio nombre de la iniciativa varíen de un año a otro<sup>195</sup>.

Hay multitud de ejemplos e iniciativas de reciente creación. El «RivieraLAB», asociado al Festival de cine de la Riviera Maya desde 2011, por ejemplo, cuenta con una sección en la que se otorgan premios de 200.000 MXN para la finalización del proyecto (Riviera Maya, 2014). Otro ejemplo es el *work in progress* que el SANFIC, el Festival Internacional de Cine de Santiago de Chile, celebra desde 2009 con el nombre de «Santiago Lab» (SANFIC, 2015a; 2015b). Este espacio comenzó dedicado en exclusiva a proyectos chilenos pendientes de finalización, pero pronto se abrió a películas de otros países de América Latina. Dicho programa ofrece tres premios de 5.000 USD con la intención de «fomentar y apoyar a corto y mediano plazo la cinematografía nacional y, a largo plazo, la industria del cine latinoamericano», como señala la actual directora de Industria del SANFIC, Gabriela Sandoval (LatAm, 2013: 20). Antes que estos, en 2004 se puso en marcha el «Buenos Aires Lab» – o «BAL Buenos Aires» – en el marco del BAFICI y con una vocación similar a la de los programas citados (Urraca, 2012; BAFICI, 2015). Existen otras iniciativas que con el mismo propósito definen el premio en base a las necesidades específicas de los proyectos beneficiarios como es el caso de «Nuestra América Primera Copia» del Festival de La Habana (La Habana, 2013; 2011b). Es decir, programas que ofrecen el apoyo logístico necesario para finalizar la película.

---

<sup>195</sup> El programa de *work in progress* del Festival de Viña del Mar ha cambiado su nombre en función de las circunstancias. En 2014 aparece en esta nota como Viña Construye (Viña del Mar, 2014a)

Al mismo tiempo hay iniciativas mixtas que conjugan elementos de los modelos de formación y de financiación. Es el caso de «TransLAB» o el «Panamá Film Lab», de los festivales Transcinema de Perú y el Festival de Hayah, festivales dedicados en cada caso a propuestas de no ficción y de cortometraje. Sus premios son una copia en DCP para envío a festivales y becas de formación para los cineastas responsables de los proyectos premiados (Transcinema, 2014; Hayah, 2015). El «BrLAB», de la Mostra de Cinema em São Paulo, ofrece dos premios en forma de compra de derechos de distribución (São Paulo, 2014).

Estos modelos de *works in progress* que en ocasiones implican exhibiciones semipúblicas son, por inversión económica y logística, más viables que la celebración de un mercado. Al tiempo, los recursos empleados en los programas de formación – para cineastas prometedores y potenciales estrellas del circuito de festivales en un futuro próximo – también puede ser una iniciativa muy rentable. En última instancia, tratan de encontrar al próximo gran cineasta del circuito mundial. Estos programas han aparecido en multitud de festivales de América Latina en los últimos años. Es reseñable la celebración en el Festival de Guadalajara del «Talents Guadalajara», una especie de franquicia del programa del mismo nombre celebrado desde 2003 en la Berlinale (Guadalajara, 2015). También en América Latina se celebra el «Talent Buenos Aires», en colaboración con la Universidad del Cine (Universidad del Cine, 2015). Esta no es la única iniciativa de formación auspiciada por festivales de otras latitudes: el programa «Good Pitch» del International Human Rights Film Festival de Buenos Aires que cuenta con el apoyo del Sundance Institute Documentary Film Program es otro caso (Sundance, 2013).

Son también muchos los festivales que han creado iniciativas particulares en función de sus intereses y posibilidades. Así, podemos citar casos como «AcampaDOC», campamento<sup>196</sup> y festival al tiempo, ofrece talleres especializados; el seminario del FIDBA<sup>197</sup> de Buenos Aires ofrece talleres creativos de carácter similar; el taller y las clases magistrales de documental de los festivales Doc Montevideo y de Doc Buenos Aires, que además incluye actividades de *pitching* para los participantes; el programa «Training and Networks» del Festival de Viña del Mar; el «Programa Incubadora» del Festival de Guanajuato, etc<sup>198</sup>. Por ello, es necesario destacar el interés de muchos festivales en integrarse en este subcircuito de financiación aunque su presupuesto y relevancia les

---

<sup>196</sup> Llamémoslo residencia creativa.

<sup>197</sup> Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires.

<sup>198</sup> AcampaDoc (2015); FIDBA (2013); Doc Montevideo (2014); Doc Buenos Aires (2015); Viña del Mar (2014b); Guanajuato (2014).

impida hacerlo en la misma liga que la «Cinéfondation» o el Fondo Hubert Bals. Se trata de festivales que inventan nuevos modelos de acuerdo a sus posibilidades para este cada vez más complejo panorama. Podemos señalar un programa más, de buenas intenciones, para cerrar este punto: la iniciativa «Cine Nacional WIP» del Festival Internacional de Cine del Paraguay, que ofrece visibilidad, la inclusión de la película en el catálogo y el compromiso de buscar interesados en finalizar o distribuir estos títulos (Paraguay, 2014).

### 3.3.4 Cuotas nacionales: países de los proyectos beneficiarios

A la hora de acercarse al cine latinoamericano auspiciado por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund es inevitable atender a los números. Más allá de cifras, los datos que analizamos evidencian la verdadera vocación y a los resultados de estas iniciativas. Estas cifras dan también información sobre el propio cine de América Latina: qué países reciben más apoyos, cuáles gozan de una industria más potente y al mismo tiempo cómo las desigualdades en la distribución de las ayudas se han difuminado a medida que la coproducción internacional se ha convertido en la tendencia dominante.

Esta primera tabla muestra el número total de proyectos del periodo 2000-2015 de los tres fondos. Incluimos el número total de películas financiadas en cada convocatoria y la cifra que corresponde a proyectos de América Latina<sup>199</sup>. En el Anexo VII incluimos la distribución por países de las películas que constituyen la filmografía de cada uno de los tres fondos.

---

<sup>199</sup> Tanto en esta tabla como en las que muestran los proyectos por países y resoluciones anuales hemos incluido también los recientes títulos auspiciados a través de las líneas de acción específicas «HBF+Europe» y «WCF Europe». Nos referiremos en el epígrafe siguiente, dedicado a la coproducción internacional, a los títulos beneficiarios de la primera resolución que ha tenido lugar en 2015.



PELÍCULAS FINANCIADAS: TOTALES Y DE AMÉRICA LATINA (2000-2015)

AÑO CONVOCATORIA	HBF		CC		WCF	
	PELÍCULAS	De AMÉRICA LATINA	PELÍCULAS	De AMÉRICA LATINA	PELÍCULAS	De AMÉRICA LATINA
2000	28	12				
2001	35	19				
2002	43	19	15			
2003	48	16	8			
2004	52	11	10			
2005	34	18	10		18	10
2006	43	14	9		15	8
2007	54	14	11		9	3
2008	45	15	11		11	4
2009	48	13	12		11	6
2010	42	17	9		9	4
2011	40	19	12		13	8
2012	39	14	11		9	3
2013	25	10	12		13	6
2014	26	11	11		11	3
2015	26	10 (9 + 1 Europe)	12		17	10 (3 + 7 Europe)
<b>TOTAL</b>	<b>628</b>	<b>232 (1 HBF+Europe<sup>200</sup>)</b>	<b>153</b>		<b>136</b>	<b>65 (7 WCF Europe)</b>

Tabla 1: Películas financiadas: totales y de américa latina (2000-2015)

Como muestra la tabla, el programa más relevante en volumen de títulos es el Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam, que habiendo empezado con solo tres películas auspiciadas en 1988, de India, Túnez y China, rápidamente creció hasta dar soporte a cerca de 50 proyectos al año de los que un tercio suelen ser de América Latina (Rotterdam, 2014b). En el caso del World Cinema Fund, el porcentaje de proyectos de la región alcanza casi el 50% en cada convocatoria. Más allá del buen momento que puede estar viviendo esta cinematografía transnacional, la cuestión tiene que ver también con el volumen de solicitudes enviadas desde cada uno de los territorios que pueden participar. Algo que a su vez está relacionado con el volumen de producción de cada industria nacional.

Isona Admetlla, Office Manager del World Cinema Fund, señala que es muy superior el número de proyectos enviados desde América Latina que desde, por ejemplo, África, lo

<sup>200</sup> La película *Monos* (Alejandro Landes y Alexis Dos Santos, CO/AR) ya había recibido en 2013 una ayuda del Fondo Hubert Bals en la modalidad destinada a Guión y desarrollo de proyecto.

cual influye en las posibilidades de elección de títulos. Recientemente el Fondo Hubert Bals ha publicado las estadísticas de los proyectos recibidos en las convocatorias de los últimos tres años (Rotterdam, 2015f: 20). El porcentaje de películas candidatas y beneficiarias de las ayudas de este fondo es prácticamente equivalente: en 2012 el 40% de las solicitudes eran de proyectos de América Latina y un 33% de los títulos beneficiarios también lo fueron; en 2013 los porcentajes eran 48% y 36%; en 2014 eran respectivamente de 43% y 44%<sup>201</sup>. En el caso de Berlín, Isona Admetlla añade que aunque no existan cuotas regionales previas para la selección de las películas beneficiarias, buscan diversidad en cada resolución apoyando proyectos interesantes de diferentes cinematografías<sup>202</sup>. En el World Cinema Fund la selección de proyectos de América Latina descendió a partir de 2007, cuando se incluyeron entre los países elegibles el Sudeste Asiático y el Cáucaso en vista de la interesante producción que estaban realizando en ese momento. Inevitablemente, la inclusión de nuevas regiones obligó a redistribuir el presupuesto.

En este sentido y considerando la situación actual de la cinematografía colombiana, podemos señalar la presencia sostenida de títulos de este país en las últimas convocatorias. Decíamos que Colombia es uno de los países cuyo volumen de producción y visibilidad internacional ha crecido más considerablemente en los últimos años, lo que seguramente se traduce en más proyectos presentados a estas convocatorias y más títulos elegidos como beneficiarios de las mismas. Existen otra serie de factores que condicionan la elegibilidad de títulos de unos u otros países. Hay un caso que resulta especialmente llamativo: el World Cinema Fund otorgó una ayuda de distribución a *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR) en diciembre de 2015, cuando la película colombiana estaba nominada en la categoría de «Mejor Película Extranjera» en los Premios Oscar de Hollywood. Podemos señalar este caso como una contribución destinada a visibilizar este título e incorporarlo a la filmografía del fondo de Berlín, ya que la ayuda fue únicamente de 7.000 EUR (Berlin, 2015d).

---

<sup>201</sup> Ocurre lo mismo al atender a las cinematografías que menos presencia tienen en el Fondo de Rotterdam. Solo el 4% de las solicitudes presentadas en 2012 eran de proyectos de Europa del Este, en la resolución, los títulos de esta región también suponían un 4%; en 2013 los porcentajes eran 4% y 7%; y en 2014 de 4% y 0%, es decir, ninguna película del Este de Europa recibió un subsidio del programa. Los porcentajes de Oriente Medio en cuanto a solicitudes y ayudas se sitúan en torno al 15% en todos los casos; un porcentaje solo un poco más alto que el de títulos africanos. Los proyectos de Asia han oscilado en las diferentes convocatorias entre el 30% y el 40%.

<sup>202</sup> Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype.

También hay que tener en cuenta que la distribución de los fondos está relativamente sujeta al tipo de instituciones que los financian y que, como veremos en el capítulo siguiente, están relacionadas con los Ministerios de Asuntos Exteriores, de Cultura y los organismos públicos para la cooperación y el desarrollo. La importancia que tiene esta circunstancia en la selección de títulos queda clara en la conversación que mantiene Janneke Langelaan, coordinadora del Fondo Hubert Bals y asesora de programación de Rotterdam para América Latina, con Marijke de Valck:

En el pasado no teníamos que etiquetar nada, solo gastábamos dinero... pero ahora nuestra selección está siendo más restrictiva. Como resultado, la etiqueta de ayuda al desarrollo a veces choca que con los objetivos artísticos del fondo. Por ejemplo, en 2012, el gobierno danés pidió que un mínimo del 25% del dinero fuera destinado a proyectos que pertenecieran a las dos primeras columnas de la lista DAC, a los países más pobres. Pero, las películas más interesantes –artísticamente– se hacen en países donde ya hay una industria cinematográfica, aquellos que pertenecen a la columna de la derecha de la lista, como México y Argentina. A veces tienes que hacer una elección imposible: ¿quieres apoyar buenas películas o estimular a realizadores de países menos desarrollados? Hacer una película de alta calidad puede ser una tarea muy difícil para los cineastas y esto puede ser más fácil en países que tienen una industria cinematográfica más desarrollada. Las películas de éxito del Fondo Hubert Bals [en el mercado internacional] reflejan positivamente el trabajo de cineastas emergentes de partes del mundo que están menos desarrolladas cinematográficamente ¿qué tradición sigues? (Langelaan en de Valck, 2014b: 53-54)<sup>203</sup>.

Debemos atender a los países de origen de las productoras participantes en las películas de esta investigación, datos que aparecen en el Anexo VII<sup>204</sup>. El motivo principal para ello es la diversidad de las «industrias nacionales» que integran América Latina. Ni la producción anual, ni el presupuesto medio por película, ni las dinámicas de producción y

---

<sup>203</sup> Cita original: «In the past we didn't have to label anything, we could just spend money... But now our selections are becoming more restricted. As a result, the label of development aid sometimes clashes with the fund's artistic objective. For example, in 2012, the Dutch government demanded that a minimum of 25 percent of the money be used to support projects belonging to the first two columns of the DAC-list, the poorest countries. But, most (artistically) interesting films are made in the countries where there already is a film industry, those belonging to the column at the right of the list, like Mexico and Argentina. You are sometimes put for an impossible choice: Do you want to support good films or stimulate filmmakers from less developed countries? Making a high-quality film can be a very difficult undertaking for filmmakers and this can be much easier in countries that have a more developed film industry. Successful HBF-supported films [on the international market] can reflect positively on the work of emerging filmmakers from parts of the world that are less developed cinematographically. So which tradition do you follow?» (Langelaan en de Valck, 2014b: 53-54). Esta cuestión también fue objeto de debate en la mesa redonda referida en la Bibliografía como Langelaan, 2012.

<sup>204</sup> En el Anexo I aparecen los datos de los países participantes en cada título en el momento de solicitar la ayuda a los tres fondos que analizamos.

promoción internacional son las mismas en Guatemala que en Argentina, o en Paraguay que en México.

No es extraño que la mayor parte de las películas financiadas sean de los países que tradicionalmente tienen una más sólida industria cinematográfica: Argentina presenta el mayor volumen de proyectos; Brasil y México siguen en número a los argentinos en los tres fondos del análisis. Apoyando prioritariamente las producciones de las cinematografías más sólidas, estas iniciativas mantienen las desigualdades y diferencias existentes entre los cines nacionales de la región. Es una crítica que también se ha hecho a otras fórmulas de fomento cinematográfico, como veremos luego que es el caso del Programa Ibermedia.

El número de proyectos argentinos en relación a los de otros países se equilibró en el Hubert Bals Fund a partir de la convocatoria de 2006, como también ocurrió en 2005 en la selección de Cine en Construcción. A partir de ese momento cobraron más importancia en estos fondos películas de México y Chile, respectivamente, algo favorecido por los buenos resultados de las mismas en el circuito de festivales y el palmarés internacional. Por su parte, Brasil en el fondo de Rotterdam y Chile en el de San Sebastián son las cinematografías que sin despuntar demasiado se han mantenido constantes a lo largo de las sucesivas convocatorias.

Podemos señalar también que algunas cinematografías más pequeñas solamente estén presentes en estos fondos como parte de títulos coproducidos. Aunque nos detendremos en esta cuestión en el epígrafe siguiente, podemos citar como ejemplo dos títulos peruanos: *Climas* (Enrica Pérez, 2014, PE/CO) y *NN* (Héctor Gálvez, 2014, PE). La primera fue seleccionada en la edición de 2013 de Cine en Construcción celebrada en Toulouse como una coproducción con Colombia; la segunda, al año siguiente en Toulouse como una coproducción de Perú, Colombia, Alemania y Francia.

La participación en Cine en Construcción en régimen de coproducción es una tendencia creciente en los últimos años: un fenómeno relacionado con los acuerdos bilaterales, políticas de cooperación y fondos de desarrollo disponibles para el cine latinoamericano. A partir del año 2010 las coproducciones han crecido exponencialmente entre los títulos seleccionados por Cine en Construcción; es más, en las ediciones de 2014 y 2015 casi todos los títulos han sido seleccionados ya siendo coproducciones<sup>205</sup>. Por el contrario, en el

---

<sup>205</sup> Películas que fueron seleccionadas por el programa Cine en Construcción ya como coproducciones: en 2007 *Acné* (Federico Veiroj, UY/AR/ES/MX) y *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, BR/AR/PT); en 2008 *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, CL/PT/FR) y *La Yuma* (Florence

periodo 2000-2015 solo un proyecto ha concurrido a las ayudas del World Cinema Fund ya en régimen de coproducción entre Alemania y Uruguay: *El bella vista* (Alicia Cano, 2012, DE/UY). También hay un único caso en el Hubert Bals Fund: *A Mexican Story* (Artur Aristakisian, MX/RU), una coproducción ruso-mexicana sin finalizar. De todos modos, la selección de cada uno de los títulos que ya solicitan la ayuda como coproducciones tiene unas circunstancias particulares. Es distinta una película como *La Yuma* (Florence Jaugey, 2009, FR/MX/ES/NI), única película de Nicaragua en dos décadas y coproducida con México, que *Acné* (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES/MX/US) con participación de la productora uruguaya Control Z Films, habitual de este circuito de financiación.

La decisión de financiar proyectos de cinematografías más débiles es más clara en el Hubert Bals Fund, que incluye en su filmografía títulos de Paraguay, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Venezuela; y Cine en Construcción, con películas de Nicaragua, Guatemala y Panamá. Como decimos, casi siempre estas películas participan en régimen de coproducción con compañías de otros países europeos o de América Latina. Algunos títulos que podemos señalar de estas cinematografías nacionales son las películas guatemaltecas *Polvo* (Julio Hernández Cordón, 2012, DE/GT/ES/CL), que recibió una ayuda para producción del World Cinema Fund en 2011, e *Ixcánul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR), seleccionada por Cine en Construcción en su edición de 2014 celebrada en San Sebastián. También, las películas peruanas *Videofilia (y otros síndromes virales)* (Juan Daniel F. Molero, 2015, PE), que recibió el apoyo del Fondo Hubert Bals en 2014, y *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015, PE/AR/ES) seleccionada en 2014 por el programa de San Sebastián. Igual, podemos señalar las dos coproducciones con participación peruana que citábamos antes y que en estos dos años han sido seleccionadas por Cine en

---

Jaugey, NI/MX); en 2009 *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, PE/CO) y *Agua fría de mar* (Paz Fábrega, CR/FR); y en 2010 *La mirada invisible* (Diego Lerman, AR/FR/ES) y *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, CO/PA). A partir de 2010 los títulos seleccionados como coproducciones – en numerosas ocasiones europeas - se multiplican: en 2011 *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, BR/AR/FR) y *Bonsái* (Cristián Jiménez, CL/AR/FR/PT); en 2012 *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, UY/MX/NE), *La Sirga* (William Vega, CO/FR/MX), *El lugar del hijo* (Manuel Nieto, UY/AR), *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, CL/FR/AR) y *Las horas muertas* (Aarón Fernández, MX/ES/FR); en 2013 *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, CL/FR), *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, CL/FR) e *Historia del miedo* (Benjamín Haishtat, AR/UY/FR/DE); en 2014 *NN* (Héctor Gálvez Campos, DE/CO/FR/PE), *La voz en off* (Cristián Jiménez, CA/CL/FR), *El silencio del río* (Carlos Tribiño Mamby, CO/FR/UY), *Ausência* (Chico Teixeira, BR/CL/FR), *Paula* (Eugenio Canevari, AR/ES), *Mi amiga del parque* (Ana Katz, AR/UY) y *La mujer de barro* (Sergio Castro, AR/CL); y en 2015 *Eva no duerme* (Pablo Agüero, AR/FR/ES), *A cidade onde envelheço* (Marília Rocha, BR/PT), *Sobrevivientes* (Robert Calzadilla, VE/CO), *Rara* (Pepa San Martín, CL/AR), *Princesita* (Marialy Rivas, CL/AR/ES), *Era o hotel Cambridge* (Eliane Caffé, BR/FR) y *La emboscada* (Daniel Hendler, AR/UY).

Construcción Toulouse: *Climas* (Enrica Pérez, 2014, PE/CO) y *NN* (Héctor Gálvez, 2014, PE).

Debemos señalar, por el contrario, la ausencia de producciones de El Salvador, Haití y Honduras en las filmografías de los tres programas europeos que vertebran nuestra investigación. Como decíamos al principio de este capítulo, esto está relacionado también con el escaso volumen anual de producción de estas cinematografías nacionales.

### 3.3.5 La (co)producción internacional: una consecuencia de la financiación en festivales

Las películas de la periferia que participan del circuito de financiación creado por festivales en un altísimo porcentaje acaban convirtiéndose en coproducciones internacionales. La hipótesis está clara: la participación en circuitos que favorecen la coproducción no hace sino sumar participantes extranjeros a un proyecto que surge como eminentemente nacional. Es más, podemos decir que en este sentido los espacios de apoyo, encuentro y negocio celebrados en festivales habitualmente generan los resultados que persiguen.

En los tres programas que estudiamos las circunstancias son especialmente interesantes ya que la coproducción es una consecuencia a veces indirecta de sus dinámicas: buscan únicamente contribuir a la finalización de los títulos seleccionados. Veremos de qué manera las películas de América Latina que postulan para conseguir alguna de las ayudas de producción o distribución ofrecidas por festivales europeos se convierten en coproducciones internacionales. En los casos que estudiamos hay dos circunstancias posibles: que la participación internacional surja de manera espontánea en el recorrido de una película por diversos fondos o que sea consecuencia de las normas de un programa determinado.

El primer caso sería el de Cine en Construcción. Tanto en San Sebastián como en los Encuentros de Toulouse hay representantes de empresas de producción y distribución que además de aconsejar y valorar las películas exhibidas en sesiones para profesionales, pueden iniciar otro tipo de negociaciones con los responsables de cada título. Desde 2011 encontramos un cambio en la dinámica original de Cine en Construcción y es que según las

normas la compañía española Nephilim pasa a representar a las empresas que patrocinan el Premio de la Industria. De este modo se suma como coproductor al título ganador de cada edición celebrada en San Sebastián<sup>206</sup>. El segundo caso es el del World Cinema Fund de la Berlinale, donde una cláusula específica obliga a la participación en el proyecto de una productora o distribuidora alemana para recibir la ayuda que ofrece el fondo<sup>207</sup>.

El proceso por el cual una empresa de distribución alemana se incorpora a películas de otras nacionalidades que reciben una de las ayudas de Berlín resulta mucho más claro en conversación con Isona Admetlla, Office Manager del World Cinema Fund. Admetlla explica que no es necesario tener el acuerdo o haber iniciado las conversaciones con una empresa alemana, sino que, si una película resulta beneficiaria en la categoría de producción o distribución, la propia oficina del Fondo se ocupará de facilitar el diálogo para que una empresa se incorpore al proyecto. Este hecho favorece que se repitan los nombres de algunas de las compañías de producción y distribución europeas que se suman a los proyectos de la periferia auspiciados por el World Cinema Fund. La tarea de los responsables del fondo también es conocer los productos que financian y los potenciales colaboradores para favorecer los citados acuerdos.

Son precisamente algunas películas celebradas como las más representativas de sus respectivos cines nacionales las que se han convertido en coproducciones de participación financiera internacional en su paso por este circuito de financiación – y otros espacios de apoyo complementarios que analizaremos en el Capítulo 4 -. Si bien, y como apuntábamos en el Capítulo 1, legalmente estas películas no detentan la nacionalidad de todos los países participantes que señala la base de datos IMDb, esta aproximación nos permite ver claramente cuán diversa es la procedencia de capitales invertidos en cada título.

Aunque en el epígrafe siguiente analizaremos *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE) como estudio de caso, hay otros muchos ejemplos, como algunas películas de Pablo Trapero, uno de los cineastas argentinos de mayor proyección en festivales y salas comerciales de todo el mundo<sup>208</sup>. Podemos señalar sus películas *El bonaerense* (2002, AR/CL/FR/NL) y *Familia rodante* (2003, AR/BR/FR/DE/ES/UK) ya que ambas películas recibieron el apoyo del Fondo Hubert Bals: para guión y desarrollo de

---

<sup>206</sup> Desarrollamos esta cuestión en el epígrafe dedicado a *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, AR/ES).

<sup>207</sup> Entrevista Isona Admetlla. Skype. San Sebastián - Berlín. 2012. Ver: Berlin, 2011d; 2011e.

<sup>208</sup> En el Anexo I aparecen las películas con los datos de los países que presentaron el proyecto a los fondos estudiados. En el desarrollo de la investigación aparecen los datos de los países participantes según información de IMDb. De este modo, puede compararse el origen del proyecto y la participación internacional en el mismo a la hora de su estreno mundial.

proyecto en el primer caso y para postproducción en el segundo. Habiendo postulado a las ayudas como películas de producción argentina, la participación internacional a raíz de su circulación por este y otros circuitos de financiación está clara. Es idéntico el caso de algunos cineastas mexicanos: las películas dirigidas por Carlos Reygadas y Nicolás Pereda también se presentaron como proyectos de México al Fondo Hubert Bals y han sido estrenadas con una amplia participación internacional en la producción. Concretamente, *Japón* (Carlos Reygadas, 2001, MX/DE/NL/ES) consiguió una ayuda para postproducción y *Verano de Goliat* (Nicolás Pereda, 2007, CA/MX/NL) para postproducción digital.

Este hecho se repite al margen de que la cinematografía nacional tenga un volumen de producción más o menos vasto. Por poner casos de filmografías más pequeñas, la película paraguaya *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/PY/NL/AT/FR/DE) y la dominicana *Jean Gentil* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2008, MX/DM/DE) también han ampliado el número de empresas e instituciones participantes en su financiación. En casos como estos es especialmente significativa la participación internacional. Veámos también en las páginas anteriores cómo algunas cinematografías más débiles solo concurren a estos programas ya en régimen de coproducción. A los casos ya citados podemos añadir otros títulos como la costarricense *Agua fría de mar* (Paz Fábrega, 2010, CR/FR/ES/NL/MX), que participó en Cine en Construcción y el Fondo Hubert Bals como una coproducción de Costa Rica y Francia. También *La Yuma* (Florence Jaugey, 2009, FR/MX/ES/NI), que postuló a Cine en Construcción como una coproducción de México y Nicaragua. Ambas películas, además, han tenido una circulación más extensa por el (sub)circuito de financiación que nos ocupa, lo que consideramos que amplía y fomenta el interés de otras productoras extranjeras por participar financieramente. *Agua fría de mar* recibió una ayuda para producción del programa «Framework» que ofrece el Festival de Cine de Torino en Italia. *La Yuma*, por su parte, consiguió una ayuda de 50.000 CHF del programa «Visions Sud Est» del Festival de Fribourg en Suiza y otra ayuda para producción de 250.000 SEK en el desaparecido fondo del Festival de Cine de Götteborg, en Suecia.

Al atender a los países participantes en las películas de esta investigación, observamos la alta frecuencia con la que los Países Bajos, Francia y España aparecen citados en los créditos de las películas. Es llamativo que siendo una cláusula inexistente, la mayor parte de películas beneficiarias de alguna ayuda del Fondo Hubert Bals acaben consiguiendo participación en su presupuesto de una empresa neerlandesa. En el Fondo del Festival de Rotterdam ni siquiera es obligatorio invertir el dinero de la ayuda en los Países Bajos. En el caso alemán es una consecuencia directa de las bases de la convocatoria, que como ya



señalábamos especifican que haya una empresa alemana participante en el proyecto a través de la que hacer efectiva la ayuda para producción o distribución. También en el caso de Cine en Construcción se producen estas sinergias haciendo a productoras o instituciones españolas y francesas participar del presupuesto de determinados títulos: ha sido el caso de la participación o colaboración puntual de televisiones como la cadena pública de España (TVE) o ARTE Francia. Podemos señalar en esta línea el modo en que Cine en Construcción ha actualizado algunas cláusulas de sus bases, como es el caso explícito de Nephilim Producciones como empresa gestora del Premio de la Industria que firma un contrato de coproducción con el proyecto relativo a los derechos de distribución en España y Andorra (Falicov, 2013b: 265).

Este tipo de relaciones de coproducción son cada vez más complejas. Las ampliaciones del Fondo Hubert Bals y el World Cinema Fund con líneas específicas de ayuda financiadas por el Programa MEDIA de la Unión Europea resulta una prueba evidente. Como señalábamos al presentar estos fondos, las ampliaciones «HBF+Europe» y «WCF Europe» consisten en ayudas específicas para compañías de producción y distribución europeas que se sumen en régimen de coproductores minoritarios a proyectos de las regiones incluidas en los marcos de interés de estos fondos de Rotterdam y Berlín. El cambio en las dinámicas originales de estos programas es fundamental dado que ahora el foco de interés son las empresas europeas y no las cinematografías (trans)nacionales de la periferia.

En la primera resolución del «HBF+Europe» una de las cuatro ayudas de producción fue para el proyecto *Monos*. Una coproducción de Colombia y Argentina, dirigida por un realizador de cada país: Alejandro Landes y Alexis Dos Santos, respectivamente. En la primera resolución del «HBF Europe» los cuatro proyectos beneficiarios de la categoría de producción y dos de los cuatro que recibieron los apoyos para distribución eran de América Latina. Las ayudas de producción de esta primera convocatoria han sido para *Pendular* (Julia Murat, BR/FR), *Paintings in the Dark* (Paula Markovitch, AR/PL), *A cidade onde envelheço* (Marilia Rocha, BR/PT) y *Jesús* (Fernando Guzzoni, CL/DE); las de distribución para *Time was endless* (Sérgio Andrade y Fabio Baldo, BR) y *Hunting season* (Natalia Garagiola, AR). En todos los casos los proyectos pertenecen a cinematografías nacionales de solvente trayectoria en el circuito internacional de festivales.

### **3.4 *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NE/DE)**

Hay productoras que han sabido aprovechar las oportunidades de financiación y visibilidad disponibles en este subcircuito de ayudas ofrecidas por festivales. El envío y la participación de sus películas en estas convocatorias les permiten dar a conocer los proyectos a profesionales potencialmente interesados en financiar, distribuir o programar sus productos. Encontramos algunos casos especialmente relevantes como la productora chilena Fábula y la uruguaya Control Z Films - ahora Mutante Cine -. Ambas aparecieron a principios de la década del 2000 con el propósito de producir y distribuir las películas de algunos de sus fundadores: Pablo Larraín en el primer caso y Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll en el segundo. Ahora han hecho del subcircuito de apoyos convocados por festivales una de sus fórmulas de financiación y promoción.

*Tanta agua*, producida por Control Z Films, nos permite analizar el modo en que las películas consiguen visibilidad en el circuito previo a su finalización y la manera en que un proyecto puede mutar durante este recorrido – en términos financieros y estéticos -. *Tanta agua* nació como proyecto de la compañía uruguaya Control Z Films y sumó a lo largo de dos años la participación de productoras de distintos países como México, Países Bajos y Alemania. Veremos de qué manera se ha ido modificando el número de países asociados a esta película a medida que participaba en encuentros, programas de financiación y foros de coproducción. Además, este es uno de los títulos que pudimos ver durante el trabajo de campo realizado en las ediciones de 2012 de Cine en Construcción celebradas en Toulouse en marzo y en San Sebastián en septiembre. De modo que también podemos analizar el cambio y evolución de la película entre ambas sesiones y la versión que se estrenó en el Festival de Berlín de 2013.

Con estas iniciativas los festivales regulan qué se exhibe pero también en última instancia deciden qué se produce: orientando a los realizadores durante el proceso de desarrollo de un trabajo o contribuyendo económicamente a la finalización que películas que consideren interesantes. Durante estos procesos, simultáneamente organizan las películas como pertenecientes a «territorios imaginados» cinematográficos determinados que con frecuencia sitúan en un espacio periférico y secundario con respecto al lugar que dichos festivales ocupan en el contexto mundial. Los mecanismos remiten en cierto modo a dinámicas propias del colonialismo más clásico.

La definición de colonialismo cultural de Aníbal Quijano que citábamos en el marco teórico resulta especialmente adecuada para analizar el proceso por el que los programas de financiación configuran y legitiman los cines (trans)nacionales como una categoría

específica. Ocurre lo mismo al atender a los programas de formación y talleres impartidos por estos mismos festivales. En el análisis que Quijano dedica al colonialismo cultural pone de manifiesto la continuidad y vigencia de estas relaciones desiguales de Europa con otros territorios (Quijano, 1992: 18). Aunque la tensión cultural entre un territorio central y otro periférico no se limita al caso cinematográfico, podemos hacer casi una traducción literal del texto de Quijano al referirnos a los fondos de financiación creados por festivales durante las dos últimas décadas<sup>209</sup>.

El autor señala que en las relaciones coloniales la «represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual y visual»: sin considerarlo prácticas represivas o restrictivas, una vez que las películas de regiones como América Latina se someten a las dinámicas del circuito de financiación y formación europeo, asumen como propios unos modos de hacer cine particulares definidos desde Europa. Señalábamos en el párrafo anterior que el colonialismo cultural actualiza y mantiene vigentes ciertas desigualdades clásicas de las relaciones entre Europa y América Latina. Quijano señala cómo además la idea de Europa sigue teniendo un gran atractivo para muchos de los habitantes de la región colonizada y el hecho de que los festivales de cine europeos sean de referencia para los cineastas y profesionales de América Latina perpetúa el papel central de Europa en la cinematografía mundial (Quijano, 1992: 18). De nuevo, esta idea remite al papel central que otorgamos a los festivales europeos en el contexto de la cinematografía mundial y su poder para legitimar movimientos, estéticas y configurar territorios particulares. En el marco de los festivales, los patrones cinematográficos expuestos en los talleres de formación y producción organizados en eventos europeos dan lugar a lo que hemos referido antes en este trabajo como el «cine de festivales» producido de acuerdo a las normas del circuito de financiación de festivales y destinado a la

---

<sup>209</sup> Cita completa: «[La colonización cultural] Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. [...] Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no solo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes [...]. Los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones. Los colocaron, primero, lejos del acceso de los dominados. Más tarde, los enseñaron de modo parcial y selectivo, para cooptar algunos dominados en algunas instancias del poder de los dominadores. Entonces, la cultura europea se convirtió, además, en una seducción: daba acceso al poder» (Quijano, 1992: 12).

exhibición en este mismo marco. De nuevo, la idea de Quijano sobre las relaciones coloniales y «la imposición del uso de los propios patrones de expresión dominantes» - europeos - resulta válida y pertinente para nuestra aproximación. En última instancia el marco europeo regula el «acceso al poder» en tanto que permite completar la financiación de proyectos y llevarlos a Europa durante su desarrollo gracias a fondos de apoyo como los del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción o el World Cinema Fund. Una circunstancia, esta última, que facilitará que esos mismos trabajos se exhiban en citas europeas del circuito internacional. Como bien sintetiza Amanda Rueda «Estos espacios de intercambio, si bien permiten, en efecto, el desarrollo cinematográfico en algunos países, constituyen repertorios administrados por el "centro"» (Rueda, 2009a: 119).

El hecho de que en numerosas ocasiones *Tanta agua* haya sido seleccionada en programas de apoyo destinado a la periferia cinematográfica o al cine de América Latina ha contribuido a que la película se considere uruguaya y no una coproducción internacional ni un título neerlandés o alemán – que son las nacionalidades de algunas de las compañías productoras -. Este proceso arrancó durante la primera selección de dicha película en un fondo de apoyo destinado a territorios cinematográficos de la periferia o al cine de América Latina.

Veámos que uno de los elementos más significativos de estos programas de apoyo y financiación es que se desarrollan a lo largo de todo el año conformando un circuito similar al de los festivales que los organizan. También es importante volver a señalar que la participación en uno de estos programas no impide al proyecto solicitar otras ayudas o la participación en otros foros de formación o (co)producción. Estos dos elementos permiten que las películas desarrollen un recorrido que puede ser tan amplio como se diseñe, es decir, una película puede participar en estas iniciativas desde que es una idea de guión hasta el momento en que solo queda ultimar los títulos de cierre de la misma.

Podemos anotar también que el haber conseguido el apoyo de uno de estos fondos resulta un reclamo para la selección un proyecto en otros programas similares<sup>210</sup>. Vemos en los catálogos de Cine en Construcción 2012 de Toulouse y San Sebastián recogidos en el Anexo II que en la ficha de *Tanta agua* aparece información relativa a su selección previa en el Fondo Hubert Bals, «Open Doors» y en el «Buenos Aires Lab». En estos documentos de industria se da también mucha importancia a la cuestión de los derechos de exhibición

---

<sup>210</sup> Francisco Vargas, director de *El violín* (2005, MX) señala que en su caso, la selección en Cine en Construcción le abrió otras puertas como las del programa de apoyo del Festival de Guadalajara y la Cinéfondation de Cannes (Francisco Vargas en Rueda, 2006b: 169).

por territorios y la fase de producción en la que se encuentra la película, ya que esta información es la que interesa a potenciales coproductores o distribuidores. En el caso de *Tanta agua* se explicitaban como objetivos de su selección en Toulouse el conseguir apoyos para completar la postproducción, encontrar agente de ventas y distribuidores; en San Sebastián, señalaban que tenían pendiente el pago de algunos honorarios del equipo técnico, el sonido óptico, la licencia Dolby, el subtulado y la copia final en 35mm.

Antes de detenernos en la cuestión más puramente financiera y geopolítica debemos atender a un fenómeno que se produce de manera paralela en el espacio de los festivales: que el proyecto inicial presentado por la productora o los realizadores puede sufrir alteraciones y cambios en el recorrido por este circuito<sup>211</sup>. Durante esta fase del trabajo de investigación fueron varias las películas que se modificaron después de su participación en Cine en Construcción, pero *Tanta agua* resulta el caso más evidente y significativo<sup>212</sup>.

*Tanta agua* ha tenido un recorrido de casi dos años por este circuito de financiación. Es irremediable citar brevemente la evolución que esta película tuvo durante este tiempo a medida que expertos y profesionales de distintos ámbitos de la industria aconsejaron y recomendaron a las directoras sobre su proyecto. Si bien se trató de modificaciones puntuales, son decisiones que afectaron y cambiaron en algunos aspectos fundamentales la película final. Los cambios más reseñables tuvieron que ver con la revisión y reedición de los últimos minutos de la película y la inclusión de una banda sonora que ahora está presente durante prácticamente todo el metraje. Se trata en ambos casos de cuestiones que mencionaron los profesionales participantes en las sesiones de Cine en Construcción en Toulouse<sup>213</sup>. Es imposible determinar hasta qué punto una revisión del final estaba prevista o si verdaderamente un compositor estaba trabajando en la música de *Tanta agua* cuando esta se exhibió en los Rencontres de Toulouse en 2012. En cualquier caso, es importante apuntar el detalle puesto que en aquel momento la copia se proyectó sin banda

---

<sup>211</sup> En el caso del circuito documental, en su investigación de tesis doctoral Aida Vallejo Vallejo exponía el caso de *Rabbit à la Berlin* (Bartosz Konopka, 2009, PL/DE). En su aproximación desde la *Actor Network Theory* de Bruno Latour, la autora enumera todos los agentes participantes en el proceso y el recorrido de la película por diversos espacios de asesoramiento, desarrollo, *pitching* y (co)producción desde que era un proyecto hasta el momento de su estreno (Vallejo, 2012: 367-372).

<sup>212</sup> Otros títulos que vimos como *work in progress* en estas dos ediciones de Cine en Construcción fueron *El lugar del Hijo* (Manolo Nieto, 2013, UY/AR), *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, CL/ES), *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, 2013, CL), *Asalto a la fábrica de caloveros* (sin terminar), *De menor* (Caru Alvares de Souza, 2013, BR) y *Las horas muertas* (Aarón Fernández Lesur, 2013, ES/FR/MX). Como decimos, el cambio con respecto a su edición final es menos significativo que en la película que EN *Tanta agua*.

<sup>213</sup> Conversación Ana Guevara y Leticia Jorge, directoras de *Tanta agua*. San Sebastián. Cine en Construcción 2012.

sonora y con una secuencia final editada de manera distinta a la que hoy tiene la película. La versión del montaje exhibido en la edición de Cine en Construcción celebrada en San Sebastián ese mismo año ya tenía música. Concretamente, una banda sonora compuesta especialmente para *Tanta agua* que permanece en primer término durante casi todo el metraje.

Conviene señalar también que apenas hubo cambios entre la versión que se presentó en la edición de Cine en Construcción de San Sebastián y la copia que en la edición siguiente del festival español se programó dentro de «Horizontes Latinos», donde pudimos verla de nuevo. En este intervalo, el estreno mundial de *Tanta agua* había tenido lugar en el Festival de Cine de Berlín de 2013. Durante alguna de las citas señaladas, varios profesionales del sector - programadores, distribuidores, críticos o espectadores potenciales - señalaban cierto agotamiento de *Tanta agua* al haber tenido una circulación tan amplia - en tiempo y selecciones - en este circuito de financiación, formación y laboratorio orquestado por festivales de cine de todo el mundo. Esta película resulta un buen caso para preguntarnos si debería existir algún límite en cuanto al recorrido de algunas películas antes de su finalización. Existe el peligro de que, en vista de las amplias selecciones y subsidios conseguidos, los productores o realizadores consideren adecuado alargar el ciclo de *work in progress* de su película aunque esté ya finalizada y lista para su estreno. No nos corresponde resolver la pregunta de si resultaría oportuno, ahora que la participación en estos fondos es la tónica general, estipular en las bases de estas iniciativas el número máximo de selecciones para una película en cada fase de producción - guión, producción, postproducción y distribución, por ejemplo -. Sí es tarea nuestra, sin embargo, anotar la pregunta.

Volviendo a la cuestión geopolítica de *Tanta agua*, sus títulos de crédito dan buena cuenta del amplio recorrido que ha desarrollado en este circuito de financiación a lo largo de casi dos años. En los títulos iniciales y finales de la película podemos ver la amplia relación de foros, talleres, encuentros y fondos en los que participó. Entre otros, y además de Cine en Construcción de Toulouse y San Sebastián: el *work in progress* del XV Festival de Cine de Punta del Este; el «Riviera Lab» del Riviera Maya Film Festival; el «Buenos Aires Lab» y los encuentros de coproducción del BAFICI; el encuentro de coproducción del Festival de Guadalajara; «Open Doors» en la 61 edición del Festival de Locarno; los «Encuentros Projects» del Festival de Miami; «Nuestra América Primera Copia» del Festival de La Habana; fondos del Hubert Bals en dos ocasiones - para desarrollo y como parte del Hubert Bals Fund Plus -; el programa «Puentes» coorganizado por el Festival de Gijón; etc.

Si pensamos en el cronograma que proponemos con respecto a la circulación de una película con anterioridad a su estreno, vemos cómo *Tanta agua* recorre casi todos los espacios posibles de financiación y apoyo disponible en el contexto de los festivales de cine (ver Tabla 3). Aunque Ana Guevara y Leticia Jorge no participaron en algún programa de formación o residencia creativa organizado por festivales, entre los reseñados en el párrafo anterior sí encontramos ejemplos de lo que hemos identificado en el esquema como espacios de desarrollo de proyectos y *pitching*, y programas de *work in progress* destinados a apoyar las etapas de producción y postproducción de una película. De esta manera, vemos como la participación en estos espacios de financiación se desarrolló de manera simultánea a la gestión que la productora original del proyecto, Control Z / Mutante Cine, realizó para ir avanzando con la película e incorporar financiación y productores por la vía convencional.

Como se adivina por el nombre de los programas de financiación y apoyo citados, estos responden en la mayoría de los casos a criterios geopolíticos de selección o participación: en primer lugar, el del Festival de Punta del Este, destinado a la producción uruguaya (Punta del Este, 2012); los programas «Buenos Aires Lab» y encuentros de coproducción del BAFICI destinados al cine de América Latina (BAFICI, 2015); los subsidios en el marco del espacio «Open Doors» del Festival de Cine de Locarno dedicado a América Latina en su edición de 2008 (Locarno, 2008). En las bases de la ayuda ofrecida por el Festival de Miami se amplían los casos: además de proyectos con participación financiera de algún país de Iberoamérica - no es accesorio que el marco incluya aquí España y Portugal -, se pueden elegir películas que, sin participación financiera de este territorio, se ocupen de temas o personajes latinos y aquellas cuyo realizador sea hispano afincado en los Estados Unidos (Miami, 2015). Por último, el programa «Nuestra América Primera Copia» del Festival de la Habana está también destinado a la postproducción de películas de América Latina (La Habana, 2011b; 2013).

Aun habiendo sido reseñada constantemente como una película latinoamericana o uruguaya, *Tanta agua* puede considerarse un ejemplo de la política de «auto-borramiento» que han apuntado David Martin-Jones y Soledad Montañez con respecto al cine del país. Es decir, ante la ausencia de elementos reconocibles que permitan asociar *Tanta agua* a Uruguay, el trabajo de incorporación a dicha cinematografía nacional se realiza en el marco de los festivales ya desde los fondos de financiación organizados en este circuito. El argumento de la película es sencillo: Alberto es un padre separado que va de vacaciones con sus dos hijos a un complejo vacacional en Salta en el que no cesa de llover. Federico es un niño pero Lucía está próxima a la adolescencia; y a ninguno de los dos les apetece el

plan de veraneo. Al ubicar la trama en un lugar de vacaciones aislado se evita una referencia directa a lo uruguayo o a la capital montevideana, circunstancias que harían más explícito que el lugar donde se desarrolla la historia es Uruguay. Bien es cierto que detalles como la música que suena en la discoteca indican un marco «latino», pero la circulación internacional y las dinámicas y modas del mercado discográfico nos permiten relegar esta cuestión a un segundo plano. Por tanto, y considerando la historia cotidiana del padre y sus hijos durante las vacaciones, perfectamente reconocible como propia en diferentes contextos, son los marcos de financiación en los que ha participado *Tanta agua* los que en un primer momento le confieren el carácter latinoamericano que decimos.

Atendiendo a los espacios del (sub)circuito de financiación en los que ha estado presente *Tanta agua* podemos concluir que dan cuenta del proyecto, en primer término, como un título de América Latina<sup>214</sup>. Desarrollando la hipótesis que pone en relación el recorrido por este circuito y la suma de compañías extranjeras a la producción podemos decir que la participación de México, los Países Bajos y Alemania es consecuencia directa. En el caso de México, una productora del país – Bonita Films - se sumó al proyecto uruguayo a raíz de su participación en los Encuentros de Coproducción del Festival del Guadalajara; vemos, además, como cuando esta misma película fue seleccionada para el «Riviera Lab», ya se trataba de una coproducción de ambos países. La participación holandesa podemos deducirla de la visibilidad que le otorgó el ser beneficiaria del Fondo Hubert Bals y despertó el interés de productores del país, concretamente de Topkapi Films. En el caso de la participación alemana, aunque *Tanta agua* no es una película del World Cinema Fund la relación previa de Mutante Cine / Control Z Films con el festival de Berlín a raíz de la película *Gigante* (Adrián Biniez, 2009, UY/AR/DE/ES/NL) pudo poner en preaviso de este nuevo título «uruguayo» a la productora alemana que se sumó al proyecto, y que en alguna ocasión previa había colaborado con la iniciativa del Festival de Berlín: Komplizen Film.

Esta circunstancia no es exclusiva de las compañías radicadas en América Latina sino que tiene que ver con un modo de operar con el cine de la periferia relacionado con aprovechar las oportunidades que el circuito de festivales ofrece. Estos son los ejemplos que hemos considerado más representativos y que dan cuenta de los subsidios de festivales europeos como una fórmula de producción y promoción habitual de algunas

---

<sup>214</sup> En este caso tenemos que recurrir a fuentes secundarias y publicaciones en prensa para complementar la información de la página web de *Tanta agua* y la de Control Z Films / Mutante Cine. Las páginas que daban cuenta de la celebración y resolución de las convocatorias y programas de apoyo reseñados en este párrafo han dejado de ser accesibles. Los detalles de las referencias utilizadas para reconstruir este recorrido se encuentran anotados en la bibliografía final como: Tanta agua, 2015; LatAm, 2008; CONACULTA, 2012; San Sebastián, 2012c; Toulouse, 2012a.



productoras de la periferia. En el caso de la compañía filipina Ágora Films, su película *Celume minunata* ([*WWW: What a Wonderful World*], Faouzi Bensaidi, 2006, FR/MA/DE) recibió apoyo del World Cinema Fund - 7.500€ para distribución - y participó en Cine en Movimiento<sup>215</sup>. En Tailandia Kick the Machine es la productora de varias películas de Apichatpong Weerasethakul que han sido financiadas por algunos de estos fondos como *Loong Boonmee raleuk chat* ([*Uncle Boonmee who can recall his past lives*], 2010, TH/UK/FR/DE/ES/NL), que consiguió una ayuda de 60.000 EUR para producción y otra de 10.000 EUR para distribución del World Cinema Fund.

Las propias dinámicas de estos programas hacen que con frecuencia se repitan los nombres de las productoras y distribuidoras europeas que participan en los títulos beneficiarios. Es más evidente en el caso del World Cinema Fund dado que en ocasiones el propio festival sugiere los posibles acuerdos entre las partes. En cualquier caso, podemos señalar al menos dos compañías habituales entre las películas de esta investigación. La distribuidora alemana The Match Factory tiene en su catálogo títulos como *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2011, AR/CH/NL), *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2006, AR/FR/DE/UY), *Gigante* (Adrián Biniez, 2009, UY/AR/DE/ES/NL), *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006, PE/ES), *La tercera orilla* (Celina Murga, 2014, AR) o *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011, AR/ES)<sup>216</sup>. La productora francesa, Funny Balloons, que también distribuye las películas de su catálogo, cuenta con los derechos de las películas *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, CL/ES), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005, BR), *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2010, CL/BR), *Párpados azules* (Ernesto Contreras, 2007, MX) y *Post mortem* (Pablo Larraín, 2008, CL/DE/MX) (Funny Balloons, 2016).

---

<sup>215</sup> Imitando Cine en Construcción, el Festival de San Sebastián creó en 2005 Cine en Movimiento, un espacio abierto a los largometrajes en final de rodaje o en etapa de postproducción realizados por cineastas del Magreb, de los países africanos de habla portuguesa y de países árabes en vías de desarrollo: Angola, Argelia, Cabo Verde, Egipto, Guinea, Irak, Jordania, Líbano, Libia, Marruecos, Mozambique, Palestina, Santo Tomé y Príncipe, Siria y Túnez (San Sebastián, 2010b).

<sup>216</sup> También de otras latitudes, The Match Factory tiene en su catálogo de distribución títulos como *Loong Boonmee raleuk chat* ([*Uncle Boonmee who can recall his past lives*], Apichatpong Weerasethakul, 2010, TH/UK/FR/DE/ES/NL), *Araf* (Yesim Ustaoglu, 2012, TR/FR/DE) o *Pandora'nin kutusu* ([*Pandora's box*], Yesim Ustaoglu, 2008, TR/FR/DE/BE), todas ellas financiadas por el World Cinema Fund (The Match Factory, 2016).



**4. FONDOS INSTITUCIONALES PARA EL CINE DE AMÉRICA LATINA.  
LAS AYUDAS DE FESTIVALES DE CINE EN UN SISTEMA DE  
FINANCIACIÓN ANTI-INDUSTRIAL**

---



## 4.1 Particularidades del circuito de financiación de festivales

Coincidiendo con el cambio de siglo, los festivales sistematizaron su participación en la financiación y producción de películas de la periferia así como en la formación de jóvenes realizadores. De este modo, ampliaron su tradicional tarea de exhibidores. Podemos decir que así, y como han señalado ya otros autores, los festivales de cine han reducido su dependencia de agentes externos – productores o distribuidores - que les suministren películas para su programación (Fischer, 2013: 14). Consideramos que este modelo tiene otra serie de implicaciones geopolíticas relacionadas con su integración en un sistema de financiación no industrial más amplio que desarrollaremos en este capítulo.

A lo largo de la década de 1990 y los primeros años 2000 se crearon las primeras iniciativas en festivales europeos dedicadas a una periferia cinematográfica delimitada como África, Asia y América Latina. También en este periodo se pusieron en práctica políticas estatales y transnacionales en los países de América Latina que se ocuparan de manera específica – y en ocasiones por vez primera - del cine. Si bien el espacio festival ha sido fundamental para dar cabida, visibilidad y entidad como cinematografías (trans)nacionales a las películas producidas en América Latina desde 1990, es necesario ocuparse también del aparato político que a nivel nacional y transnacional ha posibilitado una producción relativamente sostenida en la región. Veremos en qué medida los fondos creados por festivales de cine y los programas de fomento cinematográfico de alcance nacional, transnacional e internacional conforman un sistema de financiación anti-industrial más amplio que nos permite estudiar en común estos dos modelos aparentemente distintos.

Las nuevas iniciativas de apoyo a la formación, producción y distribución creadas en el marco de los festivales de cine han dinamitado el cronograma tradicional de circulación de una película. En una etapa anterior, la búsqueda de fondos para las diferentes etapas de producción se desarrollaba al margen del circuito de exhibición que conformaban los festivales. En todo caso, podía ocurrir que se adelantaran las ventas en los mercados cinematográficos que algunos festivales celebran desde hace décadas aunque estos negocios se mantenían en un segundo plano con respecto a las exhibiciones celebradas en el propio marco del evento. La diferencia es que ahora, esa búsqueda de financiación para la escritura, el desarrollo o la producción de una película se desarrolla también en el marco del festival y en un primer plano.

Este hecho amplía la presencia del festival de cine en la cronología de una película particular ya que su relación arranca desde que el título es un proyecto o una idea:

durante su fase de escritura, producción o preproducción. Antes, por el contrario, el festival entraba en contacto con una película en el momento de su estreno mundial, es decir, una vez que la película estaba en su fase de distribución. En la siguiente tabla mostramos cómo a través de los programas de apoyo los festivales han expandido su presencia en el proceso de producción cinematográfica:

CAMBIOS EN LOS ITINERARIOS PREVIOS Y POSTERIORES AL ESTRENO <sup>217</sup>	
<b>ANTES</b> (circuito tradicional de financiación y producción)	<b>AHORA</b> (subcircuito de financiación, desarrollo en paralelo a los procesos de financiación y producción tradicionales)
<b>---- PRODUCCIÓN / PREPRODUCCIÓN ----</b>	
	Talleres de formación de festivales
<del>Desarrollo de proyecto</del>	Desarrollo de proyecto y <i>pitching</i> en festivales
<del>Preproducción</del>	<i>Pitching</i> de preproducción en festivales
<del>Producción</del>	<i>Work in progress</i> (producción) en festivales
<del>Postproducción</del>	<i>Work in progress</i> (postproducción) en festivales
<b>----- DISTRIBUCIÓN -----</b>	
Festivales (grandes o «clase A»)	Festivales (grandes o «clase A»)
Salas comerciales / Festivales temáticos o no competitivos	Salas comerciales (en algunos casos, también VoD y DVD y otros formatos) / Festivales temáticos o no competitivos
DVD / PPV / DVD, BluRay / VoD	PPV / DVD y otros formatos / VoD
Festivales (retrospectiva)	Festivales (retrospectiva)
	Festivales (retrospectiva de los programas de soporte)

Tabla 3: Cambios en los itinerarios previos y posteriores al estreno en la cronología de los festivales

Esta propuesta parte de algunos modelos previos. Jeffrey Ulin, por ejemplo, en su cronología de distribución y exhibición de las películas en el mercado nortamericano obvia los festivales de cine. En su propuesta, señala ventanas y periodos concretos de exhibición en cada una de ellas, como decimos, en el circuito tradicional de explotación nortamericano. El cronograma que propone consiste en: seis meses en salas comerciales,

<sup>217</sup> Elaboración propia. Cronograma propuesto en base a los itinerarios previos y posteriores a la finalización de las películas financiadas por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund.

seis meses en video, tres meses disponibles para compra y alquiler a través de plataformas de televisión, quince meses en la programación de la televisión de pago, una pausa de tres meses en la explotación y, por último, exhibición en televisión en abierto durante años (Ulin, 2010: 32).

Si tuviéramos que señalar periodos de tiempo concretos, en base a los casos analizados en este trabajo, podemos decir que tanto el itinerario previo como el posterior a la finalización de una película en el circuito de festivales se desarrollan a lo largo de dos años cada uno como término medio. En el caso la circulación que sucede al estreno, nos referimos al momento inmediatamente posterior al estreno mundial de una película, es decir, después de su primera exhibición pública en un festival. Debemos señalar también que el sistema de retrospectivas en los festivales de cine amplía indefinidamente este periodo de dos años posterior al estreno, ya que permite recuperar las películas atendiendo a criterios distintos de la actualidad.

Puesto que los mercados de cine suelen tener también espacio para los *work in progress*, podemos decir que los programas de los que nos ocupamos en esta investigación se desarrollan en paralelo al cronograma en el que Agnus Finney señala algunas de las citas de negocios más importantes del año. Sin embargo, los mercados celebrados en los festivales de cine tienen un carácter eminentemente comercial e industrial, por lo que quedan al margen del contexto que desarrollaremos en este capítulo:

Table 5.2 The film market calendar (festivals)

	Jan.	Feb.	Mar.	Apr.	May	Jun.	Jul.	Aug.	Sept.	Oct.	Nov.	Dec.
<i>America/ Australia</i>		Sundance	Cartagena	Buenos Aires Tribeca		Sydney	Melbourne	Montreal	Toronto	New York	AFM, Santa Monica	
<i>Europe/ Asia</i>		Berlin Rotterdam	Brussels	Hong Kong	Cannes	Edinburgh	Karlova Vary	Sarajevo Locarno	Venice Pusan San Sebastian	London, PFM Sitges		

(Finney, 2010: 13; 53)

El cambio que ha tenido lugar en la cronología de las relaciones entre películas y festivales también aproxima este sistema de financiación al de fondos públicos de fomento cinematográfico. Incorporándose a la etapa previa a la finalización, los festivales ocupan un espacio en el que antes únicamente participaban las empresas privadas y los subsidios institucionales de distinto tipo.

Otra característica que señalábamos de estos programas es que es posible participar – o solicitar el apoyo - de cuantos se considere oportuno. Es más, si un proyecto queda fuera de la resolución de uno de estos fondos, puede solicitar la ayuda pasado un tiempo puesto que estos apoyos suelen convocarse todos los años. También este carácter periódico y acumulativo, asemeja estas iniciativas a los fondos de carácter local<sup>218</sup>, nacional, transnacional e internacional convocados por diferentes gobiernos e instituciones.

Por último, podemos señalar cómo también los fondos institucionales suelen estar sujetos a criterios geopolíticos. Veremos en las páginas siguientes que igual que los programas de muchos festivales están dedicados al cine de un país o una región determinados, los fondos públicos e institucionales convocan ayudas para territorios particulares.

---

<sup>218</sup> Aunque quedan fuera de este trabajo, también hay multitud de ayudas y subsidios de carácter municipal y local. Podemos citar como ejemplo la ayuda de 15.000 USD del Fondo Capital de la Intendencia Municipal de Montevideo que ganó *25 watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001, UY) y la ayuda de la Intendencia de Salto a *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE) que aparece en los créditos de la película.



## 4.2 Conexiones con un sistema anti-industrial más amplio

Como señala Miriam Ross, los territorios identificados con lo nacional, regional y global deben ser analizados en conjunto. Las tensiones que se establecen entre los programas de distinto alcance y sus intereses compartidos y específicos permiten la existencia de cinematografías nacionales o transnacionales como las que nos ocupan:

Entre las prácticas actuales no hay una oposición binaria entre la industria nacional y sistemas globales sino que existe una compleja red de acuerdos a los que los cineastas y sus proyectos tienen acceso, unas veces siendo nacionales y otras veces como regionales e incluso globales. Con frecuencia dentro del marco regional que constituyen organizaciones como la RECAM y la CAACI se atiende a una identidad supranacional, especialmente cuando las organizaciones hablan de la cultura latinoamericana o iberoamericana del audiovisual. Sin embargo, las organizaciones y consejerías de cine normalmente están sujetas a un marco nacional cuando deciden los términos de coproducción. Así, la cultura cinematográfica se produce en un contexto resbaladizo de territorios cambiantes en el cual lo nacional, lo regional y lo global deben ser considerados (Ross, 2010a: 53)<sup>219</sup>.

Para elaborar el análisis en conjunto de estos modelos de financiación aparentemente distintos, partimos del carácter no-industrial o anti-industrial de todos ellos. Definimos el modo de producción no-industrial como aquel cuyo propósito principal es otro distinto que rentabilizar la inversión económica en salas convencionales. Consideramos, además, que no existe un circuito de retribuciones alternativo suficiente para generar los beneficios que permitirían a las películas efectuar el reembolso de las ayudas recibidas en este sistema de financiación que consideramos no-industrial. Los precios por exhibición que pagan los festivales u otros espacios son insuficientes. Esto evidencia que el propósito primero de estas iniciativas institucionales no es conseguir beneficios con la inversión en un proyecto determinado. En el caso de los planes de fomento a la cinematografía nacional, nos interesan solo las líneas de acción específicas que cumplen este requisito. Nos referimos en particular a un tipo de ayudas económicas no retornables. En las

---

<sup>219</sup> Cita original: «Within current practices, then, there is not a binary of national industry versus global systems but a more complicated web of agreements in which filmmakers and their work have access, at times, to national modes of existence and, at other times, to a regional mode of existence and also global modes. Frequently within the regional framework provided by organisations such as Recam and CAACI there are claims to a supranational identity, particularly when the organisations talk of either a Latin America or Iberoamerican culture under which the audiovisual works fall. Nevertheless, organisations and film councils normally defer to a national framework when choosing the terms for coproductions. There is thus a slippery context in which cinematic culture is produced through subtly changing boundaries in which the national, regional and global must all be taken into account» (Ross, 2010a: 53).

próximas páginas nos detendremos en las partidas concretas que en el marco de las políticas públicas identificamos como no industriales: fundamentalmente en las ayudas a fondo perdido para distintas fases de la producción. Otro rasgo que comparten los fondos públicos y los convocados por festivales es que las ayudas están organizadas en líneas de acción específicas destinadas a las diversas fases del proceso de producción.

Las ayudas que ofrece el Programa Ibermedia, aunque lo consideramos de fundamental importancia para establecer el contexto y el marco en el que surgen estos programas de festivales europeos, presenta unas características distintas. Sus apoyos son créditos con condiciones ventajosas, no ayudas en metálico no retornables. El subsidio consiste en el pago de los intereses generados por tales préstamos. Se trataría, en el caso de Ibermedia, de un programa de tipo industrial. Sin embargo, dado su carácter, propósitos y mecanismos específicos lo estudiaremos en detalle en este capítulo. Lo que nos interesa principalmente es que el Programa Ibermedia ha generado una serie de críticas y cuestionamientos que se repiten al analizar el circuito de financiación creado por festivales y que tienen que ver con los países y las películas beneficiarios de tales apoyos.

Si pensamos en los mecanismos estatales para otorgar las subvenciones de fomento de la cinematografía nacional, las conexiones parecen claras. En primer lugar porque casi todos los programas estatales reservan una partida para ayudas en metálico no retornables que están destinadas a fases concretas de la producción. Ya vimos que este es exactamente el mismo tipo de apoyo que ofrecen programas como el Fondo Hubert Bals y el World Cinema Fund. En segundo lugar, porque los Institutos Nacionales del Cine o los Ministerios de Cultura cuentan con expertos – en equipos estables o convocados a propósito para la resolución de alguna convocatoria - que deciden qué proyectos recibirán los subsidios ofrecidos. Señalábamos también la existencia de un jurado externo en el World Cinema Fund y equipos que se ocupaban de seleccionar los títulos beneficiarios en el Fondo Hubert Bals y en Cine en Construcción<sup>220</sup>. En las convocatorias públicas y las de festivales, las películas beneficiarias también tienen que presentar con antelación y siguiendo las bases particulares de cada programa un proyecto para solicitar alguna de las ayudas ofrecidas; aportando además el material, presupuestos y demás información necesaria<sup>221</sup>.

El análisis comparativo de las ayudas institucionales nos permitirá dar cuenta del modelo «anti-industrial» de financiación al que ya nos hemos referido. Al margen de los

---

<sup>220</sup> Señalábamos también que en la línea «HBF+Europe» es un jurado de expertos que incluye a personas ajenas al festival el que decide los títulos ganadores de las ayudas.

<sup>221</sup> En el Anexo III incluimos los formularios de participación de la convocatoria 2015 del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund.

mecanismos específicos de cada una de las tres vías, los fondos estatales, los de festivales y programas como Ibermedia integran un circuito de ayudas y subsidios que se interrelacionan. Una de las posibilidades para su estudio es partir de lo que consideramos el carácter industrial o anti-industrial de las ayudas específicas que convocan. Esto no quiere decir que eviten este tipo de réditos, sino que son otros objetivos los que persiguen en primer lugar y que podemos identificar como mejorar su imagen y conseguir visibilidad a partir del recorrido y el éxito de las películas que financian. Esto es algo que está relacionado con políticas culturales de distinto alcance que señalaremos en las páginas siguientes. También los festivales y los programas estatales de fomento del audiovisual comparten estos objetivos relacionados con la imagen y la excelencia de una filmografía propia<sup>222</sup>. En última instancia, buena parte del presupuesto de los festivales y de estos programas proviene de los mismos fondos de fomento del cine nacional.

En las últimas décadas se han desarrollado, revisado y puesto en práctica en América Latina las leyes que regulan los Institutos Nacionales de Cine así como los fondos destinados al fomento del audiovisual. Es imposible acometer aquí un repaso de la evolución de cada política nacional de la región. Por ello, nos limitaremos a señalar cuestiones puntuales en el caso de las cinematografías históricamente más potentes – Brasil, México y Argentina – y otras que han cobrado fuerza precisamente durante estos últimos años – Chile, Uruguay y Colombia<sup>223</sup>-. Frente a estos modelos no industriales, el sistema de créditos con el que trabaja Ibermedia es una fórmula industrial más convencional. Conviene puntualizar que el sistema de subsidios estatales puede considerarse una instancia híbrida puesto que en casi todos los casos analizados para este estudio – Argentina, Brasil, México, Uruguay, Chile y Colombia - existen tanto ayudas a fondo perdido para diferentes fases de la producción como estímulos fiscales y créditos de condiciones especialmente favorables.

La siguiente tabla es un resumen del estudio realizado para desarrollar esta hipótesis: esta información nos permite poner en relación y analizar en un mismo contexto los festivales y algunos fondos de carácter (trans)nacional dedicados al fomento del cine. En el cuadro presentamos las modalidades de apoyo posibles a través de cada una de las vías señaladas. Hemos incluido también los datos relativos al Mercosur, dado que haremos referencia a

---

<sup>222</sup> En otro trabajo nos hemos referido a la imagen que los festivales de cine construyen a través de la filmografía que financian con programas como estos (Campos, 2013; 2016)

<sup>223</sup> En *South American Cinematic Culture* Miriam Ross (2010a) incluye un estudio de la situación audiovisual y los desarrollos de políticas de fomento en Perú y Bolivia, casos también representativos de la progresiva implantación de políticas audiovisuales en América Latina durante la década de los 2000.

estos acuerdos en el epígrafe dedicado a las iniciativas de alcance transnacional en las que participa América Latina.

NORMATIVAS Y PROGRAMAS ESPECÍFICOS DE FOMENTO DE LA CINEMATOGRAFÍA DE CARÁCTER PÚBLICO ESTATAL, CREADOS POR FESTIVALES DE CINE Y PRODUCTO DE ACUERDOS TRANSNACIONALES <sup>224</sup>							
SUBSIDIOS DIRECTOS / TERCERA VÍA / TAQUILLA	PREMIOS / AYUDAS / CONCURSOS				INCENTIVOS FISCALES	CRÉDITOS	
	GUIÓN / DESARROLLO DE PROYECTO	PRODUCCIÓN	POSTPRODUCCIÓN	DISTRIBUCIÓN			
INCAA, 2013a	INCAA, 2015a			INCAA, 2013b		INCAA, 2015b	ARGENTINA
ANCINE, 2015a	ANCINE, 2015b	ANCINE, 2015b	ANCINE, 2015b	ANCINE, 2015b	SEFIC, 1991		BRASIL
IMCINE, 2012	IMCINE, 2015c	IMCINE, 2015a	IMCINE, 2015b		IMCINE, 2014c	IMCINE, 2012	MÉXICO
	FONDOS CULTURA, 2015a / CORFO, 2015a	FONDOS CULTURA, 2015b		CORFO, 2015b			CHILE
	ICAU, 2015a	ICAU, 2015b					URUGUAY
Poimágenes, 2015a	Proimágenes, 2015b	Proimágenes, 2015b	Proimágenes, 2015b	Proimágenes, 2015b			COLOMBIA
							HUBERT BALS FUND
							CINE EN CONSTRUCCIÓN
							WORLD CINEMA FUND
						Ibermedia, 2015a	IBERMEDIA
							MERCOSUR

Tabla 4: Normativas y programas específicos de fomento de la cinematografía de carácter público estatal, creados por festivales de cine y producto de acuerdos transnacionales

En lo que se refiere a políticas estatales industriales, podemos apuntar cómo Argentina, Brasil, México y Colombia incluyen estímulos automáticos o de tercera vía en relación a la taquilla comercial de las películas y su estreno en salas. Por su parte, Brasil y México incluyen también incentivos fiscales. La política de créditos favorables para el fomento de la cinematografía nacional está contemplada en las políticas de apoyo al cine de Argentina y México. En lo que tiene que ver con iniciativas de fomento de carácter no-industrial – es decir, ayudas concursables otorgadas a fondo perdido, sin retorno - los seis países analizados tienen fondos para incentivar por esta vía el desarrollo de proyectos, la producción, la postproducción y la distribución. Por supuesto, cada normativa presenta unas características particulares. Atendiendo a estas cuatro fases, Argentina ofrece ayudas

<sup>224</sup> Elaboración propia. Los cuadros sombreados indican que el programa cuenta con esa línea de acción específica para el fomento del cine. En los cuadros incluimos la referencia a las normativas que desarrollan cada ayuda según aparecen en la Bibliografía del trabajo.

para el desarrollo de proyectos - a través del Premio Raymundo Gleyzer - y para la distribución. Brasil atiende con partidas específicas a las cuatro fases señaladas. México ofrece ayudas para desarrollo de proyecto, producción y postproducción, dejando al margen la distribución aunque tiene una línea de acción para ello en la modalidad de beneficios fiscales. Chile tiene ayudas para desarrollo, producción y distribución; Uruguay para desarrollo y producción; y Colombia para las cuatro fases de producción anotadas - además, con partidas específicas para documental y ficción.

Al atender a las ayudas ofrecidas por los festivales de cine encontramos estímulos similares a los señalados en las políticas estatales como no-industriales y destinados a diferentes fases de la producción.

Desde la primera convocatoria del Fondo Hubert Bals en 1988 son cientos los títulos que han recibido algún apoyo del festival holandés para desarrollo de guión, producción, postproducción o distribución. Las ayudas que en algún momento hubo hasta para cuatro modalidades, actualmente están organizadas en partidas para desarrollo de guión - hasta 10.000 EUR - y postproducción - hasta 20.000 EUR -, pudiendo conseguir una ayuda adicional llamada HBF Plus de 50.000 EUR (Rotterdam, 2015b). La ampliación «HBF+Europe», para la participación de empresas europeas como coproductores minoritarios, está también dedicada a la etapa de producción. En el caso del World Cinema Fund, ya señalábamos como la nueva línea «WCF Europe» también contempla las modalidades de producción y distribución que en origen consideraba el programa, por lo que dicha actualización no altera el cuadro. Consideramos que las ayudas de Cine en Construcción, según los criterios utilizados para elaborar este cuadro, se inscriben en las categorías de postproducción y distribución. Así es si consideramos tanto el Premio Cine en Construcción como las ayudas que en su momento ofrecía Casa de América como destinadas a la postproducción. En el caso de la distribución podemos señalar el premio que hace años ofrecía Televisión Española o la actual aportación del Programa Ibermedia a la película ganadora del Premio de la Industria, que consiste en un adelanto por derechos de distribución<sup>225</sup>.

Por otro lado, es también significativo que buena parte de la financiación de estos fondos de festivales provenga de instituciones públicas, lo que permite analizarlos como parte de un contexto anti-industrial aún más complejo. En el caso de Ibermedia, a través de las partidas que los Institutos Nacionales de Cine destinan al programa transnacional. En el

---

<sup>225</sup> En el Anexo IV incluimos la evolución de los premios de Cine en Construcción a lo largo de las diferentes convocatorias celebradas desde 2002 a 2015.

caso de los fondos de festivales, a través de las subvenciones que estos eventos reciben de los Ministerios de Cultura, Ministerios de Exteriores o de determinadas instituciones culturales – financiadas también con dinero público.

Cine en Construcción recibe fondos para su presupuesto del Programa Media Mundus<sup>226</sup> de la Unión Europea y del Programa Ibermedia. El primero de los programas se financia con fondos comunitarios; el segundo a través de las aportaciones de los Institutos del Cine, que dependen de los Ministerios de Cultura o Industria, según los casos, de cada uno de los países miembros (Ibermedia, 2013: 55). El Hubert Bals Fund está financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de los Países Bajos, el programa Media Mundus y otras instituciones nacionales, principalmente la Hivos Foundation. También el World Cinema Fund, es una iniciativa conjunta del Festival de Berlín y la German Federal Cultural Foundation en cooperación con la Oficina de Asuntos Exteriores y el Goethe Institut. Y lo que es más importante, las principales instituciones culturales colaboradoras de estos programas – el Instituto Cervantes, colaborador de Cine en Construcción hasta la edición de 2012, el Goethe Institut y la Hivos Foundation - son financiados en buena parte por los respectivos Ministerios u Oficinas de Asuntos Exteriores de sus gobiernos nacionales (Rotterdam, 2011d; Berlin, 2011e; España, 2013; Goethe Institut, 2005; Hivos Fund, 2013: 35).

Aunque nos parece especialmente relevante la financiación pública de programas de apoyo a cinematografías periféricas, los subsidios estatales resultan también fundamentales para la celebración de muchos festivales del circuito internacional. No es casualidad que el sistema a través del cual se financia y consigue patrocinios cada festival haya sido objeto de investigaciones concretas. Kim Soyoung propone una clasificación de festivales de cine en base al tipo de financiación pública o privada que cada uno de ellos tiene. El autor establece tres categorías que responden a: la participación del Estado o el gobierno local; los festivales corporativos o creados en directa relación con su espónsor; y los festivales organizados por grupos activistas (Soyoung, 2006: 187). En la aproximación global que hace Aida Vallejo al fenómeno de los festivales, señala que una de las principales diferencias entre las citas del (sub)circuito europeo y las del norteamericano es la financiación nacional o institucional que hay detrás del primer caso, frente a la

---

<sup>226</sup> El programa MEDIA Mundus era el programa de cooperación internacional de la Unión Europea. Se desarrolló durante el periodo 2011-2013 con un presupuesto total de 15.000.000 EUR. Estas ayudas ahora están integradas en el marco de Creative Europe en una línea de financiación destinada a coproducciones con países externos a la Unión Europea con el título de *International Coproduction Funds 2015* (Unión Europea, 2013; 2015).

privada del segundo (Vallejo, 2014b: 27). Como acabamos de señalar, los festivales que estudiamos en este trabajo cuentan con el claro apoyo de las instituciones públicas.

A la hora de estructurar este epígrafe, proponemos un recorrido de lo estatal a lo internacional. En este marco, debemos señalar el tardío – o reciente - desarrollo en materia de política audiovisual en numerosos países de América Latina. A medida que se han ido aprobando las leyes sobre cine y audiovisual y se han creado los institutos de gestión pertinentes en cada país, una de las cuestiones prioritarias ha sido la de convocar y actualizar los programas para el fomento de la cinematografía nacional: con líneas de ayuda a la producción estatal y a la distribución de las películas a nivel regional e internacional. También en estas últimas décadas se han desarrollado programas de carácter regional de estímulos del audiovisual. Como veremos, las alianzas transnacionales de diferente alcance – Latinoamérica, Iberoamérica, Centro América, etc. – no siempre parten de los mismos presupuestos ni están sujetas en exclusiva a cuestiones comerciales o culturales. En este sentido, nos detendremos en el Programa Ibermedia ya que nos permite abordar algunas de las problemáticas que comparte con los programas de apoyo creados por festivales europeos.

## **4.3 Modelos y políticas de fomento. Ayudas institucionales no industriales**

### **4.3.1 Leyes audiovisuales nacionales y programas públicos de apoyo**

Autores como Amanda Rueda identifican a finales de la década del 2000 un interés creciente a nivel internacional por el cine de América Latina. Rueda destaca como un factor favorable para ello la creación y actualización en ese momento de leyes y fondos de fomento cinematográfico de carácter estatal (Rueda, 2008: 19). También Miriam Ross señala que a principios de siglo XXI se instala una política de intervención en materia de audiovisual en los diferentes países de la región (Ross, 2010a: 8). Además de Argentina, Brasil y México, con una industria cinematográfica tradicionalmente más sólida, otros países como Colombia, Chile, Perú o Uruguay han promulgado recientemente leyes sobre la industria audiovisual, mecanismos que sin duda han contribuido tanto al incremento en la producción como a la circulación y reconocimiento internacional de sus películas. El aumento de la producción en algunos de estos países, favorecido en mayor o menor medida por la actualización y creación de programas de fomento de la cinematografía nacional, ha coincidido con la emergencia de una serie de nuevos cines que señalábamos en el Capítulo 2. Los novísimos cines de Argentina, México, Brasil, Uruguay, Chile y Colombia se vieron favorecidos por el circuito de festivales pero también por el desarrollo de las políticas culturales institucionales.

Para otros países la regulación audiovisual o su puesta en práctica es una tarea pendiente aunque también están asistiendo a un renacer de sus cines en buena medida gracias a los fondos de ayuda internacionales (Caballero, 2006). Más allá de lo que política y culturalmente supone la aparición de instituciones de regulación del audiovisual nacional, lo que nos interesa en este apartado son los programas de apoyo a la producción y distribución que dibujan el contexto en el que se inscriben las ayudas de los festivales de cine. Si bien durante estos años han aparecido algunas leyes de cine de carácter nacional, también se han reestructurado las ya existentes otorgando mayor importancia tanto a la producción como a la distribución y la visibilidad internacional de los proyectos una vez finalizados.

En los primeros años 60 algunos gobiernos de América Latina pusieron en marcha políticas de apoyo al cine nacional, y leyes como las promulgadas en Argentina, Brasil o México favorecieron la aparición de nuevas propuestas y permitieron a nuevos cineastas trabajar al margen de la «industria» (Pick, 1993: 18, 24-29; Díaz López, 2005: 112-113;



Ottone, 2004: 8-9). Después de un par de décadas turbulentas en la región y tras la recuperación del orden democrático, durante los últimos años del Siglo XX se comenzaron a revisar y actualizar las políticas cinematográficas en algunos países<sup>227</sup>. Los procesos políticos, las circunstancias económicas y sociales, las particularidades del contexto cinematográfico y la industria en cada país y las leyes específicas aprobadas han provocado que en las últimas décadas cada cine nacional haya tenido su desarrollo y cronología específicos.

La década que va de finales de los 1980 hasta finales de los 1990 puede definirse como un periodo de transición en varios sentidos: en términos políticos y económicos, pero también en cuestiones cinematográficas. Como señala Olivier Dabène, los años previos a la estabilidad de la segunda mitad de los noventa, fueron un momento de cambios políticos, relacionados con la transición progresiva de muchos de los países de la región hacia regímenes democráticos (Dabène, 1999, 175-195). Una de las circunstancias cinematográficas más significativas tiene que ver con el cambio de paradigma en el circuito de festivales en torno a la década de 1990 que señalábamos en el capítulo anterior y que afectó tanto a la exhibición como a la financiación. También se produjo un cambio entre las propuestas cinematográficas de los años 1980 y la década siguiente: tanto a nivel discursivo como en lo que atañe a la producción y distribución.

Motivado por la emergencia de nuevos cines, consideramos adecuado estudiar las políticas estatales de fomento del audiovisual en Argentina, México, Brasil, Uruguay, Chile y Colombia. Al margen de los avatares políticos y legislativos particulares, conviene analizar tanto los programas de apoyo vigentes en estos países como las instituciones audiovisuales que han permitido implantar subsidios y mecanismos de apoyo al audiovisual nacional.

En Argentina, el actual Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) se creó en 1968, aunque la primera ley del cine que regulaba el Instituto Nacional del Cine (INC) se

---

<sup>227</sup> «Con la implementación del modelo económico neoliberal en la mayor parte de la región, la producción fílmica se derrumbó en las principales industrias latinoamericanas entre finales de los '80 y mediados de los '90. Las políticas restrictivas aplicadas en México, Brasil y, en menor medida en Argentina, redujeron la producción conjunta de estos tres 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. [...] Otros países como Chile y Colombia, e incluso Uruguay, tomaron cierto impulso en los primeros años de este nuevo siglo, debido a una clara decisión de las políticas gubernamentales en favor de la industria audiovisual, como sucedió en los dos primeros casos, y a una coyuntura favorable en el país rioplatense, donde confluyó la calidad de gestión y producción de sus cineastas y la realización de coproducciones, estimuladas con el apoyo del programa Ibermedia» (Getino, 2007: 57).

promulgó en 1957. El desarrollo de políticas audiovisuales de fomento es indisoluble del volumen de producción de la década de 1990, y contribuyó a revitalizar una cinematografía que acababa de alcanzar sus índices mínimos de producción<sup>228</sup>. La ley de cinematografía hoy vigente, de 1994, establece que el INCAA es un ente público no estatal que depende de la Secretaría de Cultura y se ocupa de administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico (Argentina, 1968; 1994; 2011). Como señalan algunos autores y constatan los propios carteles y logos del INCAA en la producción Argentina actual, «en la Argentina, no existe el cine estrictamente independiente desde el punto de vista económico. Prácticamente todas las producciones dependen del INCAA para ser económicamente viables» (Perelman y Seivach en Ross 2010a: 56). En un momento u otro, la política de fomento cinematográfico nacional entró en juego para que la «renovación» en el cine del país fuera más viable. Como vimos en la introducción, el Nuevo Cine Argentino que aparece a finales de la década de 1990 está estrechamente ligado a estas nuevas políticas de financiación anti-industriales de fondos y festivales extranjeros, pero también a los subsidios nacionales. Además de las ayudas al cine, y de programas que como *Historias breves* desde 1995 han sido espacio de cineastas emergentes en el país, el INCAA organiza mercados y foros de producción como Ventana Sur (2015).

En cualquier caso, debemos apuntar la discusión que existe acerca del peso que tuvieron el INCAA y los subsidios estatales en la emergencia del Nuevo Cine Argentino y su relativa importancia en estas dos últimas décadas para el cine nacional. Autores como David Oubiña critican abiertamente que lo poco que hizo el INCAA por los nuevos directores de la década de 1990 casi se limitó a las *Historias Breves* (Oubiña, 2009: 18)<sup>229</sup>. Otros autores señalan la importancia fundamental que tuvo el INCAA en su labor de financiar copias en 35mm para la exhibición de las primeras películas del Nuevo Cine Argentino en festivales y salas comerciales (Urraca, 2011). Cineastas, académicos, críticos y programadores tienen

---

<sup>228</sup> Un mínimo histórico que varía en función de las fuentes. Nadia Lie (2015: 78) sitúa el mínimo en cuatro largometrajes producidos en 1994, y Patricia Aufferheide (1990: 63) en cuatro largometrajes en 1989.

<sup>229</sup> Desde 2004 el INCAA apoya la creación y difusión de una película compuesta por cortometrajes realizados por alumnos egresados de la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), en cuyas primeras ediciones colaboraron algunos de los cineastas de referencia del llamado Nuevo Cine Argentino. Al margen de otras líneas de acción del INCAA, el mayor aporte de estas *Historias breves* es que al convertir varios cortos en una película de largometraje, esta ya accede a las salas comerciales y se estrena, como mínimo, en los Espacios INCAA propiedad del Estado.

diferentes opiniones al respecto y el debate acerca de la importancia del INCAA en la renovación del cine argentino en torno al cambio de siglo continúa abierto<sup>230</sup>.

En México, el Instituto de Cinematografía (IMCINE) se creó en 1983 con la intención de «consolidar y acrecentar la producción cinematográfica nacional» (IMCINE, 2014a). A partir de ese momento y durante la década de 1990, se produjeron una serie de cambios en las políticas audiovisuales que contribuyeron a estabilizar la producción en México. En el periodo 1994-2000 se produjo cierta recuperación en la industria mexicana por dos factores: el IMCINE relanzó la política de subsidios y se alentó una política de coproducciones – sobre todo con España (Elena, 2009). La actual ley del audiovisual en México es de 1992, la cual fue modificada en 1999 y 2010. El IMCINE, dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), coordina dos mecanismos de fomento: el Fondo de Inversiones y Estímulos al Cine (FIDECINE) de apoyo a la producción, postproducción, distribución y exhibición de largometrajes; y el Fondo de Apoyo a la Producción Cinematográfica (FOPROCINE), para producción y postproducción. Del mismo modo, gestiona el programa de Estímulos Fiscales para Inversión en largometrajes EFICINE 189<sup>231</sup>. En este caso, el cambio de la política audiovisual de vocación internacionalista y las oportunidades ofrecidas por otras vías, han favorecido la explosión de un nuevo cine mexicano que como ya mencionábamos tiene diferentes líneas de fuerza<sup>232</sup>.

La primera ley del audiovisual de Brasil se publicó en 1966, aunque es en 2001 cuando se creó la Agência Nacional do Cinema (ANCINE): el organismo que se ocupa del fomento, regulación y fiscalización del mercado audiovisual en Brasil y que está vinculado al Ministerio de cultura desde 2003. La revisión del texto de 2011 ha suscrito prácticamente todas las medidas aprobadas en las anteriores normativas. Además de incentivos fiscales a la producción cinematográfica, ANCINE tiene mecanismos de fomento directos. En el caso de los incentivos fiscales, conviene señalar a Petrobrás, la compañía petrolera con participación mayoritariamente pública de Brasil ya que en 2010 sus inversiones sumaron el 56% del dinero nacional invertido en producción cinematográfica (Meleiro, 2013: 191). También, a través del Fundo Setorial do Audiovisual, el Gobierno de Brasil ofrece

---

<sup>230</sup> Un texto que da cuenta de ello es la conversación acerca de los nuevos cines, el Estado y la Industria que mantienen Pablo Fendrik, Mariano Llinás y Gastar Schauer con motivo de una entrevista-diálogo concedida a la revista *Kilómetro 111* (Bernini y Schwarzböck, 2009).

<sup>231</sup> Ver IMCINE (2014a; 2014b); México (2010); FIDECINE (2014); EFICINE (2014).

<sup>232</sup> En su trabajo sobre cine mexicano contemporáneo, Alberto Elena señala también la importancia en la segunda mitad de la década de 1990 de algunas nuevas productoras que se crearon tras el éxito de *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999, MX) (Elena, 2009).

financiación directa para diferentes fases de la producción, especialmente a través del Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (PRODECINE)<sup>233</sup>. Al margen de la legislación vigente, conviene destacar los cambios en la política audiovisual de la década de 1990 y los modos de producción en el país que permitieron el *cinema da retomada* en la segunda mitad de la década, una vez superado el colapso provocado por la política liberal de Collor de Mello (Elena, 2007: 169). La conocida como Lei do Audiovisual de 1993 contribuyó a superar el colapso provocado por el desmantelamiento de Embrafilme, dando sus frutos a partir de 1995 y generando el tejido en el que se insertan las actuales políticas de producción y fomento y la prolífica cinematografía del país (Nagib, 2002: 13; Ottone, 2004: 10-11).

La ley de cinematografía vigente en Uruguay es de 2008. El organismo competente en materia de cine es el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), creado en esta misma ley de 2008 como agente regulador de las disposiciones que recoge dicha normativa. Hasta 2008, la única norma relativa al cine era de 1994: regulaba la creación del Instituto Nacional Audiovisual (INA) e incluía estímulos que se han mantenido y ampliado con la ley vigente, uno de los cuales era el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA). Conviene señalar que en la práctica la aportación del FONA se resume en la premiación de un par de proyectos de ficción y otros dos de documental por convocatoria. Además del programa específico, el cine uruguayo puede conseguir fondos de los estímulos fiscales para cultura integrados en el programa de Fondos de Incentivo Cultural<sup>234</sup>. Este es el contexto en el que se consolida el mencionado nuevo cine uruguayo. Debemos anotar las protestas de los cineastas uruguayos en septiembre de 2015 porque los presupuestos y las ayudas al cine no se habían actualizado desde que por primera vez se convocaron en 2008. La inflación y el encarecimiento de la vida habían hecho que las cantidades de las ayudas resultaran inútiles para el cine uruguayo (EFE, 2015).

La Ley del Audiovisual vigente en Chile es de 2004. Esta ley regula el Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual y puso en marcha los dos principales mecanismos públicos de apoyo al cine en el país: el Fondo de Fomento Audiovisual, perteneciente al Consejo de la Cultura y las Artes, y las partidas correspondientes de la Corporación de Fomento del Gobierno de Chile (CORFO). El primero de ellos está destinado a la producción, distribución, equipamiento, formación, investigación y difusión audiovisual. CORFO, por su

---

<sup>233</sup> Ver ANCINE (2014a; 2014b); Brasil (2011); PRODECINE (2014)

<sup>234</sup> Ver Uruguay, 2008, 2014; ICAU, 2014a; FONA, 2014.

parte, promueve la ejecución de proyectos de empresas de producción, distribución y explotación audiovisual (Chile, 2004; Chile Audiovisual, 2014a). Como antecedente, podemos citar la sociedad Cine Chile, un fondo mixto con participación estatal creado en 1992 por productoras del país; o, a finales de los años 1940, la creación Chile Films por el gobierno del Frente Popular: también de capital mixto con fuerte participación de CORFO (Getino, 1996: 147; Paranaguá, 1996: 279). En cualquier caso, la revitalización de la producción chilena en la década de los 2000 constituye una situación favorable para la renovación de las propuestas y directores de la década anterior, para el novísimo cine chileno que mencionábamos.

Aunque en Colombia el FOCINE (Fondo de Fomento Cinematográfico) hizo posible un nivel de producción relativamente estable en la década de 1980, Getino señala que este fondo fue prácticamente disuelto en 1992. El autor apunta que en los años en que FOCINE estuvo operativo (1978-1992) se produjeron cerca de 200 películas de largo y cortometraje (Getino, 1996: 147). Los orígenes de Proimágenes Colombia<sup>235</sup>, entidad mixta que arbitra y regula el sector audiovisual actualmente, están en la promulgación de la Ley General de Cultura de 1997, cuando se creó también la Dirección de Cinematografía. Poco después, en 2003, se aprobó la Ley del Cine N° 814, que contempla el Fondo para el Desarrollo cinematográfico (Caballero, 2006: 12). Proimágenes establece ayudas a las diferentes fases de producción con el programa de Estímulo Integral y celebra convocatorias específicas para ficción, documental y animación. Del mismo modo, Proimágenes ofrece incentivos directos, créditos y premios por taquilla así como apoyos para programas de Formación Especializada en el Sector Cinematográfico<sup>236</sup>. Si miramos la producción anual de largometrajes en Colombia, vemos la relación directa con la puesta en marcha de

---

<sup>235</sup> Proimágenes Colombia «es una entidad sin ánimo de lucro creada bajo la ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura), enmarcada en el régimen de las actividades de ciencia y tecnología e integrada por entidades públicas y privadas. PROIMÁGENES COLOMBIA busca consolidar y solidificar el sector cinematográfico colombiano, convirtiéndose en un escenario privilegiado para la concertación de políticas públicas y sectoriales, y para la articulación de reglas del juego que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país. Desde el 2003 (Ley 814 de 2003), administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico – FDC, siguiendo los lineamientos del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC). Recauda los recursos provenientes de un porcentaje de los ingresos de la industria y los ejecuta con transparencia y eficiencia, lidera el programa de internacionalización del cine colombiano, organiza las convocatorias públicas para la entrega de estímulos, coordina las actividades de acompañamiento y formación para los proyectos apoyados e impulsa a los futuros creadores. PROIMAGENES COLOMBIA, busca promover la producción audiovisual internacional en el territorio colombiano a través de la Comisión Fílmica Colombiana, un proyecto del Ministerio de Cultura y el Ministerio de Comercio Industria y Turismo, en asocio con Proimágenes Colombia» (Proimágenes, 2014a; 2014b).

<sup>236</sup> Ver: Proimágenes, 2014c; 2014d; 2014e; 2014f.

Proimágenes: desde su creación en 1997, el volumen medio de películas por año se ha duplicado y se mantiene estable en torno a 10-12 títulos (Proimágenes, 2010). En el caso de esta cinematografía nacional particular sí podemos hablar de una conexión evidente entre la inversión a través de políticas de fomento estatales y el éxito internacional reciente del cine de Colombia: analizaremos en detalle esta circunstancia en el caso de *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL) al final del capítulo.

Más allá de las políticas de fomento y los estímulos a la producción, dentro de los programas de apoyo nacionales existen, en todos los casos, partidas destinadas a la participación en festivales de cine internacionales. Es muy interesante cómo estos organismos estatales valoran la presencia de «sus» películas en los distintos festivales, así como en las diferentes secciones en las que las películas son programadas. Si bien en el capítulo anterior mencionábamos la obsolescencia del listado de la FIAPF, lo cierto es que a la hora de distribuir ayudas se mantienen las jerarquías y categorías propuestas por la Federación. Es decir, los fondos públicos deciden la prioridad y la cuantía de las ayudas en función de las categorías de festivales que considera la FIAPF.

En el caso argentino, las propias bases de la convocatoria de ayuda para participar en festivales establecen un *ranking* y unas categorías de eventos internacionales, a cada una de las cuales corresponde una cuantía determinada. En la convocatoria de 2012 se establecen tres categorías de festivales, y dentro de cada una de ellas una suma máxima dependiendo de la sección en la que sea programada la película. En el caso de los festivales que Argentina considera «clase A» - Berlín, Cannes, Venecia y San Sebastián - se distinguen tres categorías para calcular el importe a percibir: que será de un máximo de 50.000 USD para una «Competencia Oficial», hasta 25.000 USD en caso de una «Sección Competitiva Paralela» y de hasta 8.000 USD si se trata de una «Sección No Competitiva». En otros casos, los tramos se fijan también en categorías establecidas por los propios organismos e inspiradas en las de la FIAPF. Es el caso de las ayudas del IMCINE mexicano y los institutos del cine de Brasil, Colombia, Chile y Uruguay, por ceñir los casos a las cinematografías referidas en los párrafos anteriores<sup>237</sup>. Como vemos, este tipo de estrategias de promoción del cine nacional facilitan la presencia de películas de América Latina en determinados festivales y secciones en detrimento de otras.

---

<sup>237</sup> El ejemplo más claro de los referidos en este párrafo, es el que recoge esta norma del gobierno de Argentina de 2012, que regula los incentivos y ayudas destinados a la participación en festivales (INCAA, 2012). Para los casos de los otros países citados, ver: IMCINE (2012); ANCINE (2014c; 2014d); Proimágenes (2014g: 23-45); Chile Audiovisual (2014b; 2014c); ICAU (2014b; 2014c).

Por supuesto, la inversión de estos gobiernos es mayor para enviar películas al centro del circuito internacional de festivales suponiendo que su poder para visibilizar, rentabilizar y conseguir ventas será mayor. La forma en que los institutos del cine organizan y priorizan la participación en festivales internacionales da cuenta de la articulación de este circuito como un sistema de centros y periferias. Si pensamos en las cantidades en metálico que ofrece en esta línea el gobierno argentino encontramos que los festivales de Berlín, Cannes, Venecia y San Sebastián constituyen el centro de su cartografía de eventos internacionales. Igualmente, y dentro de cada uno de estos festivales, la competencia oficial sería el centro de la programación anual de cada evento, siendo la sección competitiva paralela un espacio intermedio – de semiperiferia – y la no competitiva configuraría la periferia de la parrilla del festival.

Estas ayudas para la participación en festivales demuestran en primer lugar la importancia que tienen para los gobiernos nacionales cuestiones como la distribución, la exhibición en el circuito internacional de festivales y el reconocimiento en este mismo contexto. También pone en relación la producción nacional y las pantallas internacionales en una fase posterior a la finalización de las películas –las políticas de producción y fomento generalmente se ocupan de una fase previa.

Por último, conviene señalar cómo la distribución, en este caso destinada a la participación en festivales internacionales, cobra importancia en las políticas públicas de apoyo al cine. La exportación internacional y la presencia limitada y escasa de películas en las pantallas nacionales es un problema que viene de lejos y que no es exclusivo del entorno latinoamericano. Generalmente, esta cuestión se asocia a las dinámicas tradicionales del cine en un contexto mundial y a una lucha histórica contra las *majors* norteamericanas<sup>238</sup>. La visibilidad que permite promocionar y exhibir las películas en un contexto nacional e internacional resulta un problema aún más grave, y por tanto una necesidad más urgente, en el caso de países con mercados internos pequeños incapaces por sí solos de generar beneficios para cubrir los costes de producción. Es aquí donde se pueden situar estos

---

<sup>238</sup> Algunos autores se han ocupado de la escasa exhibición de cine autóctono en determinados países o regiones de manera genérica (Crofts, 1993: 49); también de cines transnacionales más concretos como los de China y el cine de la Quinta Generación (Ross, 2010a: 142); África (Dovey, 2010: 61); o América Latina (Hoefert de Turegano, 2004: 19; Martin-Jones y Montañez, 2007: 192; Rueda, 2009a: 134). Por ello uno de los puntos fundamentales de los programas estatales de apoyo al cine suele ser la distribución. Más aún, como decimos, en el caso de países con mercados locales pequeños y por tanto incapaces de cubrir los costes de producción de las películas únicamente con los réditos de la exhibición comercial nacional.

programas de apoyo concretos a la distribución, internacionalización y exhibición de los cines nacionales en festivales de todo el mundo.

### 4.3.2 Iniciativas transnacionales

A la hora de definir el espacio transnacional de América Latina, es indispensable incorporar el estudio del marco iberoamericano. La historia común de relaciones y vínculos económicos, políticos y culturales entre España y América Latina nos permiten analizar el contexto Iberoamericano como transnacional. En este sentido, la iniciativa más relevante en relación a la cinematografía común es el Programa Ibermedia<sup>239</sup>. Se trata de la iniciativa de mayor alcance en una extensa lista de acuerdos y relaciones audiovisuales que han puesto en primer término las conexiones culturales e históricas de ambos territorios desde hace décadas. En estas páginas analizaremos diferentes iniciativas de carácter transnacional / regional en las que participa América Latina y que responden al marco iberoamericano, al latinoamericano o a otras delimitaciones específicas.

La relación audiovisual de América Latina y España va más allá del Programa Ibermedia. Además de coproducciones independientes subsidiadas por el Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales de España (ICAA), ha habido iniciativas de apoyo en el seno de la televisión pública española (TVE) o de la Agencia Española para la Cooperación Internacional y el Desarrollo (AECID). En cualquier caso, la historia de las relaciones iberoamericanas en torno al cine viene de mucho más atrás que Ibermedia y ha dado lugar a multitud de acuerdos de producción, sinergias culturales y creativas y mercados de exhibición compartidos desde los años 1940 (Elena, 1998). En todas las ocasiones, España ejercía como centro de los acuerdos en una relación desigual que ya hemos visto que se produce también en el contexto de los festivales de cine.

El primer encuentro de este tipo entre España y América Latina tuvo lugar con el I Congreso de Cinematografía Hispanoamericana celebrado en Madrid en 1931 (García Carrión, 2011: 14). Las ideas de acercamiento y hermandad que se plantearon se retomaron en un segundo congreso celebrado en 1948, que tampoco llevó a los

---

<sup>239</sup> El marco legal iberoamericano en el que se ampara el Programa Ibermedia parte de varios acuerdos previos concretos: el Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica (2007) y el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica (1989) y el que establece la creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano (2000). Ver Ibermedia, 2016.



participantes a acuerdos concretos de colaboración (Tuñón, 2007: 179). Más tarde, los organismos responsables del cine en cada país pusieron en marcha otras iniciativas, principalmente en Argentina, Brasil y España donde se sucedieron los encuentros en las décadas de 1980 y 1990 en busca de una integración regional iberoamericana (Caballero, 2006: 5). Uno de los primeros resultados destacables de esta etapa fue el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica celebrado en Venezuela en 1989, donde se firmaron el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica y el Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano. El mismo convenio creó la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), máxima instancia de ejecución del Programa Ibermedia. Posteriormente, en la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno – celebrada en Argentina en 1995 -, se aprobó el Fondo Ibermedia.

En cualquier caso, y compartiendo la opinión de autores como Juan Manuel Moreno Domínguez (2008) o Libia Villazana (2009), hasta la puesta en marcha de Ibermedia las relaciones audiovisuales entre países iberoamericanos se habían limitado a acuerdos particulares, poco desarrollados y a veces incumplidos, entre países que «se comprometían a apoyar como propias las coproducciones que se realizasen en este marco» (Moreno Domínguez, 2008: 100). Aun así, autores como Octavio Getino han señalado la incapacidad de estas iniciativas transnacionales para generar una verdadera industria más allá de ofrecer subsidios puntuales, como ocurre generalmente con las políticas estatales de fomento del audiovisual (Getino, 2007: 55).

El Programa Ibermedia supone el mayor intento a escala iberoamericana de generar un espacio audiovisual común. En la práctica, se trata de financiar películas de los países miembros: preferiblemente coproducciones entre ellos (Ibermedia, 2013: 55). El Programa Ibermedia había sido concebido en 1989, aprobado en 1995 y fue ratificado durante la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno celebrada en 1997 en Venezuela (Villazana, 2009: 43). El objeto con el que apareció Ibermedia fue el de «ampliar las posibilidades de mercado de dichos países y de proteger los vínculos de unidad cultural entre los pueblos de Iberoamérica y el Caribe» como recoge el Artículo I del Programa (Ibermedia, 1989). Las aportaciones económicas de cada país miembro se hacen a través de la entidad nacional de gestión audiovisual, si existe, y van destinadas al Fondo Ibermedia, cuya distribución presupuestaria final está organizada de la siguiente forma: 60% para apoyo a la coproducción, 30% para distribución y promoción, 5% para desarrollo de proyectos y 5% para formación (Ibermedia, 1998). En el momento actual, Marina Díaz López señala el Programa Ibermedia como una de las cuatro líneas de acción

fundamentales de las conexiones culturales que existen entre España y América Latina; las otras tres son las que constituyen el ICAA, el Instituto Cervantes y la AECID (Díaz López, 2014).

Aclaráramos en las primeras páginas de este capítulo que el caso de Ibermedia es especial en tanto que no es un modelo de financiación anti-industrial como los creados por festivales europeos y algunas partidas específicas dentro de los fondos nacionales de fomento del cine. La vía a través de la cual el Programa Ibermedia apoya la producción y coproducción en la región consiste en créditos con ventajas favorables para las empresas productoras participantes en los proyectos seleccionados. Lo que nos interesa fundamentalmente del caso es que este programa de alcance iberoamericano lleva años recibiendo algunas de las críticas que ahora se dirigen a los programas de festivales europeos destinados a cinematografías periféricas. Por ello, lo importante para nuestra investigación tiene que ver con la distribución por países de sus ayudas y las características particulares de un hipotético «cine Ibermedia».

A Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela, países fundadores de Ibermedia, se han unido en los últimos años el resto de los diecinueve miembros actuales: Chile (1999), Perú y Bolivia (2001), Puerto Rico (2003), Panamá (2006) y más tarde Costa Rica, Ecuador y República Dominicana (2008), Guatemala (2009) y Paraguay en 2011 (Ibermedia, 2013: 7). Aunque no ha modificado mucho los niveles de producción en los países más desarrollados, Ibermedia se ha convertido en un recurso indispensable en los de cinematografías más débiles y ha hecho que se incremente considerablemente el número de producciones y coproducciones en la región: son muy escasas o nulas las coproducciones entre España y América Latina que no cuentan con algún tipo de apoyo de Ibermedia (Caballero, 2006: 29). La categoría de ayudas de más éxito y más potenciada del Programa Ibermedia, ya desde su inicio en 1998, está siendo la de coproducción técnico-artística o financiera, a la que en 2003 se llegó a destinar el 80% de los fondos disponibles (Falicov, 2007: 22)<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> En realidad el número de proyectos auspiciados por Ibermedia cada edición se mantiene más o menos estable desde los primeros años hasta hoy, tanto en la línea de apoyo al desarrollo como la dedicada a coproducción. Evidentemente, el número y el capital dedicado a la modalidad de desarrollo de proyectos es menor puesto que el propósito principal de un programa como Ibermedia es fomentar las redes transnacionales financieras y creativas. Otro trabajo que sería interesante es analizar a qué cinematografías y proyectos concretos están destinadas cada una de las ayudas con el propósito de fortalecer la cinematografía transnacional del espacio iberoamericano. Resulta sin embargo un objetivo que excede al de este trabajo.

Solo en la década que va de 2000 a 2010 se produjeron alrededor de 300 coproducciones entre algún país de América Latina y España. Estos datos nos permiten atender a una de las frecuentes críticas al programa: cómo en lugar de reforzar el «talón de Aquiles» del cine iberoamericano – la distribución y exhibición internacionales –, Ibermedia sigue destinando la mayor parte de su presupuesto anual a la (co)producción (Elena, 2013: 147, 154). Alberto Elena señala además como casi el 40% de esas 300 coproducciones españolas del periodo son con Argentina: un dato que coincide con el alto porcentaje de proyectos argentinos en los fondos de nuestra investigación y con la tendencia a destinar los apoyos a las cinematografías nacionales más dinámicas de la región<sup>241</sup>.

Algunos autores se han interesado tanto por la distribución de los fondos Ibermedia como por las películas resultado de la iniciativa, especialmente en lo que se refiere a la puesta en práctica del subsidio para coproducciones. Inevitablemente, y una vez el corpus de películas financiadas a través de Ibermedia es lo suficientemente amplio, han surgido voces críticas con la iniciativa. Además de las relacionadas con cuestiones de representación, construcción identitaria y autenticidad, aparecen críticas sobre la distribución de los fondos: no ya solo por los países a los que se destinan, si no en relación a las empresas productoras beneficiarias de las ayudas<sup>242</sup>.

En esta línea, Libia Villazana señala que con frecuencia los fondos van a parar a empresas de producción que son filiales de grandes corporaciones como la argentina Patagonik, parte de un conglomerado audiovisual propiedad de Buena Vista Internacional para la distribución de Disney (Villazana 2008: 69). La cuestión de cómo el fondo repite las desigualdades «naturales» del mercado financiando siempre las mismas compañías ha

---

<sup>241</sup> Veíamos en lo relativo a la distribución de las ayudas del Hubert Bals Fund, Cine en Construcción y el World Cinema Fund que la distribución por países de los subsidios estaba estrechamente relacionada con el número de títulos de cada país que solicitaban las ayudas de estas iniciativas. La circunstancia es la misma en el caso de programas de apoyo como Ibermedia.

<sup>242</sup> Queda bien definida la problemática en esta cita: «Cuando le pregunté a Elena Villardel (UTI) porqué ibermedia había otorgado repetidamente subsidios a proyectos de Patagonik ella culpó al Instituto del cine de Argentina (INCAA). Los institutos del cine de los países miembros son los responsables de comprobar si las compañías de producción que solicitan el apoyo de Ibermedia son independientes. Así, de acuerdo con Villardel, lo que ha estado ocurriendo es que grandes compañías como Patagonik crean una compañía de producción con otro nombre que en realidad parece independiente» (Villazana, 2008: 69). Cita original: «When I asked Elena Villardel (UTI) why Ibermedia has repeatedly granted financial support to Patagonik projects, she blamed the Argentinean Film Institute (INCAA). The film institutes of the member countries are responsible for checking whether the production companies that apply to Ibermedia are independent companies or not. Thus, according to Villardel, what has been happening is that large companies such as Patagonik create a production company with another name, which certainly seems independent» (Villazana, 2008: 69). Elena Villardel es Secretaria Técnica y Ejecutiva de Ibermedia. Las siglas UTI se refieren a la Unidad Técnica Ibermedia.

interesado también a Teresa Hoefert de Turégano (2004: 19). Del mismo modo, otros autores acusan a Ibermedia de favorecer la industria española, al igual que Eurimages<sup>243</sup> es criticado como una extensión del sistema que financia el cine francés (Falicov, 2007: 28).

Otra de las críticas que dedica Villazana al programa es que las películas deban tener un presupuesto de al menos 1.600.000 USD, lo cual define a priori el tipo de proyectos que recibirán ayuda del programa (Villazana, 2008: 71)<sup>244</sup>. Alberto Elena infiere cómo esa línea industrial termina afectando al propio resultado audiovisual «imponiendo serias limitaciones estéticas a favor de un cine narrativo convencional que sigue las fórmulas habituales de la industria y está destinado a los circuitos comerciales de exhibición» (Elena, 2013: 153)<sup>245</sup>; de la misma manera que Miriam Ross señala el peligro de Ibermedia de convertirse en un «modelo conservador para fomentar un cine que permita la transculturación pero solo a través de modos cinematográficos tradicionales» (Ross, 2010a: 117)<sup>246</sup>. Estos son problemas que se corregirían en los fondos de festivales que nos ocupan, a veces interesados de manera particular en proyectos más experimentales o atrevidos<sup>247</sup>. Una de las medidas que las iniciativas creadas por festivales han adoptado para ello ha sido la de limitar los presupuestos de las películas seleccionadas.

En lo que se refiere al contenido, una duda que suscitan los fondos de apoyo, independientemente de su carácter nacional, internacional, público o privado, es en qué medida afectan al resultado final de la película. Algunos autores señalan cómo determinados elementos de la cultura española se han incluido de manera poco sutil en relatos eminentemente «latinoamericanos». Tamara Falicov apunta cuatro casos frecuentes en las coproducciones Ibermedia con participación española: los personajes del español simpático, el anarquista, el demonio o racista y el turista (Falicov, 2007: 24). Cuestiones y personajes que, en cualquier caso, evidencian y ponen en primer término el

---

<sup>243</sup> Eurimages es el Fondo de Apoyo al Cine de la Unión Europea (Eurimages, 2016).

<sup>244</sup> Hoefert de Turegano entiende, por el contrario, que Ibermedia se ocupa de financiar películas de bajo presupuesto puesto que todas están por debajo de los 5.000.000 USD. El presupuesto máximo de una película para participar en las convocatorias del Fondo Hubert Bals está estipulado en 3.000.000 EUR. En el caso del World Cinema Fund, el presupuesto total debe estar entre los 200.000 y 1.000.000 EUR (Hoefert de Turegano, 2004: 15).

<sup>245</sup> Cita original: «imposing severe aesthetic limitations in favor of conventional narrative cinema that follows the habitual industry formulas and is destined to be shown in commercial circuits» (Elena, 2013: 153)

<sup>246</sup> Cita original: «conservative model for film-support that allows transculturation to take place but only within traditional modes of film practice» (Ross: 2010a: 117)

<sup>247</sup> Entrevista Isona Admetlla, World Cinema Fund Manager. 4 julio y 22 septiembre 2012. Skype.

carácter de coproducción de dichas películas<sup>248</sup>. En este caso, y puesto que el modelo predominante de subvención del programa es el de coproducción, es frecuente que se establezcan estas relaciones de tipos para dar cabida a una cuota de nacionalidades concretas en lo que se refiere al reparto. La cuota de personajes o miembros del equipo técnico es un problema ajeno a las películas de los fondos de festivales que analizamos: los programas no exigen este tipo de cuotas sino que se limitan al apoyo económico o técnico a proyectos ya cerrados muchas veces próximos a la finalización.

Al margen de las identidades nacionales que entren en juego en estas coproducciones, conviene señalar algunas de las características - formales y temáticas - asociadas al «cine Ibermedia». Como decimos, y como ocurre con el hipotético «cine de festivales» que estudiábamos en el Capítulo 2, Ibermedia está configurando una filmografía que le es propia. Por otro lado, conviene señalar que muchos de los títulos auspiciados por los fondos Hubert Bals, Cine en Construcción y World Cinema Fund han recibido también el apoyo del Programa Ibermedia: un hecho que hace más compleja la cuestión de si existe un «cine Ibermedia» - con una narrativa convencional, como citábamos arriba - frente a un «cine de festivales» más experimental y arriesgado. Frente a las similitudes que señalábamos, encontramos cuestiones específicas de cada uno de estos cines:

- 1) Las películas que han sido seleccionadas por los fondos de apoyo de festivales de alguna manera «ocultan» el carácter de producción nacional - imaginario urbano o cultural nacional reconocible - poniendo en práctica una idea que podemos definir como «desterritorialización» (Paranaguá, 2003a: 138, 142) o «auto-borramiento» (Martin-Jones y Montañez, 2013). Por el contrario, otras producciones de Ibermedia no co-financiadas por festivales ponen en primer término el carácter de coproducción, integrando en el relato elementos de las culturas nacionales oportunas.
- 2) En las películas de Ibermedia que también han sido seleccionadas por fondos de festivales europeos, tiende a desaparecer el logotipo del Programa Ibermedia en los créditos iniciales y, por el contrario, se destaca la participación del Fondo Hubert Bals o Cine en Construcción. Una idea que refuerza nuestra hipótesis de los fondos de festivales como marca de calidad (Ross, 2011; Campos, 2016).

---

<sup>248</sup> Al margen de los ejemplos que señala Tamara Falicov, es fácil pensar a películas de Ibermedia como *Antigua vida mía* (Hector Olivera, 2001, AR/ES), *El alquimista impaciente* (Patricia Ferreira, 2002, AR/ES), *El método Gronholm* (Marcelo Piñeyro, 2005, AR/ES/IT), *La edad de la peseta* (Pavel Giroud, 2007, CU/ES), *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (Carlos Saura, 2001, DE/ES/MX) o *Todas las azafatas van al cielo* (Daniel Burman, 2002, AR/ES) con reparto y personajes de uno y otro lado del Atlántico.

- 3) Aparentemente, tanto la prensa especializada como la crítica de cine destacan la participación en la producción o financiación de estas películas de los fondos de festivales en el caso de las películas que reciben subsidios por ambas vías, obviando su participación en el Programa Ibermedia.
- 4) En lo relativo a nuestro corpus de trabajo, la proporción de películas que también ha recibido el apoyo del Programa Ibermedia es similar en los casos de Cine en Construcción y el World Cinema Fund aunque algo menor en el caso del Fondo Hubert Bals.

Como decimos, nos interesan estas críticas que se han dedicado al Programa Ibermedia porque los fondos creados por festivales de cine europeos provocan las mismas precauciones, recelos y preguntas.

En estos últimos años el Programa Ibermedia ha ampliado sus líneas de acción. Una de las iniciativas es Ibermedia TV, para la emisión de películas apoyadas por el programa en las televisiones públicas de los países miembros<sup>249</sup>. Otra línea de acción reciente es la de ayudas a salas para la exhibición de proyectos Ibermedia (Ibermedia, 2014; 2011). Esto atendería a las críticas continuadas sobre la cara más débil del programa, aquella que tiene que ver con la exhibición (Falicov, 2013a: 79). En esta misma línea, surgió en 2005 DocTV Latinoamérica, programa también de la CACI para producción y difusión del documental latinoamericano en el que ya participan 17 países. Podemos citar también el Observatorio Iberoamericano del Audiovisual (OIA), un repositorio sobre el sector audiovisual iberoamericano (DocTV, 2014; CACI, 2014).

Hay más iniciativas de este tipo. Sin embargo, el problema de algunas de ellas es que surgen sin un presupuesto que les permita mantenerse y actuar. Es el caso del programa Cibermedia, destinado a proyectos que utilicen nuevas tecnologías y creen contenidos digitales en lengua española o portuguesa, que se puso en marcha sin un plan de financiación (Moreno Domínguez, 2008: 113).

La integración regional audiovisual atañe a otros agentes además de las entidades o instituciones sin ánimo de lucro creadas por los pertinentes Ministerios de Asuntos Exteriores o Consejerías de Cultura. No podemos obviar la multitud de acuerdos comerciales de carácter transnacional o bilateral puestos en marcha en estas décadas.

---

<sup>249</sup> Los canales de televisión integrados en la iniciativa Ibermedia TV son INCAA TV, Canal 7, Canal Encuentro (AR); EBC/TV (BR); Canal 7 Televisión Boliviana (BO); Señal Colombia, Telecafé (sin emisión) (CO); SINART (CR); ECTV (EC); Canal 22, Once TV, OPMA Canal 30, Canal del Congreso (MX); SERTV (PA); TV Pública Paraguay (sin emisión) (PY); Canal 7 IRTP (PE), CERTV (sin emisión) (DO); TNU Canal 5 (UY); TVES (sin emisión), TeleAragua (VE) (Ibermedia, 2015b).

Destaca también la aparición de agrupaciones como FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales) o iniciativas como MERCOSUR (Mercado Común del Sur), además de convenios concretos de colaboración entre varios países, ya que en algunos casos la coproducción es la principal, o casi única, posibilidad de cinematografía propia. La FIPCA se creó en 1997 y contribuyó a la puesta en marcha de Ibermedia. La RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR) nació en 2003 para incentivar el fomento e intercambio cinematográfico entre los países que lo integran - Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Venezuela y Bolivia; y, como estados asociados, Chile, Colombia, Perú, Ecuador, Guyana y Surinam - (MERCOSUR, 2014). Se trata en estos casos de iniciativas mercantiles que amplían el alcance de las transacciones, independientemente del carácter y objeto de las mismas. En lo que nos interesa de manera particular, citamos ya en el Capítulo 1 el amplio trabajo de Marina Moguillansky en torno al MERCOSUR y el modo en que constituye y permite acotar una cinematografía particular (Moguillansky, 2013; 2009a; 2009b; 2009c). La decisión de dejar al margen de nuestro trabajo la RECAM o el MERCOSUR en un sentido más amplio, es que no contempla acciones concretas ni ayudas específicas para el fomento cinematográfico en los países de la región que lo integran.

Por último, cabe mencionar cómo estas iniciativas también muestran las serias diferencias que existen entre los países del espacio iberoamericano. El problema que se genera cuando algunos gobiernos se retrasan en el pago de las cuotas correspondientes a su participación, dificulta que los cineastas de los países implicados tramiten las ayudas previstas en el programa, como sucedió en 2003 y 2004 con Uruguay y Perú en el Programa Ibermedia (Getino, 2007: 69). En el año 2000, los países de Centroamérica intentaron entrar como un bloque en Ibermedia infructuosamente<sup>250</sup>. Más tarde, se unieron en Cinergia, un proyecto creado en ese mismo año 2000 con fondos de la Universidad Veritas de Costa Rica, Hivos Fund de los Países Bajos y la Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano<sup>251</sup>. Cinergia es un programa de la Fundación para la Promoción Cultural del Cine Cultural Salvadoreño (FUNDACINE), creado en 1999 (FUNDACINE, 2014). La iniciativa pretende ser una versión para Centroamérica de Ibermedia con Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá y

---

<sup>250</sup> Se decidió que se les permitiría la entrada con una aportación conjunta de 50.000 USD - la mitad de la aportación anual de cada uno de los demás países miembros.

<sup>251</sup> Los informes de María Lourdes Cortés sobre las cinematografías de Costa Rica, Guatemala, Honduras y Nicaragua (Cortés, 2008a; 2008b; 2008c; 2008d), así como su trabajo posterior «El renacer del cine centroamericano» (Cortés, 2009), dan buena cuenta de los resultados de Cinergia así como de su aplicación en la región.

Cuba como países miembros (Falicov, 2007: 28). Desde 2004 ha ido ampliando los focos de atención con espacios como los Encuentros Cinergia, que se celebran desde 2013, o con la creación en 2014 de «CinergiaLAB», organizado con una dinámica de residencia creativa (Cinergia, 2014a; 2014b).

### 4.3.3 Iniciativas internacionales

Existen otros apoyos disponibles para el cine de América Latina ofrecidos por gobiernos extranjeros que consideran la región y su cinematografía como en vías de desarrollo. Los gobiernos europeos acotan una periferia cinematográfica que coincide con la que contemplan los festivales, y la entienden como una región audiovisual débil o, como decimos, periférica con respecto a un centro que ellos mismos integran. Amanda Rueda señala este tipo de iniciativas destinadas a «los Sures» como sustitutas de anteriores fórmulas de solidaridad:

Desde el punto de vista del imaginario político, la defensa de la diversidad cultural se integra en un proyecto más amplio de construcción social que sobrepasa las fronteras de lo nacional, para orientarse hacia los *Sures*, modificando las antiguas formas de solidaridad (como, por ejemplo, la ayuda humanitaria) y aspirando a la construcción de relaciones sociales *transnacionales* (Rueda, 2009a: 127).

En estos casos estamos hablando de programas de carácter ministerial pero también de políticas de apoyo específicas creados por instituciones culturales particulares e incluso de programas de financiación que surgen en el contexto de televisiones estatales o públicas. Se trata de iniciativas donde los gobiernos de las regiones subsidiarias no intervienen: simplemente las productoras de estas regiones reciben soporte económico. Es en este contexto en el que se inscriben, y el que amplían, los fondos creados por festivales de cine europeos.

En lo que se refiere a la inversión de televisiones, la participación en producción mediante adelantos por la compra de derechos es una operación que ha puesto en práctica de manera recurrente la televisión pública española (TVE) en las últimas décadas. Su relación con América Latina tuvo su punto álgido a finales de los 1980 con motivo del amplio presupuesto destinado a coproducciones para el V Centenario de «El Descubrimiento», una iniciativa suprimida con rapidez dada la complicada situación financiera del ente público (Elena, 2007: 173-174; 1999b: 229). Más allá de TVE, la inversión de las



televisiones españolas en cine durante los últimos años se ha multiplicado como consecuencia de la nueva Ley del Audiovisual de 2010, que obliga a invertir un porcentaje de los beneficios en la producción audiovisual, documentales, películas o series de animación (España, 2010). Independientemente de la explosión de telefilmes para emisión propia y venta que ha tenido lugar desde la entrada en vigor de esta ley, la producción de las televisiones privadas españolas revierte también en la participación en coproducciones. Otra televisión que ha invertido en repetidas ocasiones en cine de América Latina en el periodo que analizamos ha sido el canal europeo ARTE que, principalmente a través de su filial ARTE France, ha financiado multitud de películas de documental y ficción (ARTE, 2015; 2014).

La participación de televisiones ayuda sobremanera a determinado cine de América Latina que a veces queda fuera de los parámetros de programas como Ibermedia. Por ello, y dado que cada fondo o iniciativa surge con un objetivo diferente, son importantes tanto las televisiones como los fondos internacionales que con propósitos específicos contribuyen a la diversidad cinematográfica de la región.

Una de las iniciativas internacionales de gran alcance que debemos mencionar es la Aide aux Cinémas du Monde – los antes llamados Fonds Sud Cinéma<sup>252</sup> - del Gobierno Francés: uno de los programas europeos de mayor importancia en el cine de América Latina durante las últimas décadas. El programa del Gobierno Francés de ayudas a la «diversidad cinematográfica» Fonds Sud Cinéma apareció en 1984 financiado a partes iguales por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Europeos y el Ministerio de Cultura y de la Comunicación - a través del Centre National de la Cinématographie (CNC) -. Desde 1997 está destinado a largometrajes de África, América Latina, Asia, Próximo y Medio Oriente y algunos países del Este en vistas a su explotación comercial en salas (Fonds Sud Cinéma, 2010b). Aunque la Aide aux Cinémas du Monde prioriza cinematografías menos potentes, en cuya lista se incluye prácticamente toda América Latina, la convocatoria está abierta a cualquier país del mundo. La dinámica es muy similar a la de las ayudas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), principalmente destinadas a documentales y cortos de ficción así como a la coproducción de largometrajes con determinadas regiones en vías de desarrollo (AECID, 2014). Una de las críticas más habituales a este tipo de subsidios internacionales es que su repercusión en la

---

<sup>252</sup> La última convocatoria de los Fonds Sud Cinéma con ese nombre se celebró a finales de 2011. Desde entonces, este programa del CNC francés lleva el significativo nombre de *Aides aux cinémas du monde*, una iniciativa que aúna los dos programas en vigor previamente: el citado *Fonds Sud Cinéma* y el programa *Aide aux films en langue étrangère* (CNC, 2012).

cinematografía de los proyectos beneficiarios es nula, ya que muchas veces el dinero recibido debe reinvertirse en empresas audiovisuales del país que ofrece la ayuda. En el caso particular de los Fonds Sud, si una película recibía una ayuda en metálico para postproducción, etalonaje o copias, los procesos deberán realizarse en laboratorios franceses. En este sentido, Paulo Antonio Paranaguá señalaba también el crecimiento artificial y desmesurado de los presupuestos de las películas beneficiarias de los Fonds Sud como uno de los problemas más graves de esta iniciativa. Paranaguá criticaba además el hecho de que fuera obligatorio tener un coproductor francés para recibir la ayuda así como (re)invertir las ayudas de postproducción en Francia (Paranaguá, 1994: 61).

Esta cuestión se ha corregido en el caso concreto de los Fonds Sud: ahora se permite solicitar las ayudas sin tener asociado un coproductor francés al proyecto cuando se trata de películas de cinematografías nacionales muy débiles (CNC, 2015: 13-14). Veíamos como este es también el caso del World Cinema Fund ya que resulta obligatorio recibir la ayuda a través de una compañía de producción o distribución alemana que participe en la película. Señalábamos también la ampliación hacia la industria Europea que tuvo lugar en 2014 en el marco del World Cinema Fund y el Hubert Bals Fund con la línea específica de ayudas «WCF Europe» y «HBF+Europe», respectivamente. Recordemos que, en ambos casos, las beneficiarias de las ayudas son empresas europeas que participan en régimen de coproducción minoritaria en proyectos originarios de los países que recogen en sus bases los programas de apoyo de Berlín y Rotterdam.

Del mismo modo, al participar en régimen de coproducción las películas de América Latina pueden beneficiarse de las políticas audiovisuales nacionales de los otros países participantes. En el caso de coproducciones con Europa también los subsidios ofrecidos por programas como MEDIA de la Unión Europea. Esto es frecuente en películas beneficiarias de ayudas de festivales europeos, ya que muchas acaban siendo coproducciones, lo que nos permite analizar dichos títulos en un contexto más amplio que el del cine periférico. En este sentido, Manuel Palacio apunta cómo las coproducciones más ambiciosas entre países de la Unión Europea están destinadas a competir directamente con Hollywood (Palacio, 2013: 39). Podríamos interpretar los esfuerzos por realizar proyectos de gran presupuesto de Ibermedia en la misma dirección, y que por ello gran parte de sus fondos se destine a películas con presupuestos por encima de la media en los países que participan en el programa<sup>253</sup>. Sin embargo, la decisión de programar e invertir en películas

---

<sup>253</sup> Señalábamos antes que Ibermedia explicita en sus bases un presupuesto mínimo de 1.600.000 USD para las películas que quieran solicitar alguna de las ayudas que convoca. Si bien puede considerarse un presupuesto de producción moderado, lo cierto es que elimina de la convocatoria un

de gran presupuesto no altera las relaciones desiguales que existen en el contexto cinematográfico entre el centro europeo y la periferia latinoamericana. Tampoco las diferencias entre países de la región. De la misma manera, podríamos ver las limitaciones en los presupuestos de las películas participantes en los fondos de festivales como una fórmula para fomentar la producción de películas que no surgen en directa competencia con el cine de Hollywood, sino con otros propósitos.

Como señalábamos antes, no todos los fondos de ayuda convocados por festivales exigen la participación de una empresa de producción o distribución europea para recibir la ayuda. Sin embargo, los encuentros y sinergias que tienen lugar en este contexto facilitan la incorporación de empresas de países diferentes a los de origen del proyecto.

Por último, queremos destacar la importancia real que los aportes de los diferentes fondos institucionales y los de festivales de cine tienen en el presupuesto total de una película. Anotar el dinero que puede conseguir un proyecto en cada una de estas tres vías sirve como resumen de lo señalado hasta aquí. Los préstamos que ofrece Ibermedia tienen un límite de hasta 15.000 EUR en la modalidad de ayudas al desarrollo de proyectos y 150.000 EUR en las ayudas destinadas a coproducción de ficción, y de 100.000 EUR para la modalidad de coproducción documental. Por su parte, el máximo que un proyecto puede obtener de un fondo como el Hubert Bals es de 135.000 EUR – si consigue una ayuda de desarrollo de 10.000 EUR, una de postproducción de 20.000 EUR, el HBF Plus de 50.000 EUR y suma un coproductor minoritario de Europa que reciba una ayuda de otros 55.000 EUR con la partida «HBF+Europe», según la convocatoria de 2015 -. En cuanto a las ayudas estatales, tomemos el caso de las que ofrece el Gobierno de Colombia a través de Proimágenes: hasta 20.000.000 COP para escritura de guión, hasta 700.000.000 COP para ópera prima<sup>254</sup>, para coproducción mayoritaria colombiana existen ayudas de hasta 700.000.000 COP, para coproducción minoritaria de hasta 200.000.000 COP y hasta 150.000.000 COP para postproducción. Atendiendo a las ayudas máximas posibles en cada vía, hablamos de 150.000 EUR en Ibermedia, 135.000 EUR en Rotterdam y unos 200.000 EUR en Proimágenes - en el caso de que una compañía colombiana participe como coproductor mayoritario.

---

tipo de proyectos que sí tienen cabida en los fondos de festivales (Villazana, 2008: 71). En el caso del Hubert Bals Fund, ya hemos señalado que se establece un máximo para el presupuesto total de la película de 3.000.000 EUR y que el presupuesto total de las películas del World Cinema Fund debe estar entre 200.000 y 1.000.000 EUR.

<sup>254</sup> Se contempla la ayuda a un único proyecto en esta modalidad.

Estas cifras, nos permiten deducir que los beneficios que consiguen las películas en el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund van más allá de la cuantía económica de las ayudas. En un trabajo anterior ya señalábamos la importancia del estos programas a la hora de integrar las películas en el circuito de exhibición internacional que conforman los festivales (Campos, 2012a). La visibilidad y los mercados internacionales parecen necesarios para el cine de la región, no ya solo las ayudas en metálico para producción. Por ello, también los gobiernos invierten parte de su presupuesto para políticas de fomento de la cinematografía nacional en ayudas para la participación en talleres y festivales internacionales.

#### **4.4 *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL)**

Los créditos de producción del segundo largometraje de *Ciro Guerra*, *Los viajes del viento*, muestran la conexión entre los diferentes circuitos de financiación analizados en este capítulo. A grandes rasgos, encontramos apoyos que provienen de las políticas nacionales de fomento del cine, como es el caso de Proimágenes Colombia; de programas transnacionales, como Ibermedia; de gobiernos extranjeros, como los neerlandeses Film Fonds; y del circuito de festivales, a través del World Cinema Fund de la Berlinale. Esta película con participación de Colombia, Alemania, Argentina y los Países Bajos es un buen ejemplo para estudiar el circuito de financiación por el que a día de hoy una película de América Latina puede solicitar subsidios. Además, en este caso encontramos una estrecha conexión entre las políticas cinematográficas nacionales y programas como el World Cinema Fund, ya que sus bases hacen explícito su interés en financiar películas que den cuenta de la cultura colombiana como algo auténtico.

En primer lugar, nos detendremos en los subsidios nacionales. *Los viajes del viento* consiguió las ayudas de Proimágenes Colombia en las modalidades de desarrollo de guión, producción y participación en mercados y festivales. En el primer caso, la ayuda otorgada a la película de *Ciro Guerra* fue de 10.000.000 COP en la convocatoria de 2005. En la convocatoria de 2006, *Los viajes del viento* logró una ayuda para producción de 370.000.000 COP, en la modalidad de largometraje de ficción. Una vez concluida la película, Proimágenes financió también como parte de su línea de estímulos automáticos el itinerario de la película por salas comerciales, festivales y muestras con tres ayudas: 100.000.000 COP en la categoría «Promoción de largometrajes en Colombia», 10.000.000 COP en la de «Participación de películas en festivales y premios cinematográficos» y 2.000.000 COP en la modalidad de «Participación de largometrajes en mercados cinematográficos» (Proimágenes, 2005; 2006; 2009).

Vemos ya a partir de las ayudas recibidas de Proimágenes la relación directa que se establece con los festivales de cine, en concreto en las ayudas específicas que el gobierno colombiano ofrece para la participación en mercados cinematográficos y festivales. Otras líneas de acción en esta categoría de estímulos automáticos, aunque la película de *Ciro Guerra* no consiguiera alguna de ellas, son las destinadas a la participación de largometrajes en encuentros y talleres de formación. En la edición de 2006 las solicitudes beneficiarias de esta línea de acción pedían apoyo para participar en encuentros como los organizados por los festivales de Guadalajara en México y Enifilm en Bruselas; en el caso

de los talleres, cinco de las ocho ayudas concedidas fueron para participar en el «Talent Campus» del Festival de Berlín (Proimágenes, 2006).

Las ayudas para desarrollo de guión y coproducción que *Los viajes del viento* consiguió del Programa Ibermedia debemos incluirlas en el marco de los subsidios de alcance transnacional. La primera ayuda le fue concedida en 2006 a la productora Ciudad Lunar Producciones y la fase en que se encontraba la película era la de escritura de guión y búsqueda de recursos. Como nota en la ficha de Ibermedia aparece el dato de que la película tenía el apoyo del Centro de Extensión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, también de los estímulos para el desarrollo de guión y producción de largometrajes de Proimágenes antes señalados (Ibermedia, 2006). En la modalidad de coproducción, *Los viajes del viento* presentó la solicitud para las ayudas de Ibermedia con el respaldo de las productoras extranjeras Primer Plano Film Group S.A., ARTE, Cine Ojo, Elle Driver y la German Federal Cultural Foundation<sup>255</sup>, que ya se habían sumado al proyecto de Ciudad Lunar Producciones (Ibermedia, 2007a).

Más tarde, a las empresas que solicitaron la ayuda de coproducción del Programa Ibermedia se sumaron otras compañías: Volya Films de los Países Bajos y la empresa alemana Razor Film Produktion. De este modo, la película pudo solicitar otros auspicios disponibles en los países de las empresas coproductoras. En particular los Film Fond neerlandeses y los subsidios del INCAA, a través de la productora argentina Cine Ojo. Una de las principales ventajas de la coproducción financiera internacional es precisamente ampliar el marco de los subsidios disponibles.

Por último, podemos resumir algunas de las selecciones de *El viaje del viento* en el circuito de financiación de festivales de cine. Destacamos la ayuda de 60.000 EUR para producción otorgada por el World Cinema Fund, y la ayuda de 10.000 EUR para guión y desarrollo de proyecto que recibió del Fondo Hubert Bals en 2006. Ciro Guerra también participó con el proyecto de *Los viajes del viento* en «l'Atelier» de la Cinéfondation del Festival de Cannes, una iniciativa que consiste en talleres y tutorías sobre un proyecto concreto<sup>256</sup>. Cristina Gallego, de Ciudad Lunar Producciones, señalaba así la importancia de participar en esta iniciativa de Cannes, insistiendo en la visibilidad que otorgan este tipo de programas:

---

<sup>255</sup> *Los viajes del viento* fue seleccionada por el World Cinema Fund en ese mismo año 2007, de ahí la inclusión de la German Federal Cultural Foundation – institución que financia la iniciativa de la Berlinale – en la producción de la película.

<sup>256</sup> Dorota Ostrowska ha realizado un estudio sobre la Cinéfondation de Cannes y sus tres modalidades de apoyo: «La résidence», «L'atelier» y «La sélection» (Ostrowska, 2010).

Para Ciudad Lunar producciones, la productora, es un logro muy importante. El Atelier, se ha convertido en una incubadora de proyectos a los que el festival apuesta por la credibilidad que generan sus autores y los proyectos específicamente y pondrá al servicio de los mismos todo lo necesario para presentarlo a productores y distribuidores que tienen un interés propio en el proyecto y a quienes acceder sin la mediación del festival sería un poco complicado. Pero además creo que nuestra participación puede ser muy visible ya que tendremos nuestra primera película *La sombra del caminante* en la muestra de Todos Los Cines del Mundo y el Proyecto *Los viajes del viento* en el Atelier, dos secciones de gran importancia dentro del festival (Proimágenes, 2007b).

Además de constituir un complejo sistema de financiación, encontramos otro tipo de conexiones entre los estímulos de Proimágenes e iniciativas de festivales de cine como el World Cinema Fund que tienen que ver con el propio contenido de las películas y su pertenencia a una cinematografía nacional particular. Según recogían las bases de 2008 del fondo de Berlín, los proyectos beneficiarios del World Cinema Fund debían «estar relacionados con la identidad cultural de la región de la que provienen y contribuir al desarrollo de la industria cinematográfica local» (Berlin, 2008). En los estímulos para producción de largometrajes de Proimágenes se hace también mención explícita a la valoración positiva de películas que se ocupen de la cultura colombiana. Literalmente, en las bases se expone que «se priorizarán los proyectos cuyas características artísticas y técnicas sean mayoritariamente colombianas y cuyos valores enfatizen aspectos de la cultura y la vida nacional» (Proimágenes, 2015c: 15). En ambos casos, encontramos en *Los viajes del viento* un ejemplo paradigmático de la cultura y el territorio colombianos: en particular de la música de vallenato y los territorios rurales del país.

Tomamos la sinopsis que figura en la ficha de *Los viajes del viento* en el portal del Programa Ibermedia; concretamente la que aparece en la resolución de la ayuda de coproducción de esta película:

1968. Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón, toma la decisión de hacer un último viaje, a través de toda la región norte de Colombia, para devolverle el instrumento a su anciano maestro, y así nunca más volver a tocar. Junto a un joven, Fermín, emprende un recorrido por la enorme diversidad de la cultura caribeña, viviendo todo tipo de aventuras y encuentros (Ibermedia, 2007a).

Como decíamos, la película da cuenta de «Colombia» a partir de la tradición musical y los territorios rurales del país. La estructura del argumento en base a un viaje y numerosos enfrentamientos y encuentros de vallenato permite construir una panorámica del folklore y el territorio.

En lo referente al nuevo cine de Colombia apuntábamos la importancia que estaba cobrando el territorio no urbano del país. En su trabajo sobre los diez primeros años de la Ley del Cine en Colombia, Jerónimo Rivera-Betancur señala la conexión de esta tendencia con iniciativas estatales que no solo responden a lo cinematográfico. El autor apunta el interés por «el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica» (Rivera-Betancur, 2014: 129)<sup>257</sup>. La lista de localizaciones que cierra los créditos de *Los viajes del viento* da cuenta de lo vasto del territorio mostrado en la película: Valledupar, Río de Oro, Nabusímake, Nueva Venecia – El Morro, la Mina, la Vega, Patillal, Bosconia, Mompos, Pijiño, Santa Teresa, Valencia, Manaure, del Cabo de la Vela y Bahía Portete, entre junio y agosto de 2008. En la película es un viaje desde Majagual, Sucre, hasta más allá del Desierto de la Guajira.

Mostrar territorios rurales es también tendencia en el cine de otros países de América Latina. Miriam Ross, en relación a Chile, señala un interés explícito en destinar fondos públicos a proyectos de provincias para diversificar las inversiones fuera de la capital (Ross, 2010a: 57). En una aproximación crítica a estos criterios culturales nacionalistas para otorgar ayudas podemos referir la auto-exotización que varios autores encuentran en algunas propuestas del cine contemporáneo hecho en la periferia (Mosquera en Zuluaga, 2015: 155). Más allá de la película, lo que nos permite desarrollar la idea del auto-exotismo en *Los viajes del viento* es el *making-of* promocional de la misma: una pieza de cinco minutos en la que la productora de Ciudad Lunar relata lo valioso de su propuesta mientras vemos imágenes del territorio y el equipo de filmación<sup>258</sup>. La narración de Cristina Gallego arranca con una mención a «un rastreo que recientemente han hecho en Colombia que habla que solamente es viable hacer películas en las capitales, en las grandes ciudades» y a continuación define *Los viajes del viento* como «una *road-movie* en burro». Este video se ocupa de «exotizar» los territorios, la música y las comunidades que aparecen en la película de ficción de Ciro Guerra. En el discurso de Gallego encontramos la fórmula promocional de multitud de películas recientes de América Latina:

Siempre hablamos de la belleza y de lo bonito de Colombia y de la diversidad pero la cinematografía, al no salir de la ciudad, pues no puede hablar de esas cosas

---

<sup>257</sup> Se refiere a la Ley 1556 de 2012 «Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas» (Colombia, 2012).

<sup>258</sup> Ver Fernández et al., 2009.



bonitas que tenemos de este país como multicultural. Y entre muchos retos digamos que el reto de producción fue poder llegar a la esencia, al corazón de la cultura y de la forma en que se integran las culturas para producir algo muy armónico que es la música que salió de acá (video: Fernández et al., 2009).

En cualquier caso, la labor de documentación y ambientación de esta película es un elemento a destacar. Ya en la banda sonora encontramos tanto vallenatos tradicionales – de autoría desconocida – como composiciones populares y temas originales de Iván Ocampo para la película en la línea del resto de música utilizada. Además de lo vasto del territorio transitado para el rodaje, también el trabajo con el reparto es fundamental en la constitución de *Los viajes del viento* como un relato apegado a la tradición cultural colombiana y a lo «auténtico» del país que interesa a iniciativas como el World Cinema Fund. Otros elementos que dan valor a la película en esta línea son los anclajes con la tradición real del vallenato. En primer lugar, quien da vida al protagonista es Marciano Martínez, un auténtico músico de vallenato y «juglar» autor de más de trescientas composiciones. Además, la acción se desarrolla en 1968 y hace coincidir a sus personajes con la I Edición del Festival de Vallenato, momento en el que Ciro Guerra considera que cambió radicalmente la manera de relacionarse con esta música popular colombiana dado que a partir de entonces se convirtió en un fenómeno de masas. El autor señala su interés en centrarse precisamente en esa época anterior y primigenia de la cultura del vallenato (Ciro Guerra en García, 2009)<sup>259</sup>. De nuevo, estas declaraciones del director remiten a lo originario, a lo «auténtico».

La cuestión de lo colombiano y la autenticidad del relato es algo que también ha señalado la crítica cinematográfica con respecto a *Los viajes del viento*. Podemos destacar el inicio de la reseña que firmó Pablo O. Scholz en la que no solo se refiere a la autenticidad del relato sino también al gusto por esta cuestión manifiesto en el circuito europeo, algo que a su vez entronca con el problema de la exotización de determinadas cinematografías y relatos en el contexto de los festivales:

---

<sup>259</sup> La siguiente película de Ciro Guerra, *El abrazo de la serpiente* (2015, CO/VE/AR), puede analizarse en términos parecidos dado que hace explícito el carácter etnográfico de la propuesta. En este caso, la película «cuenta la épica historia del primer contacto, encuentro, acercamiento, traición, y posible amistad que trasciende la vida, entre Karamakate, un Chamán Amazónico, último sobreviviente de su tribu, y dos científicos que con cuarenta años de diferencia, recorren el Amazonas en busca de una planta sagrada que podría curar sus males. Inspirada en los diarios de los primeros exploradores que recorrieron la Amazonía Colombiana, Theodor Koch-Grunberg y Richard Evan Schultes» (Proimágenes, 2015d). En términos de financiación, *El abrazo de la serpiente* es muy parecida a *Los viajes del viento*. La última película de Ciro Guerra logró el apoyo del Fondo Proimágenes para Desarrollo y producción y una ayuda del Fondo Hubert Bals para desarrollo de guión, ambas en 2011. *El abrazo de la serpiente* también logró la ayuda del Programa Ibermedia en la modalidad de coproducción en 2012 (Ibermedia, 2012)

Las películas latinoamericanas que recortan en grandes extensiones abiertas a personajes pintorescos y toman fenómenos culturales propios suelen ser muy bien vistas en el universo cinematográfico europeo. *Los viajes del viento*, que si bien cumple con esa premisa, por lo que fue exhibida en la sección «Un certain regard» en Cannes del año pasado, va algo más allá. Porque al pintoresquismo que lleva como marcado a fuego, el colombiano Ciro Guerra le supo agregar un grado de autenticidad propio de quien cuenta algo que le es conocido. Bien conocido, y le toca de cerca (Scholz, 2010).

En esta misma línea reseña *Los viajes del viento* Diego Batlle, que señala cierto exceso de lo colombiano para agradar y requerir la atención del circuito europeo: «Una *road-movie* (a pie) con aires de leyenda y espíritu de fábula construida con una gran belleza visual y un impecable acabado técnico, pero que explota cierto pintoresquismo y un folclorismo que tanto gustan en Europa, perdiendo así algo de fuerza, audacia y verosimilitud» (Batlle, 2010). Otro crítico, Juan Pablo Russo, señala también la inclusión de «personajes típicos» en la película para mostrar la diversidad cultural del país durante el recorrido de los protagonistas (Russo, 2010). Igualmente, Adolfo C. Martínez define la película como un viaje «hacia aquello que unió las raíces blancas, negras y nativas de un país en algo tan único como la música que surgió de ese conglomerado de razas», el vallenato (Martínez, 2010). Martínez señala también la poética y el folklore del país como claves para mostrar Colombia.

Además de evidenciar la articulación de diferentes vías de financiación como un complejo circuito internacional, encontramos líneas de interés que son comunes a las distintas entidades que convocan los subsidios. En este caso, la conexión entre los festivales y los organismos estatales de fomento tienen que ver con favorecer relatos que den cuenta de la cultura nacional, en este caso colombiana. No queremos decir que este tipo de intereses tan particulares relacionados con «lo auténtico» condicionen los relatos e historias, pero sí que favorecen la producción y visibilidad en el contexto internacional de películas que muestran la cultura nacional – de un modo que interesa a las citadas instituciones.

**5. MECANISMOS PARA LA LEGITIMACIÓN DEL CINE (TRANS)NACIONAL  
DE AMÉRICA LATINA EN EL CIRCUITO DE FESTIVALES**

---



## 5.1 Del fondo de financiación a la exhibición regular en el festival

En un trabajo anterior estudiábamos cómo los festivales de cine crean programas de apoyo a distintas cinematografías con tres propósitos principales: conseguir *premières*, definir su imagen en base a la filmografía de títulos que financian y mejorar su visibilidad en el contexto internacional; es decir, promocionarse como festival en el *ranking* del circuito (Campos, 2012a). En aquel momento nos interesaba evaluar el porcentaje de títulos que habiendo sido financiados por Cine en Construcción luego eran programados en los festivales de San Sebastián y Toulouse, además de en otros eventos del circuito internacional. En ese caso, la mayor parte de las películas seleccionadas por Cine en Construcción eran programadas en los festivales organizadores de la iniciativa. Ocurre lo mismo al atender ahora a las películas financiadas por el Hubert Bals Fund y el World Cinema Fund y su programación en las diferentes secciones de los festivales de Rotterdam y Berlín.

En el primer cuadro hemos limitado el análisis a los títulos seleccionados por estos programas al periodo 2000-2010. Los cinco años de margen permiten obtener cifras más certeras acerca del índice de programación de títulos de los fondos en los citados festivales. Especialmente en el caso de Rotterdam: una de las líneas de acción del Fondo Hubert Bals está destinada al desarrollo de guiones y hemos comprobado que en algunos casos la película se estrena cuatro o cinco años después de haber recibido una de las ayudas en esta modalidad. *La perrera* (Manolo Nieto, 2006, AR/CA/UY/ES), por poner un ejemplo, recibió la primera de las tres ayudas que consiguió del Fondo de Rotterdam en 2001, en la modalidad de guión y desarrollo de proyecto. Esta película se estrenó en dicho festival en 2006, cinco años después. El caso de *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR) es idéntico: consiguió la ayuda para guión y desarrollo de proyecto en 2011 en Rotterdam y tuvo su estreno mundial en el Festival de Cannes de 2015. En la siguiente tabla encontramos los datos resumidos del periodo 2000-2010:

PELÍCULAS PROGRAMADAS EN LOS FESTIVALES QUE FINANCIAN CINE DE AMÉRICA LATINA (2000-2010)					
	F. PROGRAMADOR	S. SEBASTIÁN	TOULOUSE	ROTTERDAM	BERLÍN
	<b>P.FINANCIADAS</b>	<b>71/95</b>	<b>77/95</b>	<b>58/167</b>	<b>12/35</b>
P. CINE EN CONSTRUCCIÓN	<b>95</b>	71	77	24	6
P. FONDO HUBERT BALS	<b>167</b>	18	71	58	8
P. WORLD CINEMA FUND	<b>35</b>	12	27	12	12

Tabla 5: Películas programadas en los festivales que financian cine de América Latina (2000-2010)

Como vemos, los Festivales de San Sebastián y Toulouse han programado el 80% de las películas que han participado en Cine en Construcción. Los porcentajes rondan el 30% en

los casos de películas del Fondo Hubert Bals y el World Cinema Fund programadas en los Festivales de Rotterdam y Berlín. En este sentido hay que considerar que Toulouse es un festival dedicado al cine de América Latina, por lo que el espacio disponible para exhibir títulos de la región es mucho más amplio. En el caso de San Sebastián, además de sus estrechos vínculos con el cine latinoamericano, debemos señalar la sección temática «Horizontes Latinos», en la que únicamente se programan títulos de la región. Por su parte, Rotterdam y Berlín no tienen secciones permanentes dedicadas al cine de América Latina.

Aunque, como decimos, estos números aún son provisionales porque algunas de las películas financiadas están pendientes de finalización, hemos incluido en esta investigación también los datos del periodo 2010-2015, considerando las películas programadas en estos festivales a fecha de marzo de 2016. La siguiente tabla recoge las exhibiciones de los títulos financiados en los fondos incluyendo las resoluciones de las ayudas de 2015. En cuanto a su exhibición, falta únicamente computar los títulos que se programarán en la edición de 2016 del Festival de San Sebastián, que se celebra en septiembre. Como vemos, la tendencia de la década 2000-2010 parece mantenerse en estos últimos años:

PELÍCULAS PROGRAMADAS EN LOS FESTIVALES QUE FINANCIAN CINE DE AMÉRICA LATINA (2011-2015)					
	F. PROGRAMADOR	S. SEBASTIÁN	TOULOUSE	ROTTERDAM	BERLÍN
	<b>P.FINANCIADAS</b>	<b>26/57</b>	<b>30/57</b>	<b>17/63</b>	<b>3/25</b>
P. CINE EN CONSTRUCCIÓN	<b>57</b>	26	30	5	9
P. FONDO HUBERT BALS	<b>63</b>	6	15	17	1
P. WORLD CINEMA FUND	<b>25</b>	10	13	6	3

Tabla 6: Películas programadas en festivales que financian cine de América Latina (2011-2015)

Por otro lado, tenemos que destacar que hay muy pocas películas de las tres filmografías que analizamos que se hayan programado en los festivales del subcircuito «clase A». Es necesario hacer una puntualización y es que hay una serie de normas relacionadas con el circuito de festivales y el estatus de cada evento particular. Los eventos del citado (sub)circuito «clase A» que constituyen los quince festivales que la FIAPF ha considerado oportunos están sujetos a unas dinámicas y reglas específicas. La norma fundamental implica que los festivales de «categoría A» - internacionales competitivos no especializados - deben incluir únicamente estrenos mundiales en sus competiciones oficiales. La idea del crítico Nick Roddick de que «los festivales necesitan películas igual que las películas necesitan festivales» resulta bien certera en este caso (Roddick, 2007).

Debemos señalar también en qué consiste la terminología de estrenos en este circuito: un estreno mundial se traduce como la primera exhibición pública de una película<sup>260</sup>; en el estreno internacional consideramos la primera exhibición en un continente. En el segundo caso, muchas veces se especifica directamente si se trata de una *première* europea, asiática, etc. El volumen de títulos anuales necesarios solo para las competiciones de los festivales «clase A» da cuenta de la necesidad de producir películas de manera sostenida para alimentar el circuito:

Para empeorar las cosas, la FIAPF administra una «lista A» sin sentido con los doce festivales que piensa que constituyen la cima del *ranking*: Berlín, Mar del Plata, Cannes, Shanghai, Moscú, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venecia, San Sebastián, Tokyo y El Cairo<sup>261</sup>. Dos de ellos son festivales interiores y las omisiones son muy evidentes – ni Sundance, Londres, Rotterdam o Toronto, por ejemplo – pero para estar cualificado cada uno de los doce festivales debe tener una sección competitiva que tenga al menos catorce estrenos mundiales. Así que cada año, solo los festivales de la «clase A» ya necesitan al menos 168 huecos para nuevas películas lo que significa que en teoría ya necesitarían las alrededor de 150 películas buenas que hay cada año, y alguna más. Esto es lo que realmente enfrenta [a los festivales] (Cousins, 2009: 155-156)<sup>262</sup>.

Por ello, estas iniciativas de financiación benefician sobre todo a festivales que, como San Sebastián al pertenecer a la «clase A», están sujetos a las exigencias de la FIAPF pero no tienen la categoría mediática y la repercusión industrial de otros eventos como Cannes o Berlín, también sujetos a esta normativa. Así, las iniciativas de financiación y formación les permiten a ciertos festivales como San Sebastián entrar en contacto con películas que puedan ser de su interés antes de que otros festivales se interesen por ellas o los propios responsables del proyecto los envíen a la competición de otros eventos «mejor posicionados» en el circuito, que tengan un papel más céntrico en el contexto internacional.

---

<sup>260</sup> Hay una excepción a esta norma, que es cuando la película ha sido únicamente exhibida en salas comerciales del país que produce la película. En cualquier caso, suele ocurrir pocas veces que la película se haya estrenado comercialmente antes de su estreno en un festival como Cannes.

<sup>261</sup> Actualmente son quince los festivales que integran la categoría de festivales competitivos no especializados (o «categoría A») de la FIAPF: Berlín, Cannes, Shanghai, Moscú, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venecia, San Sebastián, Varsovia, India (Goa), Tallin y Mar del Plata.

<sup>262</sup> Cita original: «To make things worse, FIAPF operates a pointless «A List» of the 12 festivals it thinks deserve top ranking: Berlin, Mar del Plata, Cannes, Shanghai, Moscow, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venice, San Sebastian, Tokyo and Cairo. Two of these are inferior festivals and the omissions are glaring – no Sundance, London, Rotterdam or Toronto, for example – but to qualify each of the 12 must have a competition section containing at least 14 *world-premiered* films. So, each year, the A listers alone have at least 168 slots for new films to fill which means, in theory, swallowing up all 150 of the good movies of the year, and some. This really makes the gloves come off» (Cousins, 2009: 155-156).

Digamos que en el caso de los festivales que organizan los fondos analizados en este trabajo la distribución tiene que ver también con el estatus de cada uno de los eventos. Berlín pertenece a la cima del circuito internacional, es uno de los festivales que junto con Cannes integra el centro de las instituciones cinematográficas del mundo. Rotterdam tiene este mismo papel en el subcircuito que integran los festivales dedicados a un cine más desconocido y arriesgado que presta especial atención a primeras y segundas películas de sus directores. San Sebastián jugaría un papel central en el subcircuito dedicado al cine de América Latina – aun siendo un «clase A», ya hemos señalado su importancia en el contexto latinoamericano -. En este subcircuito temático los Rencontres ocuparían un lugar central aunque más secundario con respecto a San Sebastián, únicamente por el hecho de que el espacio dedicado a la industria es mínimo con respecto al que el Festival de Donosti dedica a los negocios. Dado el interés que tienen festivales relevantes en otros subcircuitos como Rotterdam en lo que respecta a un cine más independiente o experimental y los Rencontres en el contexto de América Latina, celebrar el estreno mundial en estos dos festivales también resulta prioritario para buena parte de las películas que analizamos.

Críticos como el argentino Quintin señalan que precisamente es la búsqueda de estrenos - a nivel mundial, continental o nacional - lo que enciende las pugnas y luchas por películas entre los festivales integrantes de cada (sub)circuito:

La lucha entre los festivales para ser los primeros en presentar las películas, o para presentarlas de manera exclusiva, es una de las guerras en la Galaxia [Festival]. Los festivales se mueren por conseguir un estreno – mundial, internacional, continental, nacional, provincial, municipal – desplegando su seducción, soborno, presión y chantaje para que sus esfuerzos sean recompensados (Quintin, 2009a: 45)<sup>263</sup>.

Podemos señalar lo que ocurrió con *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001, AR), película de debut de Lisandro Alonso, durante la pugna de los festivales de Cannes y el BAFICI por su estreno mundial. En aquel momento, ambos festivales estaban interesados en programar *La libertad*. Finalmente, llegaron a un acuerdo en el que el BAFICI celebraría un único pase de la película fuera de competición, por supuesto, y Cannes se quedaría con el estreno mundial oficial de la misma (Quintin, 2009b: 142).

---

<sup>263</sup> Cita original: «The struggle among festivals to be the first to present films, or to present them exclusively, is one of the wars in the [Festival] Galaxy. Festivals are dying to get a premiere – a world, international, continental, national, provincial, municipal premiere – deploying seduction, bribery, pressure, and blackmail in order to succeed in their endeavours» (Quintín, 2009a: 45).



Además de las competiciones oficiales, los festivales tienen multitud de espacios paralelos que contribuyen decisivamente a diseñar y configurar las distintas categorías cinematográficas. Ahora nuestro propósito es analizar en qué medida los festivales operan como creadores y legitimadores de categorías de carácter geopolítico, y de manera concreta en lo que sigue, cómo actúan a la hora de integrar las películas de América Latina en sus diferentes espacios de programación. Al final del capítulo analizaremos el caso particular de *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE).

## 5.2 Los festivales como espacios de mediación, diseño y legitimación de cines (trans)nacionales

En su análisis de la relación entre las políticas francesas y el cine de América Latina, Amanda Rueda considera que es precisamente el diálogo que se articula entre ambos territorios lo que construye la cinematografía (trans)nacional del segundo. La autora señala que «Francia y América Latina deben ser consideradas como los actores de un diálogo que origina la construcción recíproca de una cinematografía de naturaleza continental. América Latina como signo - en oposición a la cosa - solo existe como mundo imaginario de los franceses» (Rueda, 2009a: 121). Consideramos que la relación entre los festivales europeos como centro de la cinematografía mundial realiza esta misma labor con respecto al cine latinoamericano, al que sitúa en una zona periférica. El cine contemporáneo de América Latina, por tanto, existe en base a su presencia y visibilidad en el circuito de festivales.

Este punto de partida nos permite enfrentarnos al problema de la coproducción internacional en la cinematografía (trans)nacional de América Latina. Es decir, al margen de la nacionalidad de las productoras participantes en cada película, son los festivales las instituciones que deciden en qué cinematografía (trans)nacional particular se integra cada título. Algunos autores han señalado que con relativa frecuencia los festivales destacan solo parcialmente los países participantes en una coproducción. Esto sucede en los programas de exhibición pero también en las iniciativas de apoyo a determinadas cinematografías:

Incluso cuando las películas financiadas por el Fondo Hubert Bals están coproducidas por compañías que no son de países en vías de desarrollo – y esta es dinámica y diversa en su composición – su estatus como parte del Tercer Mundo es enfáticamente reproducida por la publicidad que remite a su origen primario. Los estrenos de prensa del Fondo Hubert Bals y el Festival de Rotterdam destacan el país latinoamericano asociado a la película, mostrando así los elementos transnacionales inscritos en la producción de la película. Este énfasis en una identidad de «país en vías de desarrollo» es reconfirmado por la necesidad de los cineastas de trabajar explícitamente dentro de un espacio nacional (Ross, 2011: 163)<sup>264</sup>.

---

<sup>264</sup> Cita original: «Even when HBF-supported films are coproduced with companies from non-developing nations – and thus have a dynamic and diverse constitution – their status as part of the third world is emphatically reproduced by publicity that attests to a primary origin. Press releases from HBF and the IFFR highlight the Latin American country attached to the film, and in this way downplay transnational elements that are involved in the film’s production. This emphasis on a “developing

Cuando una película se programa en un festival o una sección especializada se le asocia una categoría geopolítica o temática particular. Una película como *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006, PE/ES) puede ser programada dentro de la muestra «Femmes de Cinéma» de la edición 2014 de los Rencontres de Toulouse o de las secciones «América Latina XXI» del Festival de Mar del Plata; igualmente, y como también ha ocurrido, como parte de la sección «NATIVE - A Journey into Indigenous Cinema» que desde 2013 celebra la Berlinale<sup>265</sup>. Al tiempo que en el primer caso se fomenta la interpretación de la película como el trabajo de una realizadora mujer, en los otros dos el énfasis está en *Madeinusa* como una película latinoamericana e indígena, respectivamente se pone el acento en un territorio y una comunidad concretos. Es una cuestión taxonómica pero también política, y así veremos que ocurre con otras películas de este trabajo.

Podemos referirnos entonces al circuito de festivales como el espacio liminal que Homi K. Bhabha definía en el contexto de las relaciones postcoloniales como un lugar de mediación e intermediación y que en su trabajo Owen Evans identificaba con el espacio de los festivales de cine (Bhabha, 1994; Evans, 2007). Queremos dar cuenta de las relaciones desiguales que tienen lugar en este proceso de mediación y configuración de la cinematografía (trans)nacional de América Latina en el marco de los festivales de cine. El circuito internacional de eventos y la cinematografía señalados nos permiten analizar los procesos en los términos de centros y periferias que exponíamos en el capítulo dedicado a los marcos teóricos de nuestra investigación. Sin ánimo de ser dogmáticos, estudiaremos cinematografías (trans)nacionales, subcircuitos de festivales y algunos eventos específicos en los términos relacionales que proponen en sus teorías del sistema mundo Johan Galtung e Immanuel Wallerstein. La tensión y la desigualdad producto de estas relaciones es lo que nos permite interpretar el circuito europeo de festivales como el espacio central en la configuración y legitimación del cine de América Latina.

Tomemos en primer lugar la teoría de Johan Galtung y las cuatro categorías de su modelo que identifica como centro del centro (C), periferia del centro (P), centro de la periferia (c) y periferia de la periferia (p) (Galtung, 1971: 106). Otra aportación de Galtung a nuestra hipótesis es la posibilidad de que existan varios centros dentro del mismo sistema, y por tanto también varias periferias. Esto nos permite establecer «equivalencias» entre algunos

---

country” identity is reconfirmed by the need for filmmakers to work explicitly within their national space» (Ross, 2011: 163).

<sup>265</sup> La sección «NATIVE – A Journey into Indigenous Cinema» se ha convertido en un espacio fijo de programación en el Festival de Berlín desde su aparición en 2013. La sección está dedicada a la narración cinematográfica de los pueblos indígenas de todo el mundo, y cada dos años se muestran películas de una región determinada. En 2015 fue el turno de América Latina (Berlin, 2015c).

eventos del circuito internacional de festivales sobre todo cuando atendemos a subcircuitos particulares. Nos interesa la idea de Galtung de cómo este sistema relacional articulado en centros y periferias en última instancia refuerza el centro como centro, ya que los demás espacios – periféricos e intermedios - otorgan legitimidad a las dinámicas que dicho centro regula (Galtung, 1971: 93). Una de las maneras en las que se refuerza el centro como centro en el circuito de festivales es cuando los eventos periféricos repiten o copian el modelo de evento del centro, sus tendencias en la programación y su organización de los espacios paralelos y programas de subsidios. Además, en el caso de los festivales podemos señalar cierta estabilidad en la posición que tradicionalmente las cinematografías (trans)nacionales y sus instituciones ocupan en el contexto del cine mundial<sup>266</sup>.

Si pensamos en estos términos los festivales, las secciones y los fondos de financiación creados por ellos, su repercusión, visibilidad, influencia y, en definitiva, su importancia en el contexto del cine mundial es casi siempre decreciente en función de su pertenencia al centro del centro (C), la periferia del centro (P), el centro de la periferia (c) y la periferia de la periferia (p). Así, podemos señalar festivales que además de situarse en la cima del circuito internacional conformarían el centro de los eventos celebrados en Europa (C): Cannes, Venecia y Berlín. En el centro de la periferia (c), que en este caso situamos en América Latina, encontraríamos festivales como el BAFICI y Mar del Plata en Argentina; Guadalajara y Morelia en México; y Viña del Mar, Valdivia y SANFIC en Chile. Tomando España como un Estado perteneciente al centro geopolítico que constituye Europa, la periferia del centro (P) en la que tiene cabida el cine hecho en América Latina estaría constituida por eventos como el Festival de Cine de Gijón, el de Las Palmas y el recientemente malogrado Cines del Sur, cuya influencia particular también es distinta aunque los incluyamos a todos en una misma categoría. Los Festivales de San Sebastián y Toulouse podríamos incluirlos en este mismo grupo de festivales que constituyen la periferia del centro. Por último, los festivales de la periferia de la periferia (p) serían eventos como el festival Tandil Cine, que desde 2002 se organiza en esta ciudad de la provincia de Buenos Aires.

En la siguiente tabla proponemos una cartografía en términos de centros y periferias de los festivales estudiados en este trabajo. Incluimos los eventos analizados para estudiar los mecanismos y espacios de programación del cine de América Latina contemporáneo: en el marco de los festivales «clase A»; los dedicados al cine de la región; los que organizan el

---

<sup>266</sup> En su trabajo, Wallerstein señala la posibilidad de los territorios de cambiar y modificar su pertenencia al centro, la periferia o la semi-periferia (Wallerstein, 1974: 5).

Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y World Cinema Fund; y los de carácter internacional celebrados en América Latina. Además de los que finalmente hemos incorporado a este trabajo, citamos también otros eventos para completar las distintas categorías propuestas y que en un primer momento valoramos para la investigación:

FESTIVALES DEL CENTRO Y LA PERIFERIA (CON RESPECTO AL CINE DE AMÉRICA LATINA)				
CIRCUITO	CENTRO	PERIFERIAS		
		SEMI-PERIFERIA (Wallerstein)		PERIFERIA (Wallerstein)
		PERIFERIA DEL CENTRO (Galtung)	CENTRO DE LA PERIFERIA (Galtung)	PERIFERIA DE LA PERIFERIA (Galtung)
CIRCUITO INTERNACIONAL	Cannes, Venecia y Berlín	Rotterdam, Sundance	BAFICI	Festival de Cine de Sucre
CLASE A	Cannes, Venecia y Berlín	San Sebastián, Karlovy Vary, Locarno, Montreal	Shanghai, Tokyo, Moscú, Mar del Plata, Goa (India)	El Cairo
FESTIVALES DEDICADOS A AMÉRICA LATINA	Toulouse	Huelva	FESAALP Festival de Cine Latinoamericano de La Plata (Argentina)	Festival Cero Latitud (Quito)
FESTIVALES INTERNACIONALES EN AMÉRICA LATINA	BAFICI	Mar del Plata, Viña del Mar, Valdivia, SANFIC, , Guadalajara, Morelia, Sao Paulo	Lima, La Habana	FENAVID Festival Internacional de Cine (Santa Cruz, Bolivia)

Tabla 7: Festivales del centro y la periferia (con respecto al cine de América Latina)

Decimos que la importancia en este sistema es casi siempre decreciente porque la diferencia entre los eventos situados en el centro de la periferia (c) y la periferia del centro (P) resulta relativa y podemos considerar su importancia como equivalente. Esto nos permite también analizarlos a partir de la teoría de centros, periferias y espacios de semi-periferia que desarrolla Immanuel Wallerstein (1974: 3; 1976). El centro de la periferia (c) y la periferia del centro (P), desde esta perspectiva, constituirían un espacio semi-periférico único.

También podemos actualizar los esquemas de Galtung tomando las secciones de los festivales como objeto de estudio. Podemos pensar así en el papel central de la «Sección Oficial» de Cannes (C) frente a la «Quinzaine de Réalisateurs» asociada al festival francés (P) y la «Competición Internacional» (c) y «Panorama» (p) del BAFICI. Igual ocurre con la

«Sección Oficial» (C) y el «Forum» (P) del Festival de Berlín y la «Sección Oficial» (c) y la sección «Mejor música de película chilena» (p) del Festival de Viña del Mar.

Los fondos de festivales, y la visibilidad que dan a las películas seleccionadas, se organizan del mismo modo en el que llamamos el subcircuito de financiación: el Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam (C), el fondo del Festival de Amiens (p), el premio *work in progress* del Buenos Aires Lab del BAFICI (c) y un programa menor como «Nuestra América Primera Copia» del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana (p) podemos estudiarlos también a partir de este esquema.

Resulta especialmente operativa la idea de semi-periferias que desarrolla Immanuel Wallerstein y que tiene que ver con la posición relativa de los países que integran el sistema mundo. En este caso, nos interesa la importancia relativa que los festivales tienen en el circuito internacional. El autor señala cómo «las actividades productivas de estos países semi-periféricos están frecuentemente divididas. En parte actúan como una zona periférica para los países centrales y en parte como centro para algunas regiones periféricas» (Wallerstein, 1976: 462-463). En el caso de los festivales podemos señalar la importancia que tiene un festival como el BAFICI en la cinematografía de América Latina y el cine hablado en castellano y su papel en la cinematografía mundial. En el primer caso, constituiría un centro; en el segundo, una periferia con respecto al Festival de Cannes o al de Berlín. En un reciente trabajo dedicado al BAFICI, Sergio Wolf – exdirector del festival – lo define como un «festival faro» (Wolf, 2016: 82). Se refiere con esta idea a la influencia que el BAFICI ha tenido desde su aparición sobre otros festivales de la región creados más tarde: como modelo de evento y en lo que se refiere a su programación y sus espacios paralelos. Señala casos concretos como el mexicano FICCI y el chileno SANFIC, así como la influencia del BAFICI en las actualizaciones que han tenido lugar en otros festivales de larga trayectoria celebrados también en América Latina (Wolf, 2016: 83).

La influencia e importancia de cada festival y cada sección en el contexto del cine mundial puede organizarse en categorías como las propuestas por Galtung. Si pensamos en la propuesta dual de autores como Osvaldo Sunkel en la que el centro y la periferia serían espacios opuestos y en clara relación de desigualdad uno con el otro, el análisis de los festivales del circuito internacional resulta más claro (Sunkel, 1971: 9). Podemos hablar así de festivales centrales en dicho circuito como los de Cannes, Venecia y Berlín, y otros como el BAFICI, Guadalajara o Viña del Mar, que tendrían un papel secundario a la hora de constituir y legitimar cinematografías y cánones.

Por último, en lo que respecta a la importancia que cada evento tiene en el circuito internacional podemos señalar el lugar secundario que ocupa cada subcircuito temático. Es decir, si los festivales de Cannes, Venecia y Berlín están en el centro del circuito internacional, cualquier otra agrupación de eventos, independientemente del subcircuito que tomemos y los criterios a los que esté sujeto, estará supeditado a este subcircuito que conforman estos tres grandes eventos cinematográficos del circuito mundial. Por otro lado, si atendemos a formatos o géneros de cine particulares, debemos actualizar los centros y periferias que existen en cada contexto determinado. Es decir, si pensamos en un circuito que atiende a películas más arriesgadas o un tipo de cine de autor más experimental y novel el centro del circuito serían festivales como Sundance y Rotterdam. Los centros y periferias de los circuitos de legitimación y visibilización del cine de animación, cortometraje o documental serían también otros, supeditados igualmente, como decimos, al centro del circuito internacional que conforman Cannes, Berlín y Venecia.

Este marco teórico nos permite retomar el debate de si determinadas secciones o festivales constituyen «guetos» de programación que son contraproducentes para la visibilización de las películas que incluyen (Diawara, 1994). Debemos referir también el trabajo de Liz Czach y su estudio de las secciones del festival de Toronto como espacios de constitución y visibilización del cine canadiense para desarrollar esta idea (Czach, 2004).

En su análisis, Galtung señala que se establecen relaciones de influencia que surgen en los territorios del centro y afectan a los de la periferia, unas sinergias que se producen también entre los centros y entre las periferias (Galtung, 1971: 106). El esquema sería  $C \rightarrow P$ ;  $C \rightarrow p$ ;  $c \rightarrow p$ ;  $P \rightarrow p$ ;  $C \rightarrow c$ . Si tomamos los centros y periferias del sistema de festivales, podemos estudiar las relaciones y contagios en sus programaciones. Tomemos el Festival de Cannes como (C), el BAFICI como (c), los Rencontres de Toulouse como (P) y Tandil Cine como (p). La hipótesis es que la influencia se produce desde Cannes al BAFICI, a Toulouse y a Tandil Cine. También la programación del BAFICI suscitaría la atención de festivales como los de Toulouse y Tandil; y a su vez, el programa de Toulouse podría servir de inspiración para elaborar el de Tandil Cine.

Nosotros encontramos que las relaciones de influencia que tienen lugar en este contexto se producen también a la inversa, es decir, desde las periferias hacia el centro del sistema. Puede ocurrir que se presente una propuesta interesante en Tandil Cine (p), que llegue a programarse en el BAFICI (c) y de ahí un festival como los Rencontres de Tolouse (P) lo programara en el espacio que dedica al panorama anual del cine latinoamericano y Cannes

(C) pudiera recuperarlo más adelante con motivo de una retrospectiva temática determinada. En este caso, el esquema resultante sería  $p \rightarrow P \rightarrow c \rightarrow C$ . Es más sencillo analizar esta cuestión atendiendo a la filmografía de un director. Podemos señalar un par de casos como el del realizador argentino José Celestino Campusano<sup>267</sup>, cuyas películas fueron programadas en primer lugar en el Festival de Mar del Plata y posteriormente en el BAFICI, el que se considera el «festival-faro» de América Latina, en los términos de Sergio Wolf (2016). También es el caso, en el marco de los fondos de producción y formación, de la película *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL/DE) que antes que en Cine en Construcción y el Fondo Hubert Bals en 2012, había participado en el «Buenos Aires Lab» del BAFICI en 2010.

En este sentido, al considerar la idea de guetos de programación que apunta Manthia Diawara, su existencia es cuestionable. Por supuesto, la dificultad de que una película estrenada en una sección paralela (p) de Tandil Cine (p) llegue a programarse en el Festival de Cannes (C) es mayúscula<sup>268</sup>. Sin embargo, sería posible. La dificultad que la propia Diawara señala a la hora de evitar que algunos festivales se constituyan como guetos reside en que los propios cineastas y productores están interesados en presentar sus películas en primer lugar en las grandes citas del circuito internacional. Es más, podemos decir que su interés es que sus títulos se programen en el centro del circuito internacional o, en su defecto, en el centro del subcircuito temático pertinente.

Referíamos también el estudio de las secciones del Festival de Toronto de Liz Czach porque igualmente podemos estructurar los diferentes espacios de un festival como centrales y periféricos en el marco de la programación completa. En este caso, la competición o sección oficial sería el espacio central de cada evento. Coincide que estos espacios ofrecen a las películas seleccionadas unos premios más sustanciosos – si se trata de la competición – y en cualquier caso un lugar privilegiado tanto en el catálogo como en el marco de la celebración: donde se les reserva un horario y unas salas principales. Por este motivo, y siguiendo con la argumentación, los realizadores y productores siempre perseguirán participar en secciones oficiales en lugar de en espacios paralelos.

---

<sup>267</sup> Su primer largometraje fue el documental *Legión, Tribus urbanas motorizadas* (José Campusano, 2006, AR), que se estrenó en la sección «Documental Latinoamericano» del Festival de Cine de Mar del Plata de 2006.

<sup>268</sup> Sería imposible en el caso de la «Competición Oficial», ya que las normas de la FIAPF exigen que las películas de esta sección oficial sean estrenos mundiales en los festivales competitivos no especializados que recoge en su clasificación.



Este planteamiento marco es el que nos permite estudiar ahora la programación de películas de América Latina en los espacios de financiación y exhibición del circuito internacional de festivales. También, el papel relativo que cada sección y cada evento particular han tenido en el proceso de diseño y legitimación del cine contemporáneo de la región.

### 5.2.1 La programación temática como mecanismo de legitimación del cine (trans)nacional<sup>269</sup>

#### *El cine de América Latina... en eventos temáticos*

Los Rencontres de Toulouse es el festival donde se han programado más películas de las financiadas en este contexto. Además de uno de los festivales que financian cine de la periferia, es un excelente caso para abordar la programación en eventos dedicados al cine de América Latina.

Encontramos ciertos patrones de programación relacionados con el tiempo que separa el estreno mundial de la película y su programación en el festival de Toulouse. Las secciones en las que Toulouse incluye cada película varían si se trata del año de su estreno, si ha sido programada previamente en San Sebastián o si se trata de recuperarla para secciones o retrospectivas concretas. Así, la primera vez que las películas se exhiben en los Rencontres suelen formar parte de la «Competición Oficial»<sup>270</sup>: como este festival no forma parte del (sub)circuito «clase A» no está sujeto a las normas de la FIAPF que exigen que las películas en competición oficial sean estrenos mundiales, por lo que algunas de las incluidas en dicha competición son *premières* pero otras han sido ya programadas en otros eventos. También hay ocasiones en que las películas estrenadas en otro festival, con frecuencia en San Sebastián, son programadas en la edición siguiente de los Encuentros de Toulouse en

---

<sup>269</sup> Como Anexo VIII hemos incluido un esquema a partir de la película *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR / NL / PY / AT / FR / DE) en el que mostramos los datos con los que hemos trabajado para desarrollar este epígrafe. La información acerca de la producción y el recorrido de todas las películas financiadas por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund nos ha permitido valorar y elegir los casos de estudio más apropiados para cada capítulo.

<sup>270</sup> En esta sección, las películas compiten en dos categorías: «Compétition Coup de Coeur» - Premio del jurado - o «Découverte» - Premio de la crítica francesa a películas que sean la primera de largometraje de su director (Toulouse, 2016).

«Panorama fiction», una sección dedicada a películas del año en curso o del anterior pero inéditas en este festival (Toulouse, 2016).

Cada edición del Festival de Toulouse da buena cuenta de la producción anual en América Latina y además ofrece una muestra de los trabajos de otros años en muestras y secciones de homenaje. Del mismo modo, la sección «[Re]voir» tiene el propósito concreto de exhibir películas que han sido previamente estrenadas en Toulouse – no necesariamente en el festival – y que vale la pena repetir pasado un tiempo (Toulouse, 2016). Títulos de Cine en Construcción como *Párpados azules* (Ernesto Contreras, 2007, MX) y *Amorosa soledad* (Martín Cararnza y Victoria Galardi, 2008, AR) fueron estrenadas en el Festival de San Sebastián, tuvieron estreno comercial en la ciudad de Toulouse y se programaron por primera vez en los Rencontres dentro de la sección «[Re]voir» un par de años después, respectivamente en 2008 y 2010.

De los Encuentros de Toulouse, como festival temático, nos interesan sobre todo las secciones especiales que organiza. Así, encontramos que en estos últimos quince años ha organizado retrospectivas dedicadas a temas o países específicos que le permitían al festival elaborar una revisión más amplia del cine de América Latina desde una perspectiva concreta. En 2011 «México customisé» incluyó películas contemporáneas que forman parte de esta investigación como *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005, MX/BE/FR/DE/NL), y junto con «Cinéma mexicain fantastique» formaba una suerte de díptico sobre México en la programación de esa edición número 23 de los Rencontres. *Acné* (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES/MX/US) se estrenó en la sección «Panorama» en 2009 y fue exhibida por segunda vez dentro de la muestra «Comédies à l'uruguayenne» en 2012. Como hemos insistido a lo largo de este trabajo, la cuestión nacional sigue presente en el contexto de los festivales cinematográficos. Además de constituir con su programación una idea del cine de América Latina en conjunto, festivales como los Rencontres delimitan a través de secciones y muestras como esta de «Comédies à l'uruguayenne» la idea de cines nacionales particulares. En 2012 además de la sección dedicada al cine uruguayo, el festival francés celebró la retrospectiva «Repérages: Elles regardent Cuba autrement» dedicado al trabajo de cineastas cubanas<sup>271</sup>.

Podemos destacar algunas películas financiadas en este marco que fueron programadas en Toulouse en 2009 dentro de la muestra «Argentine: 10 ans de cinéma argentin», dedicada al Nuevo Cine Argentino (Toulouse, 2009a: 55): *El otro* (Ariel Rotter, 2007, FR/AR/DE), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001, AR/NL), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002, AR/NL),

---

<sup>271</sup> En esta sección no se programó ninguna película incluida en la investigación.

*Mientras tanto* (Diego Lerman, 2006, AR/FR) y *Sábado* (Juan Villegas, 2001, AR). También en esta muestra se programaron películas beneficiarias de ediciones del Fondo de Rotterdam anteriores al año 2000 como *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR) y *Rapado* (Martin Rejtman, 1992, AR/NL). Programas especiales como este dedicado al cine argentino de la década de los 2000 legitiman el citado Nuevo Cine Argentino y destacan esa línea de producción concreta de Argentina frente a otras narrativas y otras estéticas que se desarrollaron en el país durante el mismo tiempo. Por extensión, configuran una idea determinada del cine hecho en Argentina.

Suele coincidir, en estos últimos años, que la retrospectiva principal del festival sirve como tema para el número de ese mismo año de la revista *Cinémas d'Amérique Latine*, editada por la misma asociación que organiza los Rencontres: ARCALT (Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse). Desde el número 21 de *Cinémas d'Amérique Latine* la revista se organiza como un monográfico acorde con la sección retrospectiva de la edición correspondiente de los Rencontres. En 2013, el número 21 de la revista llevaba el título de «Cinéma et politique», en 2014 el número 22 fue «Femmes de cinéma»; el número 23 en 2015 se tituló «L'âge des possibles: l'adolescence dans le cinéma latino-américain»; el último hasta la fecha, correspondiente a la edición de 2016 de los Rencontres, «Regards cinématographiques sur les GRANDES FIGURES latino-américaines» (ARCALT, 2013; 2014; 2015; 2016).

Como vemos, además de configurar América Latina como una cinematografía (trans)nacional atendiendo a ejes temáticos particulares, las retrospectivas de los últimos años también se han ocupado de la cuestión política, del género y la autoría. En 2013 las retrospectivas se ocuparon de problemáticas sociales y geopolíticas contemporáneas y llevaban los títulos de «Dictatures et violences d'État», «Migrations», «Médias et pouvoir» y «Mondialisation». En la primera se incluyó la película *Lucía* (Niles Atallah, 2010, CL). En el espacio dedicado al cine sobre migraciones se programaron películas de nuestro estudio como *Jean Gentil* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2010, MX/DR/DE), *El telón de azúcar* (Camila Guzmán Urzúa, 2005, FR), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010, CO/PA) y *Paraíso* (Héctor Gálvez, 2009, PE). En la última de las secciones, «Mondialisation», las películas de nuestro trabajo incluidas fueron *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, 2009, CL/FR/PT) y *Los labios* (Iván Fund y Santiago Loza, 2010, AR).

En 2014 se dedicó una extensa retrospectiva al cine de la región realizado por directoras mujeres. La «Muestra Femmes de cinéma» incluía las películas *A via láctea* (Lina Chamie, 2007, BR), *Cordero de dios* (Lucía Cedrón, 2008, AR/FR), *Agua fría de mar* (Paz Fábrega,

2010, CR/FR/ES/NL/MX), *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003, AR), *Asalto al cine* (Irina Gomez Concheiro, 2011, MX), *Esas no son penas* (Daniel Andrade y Anahí Hoeneisen, 2005, EC), *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, EC/ES), *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE), *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011, BR/AR/FR), *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004, AR/IT/NL/ES), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008, AR/FR/IT/ES), *La Yuma* (Florence Jaugey, 2009, FR/MX/ES/NI), *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006, PE/ES), *Play* (Alicia Scherson, 2005, AR/CL), *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009, AR/FR) y *Una semana solos* (Celina Murga, 2007, AR). Su tarea de constituir un canon de cineastas mujeres de América Latina pasaba por programar estas películas contemporáneas junto al trabajo de realizadoras de otras generaciones que han conseguido reconocimiento internacional. Así, otros de los títulos que componían esta sección fueron *Yo, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990, AR), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993, AR/MX/UK), *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989, BR), *Danzón* (María Novaro, 1991, MX/ES), *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009, AR/ES/FR) o *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, VE/FR).

Como citábamos más arriba, en 2015 la retrospectiva se dedicó a los personajes más jóvenes: «L'âge des possibles: le temps des risques» llevaba por título la sección en la que *Rapado* (Martín Rejtman, 1992, AR/NL) se programó junto a títulos clásicos del cine latinoamericano como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950, MX) y *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965, AR). Igualmente en 2016 la retrospectiva y el monográfico de *Cinemas d'Amérique Latine* estaban dedicados a las grandes figuras de América Latina, con películas y artículos dedicados a personajes como Salvador Allende o Simón Bolívar. El título del programa fue «Regards cinématographiques sur les GRANDES FIGURES latino-américains» y entre otros incluyó la reciente película de Cine en Construcción *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015, AR/ES/FR).

Por último, el caso de los Rencontres Cinemas d'Amérique Latine nos permite mostrar cómo una misma película sirve para definir distintos cines en función de los criterios, palabras clave o las categorías de programación que se pongan en práctica. El documental *El telón de azúcar* (Camila Guzmán Urzúa, 2005, FR) ha sido programado en Toulouse en la «Competition Documentaire» en 2007, al año siguiente en «[Re]voir», en 2009 en la muestra «Cuba: 50 ans de cinéma cubain» y en 2013 en la muestra titulada «Migrations». Vemos como de nuevo la categoría de cine nacional permite interpretar y catalogar esta película como cubana, asociándose al imaginario de cine nacional de dicho país. Un caso similar es el de *A via lactea* (Lina Chamie, 2007, BR), que se estrenó en 2008 dentro de la

competición «Découverte» de la sección oficial y en 2014 volvió a programarse en el festival de Toulouse como parte de la muestra «Femmes de Cinéma».

En otros festivales dedicados al cine de América Latina ocurre lo mismo. Es decir, que dentro de la categoría geopolítica general del evento, se establecen secciones o muestras especiales tomando como límite una cinematografía nacional concreta. En el Festival de Cine de Huelva, por ejemplo, en 2008 películas como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005, BR) fueron programadas dentro de una sección específica dedicada al cine brasileño. También en estos años se han celebrado muestras más especializadas, como la dedicada en 2006 al «Cine durante la dictadura argentina». En esta misma línea, en 2001 una de las secciones especiales estuvo dedicada a las dictaduras argentina y chilena. La muestra, llamada «La memoria agitada: Argentina y Chile», sirvió como acompañamiento al libro de título muy similar editado por el Festival de Huelva y en el que Francisco Javier Millán Agudo propuso un exhaustivo recorrido por las películas que hasta 2001 habían mostrado estas dos dictaduras (Millán Agudo, 2001).

#### *El cine de América Latina... en el (sub)circuito «clase A»<sup>272</sup>*

En el caso de los festivales «clase A», empezaremos por San Sebastián, cuyo estrecho vínculo con el cine de América Latina y su implicación en Cine en Construcción favorece que haya programado tantas películas de este trabajo durante el periodo de 2000 a 2015. Lo habitual es que todas las películas participantes en Cine en Construcción sean programadas en San Sebastián en el año de su estreno mundial, tenga lugar dicha *première* en el festival español o en otro evento. La cuestión del estreno es fundamentalmente lo que define que la película sea programada en la «Competición Oficial» o en «Horizontes Latinos». *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002, AR/ES), *El Leyton* (Gonzalo Justiniano, 2002, CL/FR) y *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2005, AR/PT/BR) son algunos de los estrenos mundiales programados en la «Sección Oficial». Sin embargo, la inmensa mayoría de las películas del programa hispano-francés han sido incluidas en la sección de San Sebastián dedicada al cine de América Latina. En la última edición de «Horizontes Latinos» celebrada, en 2015, muchos de los títulos programados habían recibido el apoyo de Cine en Construcción, del Fondo Hubert Bals o el World Cinema Fund: *Desde allá* (Lorenzo

---

<sup>272</sup> Nos parece más apropiado trasladar el estudio del Festival de Mar del Plata - perteneciente a la «clase A» - a la parte de festivales internacionales celebrados en la periferia.

Vigas, 2015, VE/MX), *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR), *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR), *La obra del siglo* (Carlos Quintela, 2015, AR/CU/CH/DE), *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015, CO/FR/NL/CL/BR) y *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015, PE/AR/ES).

También en este caso, y a lo largo de estos trece años, algunas películas de Cine en Construcción han sido exhibidas en el Festival de San Sebastián dentro de secciones dedicadas a un cine nacional específico: fue en 2012 el caso de *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007, BR), incluida en el programa «4+1: cine brasileño». Una excepción reseñable es la película chilena *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013, CL/ES), que tras su éxito en el Festival de Berlín de 2013 fue incluida en la sección «Perlas de otros festivales» del Festival de San Sebastián, una sección en la que se proyectan las que se consideran las mejores películas del año a nivel internacional y son inéditas en España (San Sebastián, 2016a). En Berlín esta película había sido programada en la «Competition Oficial», donde su protagonista, Paulina García, ganó el Oso de Plata para la Mejor Actriz.

Atendiendo a las películas del Fondo Hubert Bals exhibidas en San Sebastián vemos algo similar: casi todos los títulos seleccionados se han programado en «Horizontes Latinos». Como parte de las muestras dedicadas a cines nacionales, la película *El verano de Goliat* (Nicolás Pereda, 2010, CA/MX/NL) se incluyó en la sección paralela «4+1: cine mexicano contemporáneo». Ocurre también que casi todos los títulos auspiciados por el World Cinema Fund han sido programados en San Sebastián dentro de la sección «Horizontes Latinos».

En el caso del Festival de Berlín, las categorías y secciones que nos interesan se limitan a muestras especiales o retrospectivas concretas. Atendiendo a las películas incluidas en nuestra investigación encontramos tres títulos en el espacio «NATIVE – A Journey into Indigenous Cinema», una sección que creó en 2013 y de clara vocación exploratoria, como muestra ya el título. Las películas fueron *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE), *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006, PE/ES) y *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, 2013, CL), dos de ellas emblema de pequeñas cinematografías nacionales como son las de Paraguay y Perú. *Hamaca paraguaya* y *Madeinusa*, además, fueron financiadas en su momento por el Festival de Berlín. Considerando el título que lleva esta sección y su propósito, tomamos la definición de «lo indígena» de José Luis Abellán:

Se impone, pues, no confundir las culturas indígenas con el «indigenismo». Las culturas indígenas están constituidas por la producción cultural y artística propia,

mientras que el «indigenismo» es el resultado intelectual de una preocupación por lo indígena por parte de otros que no lo son. El indigenismo es un producto de la creatividad occidental que tienen por objeto la indagación sobre el universo indígena y los hombres que lo componen (Abellán, 2009: 246).

Queda clara la actitud indigenista del Festival de Berlín al configurar esta sección específica y las películas que considera de temática o interés indígenas. En el caso particular de Claudia Llosa, directora de películas como la citada *Madeinusa* (2006, PE/ES) y *La teta asustada* (2009, PE/ES), debemos anotar las críticas que ha recibido por su supuesta aproximación simplista las relaciones de la clase alta blanca y los indígenas en Perú (ver Shaw, 2014: 130; Barrow, 2013: 204). Insistimos también en cómo Llosa es una de las realizadoras más celebradas en el circuito de festivales europeo y un referente de la cinematografía peruana en el contexto internacional. Se trata de un caso que evidencia las tensiones entre lo «auténtico» y lo originario de las regiones de producción y lo que el centro europeo del circuito de festivales considera como tal.

En los otros festivales que forman parte del (sub)circuito «clase A» encontramos igualmente películas de nuestro interés programadas en espacios dedicadas a territorios (trans)nacionales de la periferia cinematográfica. *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO), por ejemplo, fue incluida en 2005 en la sección «Tous les cinémas du monde» del Festival de Cannes, una obvia referencia a esta dicotomía de centro y periferia entendida como cine del mundo. Como señalábamos antes, el Festival de Locarno dedicó su sección «Open Doors» a América Latina en el año 2008, lo que permitió programar títulos como *La sombra del caminante*, *Familia tortuga* (Rubén Imaz, 2006, MX), *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008, CL/FR/DE), *Jean Gentil* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2010, MX/DO/DE), *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006, PE/ES), *Octubre* (Daniel Vega Vidal y Diego Vega Vidal, 2010, PE) y *El árbol* (Carlos Serrano Azcona, 2009, MX/ES).

Los títulos de las secciones en las que el Festival de Montreal ha programado nueve películas que fueron financiadas por Cine en Construcción, son muy significativas del modo en que estos festivales constituyen y legitiman determinadas categorías cinematográficas: «Latin American Cinema», «Cinema of the Americas – Latin America» y, la más genérica, «Focus on World Cinema». Siguiendo este planteamiento, podemos apuntar también cómo el Festival de Cine de Goa de la India ha programado títulos como *El otro* (Ariel Rotter, 2007, FR/AR/DE), *Las vidas posibles* (Sandra Gugliotta, 2007, AR/DE) y *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007, MX/FR/NL/DE) en una sección llamada «Cinema of the World».

Como un caso más particular de atención y configuración de la categoría de un cine nacional concreto, podemos señalar que el festival de Tallin - el de más reciente incorporación a la «clase A» -, dedicó una sección paralela al «Argentine New Cinema» en 2009 donde incluyó títulos como *Leonera* (Pablo Trapero, 2008, AR/KR/BR/ES) y *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008, AR/FR/NL/DE/ES). Del mismo modo, en otras ocasiones ha configurado programas a partir de nombres como «Latin America» - u «Other America», que fue el título que tuvo dicha sección hasta 2009 -. En distintas ediciones, este espacio ha incluido películas como *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, PE/ES), *Jean Gentil* (Israael Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2010, MX/DR/DE), *Gigante* (Adrián Biniez, 2009, UY/AR/DE/ES/NL) y *Octubre* (Daniel Vega y Diego Vega, 2010, PE).

#### *El cine de América Latina... en el Festival de Cine de Rotterdam*

En este trabajo el Festival de Rotterdam es un caso particular tanto si tomamos como referencia el (sub)circuito «clase A» del que forman parte los festivales de Berlín y San Sebastián como si tomamos el circuito constituido por los eventos dedicados al cine de América Latina, del que forman parte los Rencontres de Toulouse. Si bien el festival neerlandés es ajeno a la clasificación de la FIAPF, su relevancia en el circuito internacional ya ha sido objeto de discusión en este trabajo. Lo más reseñable en este sentido es que, junto al festival norteamericano de Sundance, está a la vanguardia del cine de autor más joven. Al tiempo, y como el festival canadiense de Toronto, no ha solicitado la inclusión en la categoría más importante de la clasificación de la FIAPF.

En lo que nos ocupa en este capítulo, debemos citar la extinta sección del Festival de Rotterdam denominada «Cinema of the World: Time & Tide» y dedicada a películas de las regiones consideradas periféricas. Aunque películas financiadas por los tres fondos que nos interesan han sido programadas en espacios como «VPRO Tiger Award Competition» o «Sturm und drang: cinema of the future», nos interesan los títulos programados en la sección permanente «Cinema of the World» referida<sup>273</sup>. En este espacio fueron exhibidas

---

<sup>273</sup> La última vez que se organizó esta sección en el Festival de Rotterdam fue en 2008. Desde entonces, las muestras, retrospectivas y programas especiales no están asociadas a una sección permanente del festival (Rotterdam, 2008). En cualquier caso, la mayor parte de los títulos de este trabajo programados en Rotterdam han sido incluidos en la «VPRO Tiger Award Competition» del festival. Podemos citar entre otras películas programadas en la competición del Festival de Rotterdam los títulos *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001, UY), *Extraño* (Santiago Loza, 2003, AR/FR/NL/CH), *Días*



las películas *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004, CO/ES), *Antônia: o filme* (Tata Amaral, 2006, BR), *Fim da linha* (Gustavo Steinberg, 2008, BR), *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004, AR/FR/IT/ES) y *Bombón, el perro* (Carlos Sorín, 2004, AR/ES).

Podemos anotar también aquí el programa itinerante «Cinema Mondial Tour», una iniciativa conjunta del Festival de Cine de Rotterdam y el Festival de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA). Celebrado desde 2010 hasta 2013, el «Cinema Mondial Tour» consistía en un programa itinerante por África de exhibición de películas que habían sido financiadas por el Fondo Hubert Bals y por el IDFA Bertha Fund del Festival de Documental de Ámsterdam (Rotterdam, 2013). Títulos como *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL) y *Una semana solos* (Celina Murga, 2007, AR) formaron parte de esta iniciativa de exhibición itinerante.

#### *El cine de América Latina... en citas internacionales de la periferia*

Atendiendo a los festivales internacionales analizados, lo más reseñable es que prácticamente todos los que se celebran en territorios periféricos – así como los que se desarrollan en otras latitudes - tienen espacios temáticos dedicados a su cine nacional. Habitualmente también tienen secciones específicas para el cine de la región en la que se integran, como es el caso de América Latina.

Un ejemplo claro es el del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Este festival argentino tiene secciones como la «Competencia Argentina»<sup>274</sup>, donde incluye únicamente títulos que cuentan con la participación del país. Hace unos años celebraba también la sección no competitiva «Vitrina Argentina», en la que programaba títulos argentinos de años anteriores. La sección «Vitrina Argentina» se actualizó y ahora se desarrolla como varios espacios independientes que ofrecen una panorámica del cine reciente en diferentes marcos. Dichas secciones llevan los títulos «Panorama», que tiene un carácter internacional, «Panorama de cine latinoamericano» y «Panorama de cine argentino».

---

*de Santiago* (Josué Méndez, 2004, PE), *La antena* (Esteban Sapir, 2007, AR), *Agua fría de mar* (Paz Fábrega, 2010, CR/FR/ES/NL/MX), *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012, CL/NL), *Halley* (Sebastian Hofmann, 2012, MX), *Noche* (Leonardo Brzezicki, 2013, AR) y *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015, AR).

<sup>274</sup> Hasta la edición de 2007 la «Competencia Argentina» se llamó «América Latina XXI».

En el «Panorama de cine latinoamericano» se han programado películas como *El lenguaje de los machetes* (Kyzza Terrazas, 2011, MX) y *Sudoeste* (Eduardo Nunes, 2012, BR) en la edición de 2012, o *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010, CO/FR) en 2013, y títulos como *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015, GT/FR), *NN* (Héctor Gálvez, 2014, PE) y *Videofilia (y otros síndromes virales)* (Juan Daniel F. Molero, 2015, PE) en su edición de 2015. Muchas de las películas argentinas financiadas en el contexto de los festivales se han programado en «Panorama argentino», como *El estado de las cosas* (Joaquín Maito y Tatiana Mazú, 2012, AR) en la edición de 2012 del festival; o más recientemente *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014, AR/DE) y *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, AR/ES), en la edición celebrada en 2015.

Como decíamos, las secciones competitivas de Mar del Plata están organizadas en diferentes categorías geopolíticas; es decir, tienen un carácter internacional, latinoamericano o argentino. Como estamos viendo, no todas las películas con participación argentina se programan únicamente dentro de los espacios dedicados al cine del país o de la región. En la «Competencia Internacional» también han sido programados títulos como *El premio* (Paula Markovitch, 2011, MX/FR/PO/DE), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014, AR/DK/FR/MX/US/DE/BR/NL), *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO/VE/AR), *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015, AR/ES/FR) o *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013, VE/PE/AR/DE). Si estamos hablando del papel central que tienen las secciones competitivas no temáticas en el contexto del programa completo de un festival, está claro que la visibilidad que las películas del país consiguen en el contexto de la «Competencia Internacional» sería aparentemente mayor que cuando se integran dentro del espacio dedicado al cine latinoamericano o argentino, aunque se trate también de secciones de competición<sup>275</sup>.

Como adelantábamos, el Festival de Mar del Plata tiene una «Competencia Latinoamericana» en la que muestra los títulos a competición de América Latina: *La espera* (Aldo Garay, 2002, UY), *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004, CO/ES), *Pueblo chico* (Fernán Rudnik, 2004, AR), *El violín* (Francisco Vargas, 2005, MX), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006, BR/DE/PT/FR), *Esas no son penas* (Daniel Andrade y Anahí Hoeneisen, 2005, EC), *Sol na neblina* (Werner Schumann, 2009, BR), *Ártico* (Santiago Loza, 2008, AR) y *Todos tus*

---

<sup>275</sup> Sin embargo, son constantes los debates acerca de la importancia de una y otra sección dado que en el caso de Mar del Plata y del BAFICI los programadores internacionales acuden en buena medida para ver producciones argentinas y latinoamericanas, por lo que la inclusión en una u otra sección dedicada al cine nacional y regional tiene una importancia más relativa al tratarse de dos festivales de referencia entre todos los celebrados en el subcontinente.

*muertos* (Carlos Moreno, 2011, CO) han sido programadas en este marco. Igualmente, se han incluido en esta sección títulos más recientes como *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015, VE/ME), *Los hongos* (Óscar Ruiz Navía, 2014, CO/FR/AR/DE/IT/NL/US), *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014, CL/FR), *Carne de perro* (Fernando Guzzoni, 2012, CL/FR/DE), *Girimunho* (Clarissa Campolina y Helvécio Marins Jr., 2011, BR/ES/DE) y *Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011, PE/AR/DE).

Como decimos, en la «Competencia Argentina» del Festival de Mar del Plata se incluyen títulos con participación del país. Sin embargo, no son muchas las películas de nuestra investigación que se han programado en dicho espacio. Algunas de las que podemos señalar en esta competencia nacional son *El 5 de talleres* (Adrián Biniez, 2014, UY/AR/DE/FR/NL) y *Tan cerca como pueda* (Eduardo Crespo, 2012, AR).

Habitualmente el Festival de Mar del Plata incluye las películas de América Latina que no son de actualidad en retrospectivas temáticas – con criterios de programación distintos del territorio – o dedicadas a un actor o realizador concreto. Destaca, por lo inhabitual, el «Foco» que dedicó en el 2011 a la Escuela de San Antonio de los Baños. La muestra incluyó doce películas entre documentales y ficciones y se programó con el título de «EICTV. Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Cuba: la escuela de todos los mundos».

También el BAFICI ha tenido secciones específicas para cine Argentino como «Cine Argentino: lo nuevo de lo nuevo»<sup>276</sup>, donde se programaron buena parte de los títulos que hoy resultan canónicos del Nuevo Cine Argentino de la década del 2000. Algunas películas financiadas por el Fondo Hubert Bals que se incluyeron en «Lo nuevo de lo nuevo» fueron *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004, AR/FR/NL/CH), *Sábado* (Juan Villegas, 2001, AR), *Extraño* (Santiago Loza, 2003, AR/FR/NL/CH), *Judíos en el espacio*<sup>277</sup> (Gabriel Lichtmann, 2005, AR), *Las mantenidas sin sueños* (Martín de Salvo y Vera Fogwill, 2005, AR/FR/NL/ES) y *Los suicidas* (Juan Villegas, 2005, AR). Financiadas por Cine en Construcción, *Sudoeste* (Eduardo Nunes, 2012, BR) y *Otra vuelta* (Santiago Palavecino, 2005, AR) fueron programadas en este mismo espacio. También el BAFICI tenía el espacio permanente competitivo titulado «Sección Oficial de Cine Latinoamericano», donde participaron títulos financiados por el Fondo Hubert Bals como como *Japón* (Carlos

---

<sup>276</sup> En función de las ediciones el nombre de la sección dedicada al cine argentino varía. En 2005 fue «Competencia Argentina». En 2006 y 2007 «Sección Oficial Argentina». En su última edición, de 2015, «Competencia Oficial Argentina». Sin embargo, el propósito de esta sección es el mismo que en origen.

<sup>277</sup> Título completo: *Judíos en el espacio (o por qué es diferente esta noche a las demás noches)*.

Reygadas, 2002, MX/DE/NL/ES), *Parapalos* (Ana Poliak, 2004, AR/BE) y *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004, PE).

Con las reestructuraciones en el programa, desde 2005 las competiciones oficiales del certamen argentino son solo dos: la «Competencia Internacional» y la «Competencia Argentina», habiendo dejado espacio para títulos latinoamericanos en la competición oficial y las distintas secciones panorámicas. Algunas películas de América Latina programadas en la «Competición Internacional» fueron *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010, UY/ES), *Norberto apenas tarde* (Daniel Hendler, 2010, UY/AR), *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, AR/ES) y *Bonsái* (Cristián Jiménez, 2011, CL/AR/PT/FR). Algunos de los títulos argentinos recientes programados dentro de la «Competencia Argentina» fueron *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2011, AR), *Villegas* (Gonzalo Tobal, 2012, AR/NL/FR), *Ciencias naturales* (Matías Lucchesi, 2014, AR/FR), *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014, AR/FR/DE/UY/QA) y *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014, AR/DE).

Igualmente el BAFICI organiza secciones temáticas y de retrospectiva dedicadas a un cines (trans)nacionales particulares, de América Latina y de otras regiones. Podemos señalar, en el caso latinoamericano, los focos dedicados en los últimos años al cine brasileño, chileno y peruano. En 2012, uno de los «Focos», como titula el BAFICI las pequeñas muestras retrospectivas que normalmente incluyen menos de diez títulos, estuvo dedicado al cine independiente brasileño producido en torno a la década de 1970 conocido como cine de la «Boca do Lixo». En 2013 Chile fue el país invitado en el BAFICI y se organizaron dos focos dedicados a directores del país vecino: Ignacio Agüero y Ernesto Díaz Espinosa. Más recientemente, en 2015 uno de los «Focos» fue «Perú: radiografía fílmica de un país». En este caso se incluyeron dos películas incluidas en nuestra investigación: *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004, PE) y *Paraíso* (Héctor Gálvez, 2009, PE).

En el Festival de Viña del Mar, en Chile, además de las competiciones internacionales de largo y cortometrajes tiene espacio destinado a su cine y al de América Latina en secciones como la «Competencia Latinoamericana» y el «Panorama del Cine Chileno». También está la categoría y el premio asociado para la «Mejor Música de Película Chilena», marco en el que se han programado *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, 2009, CL/FR/PT) y *Te creés la más linda...* (Che Sandoval, 2009, CL). Además, en algunas muestras dedicadas a cines nacionales particulares el festival chileno ha programado otros títulos del corpus de esta investigación. *El cielito* (María Victoria Menis, 2004, AR/FR) se incluyó en la «Muestra de cine argentino» de 2004. *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO) en la «Muestra de cine colombiano» de 2007. También *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003, BR) se

programó en 2004 dentro del «Homenaje a la cinematografía de Brasil». Igualmente destacan iniciativas para visibilizar cinematografías más débiles como es el amplio espacio dedicado al cine de Centroamérica durante la edición de 2006 del Festival de Viña del Mar. El festival chileno organizó esta muestra temática en tres secciones particulares: «Homenaje al cine centroamericano, mirada joven centroamericana» dedicado a realizadores noveles; «Mujeres centroamericanas», donde se programaron títulos firmados por realizadoras; y el espacio más amplio «Documentales y largometrajes centroamericanos». Aunque en la selección no aparecen títulos incluidos en nuestro trabajo, sí que formaron parte de esta retrospectiva otras películas de directores referidos en esta investigación como la costarricense Paz Fábrega (*Agua fría de mar* [2010, CR/FR/ES/NL/MX]), el guatemalteco Julio Hernández Córdón (*Polvo* [2012, DE/GT/ES/CL]) o la realizadora nicaragüense Florence Jaugey, directora de *La Yuma* (2009, FR/MX/ES/NI).

También en Viña del Mar resulta interesante la retrospectiva que el año anterior, en 2005, dedicaron al cine argentino<sup>278</sup>. En un momento en que se habían estrenado y celebrado bastantes títulos de lo que hoy es el canon del Nuevo Cine Argentino, en esta muestra el festival chileno programó películas de referencia del movimiento junto a otros títulos clásicos del cine argentino y de directores de la generación anterior. Así, la «Muestra especial de cine argentino» agrupaba películas como *Buena Vida Delivery* (Leonardo di Cesare, 2004, AR/FR/NL), *El cielito* (María Victoria Menis, 2004, AR/FR), *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004, AR/BR/FR/DE/ES/UK), *Géminis* (Albertina Carri, 2005, AR/FR) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003, AR/US) con otras como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985, AR) o *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002, AR/ES/IT).

También en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana se organizan secciones específicas dedicadas a países concretos de América Latina. Podemos destacar las secciones que en su edición de 2011 dedicó al «Cine Dominicano» y el «Cine Puertorriqueño» (La Habana, 2011a: 11). En la primera sección se programó la película *Jean Gentil* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2010, MX/DR/DE), incluida en nuestro estudio. En esta misma línea, se presentaron también la «Muestra del III Encuentro de Documentalistas y del Caribe» y la muestra «Nuestra América en el Bicentenario de la Independencia».

---

<sup>278</sup> Señalábamos en el párrafo anterior cómo también en 2004 el festival chileno dedicó una muestra al cine argentino.

Aunque nos interesa específicamente el espacio dedicado al cine de la región, también podemos señalar las secciones y espacios temáticos dedicado a otras cinematografías (trans)nacionales ajenas a América Latina. En la edición de 2011 del Festival de La Habana hubo retrospectivas de este tipo como la «Muestra de cine alemán», la «Muestra de cine de Québec» y las de cine español, francés, italiano polaco y serbio. Estas últimas programaciones de carácter gopolítico internacional están integradas dentro de la sección permanente del festival «Muestras de otras latitudes». Digamos que ocurre al contrario que en grandes festivales internacionales celebrados en el centro del circuito cinematográfico. Igual que eventos como Cannes o Montreal tienen espacios dedicados al cine del mundo en el que incorporan títulos producidos en América Latina; festivales como el de La Habana dedican un espacio al cine hecho en territorios distintos de su región. También dentro de la amplia programación del BAFICI se han dedicado «Focos» y retrospectivas a cinematografías ajenas al subcontinente. Podemos citar algunos casos como «Abriendo caminos: Vanguardia austríaca» en la edición de 2013 del festival; «Documental político chino» en 2010; o en la edición más reciente, de 2016, el doble «Foco» titulado «Britannia Lado B»<sup>279</sup>, que programaba títulos del Reino Unido atendiendo por un lado a la filmografía de la realizadora Margaret Tait y por otro a versiones y revisiones de textos de Shakespeare en el espacio subtítulo «Shakespeare vive».

Destaca en esta línea la amplia programación del cine del Festival de Mar del Plata dedicada a otras latitudes ya que a lo largo de estos quince años ha organizado multitud de muestras y focos de este tipo. Podemos destacar algunos como en 2006 «Panorama del cine de África»; en 2007 los «Focos» dedicados a la «Cinematografía afroamericana» y la «Cinematografía magrebí»; en 2008 al «Nuevo cine independiente de los Estados Unidos»; o la sección dedicada en 2010 al cine de Irán. En 2011 organizó tres muestras de este tipo: «Polonia en foco», «Grecia: filmar en tiempos de crisis» y «Francia pre *nouvelle-vague*». Destaca la organización desde 2012 de muestras de cine contemporáneo de otros países agrupadas bajo el adjetivo «alteradas»: «Italia alterada» en 2014; «Portugal alterado» en 2013; así como, en varias ediciones distintas, una muestra de la «España alterada». Como decimos, en un principio esta muestra «alterada» se dedicaba a cinematografías nacionales ajenas a Latinoamérica; sin embargo, en la edición de 2015 del festival, la última hasta la fecha, el país protagonista de este «Foco» fue «Bolivia alterada». Podemos interpretar esta decisión como el propósito de destacar la producción más contemporánea del país y

---

<sup>279</sup> En sus ediciones de 2013 y 2014 el Festival de Cine de Mar del Plata organizó una retrospectiva en dos partes titulada «Britannia Lado A: el primer Hitchcock».

visibilizarlo de manera enfática separándola de otros espacios dedicados al cine de América Latina en este festival.

*Coda: la historización del cine del mundo*

Los festivales han desarrollado otras fórmulas que siguen esta misma dirección, es decir, que acotan y definen un cine (trans)nacional particular. Tomamos como ejemplo paradigmático una iniciativa que puso en marcha el Festival de Cine de Cannes en 2011 en su página de Internet. Se trata de «La Historia ilustrada del cine mundial contada por especialistas», en la que teóricos, críticos y cineastas de determinados países escriben una Historia de su cine (trans)nacional en el festival de Cannes (Cannes, 2012).

Los territorios a los que se les ha dedicado un texto son África, Alemania, Argentina, Brasil, China, Corea, Egipto, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, México, Polonia, Rumanía, Quebec, Reino Unido y Rusia. La selección de cinematografías muestra cómo los festivales operan de manera simultánea con las categorías de lo nacional y lo transnacional o regional. El interés de la iniciativa reside en que los textos dedicados a cada territorio los firma alguien del mismo. Entre los autores encontramos críticos como Diego Galán o Par Ioan Lazar; responsables de revistas académicas como Jean Pierre García, que se ocupa de África; realizadores como Wim Wenders, Lee Chang Dong y Víctor Erice; y programadores como el propio Gilles Jacob, antiguo director artístico de Cannes, que firma la entrada sobre el cine del Reino Unido.

Vale la pena detenerse en los textos sobre Argentina, Brasil y México que escribe en esta historia de Cannes el historiador y crítico brasileño Paulo Antonio Paranaguá (2011a; 2011b; 2011c). En el caso del cine argentino en Cannes, señala los nombres de tres cineastas que han aparecido de manera recurrente en esta investigación: Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. Resulta curioso cuando, como hemos señalado, muchas de las películas de estos realizadores son coproducciones europeas. En el caso mexicano resulta aún más llamativo que Paranaguá acabe mencionando los éxitos de las coproducciones norteamericanas *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006, FR/US/MX) y *The Three Burials of Melquiades Estrada* ([*Los tres entierros de Melquiades Estrada*], Tommy Lee Jones, 2005, FR/US), ambas con guión del mexicano Guillermo Arriaga.

Una iniciativa como esta, evidencia de nuevo los límites de la categoría de lo (trans)nacional.

## 5.2.2 Circuitos prediseñados para este «cine de festivales»

### *Convenios de colaboración con instituciones*

Existen convenios entre algunos fondos de financiación creados en el circuito de festivales y determinadas instituciones culturales, como ya hemos señalado en este trabajo. Es fundamental reseñar el papel que han tenido el Instituto Cervantes y el Goethe Institut en relación a las películas de Cine en Construcción y el World Cinema Fund, respectivamente. Estas instituciones tienen un papel similar a los festivales y los fondos de financiación a la hora de diseñar, construir y legitimar la cinematografía (trans)nacional de América Latina. Se trata de instituciones que también promocionan identidades culturales que son específica y particularmente de su interés (Ross, 2010a: 122). Y que en este caso, contribuyen a la labor que en este sentido realizan los festivales de cine en sus programas de exhibiciones y de apoyo a determinadas cinematografías (trans)nacionales.

La andadura del Instituto Cervantes y los festivales de San Sebastián y Toulouse fue conjunta desde un primer momento. Durante el periodo 2003-2012 el Instituto Cervantes organizó muestras con títulos que habían participado en las convocatorias de San Sebastián y Toulouse. En el Anexo IX incluimos las exhibiciones organizadas en este contexto y que tuvieron lugar en ciudades como São Paulo, Varsovia, Casablanca, Tetuán, Utrecht, Manila, El Cairo, Ammán, Roma, Estocolmo, Dublín, Atenas, Mánchester, Burdeos, Berlín, Moscú, Nueva York, Leeds, Alburquerque, etc<sup>280</sup>. Como señalan Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, este programa formaba parte del amplio marco de actividades sobre cultura iberoamericana organizados cada año por el Instituto Cervantes (Cerdán y Labayen, 2012). En la medida de lo posible, la exhibición de estos programas en las diferentes sedes que posee por el mundo el Instituto Cervantes iba acompañada de la presentación o participación de un miembro del equipo de la película, que la presentaba como auspiciada por Cine en Construcción<sup>281</sup>. Además de estas exhibiciones que sin duda contribuyen a la visibilidad del proyecto de Toulouse y San Sebastián y a la legitimación del corpus de películas producidas bajo la etiqueta «En Construcción», la operación funciona como mecanismo de legitimación de un cierto tipo de cine iberoamericano, en este caso.

---

<sup>280</sup> Si bien la página web elaborada por el Instituto Cervantes sobre sus programas de Cine en Construcción solo recoge las muestras del periodo 2006-2012, éstos se organizaban desde 2003 (Cervantes, 2012).

<sup>281</sup> Entrevista personal con Marina Díaz López. 18 febrero 2011. Madrid. Instituto Cervantes.



Lo más atractivo y significativo de este tipo de acuerdos es la posibilidad que ofrece una institución como el Instituto Cervantes a determinadas películas. Quizá parezca una obviedad señalar que en los varios programas organizados por el Instituto Cervantes están algunos de los que pueden considerarse los grandes éxitos de Cine en Construcción: *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002, AR/ES), *El violín* (Francisco Vargas, 2005, MX), *El baño del papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007, UY/BR/FR), etc. Sin embargo, resulta interesante comprobar que la programación de esta iniciativa no se limita a replicar las películas abaladas por selecciones y premios en festivales internacionales. Es más, entre las películas que han formado parte de los programas se encuentran algunas cuya presencia en festivales y salas comerciales ha sido prácticamente nula y sin embargo suponen proyectos de interés mayúsculo para quienes pretendan conocer el panorama contemporáneo del cine de América Latina y por supuesto en qué consisten estas iniciativas de financiación. Hablamos de películas como la brasileña *A casa de Alice* (Gustavo Pererira da Silva Teixeira, 2007, BR), la chilena *Rabia* (Óscar Cárdenas Castro, 2006, CL), las argentinas *El transcurso de las cosas* (Esteban Menis, 2001, AR) y *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002, AR) o la ecuatoriana *Esas no son penas* (Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade, 2005, EC).

En los acuerdos del Festival de Berlín y el Instituto Goethe, el funcionamiento difiere mínimamente del detallado en los párrafos anteriores. En el Anexo X incluimos las exhibiciones organizadas en este marco. El Instituto Goethe organiza programas así como presentaciones y seminarios coincidiendo con la celebración de festivales de cine en las ciudades en las que la institución tiene presencia: Jerusalén, Ramallah, Santiago de Chile, Yakarta, Damasco, Bogotá, Los Ángeles, Durban, etc. Aunque de manera algo irregular, estos seminarios y programas se organizan desde 2007<sup>282</sup>. La programación no se limita a títulos de América Latina, aunque la presencia de estos es bien amplia desde que se organizan dichas exhibiciones.

Casi siempre se trata de títulos que han tenido un recorrido extenso por el circuito de festivales, aunque también, siguiendo una política similar a la del Instituto Cervantes, entre las proyecciones se han incluido películas con una trayectoria más discreta. En el caso de los talleres, seminarios o presentaciones organizados durante estas muestras

---

<sup>282</sup> Conviene tomar con precaución la información relativa a los programas organizados por el Goethe Institut en colaboración con el World Cinema Fund puesto que no existe un seguimiento exhaustivo de los mismos. La información ha sido facilitada por Marina Ludemann, responsable del Departamento de Cine del Goethe Institut hasta 2013. Actualmente, responsable de la sede del Instituto en Porto Alegre.

conviene destacar el equilibrio entre sesiones con realizadores bien conocidos del circuito y otros que lo eran menos. Es el caso de Carlos Reygadas, que en 2008 participó con su película *Luz silenciosa* (2007, MX/FR/NL/DE) en uno de los talleres celebrados durante el Festival de cine de Guadalajara. Como uno de los directores menos conocidos en el contexto internacional en el momento de celebrar estos encuentros podemos citar a Ciro Guerra, que participó en la presentación de su película *Los viajes del viento* (2009, CO/DE/AR/NL) en la muestra celebrada en Berlín en 2009. Esta colaboración con el Instituto Goethe llevó a organizar con esta misma dinámica el quinto aniversario del World Cinema Fund en la Berlinale al que nos referiremos más adelante.

Más allá de las exhibiciones incluidas en el Anexo X fruto del acuerdo de colaboración del Goethe Institut con el World Cinema Fund, podemos señalar el encuentro organizado por dicha institución cultural en su sede de La Paz en Bolivia en el año 2014. En él, uno de los responsables del World Cinema Fund, Vincenzo Bugno, participó en una conferencia y en una serie de conversaciones celebradas en el marco del Segundo Festival de Cine Documental Latinoamericano «A cielo abierto», celebrado en la ciudad (Goethe, 2014). También cabe citar los encuentros organizados por la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) en las ediciones de 2015 y 2016 en el Festival de Berlín con la colaboración del Instituto Cervantes e Ibermedia. En ellos se celebraron debates sobre el cine de la región bajo el título «¿Existe el cine iberoamericano?» y se presentaron las películas seleccionadas en cada una de las citadas ediciones del Festival de Berlín (CACI, 2015; Díaz López, 2016).

Además de estos convenios directos, existen otro tipo de colaboraciones entre los fondos que estudiamos y diversas instituciones culturales. Una muestra de ello es la labor que ha desarrollado el Hubert Bals Fund apoyando económicamente iniciativas cinematográficas de diversa índole: clases de narrativa en el Ciné Institute de Egipto en 2012, talleres de guión en el Obala Art Centar en Bosnia Herzegovina en 1998 y 2002 o en la Academia de Cine de Surinam en 2005 y 2006<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> Estos proyectos están incluidos en la compilación que con motivo del 25 aniversario del Fondo Hubert Bals publicó el Festival de Rotterdam (Rotterdam, 2014b).

## *Retrospectivas*

Las retrospectivas a las que nos referimos son los programas temáticos especiales que los festivales de Berlín, Rotterdam y San Sebastián han dedicado a sus programas de financiación del cine de la periferia y América Latina: los espacios diseñados a propósito para mostrar las películas del World Cinema Fund, el Fondo Hubert Bals y Cine en Construcción.

El primer programa de los que estudiamos que celebró un aniversario – y una retrospectiva asociada al mismo – fue el World Cinema Fund de la Berlinale. En el año 2009, apenas cinco años después de la puesta en marcha del programa, el Festival de Berlín no desaprovechó la oportunidad de mostrar su cosecha (Berlin, 2010). En 2007 se había iniciado un tipo de colaboración específica entre el festival de Berlín y el Goethe Institut que consistía en programar películas del World Cinema Fund en ciudades donde el Goethe tuviera sede. Así, en 2009, y coincidiendo con este gran festival alemán, se celebró el «WCF-Spotlights»: un programa que incluyó la proyección de nueve películas financiadas por el World Cinema Fund así como encuentros, conversaciones o talleres con los realizadores de algunas de ellas. La mitad del programa estaba compuesto de proyectos de América Latina: *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008, AR/FR/NL/DE/ES), *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/PY/NL/AT/FR/DE), *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL) y *Filmphobia* (Kiko Goifman, 2008, BR). A estas cuatro, hay que añadir la película inaugural del «WCF-Spotlights», *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, PE/ES), que el año anterior había ganado el Oso de Oro en la Berlinale<sup>284</sup>.

A pesar de las limitaciones a la hora de organizar una retrospectiva en torno a una iniciativa de cinco años de vida, el Festival de Berlín realizó esta modesta muestra con el claro objetivo de legitimar su trabajo y su apuesta por el cine de la periferia que consideraba oportuno.

En 2012, coincidiendo con el décimo aniversario de Cine en Construcción, el Festival de San Sebastián hacía lo mismo con el programa de financiación que comparte con los Rencontres de Toulouse. Estos diez años se traducían en veinte convocatorias, en cada una de las cuales se habían seleccionado en torno a seis u ocho películas. El abanico de posibilidades a la hora de configurar un programa retrospectivo era sin duda más amplio

---

<sup>284</sup> Las películas que completaron el programa «WCF Spotlight» fueron *Faro* (Salif Traoré, 2007, ML/FR/CA/BF/DE), *Independencia* (Raya Martin, 2009, PH/FR/NL/DE), *Ajami* (Yaron Shani y Scandar Copti, 2009, IL/PS/DE), *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005, PS/FR/DE/NL/IL) y *Pandora's box* ([*Pandora'nin kutusu*], Yesim Ustaoglu, TR/FR/DE/BE).

que en el caso de Berlín. En la retrospectiva «En Construcción. 10 años con el cine latinoamericano», se incluyeron dieciocho títulos que habían formado parte de la sección en el periodo 2002-2012. Entre las películas destacan algunos títulos bien conocidos del circuito internacional de festivales, así como del que puede ser referido como el subcircuito de cine latinoamericano, y que son ya «marca» Cine en Construcción: *El baño del papa* (Enrique Fernández y César Charlone, 2005, UY/BR/FR), *El violín* (Francisco Vargas, 2005, MX), *La nana* (Sebastián Silva, 2008, CL/MX) o *La vida útil* (Federico Veiroj, 2009, UY). El resto de las películas que componían la retrospectiva eran *Fuera de juego* (Víctor Arregui, 2002, EC), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO), *El cielito* (María Victoria Menis, 2004, AR/FR), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005, BR), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005, AR/ES), *É proibido proibir* (Jorge Durán, 2006, BR/CL/ES), *Una novia errante* (Ana Katz, 2007, AR), *Gasolina* (Julio Hernández Cordón, 2008, GR/US/ES), *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2009, MX/ES), *Una semana solos* (Celina Murga, 2007, AR), *Entre la noche y el día* (Bernardo Arellano, 2011, MX), *Lucía* (Niles Atallah, 2010, CL), *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011, CO) y *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009, AR/FR). Con motivo del aniversario, el Festival de San Sebastián editó un volumen del mismo título que la retrospectiva en el que recogía en varios artículos el testimonio de algunos de quienes estuvieron en el origen del programa y quienes participan actualmente en el mismo. El libro incluye también la ficha técnica e imágenes de algunas películas, pero dista mucho de ser una publicación de referencia para acercarse a la iniciativa Toulouse – San Sebastián (ver Herrero-Velarde, 2012).

Este mismo año 2012, mientras se celebraba la retrospectiva dedicada a Cine en Construcción, en el Festival de San Sebastián se seguían estrenando películas financiadas por el programa. Asistimos a la *première* europea de *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2012, PY/ES) que el año anterior había ganado el Premio de la Industria de Cine en Construcción también en el Festival de San Sebastián y acababa de estrenarse mundialmente en el Festival de Toronto. Igual que el propósito de la retrospectiva era validar el trabajo que se estaba haciendo en Cine en Construcción para apoyar y visibilizar el cine latinoamericano desde el Festival de San Sebastián, la presentación de las películas financiadas por el programa sirve para el mismo propósito. En el primer pase de esta película en Donosti, en el marco de la sección «Nuevos Directores», Ángel Herrero-Velarde la presentó como la ganadora del Premio Cine en Construcción en la edición de 2011 del Festival e insistió en la importancia del programa para películas como la que presentaba en ese momento. En cierto sentido es un sistema que se retroalimenta: la retrospectiva

perseguía validar el trabajo que se hace desde esta iniciativa, pero también contribuyen a esta tarea cada estreno auspiciado por Cine en Construcción que se reseña como tal.

En Toulouse no se ha celebrado un programa aniversario propiamente dicho, lo que tiene cierta lógica considerando la amplia presencia de los títulos de Cine en Construcción en cada edición del festival francés. Sin embargo, podemos interpretar en la línea de una retrospectiva celebratoria o un «aniversario parcial» el programa «Les 20 ans des Rencontres» de la edición de 2008, en el que buena parte de los títulos llevaban el sello Cine en Construcción. De igual modo, la visibilidad de los títulos Cine en Construcción resulta prioritaria para los Rencontres, que incluyen en su página web un espacio dedicado al seguimiento de las películas seleccionadas por dicho programa por otros festivales y pantallas (Toulouse, 2015a). Podemos citar también la publicación en el número 23 de *Cinemas d'Amérique Latine* del trabajo de Esther Saint-Dizier dedicado al programa, con datos y detalles que reflejaban los resultados globales de diez años de Cine en Construcción (Saint-Dizier, 2012).

La estrategia seguida para el 25 aniversario del Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam ha sido similar. En este caso, se organizó una retrospectiva de catorce títulos durante la edición de 2014 del festival. Significativamente esta muestra tomó el nombre de la película *Dokfa nai meuman* ([*Mysterious Object at Noon*], 2000, TH/NL) del tailandés Apichatpong Weerasethakul. Este título también estaba incluido en la sección retrospectiva dedicada al Fondo Hubert Bals y a la que pusieron el nombre de «Mysterious Objects - 25 Years of Hubert Bals Fund». El subtítulo de la misma fue «*Hidden treasures from the Fund's rich history*» / «Tesoros escondidos de la rica historia del fondo», toda una declaración de intenciones. Esta retrospectiva se extendió con cinco títulos adicionales a la plataforma *online* del festival durante los mismos días del evento con el título de «HBF x Hivos Online Series»; una de las películas disponibles en Internet era *Las marimbas del infierno* (Julio Hernández Cordón, 2010, GT/MX/FR) (Rotterdam, 2014c).

Una de las tareas pendientes del Fondo Hubert Bals a fecha de 2014 era la de publicar o enumerar los proyectos que habían sido beneficiarios del programa desde su puesta en marcha en 1988. Con motivo del aniversario aprovecharon para sacar a la luz los cientos de proyectos que habían incluido en sus créditos la etiqueta del Festival de Rotterdam en 25 años (Rotterdam, 2014b). Dada la cantidad de títulos financiados en este tiempo, la muestra-aniversario incluía algunas de las películas más citadas y celebradas del cine reciente de América Latina como *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003, AR). Destaca también la programación en este ciclo de *Rapado* (Martín Rejtman, 1992, AR), una de las

películas fundacionales del Nuevo Cine Argentino, y *Japón* (2001, MX/ES) del director Carlos Reygadas, un habitual de las grandes citas del circuito de festivales<sup>285</sup>.

En este marco debemos referir también la retrospectiva que en su edición de 2015 el BAFICI dedicó al programa «Talents Buenos Aires», que coorganizan la Universidad del Cine de Buenos Aires y el Festival de Berlín, con motivo de su décimo aniversario. Resulta un ejemplo más del modo en que los festivales de la periferia del circuito están siguiendo las dinámicas creadas por algunos eventos europeos, y de que esto no se limita a la creación de espacios de financiación sino que se extiende a las fórmulas para visibilizar y rentabilizar dichas iniciativas. Con el título de «Talents BA – 10 años» el festival argentino organizó un repaso a los cortometrajes realizados por los alumnos de dicho taller en sus primeros diez años<sup>286</sup>. Igualmente podemos destacar el largometraje estrenado en el marco de esa misma retrospectiva titulado *Miradas desde Sudamérica: Diez años del Talents Buenos Aires* (2015, AR), dirigido por varios realizadores que participaron del programa de *work in progress* del festival: Maite Alberti, Ricardo Alves Jr., Daniela Delgado, Nicolás Grosso, Miguel Hilari, Juan Martín Hsu, Mariano Luque, Juan Daniel F. Molero, Paulo Pécora y Alex Piperno. Sus piezas componen una suerte de mosaico que da cuenta de la diversidad de las propuestas contemporáneas en el cine de América Latina. Algunos son directores que forman parte de la filmografía que analizamos en este trabajo: Juan Martín Hsu, director de *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014, AR/ES); Mariano Luque, realizador de *Salsipuedes* (2011, AR); y Juan Daniel F. Molero, autor de *Videofilia (y otros síndromes virales)* (2015, PE).

---

<sup>285</sup> Los títulos que completaron el programa «Signals: Mysterious objects – 25 years of Hubert Bals fund» fueron: 4 (Ilya Khrzhanovsky, 2004, RU/NL), *Udju Azul di Yonta* ([*The Blue Eyes of Yonta*], Flora Gomes, 1992, GW/FR/PT), *Chronicle of a Disappearance* (Elia Suleiman, 1996, PS/IL/US/DE/FR), *Few of Us* (Sharuna Bartas, 1996, LT/FR/PT/DE), *Sulanga Enu Pinisa* ([*The Forsaken Land*], Vimukthi Jayasundara, 2005, FR/LK), *Bian zou bian chang* ([*Life on a String*], Chen Kaige, 1991, CN/DE/UK), *La nuit* ([*Al-lail*], Mohamad Malas, 1992, SY), *On the Beat* ([*Min jing gu shi*], Ning Ying, 1995, CN), *A poet* ([*Puisi tak terkuburkan*], Garin Nugroho, 2000, ID) y *Les silences du palais* (Moufida Tlatli, 1994, TN/FR). En la expansión digital del programa llamada «HBF x Hivos Online Series» los títulos adicionales fueron *Ahlaam* (Mohamed Al Daradji, 2006, IQ), *Sonbahar* ([*Autumn*], Özcan Alper, 2008, TR/DE), *Something Necessary* (Judy Kibinge, 2013, KE/DE) y *Babi buta yang ingin terbang* ([*Blind Pig Who Wants to Fly*], Edwin, 2008, ID). Los países se refieren a los participantes en la película, incluidos en IMDb.

<sup>286</sup> Los cortometrajes se organizaron en dos bloques para su exhibición en el BAFICI. Los títulos incluidos en la retrospectiva «BAL – 10 años» fueron: *1978 (Intensidad histórica)* (Carlos Armando Castillo); *Ana y Mateo* (Natural Arpajou); *Anosognosia* (Víctor Quintanilha); *Conejo miró la ruta eligió cruzar* (Rodrigo Guerrero); *Hijos de la tierra* (Diego Sarmiento); *In Between* (Juan Álvarez Durán); *It's In Your Eyes* (Sergio García Locatelli); *La nube* (Paulo Pécora); *Los camarones tienen el corazón en la cabeza* (Felipe Carmona Urrutia); *Transitorio* (Alex Cruz Cuslhuamán y Rodrigo César Tangerino); y *Un fotógrafo* (Sergio Castro).

### 5.3 *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, AR/NL/PY/AT/FR/DE)

Desde su estreno en 2006 *Hamaca paraguaya* se ha convertido en «el cine paraguayo», un mérito que comparte con otra película que forma parte de nuestra investigación: *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2012, PY/ES). En una cinematografía nacional que produce una media de tres largometrajes al año, la visibilidad y éxito de estos dos títulos en festivales de todo el mundo ha supuesto un punto y seguido en su historia<sup>287</sup>. Ambas películas constituyen el breve canon del cine paraguayo contemporáneo, un mérito estrechamente relacionado con la selección y premios que las dos han conseguido en el circuito internacional de festivales de cine.

Nos interesa en particular *Hamaca paraguaya*. En primer lugar, porque fue la primera película del país financiada en el circuito que estudiamos que se exhibió y premió en grandes festivales. Como señala en su estudio sobre la película Alejo Magariños, porque *Hamaca paraguaya* colocó «al Paraguay en el mapa de las cinematografías nacionales existentes y circulantes en la red de cine arte» (Magariños, 2015: 25). En segundo lugar, porque es una de las películas más celebradas de la producción contemporánea en América Latina y uno de los títulos más significativos del llamado *slow cinema*, una de las líneas protagonistas en el cine contemporáneo y que parece haberse constituido como nueva ola en el circuito de festivales (Flanagan, 2012, 2008).

La temática, los personajes, el idioma y la realizadora de esta película son paraguayos. Podemos resumir la sinopsis como la historia de un matrimonio de ancianos que esperan el regreso de su hijo de la Guerra del Chaco, conflicto que enfrentó a Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935. Lo esperan sin saber que la contienda terminó y nunca volverá. Entre tanto hablan y recuerdan conversaciones con él. Los actores son paraguayos también, y en esta película conversan y piensan en guaraní. Como mencionábamos, Paz Encina nació en Paraguay, en Asunción. Dejando al margen las circunstancias financieras, los elementos temáticos y autorales nos permiten identificar esta película como eminentemente paraguaya.

Nos interesa analizar aquí de qué modo *Hamaca paraguaya* ha sido programada en el circuito de festivales como una película de América Latina, en particular, una película paraguaya, a pesar de que se trata de una coproducción internacional en la que participan

---

<sup>287</sup> La producción de tres largometrajes al año de media es según datos de IMDb. Además, algunos de ellos son coproducciones extranjeras con participación de Paraguay en minoría, como el caso de *Corrupción en Miami* ([*Miami Vice*], Michael Mann, 2006, US/DE/P/UY).

empresas de los Países Bajos, Alemania, Francia, Austria y Argentina<sup>288</sup>. La coproducción argentina es especialmente relevante en este caso ya que Paz Encina estudió en la Fundación Universidad del Cine de Buenos Aires y es un dato del que se vale la crítica argentina para apropiarse en cierto sentido de *Hamaca paraguaya* como (co)producción nacional.

En el itinerario de *Hamaca paraguaya* debemos atender también al que tuvo el cortometraje del mismo nombre que Paz Encina realizó en 2000 como alumna de la Universidad del Cine en Buenos Aires: *Hamaca paraguaya* (UY/AR). Dicho corto se incluyó junto a otros en el programa dedicado la Universidad del Cine en la edición de 2008 del Festival de Mar del Plata, donde todos los trabajos se reseñaron únicamente como producciones argentinas aunque tuvieran participación extranjera<sup>289</sup>. Esta excepción tan significativa en el itinerario del cortometraje *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2000, UY/AR) por el circuito internacional de festivales nos permite dar cuenta del proceso por el cual se incluye o excluye una película de una cinematografía (trans)nacional determinada. En el caso del largometraje de 2006, se trata de un título que igualmente podría programarse en una retrospectiva dedicada al cine neerlandés o alemán. Sin embargo, la dinámica ha sido exhibirla como una película paraguaya.

Debemos referir también que a partir de la pieza de cortometraje realizada como alumna de la Universidad del Cine, Paz Encina creó una videoinstalación bajo la tutela de Jorge La Ferla (Magariños, 2015: 155-156). Muchas veces esta pieza se mostró en ciclos relacionados con lo latinoamericano. Podemos citar así la muestra *Videotrama* celebrada en Paraguay en 2004 que consistió en trece obras físicas y videoinstalaciones «realizadas por artistas locales, centrada en el reconocimiento de líneas temáticas comprendidas en registros sobre la identidad personal y colectiva, la memoria; la reflexión sobre el medio audiovisual y digital; así como el debate entre lo real y lo virtual» (Asuánima, 2004). La

---

<sup>288</sup> Además de estudiar la circulación de *Hamaca paraguaya* en los (sub)circuitos anotados en las páginas anteriores y que incluimos como Anexo VIII hemos realizado una búsqueda exhaustiva sobre la programación de este título en festivales de distinto propósito y alcance.

<sup>289</sup> Las otras películas incluidas en el programa, todas referidas únicamente como producciones argentinas aunque se tratara de coproducciones – caso del cortometraje *Hamaca paraguaya* – fueron *Aqueronte* (Ulises Rosell y Andrés Tambornino, 1994); *Espectros* (Ariel Rotter, 1995); *Negocios* (Pablo Traperero, 1995); *Kan, el trueno* (Damián Szifrón, 1997); *Derecho viejo* (Mariano Llinás, 1998); *Una forma estúpida de decir adiós* (Paulo Pécora, 2004); *Macedonia* (Juan Taratuto, 1995); *Bar de mala muerte* (Guillermo Grillo, 1993); *Nosotros* (Rodrigo Moreno, 1993); *100% lana* (Ariel Winograd, 1998); *2 en 1 auto* (Juan Villegas, 1998); *Interior-Noche* (Celina Murga y Dolores Espeja, 1999); *Ojalá corriera el viento* (Ana Katz, 1999); *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2000); *El séptimo día* (Gabriel Lichman, 2000) (Mar del plata, 2008).



misma vocación e interés por la creación en América Latina tuvo la muestra *Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica* organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid en 2009; la sesión en la que se incluyó la pieza *Hamaca paraguaya* llevaba el título «Relatos en la frontera». Resulta oportuno citar que Jorge La Ferla, profesor y mentor de Paz Encina, formaba parte del equipo de comisarios responsables de la muestra. En concreto, La Ferla hizo la selección de los títulos de Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay incluidos en la misma (MNCARS, 2009). También encontramos *Hamaca paraguaya* en otro ciclo comisariado por La Ferla en 2008 para una bienal de video arte celebrada en Tel Aviv (Video Zone-4, 2008). Otro caso que podemos citar es el de la muestra organizada en 2010 por el cine del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: *Cine a contracorriente: Latinoamérica y España*, de la que también formó parte la pieza de Paz Encina (Xcèntric, 2010).

Ya en su itinerario por el circuito de financiación, el largometraje *Hamaca paraguaya* consiguió subsidios destinados al cine de la periferia y de América Latina. Así, además de una ayuda de producción del World Cinema Fund de Berlín, fue seleccionada para el IX Taller de Análisis de Proyectos Cinematográficos del Festival de Göteborg, que también estaba orientado a películas de la periferia. Paz Encina consiguió también una beca de la Fundación Carolina para el Desarrollo de Proyectos Cinematográficos de Iberoamérica. Como vemos, la asociación de la película al marco latinoamericano se produce desde el primer momento en que se inscribe en el circuito de festivales - ya en esta primera fase de financiación previa a la finalización de la película<sup>290</sup>.

Una vez concluida, *Hamaca paraguaya* tuvo su estreno mundial en el espacio «Un certain regard» del Festival de Cannes, donde consiguió un premio FIPRESCI de la crítica. A partir de ahí, tuvo un amplio itinerario por todo tipo de festivales internacionales y dedicados al cine de América Latina. En algunos casos la película se ha programado en competiciones o secciones que no estaban sujetas a un tema o un territorio geopolítico particulares como ocurrió en los festivales de Viena, Cinédécouvertes en Bélgica, la Mostra Internacional de Cinema São Paulo, en el Festival de Toronto en 2007, en el Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México en 2007, en el Festival New Horizons de Polonia en ese mismo año, y también en 2007 en el Festival de Lima, donde consiguió una mención a la «Mejor ópera prima» y una segunda mención para el «Premio de la crítica». También

---

<sup>290</sup> En su investigación, Alejo Magariños hace un recorrido por la trayectoria de Paz Encina con *Hamaca paraguaya* por el circuito de financiación internacional incluyendo espacios de apoyo no sujetos a las delimitaciones geopolíticas que estamos analizando en esta parte (Magariños, 2015: 156-163).

en 2007 *Hamaca paraguaya* se programó en Göteborg, donde había conseguido una de las ayudas de producción que este festival convocaba hasta 2011.

Algunas de las secciones temáticas en las que se ha programado esta película son las de «Critic's choice» del Festival de Busan en 2006; o el Festival de Cine de Arica Nativa, en Chile en 2009, un evento dedicado al cine rural.

Nos interesa, sin embargo, su inclusión dentro de festivales y secciones dedicadas en particular al cine de América Latina y Paraguay. Así, destaca su programación en la sección dedicada a Latinoamérica en el IV Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (FICCO) en 2007, donde ganó el premio de dicha competición o en 2009 su inclusión en el festival Cero Latitud de Quito, dedicado al cine de autor de América Latina. También en el Festival de Miami de 2007 *Hamaca paraguaya* se programó dentro de la «Competencia Iberoamericana».

En el caso de los eventos dedicados al cine de América Latina podemos destacar el paso de esta película por el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva en 2008 y en dos ocasiones por los Rencontres de Toulouse: en 2007 en la sección «Reprises» y en 2014 dentro de la «Muestra femmes de cinéma» en el que se incluyeron películas dirigidas por mujeres. En la edición de 2013 del Festival de Valdivia, *Hamaca paraguaya* formó parte de la selección de diez títulos elegidos como muestra del cine contemporáneo de la región. Lo significativo de la propuesta de Valdivia en esta sección llamada «20 = 10 + 10» es que la selección fue el resultado del trabajo colaborativo de programadores de otros festivales latinoamericanos junto con los de éste<sup>291</sup>.

También en 2007 *Hamaca paraguaya* se programó en la Mostra Internacional de Cine de São Paulo, dentro de la retrospectiva dedicada al cine de Paraguay que ese año organizó el festival brasileño. La muestra, que llevaba por título «Made in Paraguay» estaba compuesta por 22 películas del país entre las que se incluían *Hamaca paraguaya* y 7 cajas

---

<sup>291</sup> Con motivo del vigésimo aniversario del festival «Invitamos a nueve certámenes latinoamericanos cuyo perfil de programación está en la línea de lo que Valdivia defiende e instala como idea de cine: una visión fuertemente autoral, con películas que interpelan al espectador y dialogan tanto con la historia de Latinoamérica, como con la propia historia del cine. BAFICI (Argentina), FICUNAM (México), Cali (Colombia), FIDOCs (Chile), Transcinema (Perú), Cinema Tropical (Estados Unidos), Festival Cinematográfico del Uruguay (Uruguay), Tiradentes (Brasil) y La Habana (Cuba) fueron nuestros festivales invitados. Directores y/o programadores de cada uno de ellos votaron junto a nosotros, con total libertad de elección, para compilar un listado de 10 films latinoamericanos. Los parámetros: una duración a partir de 30 minutos y fecha de estreno mundial entre el 1 de Enero de 1993 y el 31 de diciembre del 2012. A su vez se solicitó que dentro de la lista de diez títulos no hubiesen más de dos películas por país» (Valdivia, 2013: 142)

(Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2012, PY/ES), a la que nos referíamos también en los párrafos anteriores.

Por último, debemos destacar su última selección de relevancia en el circuito internacional. En la edición de 2015 del Festival de Berlín, *Hamaca paraguaya* fue uno de los títulos incluidos en la selección «NATIVE – A journey into indigenous cinema». Resulta significativa la importancia y visibilidad que de esta manera la Berlinale otorga a determinados cines. En este caso, además, recuperando una película que en su momento no programó –su estreno mundial tuvo lugar unos meses después en el espacio «Un certain regard» del Festival de Cannes -. El hecho de crear una sección temática de «cine indígena» continúa la línea de festivales que se están interesando de manera específica y desde hace años por el cine de las regiones periféricas. No es extraño, entonces, que buena parte de los títulos incluidos en estas secciones hayan sido financiados por programas como el mismo World Cinema Fund. De los títulos de América Latina programados en esta sección durante la edición de 2015, además de *Hamaca paraguaya*, las películas *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, 2013, CL) y *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2009, PE/ES) también recibieron en su momento el apoyo del World Cinema Fund.

Es reseñable también el perfil de los especialistas que deciden los títulos que conforman «NATIVE» en cada edición ya que todos ellos pertenecen a una comunidad o pueblo distinto: José Miguel Álvarez Ibarguengoitia, del IMCINE, es mexicano; Amalia Córdova, programadora, realizadora y especialista en cine indígena, es wallmapu (Chile); Vincent Careli, secretario ejecutivo del proyecto Video en las villas, es brasileño y francés; David Alberto Hernández, artista, investigador y programador, es wayuu (Venezuela); Bird Runningwater, director del programa Native American and Indigenous del Sundance Institute, es cheyenne / mescalero apache (Estados Unidos); y Jason Ryle, director ejecutivo del imagiNATIVE Film and Media Arts Festival de Toronto, es anishinaabe (Canadá) (Berlin, 2016b). Es significativo que los especialistas que se ocupan de la selección tengan raíces indígenas y participen profesionalmente en el circuito de festivales internacional, en el que se integra el propio Festival de Berlín, como programadores o creadores.

Si atendemos a los títulos de las secciones y festivales temáticos en los que se ha programado *Hamaca paraguaya* y los ciclos de los que ha formado parte el cortometraje homólogo, vemos que las expectativas que existen con respecto al cine y el audiovisual de América Latina no son exclusivas del circuito cinematográfico. Podemos recuperar aquí uno de los conceptos que señalábamos al principio de este trabajo, el de películas o cine de

festivales. En este caso, se trata de un proyecto que primero fue cortometraje, luego pieza de videoarte y por último un largometraje que circuló por el circuito que estudiamos aquí. Resulta oportuna la discusión que planteábamos con respecto a la hipotética diferencia del «cine de festivales» y el «cine Ibermedia». Vemos como los circuitos culturales son porosos y sería también complicado desentrañar si las expectativas de *Hamaca paraguaya* en el circuito cinematográfico y en el del videoarte difieren o son las mismas. En cualquier caso, en sus dos formatos de largo y cortometraje *Hamaca paraguaya* va configurando la categoría de audiovisual de América Latina en los circuitos internacionales.

Queremos referir brevemente el papel de la crítica cinematográfica como cierre a esta aproximación a los procesos que han hecho que *Hamaca paraguaya* se constituya como una película paraguaya en el marco de los festivales – y cómo esto ocurre a pesar de las diferentes nacionalidades de las empresas que participan en su presupuesto -. Si bien consideramos estos eventos la institución más potente, sus procesos se ven amplificados y legitimados por otros agentes. Uno de los más importantes es la crítica cinematográfica, en contacto directo con cada edición que celebran los festivales.

Sea el caso de la prensa europea, latinoamericana o paraguaya, la película de Paz Encina se considera un título de Paraguay – o, en cualquier caso, de América Latina<sup>292</sup>. Hay una notable excepción: la prensa argentina. Como el Festival de Mar del Plata con el cortometraje, los medios argentinos insisten en la participación de Argentina en la película de Paz Encina. Se refieren habitualmente al carácter de coproducción del largometraje *Hamaca paraguaya*, lo que les permite señalar directamente la aportación financiera de Argentina. También suelen hacer mención a Lita Stantic, productora de la película y cuya filmografía incluye títulos de referencia del Nuevo Cine Argentino como *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999, AR), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001, AR/FR/ES/JP) y, más recientemente, *La patota* (Santiago Mitre, 2015, AR/BR/FR). En otros casos, los críticos argentinos recuerdan a sus lectores que Paz Encina estudió en la Universidad del Cine de Buenos Aires para dar cuenta del estrecho vínculo de esta película con el cine argentino<sup>293</sup>.

La presentación de *Hamaca paraguaya* como una película argentina en la prensa nacional evidencia las relaciones desiguales que existen en el contexto cinematográfico mundial. El Festival de Cannes y la crítica francesa podrían haber hecho una apropiación similar de la película y haberla programado y reseñado como francesa. Quizá en ese caso, en el circuito

---

<sup>292</sup> Pena, 2007; Marshall, 2006; De la Fuente, 2007; Losada, 2010; Byrge, 2006; Olivo Junior, 2010; ABC, 2012; 2013a; 2013b.

<sup>293</sup> Schotz, 2006; La nación, 2006a; 2006b; Batle, 2006; Soto, 2006; Kairuz, 2006; Jemio, 2006; Minghetti, 2006; Bernades, 2006.

internacional de festivales *Hamaca paraguaya* se hubiera programado como una película francesa y la crítica internacional la hubiera reseñado como tal.



## **6. CONCLUSIONES**

---





## 6.1 Conclusiones

Dentro de las dos líneas de investigación en las que se integra este trabajo podemos destacar nuestra contribución documental para la descripción del cine contemporáneo hecho en América Latina. La organización de los datos con los que hemos trabajado supondrá un punto de partida para futuras investigaciones que consideren como objeto central o complementario el que nosotros hemos analizado. Los datos que recogemos en las tablas incluidas en las páginas anteriores y en los anexos que cierran este trabajo ofrecen una panorámica del cine de la región financiado y exhibido en el contexto de los festivales europeos. Los fondos seleccionados para el estudio muestran en el Anexo I las sinergias y búsquedas compartidas que tienen lugar en festivales como los de Rotterdam, San Sebastián, Toulouse y Berlín, lo que evidencia que no solo se producen contagios en las dinámicas de gestión y programación sino también en los intereses por el cine que viene y que deciden apoyar.

Otro aporte documental reseñable es el estudio comparativo de las políticas estatales de fomento del cine en los seis países de América Latina cuyas cinematografías nacionales se ha constituido como punta de lanza del novísimo cine de la región. El resumen de normativas vigentes y el modelo de subsidios disponibles en cada país resulta una aproximación global a las dinámicas del cine en América Latina, cuyas leyes de fomento han sido recientemente creadas o actualizadas, como vemos, en una dirección muy similar. En este sentido destacamos también el trabajo realizado para evidenciar la intersección en la que políticas de fomento nacionales, transnacionales e internacionales se cruzan con las ayudas ofrecidas por otras instituciones como, en este caso, los festivales de cine (Tabla 4). Con una vocación similar, hemos puesto en diálogo aproximaciones al objeto festival y al cine de América Latina realizados por investigadores, autores y medios de diferentes latitudes.

También destaca en nuestra propuesta la actualización del cronograma clásico de producción y distribución de una película a partir de los cambios provocados en el contexto cinematográfico mundial por la aparición de fondos de apoyo en festivales de cine. Sin duda estará sujeto a revisiones y actualizaciones pertinentes a medida que los procesos y formatos cambien en el futuro.

Hemos propuesto también un método de estudio de la configuración y legitimación de cinematografías particulares en el contexto de los festivales de cine. Nuestro aporte se concreta en la necesidad de analizar el recorrido de una película atendiendo a varios subcircuitos que, en el caso del cine latinoamericano, se corresponden con los eventos

dedicados a dicha cinematografía (trans)nacional, a los grandes festivales «clase A» que deben considerarse mientras la categoría se utilice para otorgar subsidios en algunos contextos, y a los festivales de distinto alcance celebrados en la propia región. En este sentido, podemos referir también la definición propuesta de dos conceptos verdaderamente problemáticos en la investigación sobre festivales de cine: la propia idea de festival como objeto y el circuito como elemento aglutinador de eventos individuales.

En lo referente a la aproximación teórica debemos destacar nuestra propuesta de abordar la hipótesis de partida desde dos marcos ya que no podemos aislar la cinematografía latinoamericana como objeto inerte para estudiar su presencia en el circuito internacional. Los festivales y la cinematografía latinoamericana son en última instancia dos objetos con características e historias particulares pero que han tenido una evolución conectada y en cierto sentido tensa desde que entraron en contacto. En este trabajo destaca también la revisión cronológica del circuito de festivales que pone el acento en la problemática de lo (trans)nacional y su mayor intensidad en las últimas décadas.

También, el análisis en términos de centros y periferias permite subrayar los festivales como eventos individuales sujetos a tensiones y relaciones de desigualdad que rigen sus decisiones de financiación, exhibición y premiación y en último término su papel en la configuración de categorías cinematográficas en el contexto mundial. Considerábamos necesario repensar y volver al origen de la dicotomía centro-periferia tan referida en los estudios sobre cine de las últimas décadas ya que parecía estar perdiendo importancia la desigualdad que domina dicha relación bipolar entre territorios, cinematografías e instituciones. Del mismo modo, la incorporación de los espacios de semi-periferia propuestos por Galtung y Wallerstein resulta especialmente oportuna en un sistema de festivales que se organiza en multitud de subcircuitos y eventos particulares de importancia y visibilidad casi siempre relativas.

Al hablar de cine contemporáneo de América Latina era necesaria una aproximación global al fenómeno de los novísimos o nuevos cines identificados como tales en la región desde el año 2000. Si bien citamos en esta investigación trabajos previos sobre los nuevos cines ya sancionados y los que pronto lo serán, como el caso del nuevo cine colombiano, el análisis comparativo de sus problemas y títulos canónicos así como de sus itinerarios por el circuito de festivales y sus leyes de fomento del cine dan mejor cuenta de los novísimos cines de América Latina como un fenómeno transnacional.

Para los resultados que enumeraremos a continuación había que incorporar a esta investigación métodos de trabajo de distinto carácter. Como citábamos en la metodología,

la consulta de bibliografía, documentos, entrevistas y películas se ha desarrollado en constante diálogo con el trabajo de campo desarrollado en festivales y otras instituciones cinematográficas.

El estudio desarrollado en esta tesis evidencia la centralidad de las instituciones europeas con respecto a las que pertenecen a las demás cinematografías del mundo. Si bien en el contexto de los festivales las actualizaciones de los mecanismos de programación en el periodo 1967-1972 fueron producto de las influencias mutuas de eventos celebrados en el centro europeo y en la periferia que constituye América Latina, hoy en día esta influencia se torna unidireccional. Como hemos visto, en esta última etapa en la historia de los festivales, los programas de fomento y formación cinematográficos aparecieron en el centro europeo y los festivales de otras regiones periféricas han aceptado sus normas. Y, lo que es más, han copiado las fórmulas de apoyo celebradas en certámenes europeos de manera casi literal.

Otra evidencia que señalábamos sobre el poder de los festivales para configurar cinematografías (trans)nacionales es que en un contexto en el que la coproducción internacional se ha convertido en la fórmula financiera más habitual, estas instituciones continúan organizando las películas de su programación anual en secciones que muchas veces responden a territorios nacionales o regionales determinados. Esta articulación es manifiesta también en los subcircuitos temáticos de festivales, en los que muchos eventos están dedicados a «territorios imaginados» más o menos vastos. Si bien la geopolítica y la diplomacia son criterios de programación que aparecieron con los propios festivales de cine – recordemos las cuotas por países en las primeras ediciones de Cannes y Venecia – la evolución del circuito ha complicado progresivamente las operaciones. Las categorías de lo nacional y lo transnacional / regional no son nuevas, pero sí, como decimos, hoy más ficticias que en la década de 1930. Esto se debe a que ante la coproducción internacional, son las instituciones cinematográficas, como los festivales, las que diseñan y legitiman cada cinematografía (trans)nacional a partir de las películas que programan en determinados espacios y cómo las publicitan en relación a un territorio geopolítico particular. Se trata de una labor que dichas instituciones realizan al margen de la nacionalidad de las empresas productoras y de los equipos técnicos y artísticos participantes en cada título. Como hemos podido comprobar en las películas citadas en las páginas anteriores, la gran mayoría son coproducciones internacionales; ocurre igual con algunos de los títulos más recientes seleccionados por Cine en Construcción cuya tendencia, como muestra el Anexo I, es seleccionar indistintamente producciones nacionales y otras que ya cuentan con participación extranjera.

Una de las características que definen la que identificamos como la fase actual de la historia de los festivales es que estos eventos ahora están presentes durante toda la cronología de producción y distribución de una película. En este punto, las actualizaciones más recientes en el subcircuito de financiación asociado a festivales están relacionadas con mantener la supremacía de las instituciones y cinematografías europeas en el contexto mundial. Consideramos que estas novedades siguen dos direcciones: en primer lugar, la que está relacionada con las medidas de fomento impulsadas desde festivales y gobiernos locales. Nos referimos a los subsidios dedicados a diferentes fases de la producción así como a las ayudas que los gobiernos estatales ofrecen a las películas para su participación en talleres, mercados y festivales internacionales. En segundo lugar, las trayectorias que responden al esquema más clásico de la exhibición y premiación de películas de diferentes cinematografías (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales.

Las actualizaciones de carácter burocrático que han tenido lugar en este marco en los últimos años tienen que ver con priorizar las instituciones y cinematografías europeas con respecto a la de otros territorios – que son en principio los que se quieren apoyar desde estos programas de ayuda creados por festivales y desde sus respectivos gobiernos nacionales -. Señalábamos las ampliaciones «HBF+Europe» y «WCF Europa» que, financiadas por el programa MEDIA de la Unión Europea, tuvieron lugar en 2014 en los festivales de Rotterdam y Berlín. Su propósito, ya dijimos, es sumar empresas europeas a las películas de las periferias cinematográficas. Sin embargo, es obvio que el centro de esta línea particular de acción es Europa, y no ya los otros territorios de la cinematografía mundial.

Lo llamativo es que los esfuerzos de las políticas de fomento del cine de algunos países de América Latina también contribuyen a perpetuar Europa y sus instituciones como centro de la cinematografía mundial. Veíamos en las páginas anteriores cómo una de las líneas que han incorporado en los últimos años muchos gobiernos a sus políticas audiovisuales es la que se destina a financiar la participación y envío de películas a festivales y programas de financiación y formación internacionales, prioritariamente europeos. El caso argentino nos permitía mostrar que, además, la importancia que otorgan a cada uno de los eventos se traduce en una mayor o menor cantidad de dinero. Así, se visibilizan especialmente y se potencia el envío de trabajos – en el caso de Argentina – a los festivales de Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián: citas centrales del circuito internacional.

Como decimos, también las políticas de programación perpetúan esta distancia entre las instituciones y cinematografías centrales y periféricas. Veíamos en el Capítulo 5 que en

muchas ocasiones las películas de este trabajo han sido programadas en los festivales internacionales de «clase A» en secciones dedicadas a «otros cines», a «cines del mundo» o al cine de América Latina. El hecho de incluir estos títulos en secciones dedicadas a «otros cines» o «cines del mundo» de nuevo pone de manifiesto el papel central que determinados festivales se adjudican en los procesos de legitimación de los cines (trans)nacionales. A su vez, la creación de espacios de fomento que responden a estos mismos criterios de programación al tiempo que amplía el poder de estos festivales para diseñar, visibilizar y legitimar categorías de cine del mundo, limita el espacio para que otras instituciones – de otros territorios – intervengan en dicho proceso.

Por supuesto, las instituciones y festivales del centro continúan pendientes del cine de la periferia por un motivo evidente: porque les siguen suministrando películas de interés para sus programas y sus categorías de cines del mundo. A juzgar por los novísimos cines que tomábamos como marco para analizar las películas de este trabajo, América Latina continúa ofreciendo títulos de interés. La diversidad de territorios también permite que el foco de interés cambie de una cinematografía nacional a otra y se generen ciclos, caso que podemos señalar en Brasil con el *cinema da retomada* de la década de 1990 y el *novissimo cinema brasileiro* identificado como tal en los últimos años. Igualmente, otras cinematografías menores parece que empiezan a despuntar en el circuito europeo de fondos de financiación y festivales como es el caso de las de Perú y Guatemala, algunos de cuyos títulos citábamos al final del Capítulo 4.

Por otro lado, mucho se ha hablado de la necesidad de la coproducción internacional para que determinados territorios cinematográficos periféricos sean capaces de construir sus propios relatos. Sin embargo, ahora que los medios para la filmación y edición son accesibles y relativamente asequibles, la distribución y exhibición internacionales resultan de máxima importancia. En el marco de los fondos de festivales, la producción se ha convertido en una necesidad para cinematografías (trans)nacionales de la periferia en el sentido en el que les otorgan visibilidad en los espacios en los que puede negociarse su distribución posterior. El beneficio de este subcircuito de financiación es la aportación en metálico para realizar la (post)producción de las películas, pero principalmente la visibilidad que les reporta en un espacio de negocios de alcance mundial. Por ello, los realizadores, productores y políticas de fomento nacionales persiguen que las películas sean seleccionadas en festivales del centro del circuito pero también en los espacios que estos destinan a mercados, talleres, coproducción y financiación.

Algunos de los procesos que hemos señalado en el trabajo y más valiosos para desarrollar nuestra hipótesis son verdaderamente recientes. Apuntábamos la incorporación de las líneas «+Europa» en los fondos de Rotterdam y Berlín en el año 2014, cuyas primeras películas están acabando de producirse actualmente. También incluíamos en dos tablas diferentes los índices de programación en los festivales que organizan los fondos de nuestro estudio, ya que es imposible determinar aún cuándo se concluirán o estrenarán algunas de las películas auspiciadas en las convocatorias celebradas a partir de 2010. A la vez que supone una dificultad añadida a esta investigación, trabajar con un «objeto de estudio vivo» resulta estimulante. Cada festival que aparece o desaparece y cada iniciativa que amplía la tarea original de estos eventos como lugares de exhibición generan nuevas preguntas. Por este motivo los centros, periferias, procesos, cánones e incluso las etapas propuestas en la cronología del circuito de festivales referidos son vigentes hoy, pero susceptibles de futuras revisiones.

Igualmente, son muchas las preguntas que han aparecido durante el trabajo y que han quedado fuera de la investigación por resultar ajenas a la hipótesis central. Sin duda, podrían ser objeto de estudios futuros. Algunas de ellas tienen que ver con otro tipo de dinámicas y procesos que se presentan en un contexto próximo: las instituciones cinematográficas de otro orden – premios, institutos del cine, centros culturales, filmotecas – parecen configurar también circuitos organizados en espacios periféricos y centrales. Este mismo marco teórico nos permitiría estudiar no solo las relaciones entre las instituciones sino los sistemas de influencias programativas que se generan en ellas. Ciclos y agrupaciones de películas que, en el caso de los institutos culturales y filmotecas, a veces se organizan como programas itinerantes que se proyectan en diferentes espacios. Algo que, puntualmente, ocurre también con secciones retrospectivas y temáticas celebradas en festivales de cine – como la «Retrospectiva clásica» que desde hace años programa San Sebastián en colaboración con Filmoteca Española y que en los meses sucesivos se exhibe en Madrid en la sala Cine Doré de la Filmoteca.

Por supuesto, el modelo de estudio propuesto podría también adaptarse a la relación de otras cinematografías (trans)nacionales con instituciones y circuitos culturales diferentes. Un proceso que resulta especialmente atractivo en este marco es aquel por el cual cinematografías como la europea son visibilizadas en festivales e instituciones de América Latina; es decir, qué cine se programa, cómo, dónde y qué debate se propone desde dichos espacios con respecto a las películas realizadas en uno de los centros del contexto cinematográfico mundial. También, probablemente, esto daría cuenta de un sistema

relacional desigual que articula las instituciones legitimadoras y las creaciones culturales del mundo en centros y periferias.





## 6.2 Conclusions

Considering the two frameworks connected to our work we highlight our documentary contribution for the description and analysis of the contemporary Latin American cinema. The way in which we have organised this data collection could be considered the starting point for future studies that take our same subject as a central or a complementary object. The data showed by the tables included in the study and in the final appendices offer a panorama of the cinema made in the region that have been funded and showed in European festivals. Funding programmes selected for our research show in the Appendice I the connections between festivals as Rotterdam, San Sebastián, Toulouse, and Berlin: this appendice evidences the influences that take place in the management and programming decisions of these festivals as well as in their shared interest in the films that they decide to support.

Another documentary contribution is the comparative study of the national cinema policies developed in six Latin American countries whose cinemas are the most remarkable when we talk about the newest [*novísimos*] cinemas of the region. In Table 4 we have included the current rules and laws of these six countries and the different supporting formulas available in each one: at the end this table is a global approximation to film dynamics in Latin America. These film supporting laws have been recently created and updated in the region and, as we can see in the table, the distribution of their funds and their action lines are pretty similar. In this sense we highlight our contribution in order to show the intersection in which national funding programmes, as well as international and transnational ones, join other institutional grants like the offered by film festivals (Table 4). With a similar purpose, in our research we have included bibliography related to festivals and Latin American contemporary cinema published by researchers, authors, and media from different parts of the world.

It was necessary an updating of the traditional chronology of film production and distribution in order to include the inception of film festivals funding programmes. In this work we have included a new model for this traditional chronology because these new funding formula has changed the production and distribution calendar worldwide (Table 3). Of course, our proposal is subject to future reviews and updates due to possible changes in processes and formats.

In this research we have proposed a method for studying the configuration and canonization of particular cinematographies within the context of film festivals. Our contribution responds the necessity of analyse the film's circulation taking into

consideration several subcircuits. In the case of Latin American cinema we have identified three main subcircuits for our research: themed festivals that focus on Latin American films; «A list» festivals, because the analysis of this subcircuit will be necessary as long as some countries give their subsidies following the ranking proposed by the FIAPF; and international film festivals celebrated in Latin America. In this sense we also highlight our definitions of two central and problematic terms that are in the basis of the *Film Festival Studies*: the idea of the festival as an analysis object and the (sub)circuit as the element that brings together different individual festivals.

In our theoretical approach is remarkable our decision of working within two frameworks. It is impossible to isolate the Latin American cinema as a closed object to study its presence in international festival circuits. Festivals and Latin American cinema are at the end two objects with particular histories and characteristics but they have had a connected and tense evolution since they collide. It is necessary to bring to the fore our chronological review of the history of festivals articulated around the (trans)national problem and its increasing intensity during last decades.

In addition, our analysis in terms of centres and peripheries emphasises the role of film festivals as individual events connected between them by tense and unequal relations that rule their funding, exhibition, and awarding decisions. Eventually, these relations managed also the way in which these events configure the film categories in the world context. It was necessary to rethink and to go back to the origin of the referred centre-periphery dichotomy. Centre-periphery is being referred profusely during last two decades in *Film Studies* but the emphasis on the inequality in this bipolar relation between territories, cinematographies, and institutions have been losing importance. At the same time, to include the semi-peripheral spaces proposed by Galtung and Wallerstein is really useful for the analysis of festivals that are organised in different subcircuits and study why the importance of each particular event and each subcircuit is usually relative.

When talking about contemporary Latin American cinema it is necessary a global approach to the newest [*novísimos*] o New Cinemas identified in the region since 2000. We have quoted previous studies about new cinemas already recognized and others that are going to be included in this category, as the case of the new Colombian cinema. The comparative study of the problems and the canonical films of each *novísimo*, as well as their itineraries in the festival circuit and their film supporting laws, evidences the phenomenon of the newest Latin American cinemas as transnational.

During the working process it was necessary to use different researching methods to achieve the results we will list below. As we explained in the methodology, the bibliography, documents, data, interviews, and films have been consulted at the same time that we were developing the fieldwork in festivals and other film institutions.

The study developed in this Ph.D. shows the centrality of the European institutions above others that belongs to different world cinematographies. The updates in the programming processes of film festivals that took place in the period 1967-1972 were related to mutual influences between the events celebrated in the European countries – the centre - and others in Latin America, which is a peripheral region. Nowadays this influence is unidirectional in the case of the festival circuit. As our research demonstrates, we are in a last stage in the history of film festivals in which film funding and training initiatives firstly appeared in events celebrated in the European centre and later they were adopted and adapted by festivals that take place in peripheral regions. In addition, these peripheral festivals have copied the supporting models created originally by the European.

We have pointed out another evidence about the power that festivals have in designing (trans)national cinemas: now that the international coproduction is the most common funding formula, these institutions are still organizing the films that they programme in sections that very often are subject to some national and regional territory. This model of organization takes place also in the themed festival subcircuits, where many events focus on «imagined territories» of different sizes. Geopolitics and diplomacy are two programming criteria that appeared at the very beginning of the film festival circuit – we can remember the quotas by countries in the first editions of Cannes and Venice -. During the following decades the phenomena have become more complex. The national and transnational / regional categories are not new, but today they are more «fictional» than in the 1930s. This fact happens because film institutions, like festivals, are building and canonizing each (trans)national cinema when they programme films in different sections and promote them in relation to a concrete geopolitical territory. Although, many times these films are international coproductions. This task is managed independently by institutions out of the nationality of companies, crews, and castings that participate in each project. As we have evidenced with the films quoted in the previous pages, the most of the titles are international coproductions. It happens also with other more recent films selected by Cine en Construcción: as the Appendice I shows, during its last calls this programme has included equally Latin American films and other projects that were already international coproductions.

We consider that one of the main characteristics in the current phase of the film festivals history is that nowadays these events participate during the whole chronology of a film: from production to distribution. The most recent updates in the funding subcircuit created by film festivals aim to keep the supremacy of European cinemas and institutions in the worldwide context. We consider that these updates follow two directions: first of all, the one related with development initiatives created by festivals and local governments. We mean the grants destined to different production stages as well as supports offered by national governments for participation in workshops, markets, and international festivals. Secondly, we contemplate the more classic role of film festivals related with the exhibitions and the awards given to films that belongs to different (trans)national cinemas.

The bureaucratic updates that have taken place in this context give more importance to European cinemas and their institutions in relation to other territories. These «other territories» are supposed to be the subsidiary regions that festivals and national funding programmes aim to help. We have showed the enlargement of the grants offered by the Rotterdam and Berlin festivals called «HBF+Europe» and «WCF Europe». These two actions are supported by the MEDIA programme of the European Union since 2014. These new lines of support aim to include European companies in the production and distribution of the peripheral films they are interested in. However, these two new grants focus in Europe and not anymore in the other territories of the world cinema.

The most meaningful question is that the efforts of public development policies for cinema launched by some Latin American countries also contribute to keep Europe and its institutions as the centre of the world cinema. In previous pages we pointed out how one of the action lines that many national governments have included during last years in their policies is destined to support the shipping and participation of films in European festivals but also in their supporting and training programmes. We took the case of Argentine to show that the amount of money destined to each film is related with the importance that each festival and each festival section has for the film policies of that country. In the Argentinean case, they give priority and try to send films to Cannes, Berlin, Venice, and San Sebastian: festivals that for them are central in the international circuit.

As we said before, also programming decisions keep distance between institutions and cinemas which belongs to the centre and the periphery. We showed in Chapter 5 that many times the films that we have included in this research have been programmed in sections focused on «other cinemas», «world cinemas», and Latin America; especially

when we analyse the programmes of some «A list» international festivals. The inclusion of these films in sections dedicated to «other cinemas» and «world cinemas» shows again the key role that some festivals give to themselves in the processes of (trans)national cinemas canonization. These supporting programmes related to geopolitical criteria are increasing the power of these central festivals in designing, visualizing, and canonizing the categories of the world cinema. At the same time, they are reducing the influence that other institutions from other territories have in this process.

Anyway, the festivals and institutions of the centre pay attention to the cinema made at the periphery because these other territories continue offering them interesting films: for their programmes and their «world cinema» categories. Latin America is still making valuable films as we have demonstrated with the newest [*novísimos*] cinemas analysed in the research. The diversity among the national cinemas that compose Latin America makes that the interest for each national cinema causes different phases and waves. It happens in Brazil with the *cinema da retomada* of the 1990s and the newest *novissimo cinema brasileiro* highlighted with this name around 2010. At the same time, it seems that other smaller national cinemas are recently receiving attention from European festivals and also from funding programmes and circuits: it is the case of some Peruvian and Guatemalan films that we mentioned in Chapter 4.

It has been said that some regions need international coproduction partners for making their own films. However, nowadays filmmaking and editing processes are relatively cheap and usually these peripheral countries have access to them. For this reason, the importance of international distribution and exhibition has become the main problem. In this way, supporting programmes created by film festivals are important for peripheral (trans)national cinemas because of their production grants but especially because they give visibility to these films and offer spaces where distribution agreements can be dealt. These festival initiatives offer economic support for (post)production but, first of all, they give the selected films a business space where they are able to manage worldwide distribution and sales deals. For that reasons, the producer companies and the national development policies want their films to be selected in festivals located at the centre of the international circuit as well as in the sections that these events devote to markets, workshops, coproduction, and funding meetings.

Some of the processes we have highlighted in the research are very recent and at the same time really valuable for our purposes. We have written about the creation of the lines «+Europe» in the funding programmes managed by the festivals of Rotterdam and Berlin

since 2014 and how the films that were granted by the first call are still being concluded. We also have created two different tables to organize films funded before and after 2010 for analysing their programming in the festivals that manage the funds of our interest: in the second case some of them are still «works in progress». During our research, working with a «live object» consisting on contemporary cinemas and the festivals which fund and programme them has been an additional difficulty, but it has been also a great encouragement. New questions appeared in our way every time that a festival was created or cancelled and every time that one new initiative expanded the traditional role of these events as spaces of exhibition. For this reason the centres, peripheries, processes, canons, and even the phases we have proposed in our chronology of the festival circuit are real today but they are susceptible of future reviews and updates.

During the researching process there have appeared many questions that have been left aside of the final writing because they were different from the main hypothesis. There is no doubt that they can be analysed in future studies. Some of these questions are related to other processes and mechanisms in close contexts: other film institutions like awards, film institutes, cultural centres, and film houses seem to be also organized as circuits that belong to central and peripheral regions. The same theoretical framework that we have proposed in this research will be useful to analyse the relations among institutions and also the influences between their programmes. In the case of the film houses and cultural institutions many times their programmes are organised as itinerant initiatives and they are showed in different spaces. Sometimes this happens too with retrospectives and themed sections created originally by film festivals: it is the case of the «Classic Retrospective» included in the San Sebastián Film Festival. San Sebastián organises this section in collaboration with the Spanish National Film House [Filmoteca Española] and after being showed at the festival, these films are programmed in the theatre that Filmoteca owns in Madrid, the Cine Doré.

The approximation developed in our research can also be adapted for studying other (trans)national cinemas within institutions and cultural circuits different to the analysed in this work. It seems to be especially attractive to study how central cinemas, as the Europeans, are highlighted in festivals and institutions located in Latin America. Which is tho say: what European cinema, how and where it is showed, and what are the debates developed around it in Latin America, which is a peripheral film region. Probably the conclusions and results of this research could show also the unequal relational system that rules the legitimation institutions and the cultural creations of the world around the dichotomy of centres and peripheries.

## **7. BIBLIOGRAFÍA**

---





## 7.1 Bibliografía académica

- ABELLÁN, José Luis (2009). *La idea de América. Origen y evolución*. Madrid: Iberoamericana.
- AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ALEMÁN, Gabriela (2015). «¿Una hija genérica? Reflexiones en torno a *En el nombre de la hija de Tania Hermida*», en COPERTARI, Gabriela y Carolina Sitnisky (Eds.) *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 23-46.
- ALTMAN, Rick (1999 [2000]). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AMATRIAIN, Ignacio (Coord.) (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de integración, comunicación, cultura y sociedad.
- ANDERMANN, Jens (2012). *New Argentine Cinema*. Londres: I.B. Tauris.
- ANDERSON, Benedict (1983 [1993]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ANDREW, Dudley (2006). «An atlas of world cinema», en DENNISON, Stephanie y Song Hwee Lim (Eds.) *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, pp. 19-29.
- \_\_\_\_\_ (2010). «Time zones and jetlag. The flows and phases of world cinema», en DUROVICOVA, Natasa y Kathleen Newman (Eds.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, pp. 59-89.
- ARCALT (2013). «Cinéma et politique». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 21. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- \_\_\_\_\_ (2014). «Femmes de cinéma». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 22. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- \_\_\_\_\_ (2015). «L'âge des possibles: l'adolescence dans le cinéma latino-américain». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 23. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- \_\_\_\_\_ (2016). «Regards cinématographiques sur les GRANDES FIGURES latino-américaines». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 24. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ARCHIBALD, David y Mitchell Miller (2011). «The Film Festivals Dossier: Introduction». *Screen*, núm. 52, vol. 2, <http://screen.oxfordjournals.org/content/52/2/249.full.pdf+html> [consulta: junio 2012]
- ARMES, Roy (1987). *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press.
- ARZUAGA, Ricardo (2003). «Araya», en PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- AUFTERHEIDE, Patricia (1990). «Latin American Cinema and the Rhetoric of Cultural Nationalism: Controversies at Havana in 1987 and 1989». *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 12, núm. 4, pp. 61-76.
- BANGRÉ, Sambolgo (1994). «African cinema in the tempest of minor festivals / Le cinéma africain dans la tempête des petits festivals». *Écrans d'Afrique*, núm.7, pp. 50-58 [http://www.aficultures.com/revue\\_aficultures/articles/ecrans\\_afrique/7/7\\_46.pdf](http://www.aficultures.com/revue_aficultures/articles/ecrans_afrique/7/7_46.pdf) [consulta: 4 noviembre 2009].
- BARBER, Lynden (2008). «A Fistful of Festivals». *Meanjin*, vol. 67, núm. 4, <http://www.meanjin.com/au/editions/volume-67-number-4-2008/article/cal-meanjin-essay-a-fistful-of-festivals/> [consulta: noviembre 2010]

- BARDECHE, Maurice y Robert Brasillach (1938 [2010]). *The History of Motion Pictures*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- BARROW, Sara (2013). «New Configuration for Peruvian cinema: The Rising Star of Claudia Llosa». *Transnational Cinemas*, núm. 4, vol. 2, pp. 197-215.
- BAUER, Olga (2007). *Fund-rising for film festivals in Europe*. MA Thesis. Erasmus University of Rotterdam [http://thesis.eur.nl/pub/4287/Bauer.Olga.305819.master\\_thesis.pdf](http://thesis.eur.nl/pub/4287/Bauer.Olga.305819.master_thesis.pdf) [consulta: 19 enero 2015]
- BAZIN, André (1955 [2009]) «The festival viewed as a religious order», en PORTON, Richard (Ed.) *Dekalog 3*, pp. 13-19
- BEAUCHAMP, Cari y Henri Béhar (1992). *Hollywood on the Riviera. The Inside Story of the Cannes Film Festival*. Nueva York: Morrow.
- BERGER, Verena (2016). «Travelling cinema – La road movie latinoamericana en el contexto global», en LEFERE, Robin y Nadia Lie (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, pp. 179-185.
- BERGHAIN, Daniela y Claudia Sternberg (2010a) (Eds.). *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Londres: Palgrave MacMillan.
- \_\_\_\_\_ (2010b). «Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe», en BERGHAIN, Daniela y Claudia Sternberg (Eds.) *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Nueva York: Palgrave MacMillan, pp. 1-11.
- BERNAL, Augusto (2013). «Nuevos realizadores colombianos: los creyentes anónimos», en SOBERON TORCHIA, Edgar (Coord.) *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 2. 1970-2010*. Cuba: EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), pp. 333-334.
- BERNINI, Emilio, Tomás Binder y Silvia Schwarzböck (2009). «Conversaciones. Novísimos. Nuevos Cines, Estado e Industria. Conversación con Pablo Fendrik, Mariano Llinás y Gastar Scheuer». *Kilómetro 111*, núm. 8, pp. 139-164.
- BERRY, Chris (2010). «What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation». *Transnational Cinemas*, vol. 1, núm. 2, pp. 111-127.
- BERRY, Chris y Mary Ann Farquhar (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia: Columbia University Press.
- BHABHA, Homi K. (1994 [2007]). «Liminality», en ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (Eds.) *Post-colonial Studies. The Key concepts*. Nueva York: Routledge, pp. 117-118.
- BINIMELIS ADELL, Mar (2011). *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de cine clase A (1997-2007)*. Tesis doctoral. Universidad Rovira y Virgili, Tarragona. [http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/51762/TESIS\\_DEF\\_COMPLETA.pdf?sequence=1](http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/51762/TESIS_DEF_COMPLETA.pdf?sequence=1) [consulta: abril 2015]
- BONETTI, Mahen (2012). «Programming African Cinema at the New York African Film Festival», en RUOFF, Jeffrey (Ed.) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St. Andrews: St Andrews Film Books, pp. 189-200.
- BRAGA, Maria Helena y Vaz da Costa (2014). «Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo». *O percebejo: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*, vol. 5, núm. 2, pp. 165-190.
- BROWN, William (2009). «The Festival Syndrome: Report on the International Film Festival Workshop, University of St. Andrews, 4 April 2009», en IORDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 216-225.

- BURGES, Diane Louise (2008). *Negotiating value: a Canadian perspective on the international film festival*. Ph.D. Thesis. Simon Fraser University <http://summit.sfu.ca/item/9173> [consulta: 30 diciembre 2015]
- CABALLERO, Rufo (2006). *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Madrid: Fundación Carolina <http://www.fundacioncarolina.es/es56ES/publicaciones/avancesinvestigacion/Documents/produccioncoproduccioneintercambio.pdf> [consulta: octubre 2014]
- CAMPERO, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: UNGS / Biblioteca Nacional.
- CAMPONESI, Valeria (1994). *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Ediciones Turfan.
- CAMPOS, Minerva (2011). «Cine en Construcción»: *Reconfiguración de flujos y nuevas estrategias de visibilidad en el circuito internacional de festivales de cine*. Máster de Investigación Aplicada a Medios de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2012a). «Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: el caso de Cine en Construcción». *Secuencias. Revista de historia del cine*, núm. 35, pp. 84-102.
- \_\_\_\_\_ (2012b). «El circuito de financiación de los cines latinoamericanos». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 20, pp. 172-180 <http://cinelatino.revues.org/667> [consulta: 10 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2013). «La América Latina de "Cine en Construcción". Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales». *Archivos de la filmoteca*, núm. 71, pp. 13-26 <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/392> [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015a). «Film (Co)Production in Latin America and European Festivals. The Cases of Production Companies Fabula & Control Z». en HÖNE, Steffen, Verena Teissl y Martin Tröndle (Eds.) *Zeitschrift für Kulturmanagement: Kunst, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft*, núm. 1, vol. 1: Dispositive der Kulturfinanzierung, pp. 95-108.
- \_\_\_\_\_ (2015b). [Reseña] *Curating Africa in the Age of Film Festivals* de Lindiwe Dovey, Palgrave MacMillan, 2015. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 41.
- \_\_\_\_\_ (2016). «Un impulso transnacional al cine latinoamericano de festivales», en LEFERE, Robin y Nadia Lie (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, pp. 72-81.
- CAVALLO, Ascanio y Maza, Gonzalo (Eds.) (2010a). *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Uqbar editores.
- \_\_\_\_\_ (2010b). "Explicaciones de este libro", en CAVALLO, Ascanio y Gonzalo Maza (Eds.) *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Uqbar editores, pp. 13-16.
- CERDÁN, Jostexo y Miguel Fernández Labayen (2012). «El Instituto Cervantes y la promoción de la cultura audiovisual hispanoamericana». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación: Comunicación y riesgo* (Tarragona, 18-20 de enero de 2012). [http://www.aEIC2012tarragona.org/comunicacions\\_cd/ok/222.pdf](http://www.aEIC2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/222.pdf) [consulta: 3 abril 2016]
- CHANAN, Michael (1983). *Twenty five years of the New Latin American Cinema*. Londres: BFI / Channel 4.
- \_\_\_\_\_ (2016). «El discurso espacial de la *road movie* en América Latina», en LEFERE, Robin y Nadia Lie (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, pp. 179-185.

- CHEUNG, Ruby (2009). «Corporatising a film festival: Hong Kong», en IORDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies, pp. 99-115.
- \_\_\_\_\_ (2011). «East Asian Film Festivals: Film Markets», en IORDANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby (Eds.) *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 40-61.
- CISNEROS, Vitelia (2015). «La teta asustada en el cine peruano del nuevo milenio», en COPERTARI, Gabriela y Carolina Sitnisky (Eds.) *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 115-136.
- CITARELLA, Laura (2015). «100% Independientes». Mesa de debate (José Celestino Campusano, Laura Citarella, Federico Godfrid y Hernán Guerschuny) del observatorio temático organizado por la Universidad de Palermo y la revista *Haciendo Cine* titulado *¿De qué hablamos cuando hablamos (hoy) de cine independiente?* Universidad de Palermo, 13 agosto 2015.  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/noticiasdc/eventos/detalle\\_agenda.php?id\\_activ=6991](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/noticiasdc/eventos/detalle_agenda.php?id_activ=6991) [consulta: noviembre 2015]
- COMITÉ CINEASTAS DEL TERCER MUNDO (1973 [1974]). «Primer Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo», en *Documentos. Primer encuentro de cineastas del Tercer Mundo. Argel, diciembre de 1973*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto del Tercer Mundo «Manuel Ugarte», pp. 2-18. Accesible en la colección digital de la Cinémathèque Française:  
[http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/RINC\\_AP\\_17\\_01\\_web.pdf](http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/RINC_AP_17_01_web.pdf) [consulta: 23 diciembre 2015]
- \_\_\_\_\_ (1974). «Documentos de la Segunda Reunión de Cine del Tercer Mundo», en *Documentos. Primer encuentro de cineastas del Tercer Mundo. Argel, diciembre de 1973*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto del Tercer Mundo «Manuel Ugarte», pp. 19-44. Accesible en la colección digital de la Cinémathèque Française:  
[http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/RINC\\_AP\\_17\\_01\\_web.pdf](http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/RINC_AP_17_01_web.pdf) [consulta: 23 diciembre 2015]
- CORTÉS, María Lourdes (2008a). «Costa Rica. Un nuevo paisaje». *Cahiers du Cinéma España*, núm. 15, pp. 18-19.
- \_\_\_\_\_ (2008b). «Guatemala. Primeros pasos». *Cahiers du Cinéma España*, núm. 15, p. 24.
- \_\_\_\_\_ (2008c). «Honduras. El despertar». *Cahiers du Cinéma España*, núm. 15, p. 25.
- \_\_\_\_\_ (2008d). «Nicaragua. Volver a filmar». *Cahiers du Cinéma España*, núm. 15, p.27.
- \_\_\_\_\_ (2009). «El renacer del cine centroamericano». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 17, pp. 59-64.
- COUSINS, Mark (2009). «Widescreen on film festivals», en IORDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies, pp. 167-172.
- CROFTS, Stephan (1993 [2006]). «Reconceptualising National Cinema/s», en VITALI, Valentina y Paul Willemen (Eds.). *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, pp. 44-58.
- \_\_\_\_\_ (1999). «Concepts of National Cinema», en HILL, John y Pamela Church Gibson (Eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 385-394.
- CURIEL DE ICAZA, Claudia y Abel Muñoz Henonin (Coords.) (2012 [2013]). *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo. Ficción*. México DF: Cineteca Nacional de México.
- CZACH, Liz (2004). «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema». *The Moving Image*, vol. 4, núm. 1, pp. 76-88.

- D'LUGO, Marvin (Ed.) (2009). «Across the Hispanic Atlantic: Cinema and its Symbolic Relocations». *Studies in Hispanic cinemas*, vol. 5, pp. 3-7.
- DABÈNE, Olivier (1999 [2000]). *América Latina en el siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- DAICICH, Osvaldo (2015). *El Nuevo Cine Argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Venezuela: CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía) / Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- DARKE, Chris (2007). *Cannes: Inside the World's Premier Film Festival*. Paris: Faber & Faber.
- DAYAN, Daniel (2005). «Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival». En BONDEBJERG, Ib (Ed.) *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press, pp. 43-52.
- DE VALCK, Marijke (2005). «Drowning in Popcorn at the International Film Festival in Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia», en DE VALCK, Marijke y Malte Hagener (Eds.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 97-109.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- \_\_\_\_\_ (2012). «Convergence, Digitisation and the Future of Film Festivals», en IORDANOVA, Dina y Stuart Cunningham (Eds.) *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 117-129.
- \_\_\_\_\_ (2014a). «Film festivals, Bordieu, and the economization of culture». *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'études cinématographiques*, vol. 23, núm. 1, pp. 74-89.
- \_\_\_\_\_ (2014b). «Supporting art cinema at a time of commercialization. Principles and practices, the case of the international Film Festival Rotterdam». *Poetics*, núm. 42, pp. 40-59.
- \_\_\_\_\_ (2016). «Introduction. What is a Film Festival? How to Study Festivals and Why You Should», en DE VALCK, Marijke, Brendan Kredell y Skadi Loist (Eds.). *Film Festivals. History, Theory, Practice, Method*. Nueva York: Routledge, pp. 1-11.
- DE VALCK, Marijke, Brendan Kredell y Skadi Loist (Eds.) (2016). *Film Festivals. History, Theory, Practice, Method*. Nueva York: Routledge.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio (2012). «Hacia un tercer cine. Del manifiesto al palimpsesto». *El ojo que piensa*, núm. 5 <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto> [consulta: 4 diciembre 2015]
- DENNISON, Stephanie y Song Hwee Lim (Eds.) (2006a). *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower Press.
- \_\_\_\_\_ (2006b). «Introduction. Situating World Cinema as a theoretical problem», en DENNISON, Stephanie y Song Hwee Lim (Eds.) *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower Press, pp. 1-15.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2013). *Contemporary Hispanic Cinema Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis.
- DIAWARA, Manthia (1993). «New York and Ouagadougou: The Homes of African Cinema». *Sight & Sound*, vol. 3, núm. 11, pp. 24-26.
- \_\_\_\_\_ (1994). «On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals». *Public Culture*, vol. 2, núm. 6, pp. 385-396.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina (2002). *La comedia ranchera como género nacional de cine mexicano (1936-1952)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11879> [consulta: 19 enero 2016]

- \_\_\_\_\_ (2014). «Introducción. América siempre inédita: esbozo de la política cultural de las instituciones públicas cinematográficas españolas de ámbito nacional hacia América Latina», en EGEDA (Ed.), *Panorama audiovisual iberoamericano 2014*, pp. 13-22.  
[http://www.egeda.com/documentos/PANORAMA\\_AUDIOVISUAL\\_IBEROAMERICANO\\_2014\\_300dpi.pdf](http://www.egeda.com/documentos/PANORAMA_AUDIOVISUAL_IBEROAMERICANO_2014_300dpi.pdf) [consulta: enero 2015]
- \_\_\_\_\_ (2016). «Cultura y diplomacia blanda. La difusión del cine español desde el Instituto Cervantes». Workshop *Formas de circulación del cine y la cultura cinematográfica Iberoamericana*. Proyecto @CINEMA: Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina. Universidad Carlos III de Madrid. 12 de abril.
- DIESTRO-DÓPIDO, Mar (2014). *Film Festivals: Cinema and Cultural Exchange*. Ph.D. Thesis. Queen Mary. University of London.  
[https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/8900/Diestro-Dopido\\_Mar\\_PhD\\_090115.pdf?sequence=1](https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/8900/Diestro-Dopido_Mar_PhD_090115.pdf?sequence=1) [consulta: 30 diciembre 2015]
- DORMAN, Andrew (2010a). «Table 11: Overseas Film Festivals in London», en IORDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 281-282.
- \_\_\_\_\_ (2010b). «Table 12: Overseas Film Festivals in Los Angeles», en IORDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 283-184.
- \_\_\_\_\_ (2010c). «Table 13: Overseas Film Festivals in San Francisco (U.S.)», en IORDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 285-286.
- DOVEY, Lindiwe (2010). «Directors' Cut: In Defence of American Film Festival outside Africa», en IORDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: University of St. Andrews, pp. 45-73.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Curating Africa in the age of film festivals*. Londres: Palgrave MacMillan.
- DUROVICOVÁ, Natasa y Kathleen Newman (Eds.) (2010). *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge.
- ELENA, Alberto (1999a). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1999b). «Avatares del cine latinoamericano en España». *Archivos de la Filmoteca*, núm. 31, pp. 228-241.
- \_\_\_\_\_ (2007). «¿Cerrado por reformas? Cine latinoamericano para un cambio de siglo», en ELENA, Alberto, *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 167-176.
- \_\_\_\_\_ (2009). «La nueva era del cine mexicano: virtudes y paradojas». *Revista afuera*, núm. 7  
<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=05.Articulos.Elena.htm&idautor=99> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2013). «Family affairs: coproduction policies between Spain and Latin America», en TÜRSCHEMANN, Jörg y Manuel Palacio (Eds.), *Transnational cinema in Europe*. Viena: Lit Verlag, pp. 147-158.
- ELENA, Alberto y Minerva Campos (2015). «Pour un poignée de festivals: stratégies du NCA». *CinémAction*, núm. 156, pp. 83-90.
- ELENA, Alberto y Marina Díaz López (2007). «Introduction», en ELENA, Alberto y Marina Díaz López (Eds.) *The cinema of Latin America*. Londres: Wallflower Press, pp.1-12.
- ELSAESSER, Thomas (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- EVANS, Owen (2007). «Border Exchanges: The Role of the European Film Festival». *Journal of Contemporary European Studies*, vol. 15, núm. 1, pp. 23-33.
- EZRA, Elizabeth y Terry Rowden (Eds.) (2006). *Transnational Cinema. The Film Reader*. Londres: Routledge.
- FALICOV, Tamara L. (2007). «Programa Ibermedia. Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space». *Spectator*, vol. 27, núm. 2, pp. 21-30.
- \_\_\_\_\_ (2010). «Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video», en ELMER, Greg, Davis Charles et al. (Eds.) *Locating Migrating Media*, Lanham: Lexington Books, pp. 3-22.
- \_\_\_\_\_ (2013a) «Ibero-Latin American Co-productions: Transnational Cinema, Spain's Public Relations Venture or Both?», en DENNISON, Stephanie (Ed.) *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 67-88.
- \_\_\_\_\_ (2013b). «"Cine en Construcción"/"Films in Progress": How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic». *Transnational Cinemas*, vol. 4, núm. 2, pp. 253-71.
- FEENSTRA, Pietsie y María Luisa Ortega (Dirs.) (2015a). «Le Nouveau du Cinéma Argentin», *CinémAction*, núm. 156.
- \_\_\_\_\_ (2015b). «Préambule: Les nouveaux mondes du cinéma argentin depuis les années 90». *CinémAction*, núm. 156, pp. 11-16.
- FINNEY, Angus (2010). *The International Film Business. A Market Guide Beyond Hollywood*. Nueva York: Routledge.
- FISCHER, Alex (2009). *Conceptualising Basic Film Festivals Operation: An Open System Paradigm*. Ph.D. Theses. Bond University  
<http://epublications.bond.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=theses>  
 [consulta: enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2012). «Hot Docs: A prescription for reality. An Interview with Sean Farnel, former director of programming of Hot Docs Canadian International Documentary Festival», en IORDANOVA, Dina y Leshu Torchin (Eds.) *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies, pp. 225-234.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Sustainable projections. Concepts in Film Festival Management*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- FLANAGAN, Matthew (2008). «Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema». *16:9 Danmarks Klogeste Filmtidsskrift, Årgang*, núm. 29  
[http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) [consulta: 20 agosto 2015]
- \_\_\_\_\_ (2012). «*Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. PhD Theses. University of Exeter.  
<http://hdl.handle.net/10036/4432> [consulta: julio 2015]
- FLÉCHET, Anaïs, Pascale Goetschel, Patricia Hidirroglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine y Julie Verlaine (Dirs.) (2013). *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle*. París: Publications de la Sorbonne.
- FLORES, Silvana (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- FRANCIA, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Ediciones Chile América.

- GALÁN, Diego (2001). *Jack Lemmon nunca cenó aquí. Trece años y un día en el Festival de Cine de San Sebastián*. Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_\_ (2002). *50 años de rodaje. Festival de Cine de San Sebastián / 50 urte jar dunean. Donostiako Nazioarteko Zinemaldia*. Madrid: Ocho y medio.
- GALTUNG, Johan (1971). «A Structural Theory of Imperialism». *Journal of Peace Research*, vol. 8, núm. 2, pp. 81-117 <http://bev.berkeley.edu/ipe/readings/galtung.pdf> [consulta: 19 enero 2016]
- GARAVELLI, Clara (2013). «A shared star imaginery: The Argentine actor Ricardo Darín through Spanish posters». *OL3Media*, núm. 13, vol. 6, pp. 18-25 <http://hdl.handle.net/2381/29226> [consulta: 23 febrero 2016]
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2011). «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931». *XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine, Aurora e melancolía. O cine español durante la II República (1931-1939)*, 10-12 marzo, Santiago de Compostela <http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e143/sjqxddpjtqotlnlroxuiudfhwyywueuj/MartaGarc%C3%ADaCarr%C3%B3nNacionalismoespa%C3%B1olyproyecci%C3%B3nhispanoamericanistaElcongresohispanoamericanodecinematograf%C3%ADade1931.pdf> [consulta: mayo 2011]
- GETINO, Octavio (1979 [2010]). «Diez años de hacia un tercer cine» (1979). En su blog *Octavio Getino cine* <http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html> [consulta: 4 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (1996). *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: INCAA / CICCUS.
- \_\_\_\_\_ (2011). «Entrevista a Octavio Getino sobre el V Festival de Cine de Viña del Mar». *Boletín ReDOC XXI – III Encuentro de Documentalistas de América Latina y el Caribe / Siglo XXI*. Buenos Aires, 6-9 julio 2011 <http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2011/06/entrevista-octavio-getino-sobre-v.html> [consulta: 12/05/2015]
- GETINO, Octavio y Fernando Solanas (1969 [2010]). «Hacia un tercer cine», en *10 años de hacia un tercer cine (1979)*. Consulta en el blog de Octavio Getino *Octavio Getino Cine* <http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html> [consulta: 4 diciembre 2015]
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric y Loredana Latil (2003). «Une politique du cinema: la sélection française pour Cannes». *Protée, revue internationale de théories et the pratiques sémiotiques*, vol. 31, núm. 2, pp. 17-28
- GORE, Chris (2008). *Chris Gore's Ultimate Film Festival Survival Guide: The essential companion for independent filmmakers and film festival-goers*. Nueva York: Watson-Guptill Publications.
- HARBORD, Janet (2002). *Film Cultures*. Londres: SAGE Publications.
- HERRERO-VELARDE, José Ángel (2012). «Génesis de Cine en Construcción», en CERVERA, Carlos; Julio Feo Zarandieta & et al. (Eds.) *En Construcción. 10 Años con el Cine Latinoamericano*. San Sebastián: Zinemaldia / STM San Telmo Museoa.
- HIGBEE, Will y Song Hwee Lim (2010). «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies». *Transnational Cinemas*, vol. 1, núm. 1, pp. 7-21.
- HIGSON, Andrew (2000). «The limiting imagination of national cinema», en HJORT, Mette y Scott MacKenzie (Eds.) *Cinema and Nation*. Londres: Routledge, pp.63-74.



- HING-YUK WONG, Cindy (2011). *Film Festivals. Culture, people, and the power on the global screen*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- HJORT, Mette (2000). «Themes of nation», en HJORT, Mette y Scott MacKenzie, *Cinema and nation*. Londres: Routledge, pp. 95-108.
- \_\_\_\_\_ (2010). «On the plurality of transnationalism», en DUROVICOVÁ, Natasa y Kathleen Newman (Eds.) *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge, pp. 12-33.
- HJORT, Mette y Scott MacKenzie (2000) (Eds.) *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.
- HJORT, Mette y Duncan Petrie (Eds.) (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- HOEFERT DE TURÉGANO, Teresa (2002). «Transnational Cinematic Flows: World Cinema as World Music». *Media in Transition*, núm. 2  
<http://web.mit.edu/cms/Events/mit2/Abstracts/wcwmart2.pdf> [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2004). «The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America». *Film & History*, vol. 34, núm. 2, pp. 15-24.
- IKEDA, Marcelo (2012). «O "novíssimo cinema brasileiro". Sinais de uma renovação». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 20, pp. 136-149. Versión online  
<http://cinelatino.revues.org/597> [consulta: 3 enero 2015]
- INGRUBER, Daniela y Ursula Prutsch (Eds.) (2012). *Filme in Argentinien / Argentine Cinema*. Viena: Lit Verlag.
- IRDANOVA, Dina (2009). «The Film Festival Circuit», en IRDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 23-39.
- \_\_\_\_\_ (2011). «East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce», en IRDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 3. Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 1-33.
- \_\_\_\_\_ (2012). «Digital Disruption: Technological Innovation and Global Film Circulation», en IRDANOVA, Dina y Stuart Cunningham (Eds.) *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies, pp. 1-32.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2013). *The Film Festival Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- \_\_\_\_\_ (2015). «The Film Festival as an Industry Node». *Media Industries*, vol. 1, núm. 3, pp. 7-11 <http://www.mediaindustriesjournal.org/index.php/mij/article/view/98> [consulta: 2 febrero 2015]
- \_\_\_\_\_ (2016). «Preface. The Film Festivals and Film Cultures Transnational Essence», en DE VALCK, Marijke, Brendan Kredell y Skadi Loist (Eds.) *Film Festivals. History, Theory, Practice, Method*. Nueva York: Routledge, pp. xi-xv.
- IRDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) (2010a). *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies.
- \_\_\_\_\_ (2010b). «Introduction», en IRDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies, pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_ (2011) (Eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- IRDANOVA, Dina y Stuart Cunningham (Eds.) (2012). *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. St. Andrews, St. Andrews Film Studies.
- IRDANOVA, Dina y Leshu Torchin (Eds.) (2012). *Film Festivals Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

- IORLANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) (2009a). *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies. pp.
- \_\_\_\_\_ (2009b). «Introduction», en IORDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. Eds. Dina Iordanova with Ragan Rhyne. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 1-5.
- IORLANOVA, Dina y Stefanie Van de Peer (Eds.) (2014). *Film Festival Yearbook 6. Film Festivals and the Middle East*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- JACOBSEN, Udo (2013). «Presentación. Como un espejo», en SAAVEDRA CERDÁ, Carlos *Intimidaciones desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 11-13.
- JOHNSON CAMPOS, Adriana Michèle (2015). «Pueblo, política, policía», en COPERTARI, Gabriela y Carolina Sitnisky (Eds.) *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 183-204.
- KING, John (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.
- KRIGER, Clara (2004). «"Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata". Perón junto a las estrellas». *Archivos de la filmoteca*, núm. 46, pp. 118-131.
- LANGELAAN, Janneke (2012). Mesa redonda «La influencia de los festivales de cine en Bélgica y Holanda»; con la participación de Janneke Langelaan (Fundación Hubert Bals, co-manager) y Tamara Falicov (Kansas University). Coloquio internacional: «Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico», Bélgica, 17-19 de octubre de 2012.
- LATOUR, Bruno (2005 [2008]). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LEFERE, Robin y Nadia Lie (2016). «Introducción al volumen», en LEFERE, Robin y Nadia Lie (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, pp. 3-16.
- LEÓN FRÍAS, Isaac (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- \_\_\_\_\_ (2015). «Le Nouveau Cinéma Argentin et ses conditions de production: quelques points de repère au vu d'un débat». *CinémAction*, núm. 156, pp. 76-82.
- LIE, Nadia (2015). «Una question transnationale: les conditions de production du NCA». *CinémAction*, núm. 156, pp. 76-82
- \_\_\_\_\_ (2016). «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto», en LEFERE, Robin y Nadia Lie (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, pp. 17-35.
- LOIST, Skadi (2011). «On the relationships between film festivals and industry», en LEE, Yong-Kwant (Ed). *Seeking the path of Asian cinema: East Asia*. Busan: Busan Cinema Forum / Busan International Film Festival, pp. 280-289.
- \_\_\_\_\_ (2013). «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)», en FLÉCHET, Anaïs et al. (Dirs.). *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle*. 2013. París. Publications de la Sorbonne, pp. 109-121.
- LÓPEZ, Ana M. (1988 [1997]). «An "Other" History. The New Latin American Cinema», en MARTIN, Michel T. (Ed.) *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 135-156.
- LÓPEZ RIERA, Elena (2009). *Albertina Carri. El cine y la furia*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- LUNA, María (2013). «Los viajes transnacionales del cine colombiano». *Archivos de la filmoteca*, núm. 71, pp. 69-82.
- MALRAUX, André (1968 [2008]). [Sin título]. *Le Monde*. 9 febrero 2008. Dossier «1968. Drôle de drame. La Cinémathèque», coordinado por Mattea Battaglia y Sophie Malexis, pp. 56- 57.  
[http://www.letemps.ch/r/Le\\_Temps/Quotidien/2014/05/22/Zoom/Images/103922\\_4\\_lm2\\_langlois.pdf](http://www.letemps.ch/r/Le_Temps/Quotidien/2014/05/22/Zoom/Images/103922_4_lm2_langlois.pdf) [consulta: 21 mayo 2015]
- MARANGHELLO, César (2005). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- MARLOW-MANN, Alex (Ed.) (2013). *Film Festival Yearbook 5. Archival Film Festivals*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- MARTIN-JONES, David y Soledad Montañez (2007). «Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles? El Baño del Papa (2007)». *Studies in Hispanic Cinemas*, núm. 3, vol. 4, pp. 183-198.
- \_\_\_\_\_ (2009). «Cinema in progress: New Uruguayan Cinema». *Screen*, núm. 50, vol. 3, pp. 334-344.
- \_\_\_\_\_ (2013). «Uruguay disappears: small cinemas, Control Z Films and the aesthetics and politics of auto-erasure». *Cinema Journal*, núm. 53, vol. 1, pp. 26-51.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto y Manuel Pérez Estremera (1973). *Nuevo cine latinoamericano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MCKENZIE, Scott (2014) *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press.
- MELEIRO, Alessandro (2013). «Finance and Co-productions in Brazil», en DENNISON, Stephanie (Ed.) *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 181-204.
- MENNE, Jeff (2007). «A Mexican nouvelle vague: the logic of new waves under globalization». *Cinema Journal*, núm. 1, vol. 47, pp. 70-92
- MESTMAN, Mariano (1999) «La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del “Che”». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 10, pp. 52-65.
- \_\_\_\_\_ (2001 [2007]). «Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)», en SEL, Susana (Comp.) *Cine y fotografía como intervención política. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Museo del Cine-Prometeo*, pp. 13-50.
- \_\_\_\_\_ (2009). «Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación». *GrupoKane*  
[http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com\\_content](http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content) [consulta: 5 octubre 2015]
- \_\_\_\_\_ (2011). «Third Cinema/Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968–1971)», núm. 25, vol. 1, pp. 29-40  
<http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2011.545609> [consulta: 4 octubre 2015]
- \_\_\_\_\_ (2014). *Los estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal 1974*. Buenos Aires: Rehime <http://www.rehime.com.ar/escritos/cuaderno03.php#indice> [consulta: 4 octubre 2015]
- MEZIAS, Stephen, Jesper Strandgaard Pedersen, Silviya Svejenova y Carmelo Mazza (2008). «Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals». *Creative Encounters*, September. Copenhagen: Copenhagen Business School.
- MICCICHÈ, Lino (2004). «Mostra Internazionale del Nuovo Cinema / Pesaro Film Festival». *Catálogo 40ª Mostra Internazionale del Cinema. Pesaro 25 giugno – 3 luglio 2004*, pp. 10-13. [http://www.pesarofilmfest.it/IMG/pdf/catalogo\\_2004.pdf](http://www.pesarofilmfest.it/IMG/pdf/catalogo_2004.pdf) [consulta: 19 mayo 2015]
- MILLÁN AGUDO, Francisco Javier (2001). *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid / Huelva: 8 y medio / Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

- MOGUILLANSKY, Marina (2009a). «El cine en el Mercosur. El proceso de integración regional y las asimetrías de la industria cinematográfica». *Temas y debates*, núm. 18, pp. 95-107.
- \_\_\_\_\_. (2009b). «Cine, política y Mercosur. Un balance de los comienzos de una política cinematográfica regional». *Políticas culturais em revista*, vol. 2, núm. 2, pp.137-154.
- \_\_\_\_\_. (2009c). «Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur». V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (2013). «Imaginando Mercosur y sus fronteras. Un análisis de las coproducciones cinematográficas de la región». *EIAL*, vol. 24, núm. 1, pp. 115-129.
- MOORE, María José y Paula Wolkowicz (Eds.) (2007). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- MORENO DOMÍNGUEZ, José Manuel (2008). «Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia». *Comunicación y Sociedad*, núm. 9, pp. 95-118.
- MOTTRAM, James (2006). *The Sundance Kids. How The Mavericks Took Back Hollywood*. Londres: Faber & Faber.
- NAGIB, Lúcia (2002). «Introdução», en NAGIB, Lúcia y Almir Rosa (Eds.) *O cinema da retomada: despoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, pp.
- \_\_\_\_\_. (2006). «Towards a positive definition of world cinema», en DENNISON, Stephanie y Song Hwee Lim (Eds.) *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower Press, pp. 30-38.
- NEVELEFF, Julio, Miguel Monforte y Alejandra Ponce León (2013a). *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Volumen 1: 1954-1970. De la epopeya a la resignación*. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_. (2013b). *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Volumen 2: Segunda época: 1996-2010. De los tacos altos a las zapatillas*. Buenos Aires: Corregidor.
- O' GORMAN, Edmundo (1995) [1958]. *La invención de América*. Mexiko D.F.: FCE.
- ORELL GARCÍA, Marcia (2006). *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso y Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- ORTEGA, María Luisa (1999). «Araya», en ELENA, Alberto y Marina Díaz López (Eds.) *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2008). «El 68 y el documental cubano», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 59, pp. 75-91.
- \_\_\_\_\_. (2012). «El documento y la Vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine». *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm. 3, primavera-verano, pp. 43-44  
<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/carta-3.pdf>  
 [consulta: 13 mayo 2015]
- \_\_\_\_\_. (2014) «De Montevideo a Mérida: mutaciones en la cultura cinematográfica y documental de una década (1958-1968)» I Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo. Montevideo. 11 y 12 septiembre de 2014.
- \_\_\_\_\_. (2016). «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», en MESTMAN, Mariano (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, pp. 351-390.
- ORY, Pascal (2013). «Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse par l'histoire». En FLÉCHET, Anaïs et al. (Dirs.). *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle*. 2013. París. Publications de la Sorbonne, pp. 19-32.
- OSTROWSKA, Dorota (2010). «International Film Festivals as Producers of World Cinema». *Cinema&Cie. International Film Studies Journal*, vol. X, núm. 14-15, pp. 145-150.

- OTTONE, Giovanni (2004). «El renacimiento del cine brasileño en los años noventa». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 29, pp. 7-30.
- OUBIÑA, David (2009) «La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)», en PENA, Jaime (Ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 15-24
- PALACIO, Manuel (2013). «The hard route to europeanness. The case of the series *Pepe Carvalho*», en TÜRSCHMANN, Jörg y Manuel Palacio (Eds.) *Transnational cinema in Europe*, Viena: Lit Verlag, pp.37-48.
- PANOZZO, Marcelo (Coord.) (2008). *Cine argentino 99/08: BAFICI 10 años: análisis, hitos, dilemas, logros y desafíos y (por qué no) varias cosas para celebrar*. Buenos Aires: BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires).
- \_\_\_\_\_ (2009). «El mainstream que nunca estuvo», en PENA, Jaime (Ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 47-58.
- PAPADIMITRIOU, Lydia y Jeffrey Ruoff (Eds.) (2016). «Film Festivals: Origins and Trajectories». *New Review of Film and Television Studies*, vol. 14, núm. 1, Special Issue.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1994). «Le Fonds Sud et l'Amérique Latine». *Cinemas d'Amérique Latine*, núm. 2, pp. 61-63.
- \_\_\_\_\_ (1996). «América Latina busca su imagen», en HEREDERO, Carlos F. y Casimiro Torreiro (Coords.) *Historia general del cine. X. Estados Unidos y América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 205-393.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica de España.
- \_\_\_\_\_ (2003b). «Orígenes, evolución y problemas», en PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 13-78.
- \_\_\_\_\_ (2011a). «Argentina», en *CANNES, La historia ilustrada del cine mundial contada por especialistas*. <http://www.festival-cannes.fr/es/article/58725.html> [consulta 4 enero 2016].
- \_\_\_\_\_ (2011b). «El cine brasileño y el Festival de Cannes», en *CANNES, La historia ilustrada del cine mundial contada por especialistas*. <http://www.festival-cannes.fr/es/article/57959.html> [consulta 4 enero 2016].
- \_\_\_\_\_ (2011c). «El cine mexicano y el Festival de Cannes», en *CANNES, La historia ilustrada del cine mundial contada por especialistas*. <http://www.festival-cannes.fr/es/article/58003.html> [consulta 4 enero 2016].
- PARDO, Laura (2012 [2013]). «Nicolás Pereda, marcas de lo visible», en CURIEL DE ICAZA, Claudia y Abel Muñoz Hénonin (Coords.). *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo. Ficción*. México DF: Cineteca Nacional de México.
- PEIRANO, María Paz (2014). *Contemporary Chilean cinema: Film practices and narratives of national cinema within the Chilean «cinematographic community»*. Ph.D. Theses. University of Kent.
- PENA, Jaime (Ed.) (2009a). *Historias extraordinarias. El Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*. Madrid: T&B Editores.
- \_\_\_\_\_ (2009b). «La línea de sombra», en PENA, Jaime (Ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 9-14.
- PÉREZ ESTREMER, Manuel (1971). «Prólogo», en PÉREZ ESTREMER, Manuel (Ed.) *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-39.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1988a). «Introducción», en PÉREZ PERUCHA, Julio et. al *Los años que conmovieron al cine: las rupturas del 68*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 15-17.

- \_\_\_\_\_ (1988b). «Proyectos para la transformación revolucionaria de la industria cinematográfica francesa. Estados Generales del Cinema Francés», en PÉREZ PERUCHA, Julio et al. *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 233-248.
- PERRIAM, Chris, Isabel Santaolalla y Peter Evans (Eds.) (2007). «The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas». *The Hispanic Review*, vol. 8, núm. 1.
- PICK, Zuzana (1993). *The New Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- PIEDRAS, Pablo y María Valdez (2015). «A la recherche du public». *CinémAction*, núm. 156, pp. 43-49.
- PISU, Stefano (2013). «Les festivals internationaux de cinéma dans l'URSS du second stalinisme, ou brèves histoires de contre-festivals "fantômes"», en FLÉCHET, Anais et al. (Dirs.). *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle*. 2013. París. Publications de la Sorbonne, pp.55-62
- \_\_\_\_\_ (2014). «Prestigio de la nación vs. Mirada deconstruyente: las imágenes de Italia en el Festival Internacional de Cine de Venecia desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el "Milagro Económico"». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 39, pp. 43-64.
- PODALSKY, Laura (2012). «Landscapes of subjectivity in contemporary Mexican cinema». *New Cinemas: journal of contemporary film*, vol. 9, núm. 2-3, pp. 161-182.
- POHL, Burkhard y Jorg Türschmann (Eds.) (2007). *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana.
- PONCE, Vicente (1988). «Prólogo», en PÉREZ PERUCHA, Julio et. al *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 9-12.
- PORTA FOUZ, Javier (2009a). «El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa», en PENA, Jaime (Ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 33-46.
- \_\_\_\_\_ (2009b). «Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás», en PENA, Jaime (Ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 151-160.
- PRIVIDERA, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Villa Allende: Los ríos editorial.
- QUIJADA, Mónica (1998). «Sobre el origen y difusión del nombre "América Latina" (o una variación heterodoxa en torno al tema de la consideración social de la verdad)». *Revista de Indias*, vol. LVIII, núm. 214, pp. 595-615.  
[http://digital.csic.es/bitstream/10261/9354/1/Monica\\_Quijada\\_Sobre\\_el\\_nombre\\_America\\_Latina1998\[1\].pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/9354/1/Monica_Quijada_Sobre_el_nombre_America_Latina1998[1].pdf) [consulta: 4 enero 2016]
- QUIJANO, Aníbal (1992). «Colonialidad y modernidad/racionalidad». *Perú indígena*, vol. 13, núm. 29, pp. 11-20.
- QUINTIN, Eduardo Antín (2009a). «The Festival Galaxy», en PORTON, Richard (Ed.), *Dekalog 3. On Film Festivals*. Londres: Wallflower Press, pp. 38-52.
- \_\_\_\_\_ (2009b) «Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso» en Jaime Pena (ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*. Madrid: T&B Editores. Pp.139-150.
- RAN, Ma (2009). «Rethinking Festival Film: Urban Generation Chinese Cinema on the Film Festival Circuit», en IORDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 116-135.
- RANVAUD, Don (1982). «Pesaro revisited». *Framework*, núm. 18, pp. 34-35.

- RIVERA-BETANCUR, Jerónimo (2014). «¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia». *Anagramas*, vol. 13, núm. 25, pp. 127-144.
- RIVERO, Elizabeth (2015). «La subversión de los espacios, los espacios de la subversión: *El baño del papa* (2007)», en COPERTARI, Gabriela y Carolina Sitnisky (Eds.) *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 137-158.
- ROBBINS, Papagena y Viviane Saglier (Eds.) (2015). «Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives». *Synoptique*, vol. 3, núm. 2  
<http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/issue/view/5/showToc>  
 [consulta: 28 diciembre 2015]
- RODDICK, Nick (Mr. Busy) (2007). «A Walk on the Wild Side». *Sight & Sound*, núm. 4, vol. 17.
- \_\_\_\_\_ (2009). «A.K.A. Sight & Sound's Mr. Busy: Coming to a server near you: the film festival in the age of digital reproduction», en IORDANOVA, Dina y Ragan Rhyne (Eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 173-189.
- \_\_\_\_\_ (2011). «Big society, little clue». *Sight & Sound*, núm. 5, vol. 21, p. 15.
- RODRÍGUEZ ISAZA, Laura (2012). *Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films*. Ph.D. Theses. University of Leeds.
- ROMÁN, José (2010). «Dos tiempos para una utopía: festivales de cine latinoamericanos», *Aisthesis*, núm. 48  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200002&script=sci_arttext)
- ROSENBAUM, Jonathan (2009). «Some Festivals I've Known: A Few Rambling Recollections», en PORTON, Richard (Ed.) *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower. pp. 151-165.
- ROSS, Miriam (2010a). *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- \_\_\_\_\_ (2010b). «Film Festivals and the Ibero-American Sphere», en IORDANOVA, Dina y Ruby Cheung (Eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 171-187.
- \_\_\_\_\_ (2011). «The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund». *Screen*, vol. 52, núm. 2, pp. 261-267.
- RUEDA, Amanda (2004). «Films latino-américains, festivals français». *Caravelle*, núm. 83, La France et les cinémas d'Amérique latine, pp. 87-104. [www.persee.fr/doc/carav\\_1147-6753\\_2004\\_num\\_83\\_1\\_1482](http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_83_1_1482) [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2006a). *Médiations et construction des territoires imaginaires des «cinémas latino-américains»: le cas des «Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse»*. Thèse Doctorale. Université Toulouse 2. Jean Jaurès.
- \_\_\_\_\_ (2006b). «Encuentro con Francisco Vargas». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 14, pp. 166-175.
- \_\_\_\_\_ (2007). «1967-2007. 40 años de los Encuentros de Viña del Mar o de la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 15, pp. 93-101.
- \_\_\_\_\_ (2008). «1989-2008. 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 16, pp. 19-30.
- \_\_\_\_\_ (2009a). «Las relaciones Norte/Sur en el cine contemporáneo. Representaciones del "otro" en la construcción de redes transnacionales». *Revista CIDOB d'Afers Internationals*, núm. 88, pp. 119-141.
- \_\_\_\_\_ (2009b). «Festivals de cinéma. Médiations et construction de territoires imaginaires». *Culture et musée*, núm. 14, pp.149-167

- RUOFF, Jeffrey (Ed.) (2012). *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St. Andrews: St Andrews Film Books.
- SAAVEDRA CERDÁ, Carlos (2013). *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_ (2014). «La estética cínica: el cine intimista chileno». *XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. ALAIC*. 6, 7 y 8 de agosto. Lima (Perú). <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/La-est%C3%A9tica-c%C3%ADnica.pdf> [consulta: 23 febrero 2016]
- SADOUL, Georges (1949 [1991]). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México, Madrid: Siglo XXI.
- SAID, Edward W. (1978 [2008]). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (1985). «Orientalism reconsidered». *Cultural critique*, núm. 1, pp. 89-107 [http://www.artsrn.ualberta.ca/amcdouga/Hist494\\_2014/readings/orientalism\\_reconsidered\\_said.pdf](http://www.artsrn.ualberta.ca/amcdouga/Hist494_2014/readings/orientalism_reconsidered_said.pdf) [consulta: 4 abril 2016]
- SAINT-DIZIER, Esther (2012). «10 ans de Cinéma en Construction». *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 20, pp. 181-185 <http://cinelatino.revues.org/669> [consulta: 4 abril 2016]
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2015). «Niñas mal y la culminación del cine comercial en México», en COPERTARI, Gabriela y Carolina Sitnisky (Eds.) *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuet, pp. 47-62.
- SANTAOLALLA, Isabel (2007). «A case of splitidentity? Europe and Spanish America in Recent Spanish Cinema». *Journal of Contemporary European Studies*, vol. 15, núm. 1, 67-78.
- SAUVY, Alfred (1952). «Trois mondes, une planète». *L'observateur*, 25 de agosto de 1952, p. 14.
- SELDIN, Cláudia, Raquel Ribeiro Martins y Rosa Richter Díaz Rocha (2013). «A construção de uma nova representação da periferia carioca e o papel dos festivais de cinema na sua consolidação». *Anais: Encontros Nacionais da ANPUR*, núm. 15, <http://unuospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/4472> [consulta: 4 enero 2016]
- SHAW, Deborah (2011). «(Trans)national images and cinematic spaces: the cases of Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también* (2001) and Carlos Reygadas's *Japón* (2002)». *Iberoamericana*, vol. XI, núm. 44, pp. 117-131.
- \_\_\_\_\_ (2013a). *The three amigos: The transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. Manchester University Press: Manchester.
- \_\_\_\_\_ (2013b). «Deconstructing and reconstructing "transnational cinema"», en DENNISON, Stephanie (Ed.) *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Rochester: Tamesis, pp. 47-66.
- \_\_\_\_\_ (2014). «Fonds de financement européens et cinéma latino-américain. Altérisation et cinéphilie bourgeoise dans *La teta asustada* de Claudia Llosa». *Diogène*, núm. 245, pp. 125-141.
- SO, Alvin Y. (1990). *Social Change and Development. Modernization, Dependency and World-System Theories*. Newbury Park: SAGE Publications.
- SOOJEONG, Ahn (2008). *The Pusan International Film Festival 1996-2005: South Korean Cinema in Local, Regional, and Global. Context*. Ph.D. Thesis. University of Nottingham
- SORLIN, Pierre (1997). «¿Existen los cines nacionales?». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 7, pp. 33-40.



- SOYOUNG, Kim (2006). «From Cine-mania to Blockbusters and Trans-cinema: reflections on recent South Korean cinema», en VITALI, Valentina y Paul Willemen (Eds) *Theorising national cinema*. Londres: British Film Institute, pp. 186-201.
- STAIGER, Janet (1985). «The politics of film canons». *Cinema Journal*, vol. 24, núm. 3, pp. 4-23.
- STEINHART, Daniel (2006). «Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund». *Mediascape*, núm. 2, pp. 1-13.
- STONE, Rob y María Pilar Rodríguez (2015). *Cine Vasco. Una historia política y cultural*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- STRINGER, Julian (2001). «Global cities and the International Film Festival Economy», en SHIEL, Mark y Tony Fitzmaurice (Eds.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Nueva York: Blackwell, pp. 134-144.
- SUNKEL, Osvaldo (1971). «Capitalismo transnacional y desintegración nacional». *Estudios Internacionales*, núm. 16, pp. 3-61. <http://www.jstor.org/stable/41390713> [consulta: 12 enero 2016]
- TAILLIBERT, Christel y John Wäfler (2016). «Groundwork for a (pre)history of film festivals». *New Review of Film and Television Studies*, vol. 14, núm. 1, pp. 5-27.
- TORCHE, Stéphanie (2008). *Les logiques économiques et culturelles des festivals de films: analyse et représentation*. Thèse Doctorale. Université de Fribourg.
- TORREIRO, Mirito (1988). «Apuntes (seguramente) incompletos sobre una década poco prodigiosa», en PÉREZ PERUCHA, Julio et. al *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 33-59.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2007) «El festival de los cinéfilos transnacionales: festival cinematográfico internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970». *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, núm. 25, pp. 25-45.
- \_\_\_\_\_ (2013). «Building Latin American Cinema in Europe: Cine en Construcción/Cinéma en construction», en DENNISON, Stephanie (Ed.) *Contemporary Hispanic Cinema Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 89-112
- TUÑÓN, Julia (2007). «Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948», en BERTHIER, Nancy y Jean-Claude Seguin (Dirs.) *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 165-182.
- TURAN, Kenneth (2002). *Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the World They Made*. Berkeley: University of California Press.
- ULIN, Jeffrey C. (2010). *The Business of Media Distribution. Monetizing Film, TV and Video Content in an Online World*. Burlington: Focal Press.
- URRACA, Beatriz (2011). «La creación del primer BAFICI: entrevista a Ricardo Manetti». *Imagofagia*, núm. 4  
[http://www.asaeca.org/imagofagia/images/stories/pdf4/n4\\_entrevista\\_ricardomanetti.pdf](http://www.asaeca.org/imagofagia/images/stories/pdf4/n4_entrevista_ricardomanetti.pdf) [consulta: 16 agosto 2015]
- \_\_\_\_\_ (2012). «Independent cinema in Argentina. The role of the BAFICI», en INGRUBER, Daniela y Ursula Prutsch (Eds.). *Filme in Argentinien – Argentine Cinema*. Viena: Lit Verlag, pp. 219-232.
- URRUTIA, Carolina (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.
- VALLEJO, Aida (2012) *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el Este del continente europeo*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

- \_\_\_\_\_ (2014a). «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica». *Secuencias. Revista de Historia del cine*, núm. 39, pp. 13-42.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2014b). «Festivales cinematográficos». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 39.
- VIDAL, Nuria (2006). *La vuelta al mundo en 20 festivales*. Madrid: T&B Editores.
- VILLAZANA, Libia (2008). «Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain». *Framework*, núm. 49, vol. 2, pp.65-85.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America. Programa Ibermedia Study*. Berlín: VDM Verlag Dr. Müller.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1974). «Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy». *African Studies Review*, vol. 17, núm. 1, pp. 1-26.
- \_\_\_\_\_ (1976). «Semi-Peripheral Countries and the Contemporary World Crisis», *Theory and Society*, vol. 3, núm. 4, pp. 431-483.
- WEINRICHTER, Antonio (1993). «Ante la puerta de Rasho». *Nosferatu. Revista de cine*, núm. 11, pp. 14-17 <http://hdl.handle.net/10251/40841> [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (1995). «Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: El cine iraní y Abbas Kiarostami». *Archivos de la filmoteca*, núm. 19, pp. 29-37
- WILLEMEN, Paul (1987). «The Third Cinema Question». *Framework*, núm. 34, pp. 4-38.
- WOLF, Sergio (Comp.) (2009). *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: Festival BAFICI-.
- \_\_\_\_\_ (2016). «El BAFICI como ventana al mundo del cine argentino», en LEFERE, Robin y Nadia Lie (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad en el cine hispánico*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, pp. 82-85.
- WOLLEN, Peter (1975 [1988]). «Las dos vanguardias», en PÉREZ PERUCHA, Julio et. al *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 303-312.
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2006). «National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism», en VITALLI, Valentina y Paul Willemen (Eds.) *Theorising National Cinemas*. Londres: BFI Publishing, pp. 254-261.
- ZHANG, Yingjin (2010) «Chinese cinema and transnational film studies», en DUROVICOVÁ, Natasa y Kathleen Newman (Eds.) *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge, pp. 123-136.
- ZULUAGA, Pedro Adrián (2015). «Cine colombiano: las garras de oro del canon». *Mediaciones*, núm. 14, pp. 150-161  
<http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/med/article/view/1088> [consulta: 23 febrero 2016]

## 7.2 Prensa especializada y crítica cinematográfica

- ABC (2012). «La discreta presencia de Paraguay en Cannes». *ABC*  
<http://www.abc.com.py/espectaculos/la-discreta-presencia-de-paraguay-en-cannes-406074.html> [consulta: 4 abril 2016]
- \_\_\_\_\_ (2013a). «Paraguayos en la pantalla grande». *ABC*  
<http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/paraguayos-en-la-pantalla-grande-619604.html> [consulta: 4 abril 2016]
- \_\_\_\_\_ (2013b). «Hamaca paraguaya entre las mejores películas latinoamericanas». *ABC*  
<http://www.abc.com.py/espectaculos/cine-y-tv/hamaca-paraguaya-entre-las-mejores-peliculas-latinoamericanas-613745.html> [consulta: 4 abril 2016]
- BATLLE, Diego (2006). «La lupa sobre el Paraguay». *La nación*. Jueves 2 de noviembre.
- \_\_\_\_\_ (2010). «Los viajes del viento, de Ciro Guerra. Los caminos de la vida». *Otros cines*  
<http://www.otroscines.com/nota?idnota=3838> [consulta: 4 mayo 2016]
- BEALE, Lewis (2010). «Araya, una película restaurada»  
[http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/cine-y-television/info-04-2010/entrevista\\_margot\\_benacerraf.html](http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/cine-y-television/info-04-2010/entrevista_margot_benacerraf.html) [consulta: 10 septiembre 2015]
- BERNADES, Horacio (2006). «El hijo ausente, la guerra, la lluvia». *Página 12*. 2 de noviembre.
- BYRGE, Duane (2006). «Hamaca paraguaya». *Hollywood Reporter*, núm. 394, p. 14.
- CINE CHILE (2009-). *Cine Chile. Home* <http://cinechile.cl/> [consulta: 19 enero 2016]
- CONTRACAMPO (1998-). *Contracampo. Home* <http://www.contracampo.com.br/> [consulta: 23 febrero 2016]
- DE LA FUENTE, Anne Marie (2007). «Scapel draws rights to "Hamaca"». *Variety*, 27 de abril  
<http://variety.com/2006/film/markets-festivals/scapel-draws-rights-to-hamaca-1200334900/> [consulta: 10 septiembre 2015]
- EL AMANTE (1991-). *El amante (versión digital)*. Home <http://www.elamante.com/> [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (1995). «Lo malo, lo nuevo». *El Amante*, núm. 40.
- EFE (2015). «Sector audiovisual uruguayo protesta y denuncia crisis en el cine nacional», *El diario*, 15 de septiembre [http://www.eldiario.es/economia/Sector-audiovisual-protesta-denuncia-nacional\\_0\\_431156906.html](http://www.eldiario.es/economia/Sector-audiovisual-protesta-denuncia-nacional_0_431156906.html) [consulta: 10 septiembre 2015]
- FILM (1993-1998). *Film*. Buenos Aires.
- FRODON, Jean-Michel y Charlotte Garson (2008). «Relacionar, seleccionar. Entrevista a Gilles Jacob y Thierry Frémaux, responsables del Festival de Cannes». *Cahiers du Cinéma España*, núm. 15, pp. 46-47.
- GARCÍA, Alfredo (2009). «Entrevista a Ciro Guerra, director de "Los viajes del viento"». *Tierra en trance* <http://tierraentrance.miradas.net/2010/01/entrevistas/entrevista-a-ciro-guerra-director-de-%E2%80%99Clos-viajes-del-viento%E2%80%9D.html> [consulta: 10 septiembre 2015]
- HACKMAN, Alice (2013). «36th Cairo International Film Festival postponed to 2014». *Euromed Audiovisual*

- <http://www.euromediaaudiovisual.net/p.aspx?l=en&t=news&mid=21&did=1621>  
[consulta: 10 septiembre 2015]
- HEREDERO, Carlos F. (2011). «Queremos ser más deseables para nuestros novios. José Luis Rebordinos, nuevo director del Festival de San Sebastián». *Cahiers du Cinéma España*, núm. 42, pp. 45-49.
- JEMIO, Diego (2006). «Entrevista a la cineasta Paz Encina. "Quería narrar la tristeza"». *Clarín*. Martes 31 de octubre.
- KAIRUZ, Mariano (2006). «El despertar del cine paraguayo. Esperando el milagro». *La nación* [ENERC: recorte de prensa sin datos]
- KILÓMETRO 111 (2014). «Novísimos. Nuevos cines, Estado e industria. Conversación con Pablo Fendrik, Mariano Llinás, Gaspar Scheuer». *Kilómetro 111*, núm. 8 <http://kilometro111cine.com.ar/?p=451> [consulta: 29 diciembre 2015]
- KOZA, Roger (2015). «En búsqueda del territorio perdido. Un diálogo con Martin Juan Hsu, director de *La salada*». *Con los ojos abiertos* <http://ojosabiertos.otroscines.com/en-busqueda-del-territorio-perdido-un-dialogo-con-martin-juan-hsu-director-de-la-salada/> [consulta: 10 septiembre 2015]
- LA FUGA (2005-). *Revista la fuga. Home* <http://www.lafuga.cl/> [consulta: 19 enero 2016]
- LATAM, Revista (2008). «Anuncian los proyectos seleccionados para el cuarto encuentro de coproducción de Guadalajara». *Revista LatAm* <http://www.latamcinema.com/anuncian-los-proyectos-seleccionados-para-el-4o-encuentro-de-coproduccion-de-guadalajara/> [consulta: 10 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2013). «Los wips. Donde el cine latinoamericano crece». *Revista LatAm*, núm. 7, pp. 17-21. [http://issuu.com/latamcinema/docs/numero\\_07?e=4188240/5848442#search](http://issuu.com/latamcinema/docs/numero_07?e=4188240/5848442#search) [consulta: marzo 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014). «Festivales de cine latinoamericano. Cine + público + industria». *Revista LatAm* [http://issuu.com/latamcinema/docs/numero\\_08/1?e=4188240/7555682](http://issuu.com/latamcinema/docs/numero_08/1?e=4188240/7555682) [consulta: 15 mayo 2015]
- LA NACIÓN (2006a). «Una película bella y desgarradora. Ayer se presentó "Hamaca paraguaya"». *La nación*. 10 de mayo, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (2006b). «Plan de acción». *La nación*. Domingo 20 de agosto.
- LEPINE, Cédric (2015). «Les cinemas du monde. Una fábrica que mira hacia el Sur». *LatAm Revista Digital*, núm. 14, mayo, pp. 21-23 <http://issuu.com/latamcinema/docs/numero-14/22> [consulta: enero 2016]
- LOSADA, Matt (2010). «Hamaca paraguaya». *Revista Chasqui*, vol. 39, núm. 1, p. 204.
- MAZA, Gonzalo (2008). «Para qué sirven los festivales». *Revista La Fuga* <http://www.lafuga.cl/para-que-sirven-los-festivales-de-cine/304> [consulta: 19 enero 2016]
- MARSHALL, Lee (2006). «Hamaca paraguaya». *Screen Daily* <http://m.screendaily.com/4027286.article> [consulta: 19 enero 2016]
- MARTÍNEZ, Adolfo C. (2010). «Un viaje al corazón de la música colombiana». *La nación* <http://www.lanacion.com.ar/1231736-un-camino-al-corazon-de-la-musica-colombiana> [consulta: 4 mayo 2016]
- MICHELIN, Gerardo (2015). «Red Mexicana de festivales cinematográficos. Arrieros en el camino». *LatAm*, núm. 13, pp. 23-27.

- MINGHETTI, Claudio D. (2006). «La espera es irremediable». *La nación*. 30 de octubre.
- PENA, Jaime (2007). «Oceanografía de la ausencia. La hamaca paraguaya, de Paz Encina». *Cahiers du cinéma España*, núm. 2, junio, p. 30.
- REVISTA CINÉTICA (2006-). *Revista Cinética. Home* <http://revistacinetica.com.br/home/> [consulta: 23 febrero 2016]
- REVISTA DE CINE (2014-). *Revista de cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- RUSSO, Juan Pablo (2010). «La otra Colombia». *Escribiendo cine* <http://www.escribiendocine.com/critica/0000453-la-otra-colombia/> [consulta: 4 mayo 2016]
- SCHOTZ, Pablo O. (2006). «Quien espera, desespera». *Clarín*. Jueves 2 de noviembre, p. 8.
- SOTO, Moira (2006). «Elogio a la lentitud». *Página 12*. 30 de noviembre, p. 9.

### 7.3 Publicaciones corporativas de festivales y páginas de Internet (de productoras, distribuidoras, películas)

- ACAMPADOC (2015). *Acampadoc. Home* <http://www.acampadoc.com/> [consulta: abril 2015]
- ANAFE (2016). *Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos y Audiovisuales de Colombia*, <http://www.anafe.co/> [consulta: 4 abril 2016]
- AMIENS, Festival du Cinéma (2014). *Festival de Cinéma d'Amiens. Fonds et aides* <http://www.filmfestamiens.org/?-FADS-&lang=fr> [consulta: abril 2015]
- ARSENAL (2014). *Arsenal. Institut für film und videokunst. About* <http://www.arsenal-berlin.de/en/about/history/berlinale-forum.html> [consulta: 19 enero 2016]
- ASUANIMA (2004). *Muestra audiovisual + multimedios*. Asunción Paraguay. 18 de noviembre al 10 de diciembre de 2004. <http://www.asuanima.net/> [consulta: 4 mayo 2016]
- BAFICI, Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (2015). *Buenos Aires Lab. Presentación* <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es/bal/presentacion> [consulta: 19 enero 2016]
- BERLIN, International Film Festival (2008). *World Cinema Fund. Guidelines (español)* [http://www.berlinale.de/media/pdf\\_word/world\\_cinema\\_fund/richtlinien\\_pdf/WCF\\_Guidelines\\_sp.pdf](http://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/richtlinien_pdf/WCF_Guidelines_sp.pdf) [consulta: marzo 2011]
- \_\_\_\_\_ (2010). *Infectious films* [https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2010/08\\_pressemitteilungen\\_2010/08\\_Pressemitteilungen\\_2010-Detail\\_5285.html](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2010/08_pressemitteilungen_2010/08_Pressemitteilungen_2010-Detail_5285.html) [consulta: 20 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2011b) *Berlinale Talent Campus. General Information* <http://www.berlinale-talentcampus.de/story/62/1862.html> [consulta: abril 2011]
- \_\_\_\_\_ (2011d). *World Cinema Fund. Booklet*. [http://www.berlinale.de/media/pdf\\_word/world\\_cinema\\_fund/WCF\\_Booklet\\_2011.pdf](http://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/WCF_Booklet_2011.pdf) [consulta: marzo 2011]
- \_\_\_\_\_ (2011e). *World Cinema Fund. Profile*. [http://www.berlinale.de/en/das\\_festival/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](http://www.berlinale.de/en/das_festival/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html) [consulta: marzo 2011]

- \_\_\_\_\_ (2012). *The Berlinale Residency 2012*  
[https://www.berlinale.de/en/branche/berlinale\\_residency/residency\\_2012/residency\\_1.html](https://www.berlinale.de/en/branche/berlinale_residency/residency_2012/residency_1.html) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2013). *Yearbook. 2nd Berlin International Film Festival June 12 - 25, 1952*  
[https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1952/01\\_jahresblatt\\_1952/01\\_Jahresblatt\\_1952.html](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1952/01_jahresblatt_1952/01_Jahresblatt_1952.html) [consulta: 3 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2014). *World Cinema Fund. WCF Europe Programme*  
[https://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_europe\\_programme/wcf\\_europe.html](https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_europe_programme/wcf_europe.html) [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Latest resolutions* (julio 2014).  
[https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2015/08\\_pressemitteilungen\\_2015/08\\_pressemitteilungen\\_2015detail\\_1\\_23829.html](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2015/08_pressemitteilungen_2015/08_pressemitteilungen_2015detail_1_23829.html)
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Berlinale Residency. Profile*  
[https://www.berlinale.de/en/branche/berlinale\\_residency/berlinale\\_residency\\_1/berlinale\\_residency\\_1.html](https://www.berlinale.de/en/branche/berlinale_residency/berlinale_residency_1/berlinale_residency_1.html) [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015c). *NATIVE - A Journey into Indigenous Cinema*  
[https://www.berlinale.de/en/das\\_festival/sektionen\\_sonderveranstaltungen/native/index.html](https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/native/index.html) [consulta: 12 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015d). *Latest resolutions. Distribution november 2015*  
[https://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/funded\\_films\\_dis/uebersichtsseite\\_1.html](https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/funded_films_dis/uebersichtsseite_1.html) [consulta: 4 abril 2016]
- \_\_\_\_\_ (2016a). *WCF Day Africa 2016*.  
[https://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_news/wcf\\_day\\_2016.html](https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_news/wcf_day_2016.html)
- \_\_\_\_\_ (2016b). *NATIVE - A Journey into Indigenous Cinema*  
[https://www.berlinale.de/en/das\\_festival/sektionen\\_sonderveranstaltungen/native/index.html](https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/native/index.html) [consulta: 17 mayo 2016]
- CAACI (2015). *Berlinale 2015. ¿Existe el cine iberoamericano?*  
<http://www.caaci.int/pt/noticias/berlinale-2015-existe-el-cine-iberoamericano>  
[consulta: 13 abril 2016]
- CAIRO, International Film Festival (2014). *Cairo International Film Festival. Home*  
<http://www.ciff.org.eg/> [consulta: 19 enero 2016]
- CANNES, Festival de (1946 [2015]). «Compétition Officiel. Cannes 1946». *Archive*.  
<http://www.festival-cannes.fr/es/archives/1946/inCompetition.html> [consulta: 21 mayo 2015]
- \_\_\_\_\_ (2011a). *Cinéfondation*.  
<http://www.festival-cannes.fr/en/cinefoundation.html> [consulta: abril 2011]
- \_\_\_\_\_ (2011b). *L'Atelier*.  
<http://www.festival-cannes.fr/en/cinefoundation/theAtelier.html> [consulta: abril 2011]
- \_\_\_\_\_ (2011c). *La Residence*.  
<http://www.festival-cannes.fr/en/cinefoundation/theResidence.html> [consulta: abril 2011]
- \_\_\_\_\_ (2012). *Historia ilustrada del cine mundial*  
<http://www.festival-cannes.fr/es/article/57977.html> [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Cannes. History*  
<http://www.festival-cannes.com/en/about/aboutFestivalHistory.html>
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Fabrique des cinémas du monde*

- <http://www.lescinemasdumonde.com/2014/04/16/la-fabrique-presentation-2/>  
[consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015). *Marché du film*  
<http://www.marchedufilm.com/en/historique> [consulta: abril 2015]
- CINÉMATHEQUE FRANÇAISE (2015a). «Les archives du Comité de défense de la Cinémathèque française (CDCF)». *Archives*.  
<http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/collections1/archives/archives-comite-defense.html> [consulta: 21 mayo 2015]
- CORREOS, Festival de Cine de (2015). *Home* <http://www.correosfilmfestival.com/> [consulta: 4 abril 2016]
- DOC BUENOS AIRES (2015). *Talleres y seminarios* <http://docbsas.com.ar/talleres-seminarios/>  
[consulta: enero 2016]
- DOCMONTEVIDEO (2014). *Home* <http://www.docmontevideo.com/es/> [consulta: noviembre 2014]
- FIAPF, Fédération International des producteurs de films (2014). *International Film Festivals*  
<http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp> [consulta: 19 enero 2016]
- FIDBA, Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (2013). *Seminario Internacional 2013*  
<https://es-la.facebook.com/FIDBAFILMFEST/posts/514183388647077> [consulta: noviembre 2014]
- FILM FESTIVAL ACADEMY (2016). *Home* <http://www.filmfestivalacademy.net/> [consulta: 10 enero 2016]
- FILM FESTIVAL RESEARCH NETWORK (2016). *Home*  
<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/news/> [consulta: 10 enero 2016]
- FIPRESCI, International Federation of Film Press (2014). *History*  
<http://www.fipresci.org/about/history.htm> [consulta: enero 2015]
- FORUM DOS FESTIVAIS BRASILEIROS (2016). *Home* <http://www.forumdosfestivais.com.br/>
- FUNNY BALLOONS (2016). *Catalogue 2015* <http://www.funny-balloons.com/assets/fb-afm2015.pdf> [consulta: 19 enero 2016]
- GOETHE, Institut (2014). «Visita de Vincenzo Bugno, representante del World Cinema Fund, fondo de la Berlinale de apoyo al cine». *Goethe Institut*.  
[http://www.goethe.de/ins/bo/es/lap/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=20400854](http://www.goethe.de/ins/bo/es/lap/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=20400854) [consulta: 7 abril 2016]
- GUADALAJARA (2015). *¿Qué es el Talents Guadalajara?*  
<http://www.talentsguadalajara.com/02/index.php/informacion/que-es-el-talents-guadalajara> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2011a). *Construye 5. Dossier* <http://ficg.org/Catalogo-GDL-Construye5.pdf> [consulta: marzo 2011]
- \_\_\_\_\_ (2011b) *Guadalajara Construye anuncia la selección de proyectos filmicos que conformará su quinta edición*. <http://ficg.org/Seleccionados-GC5.pdf> [consulta: marzo 2011]
- GUANAJUATO, Festival de Cine de (2014). *Programa incubadora 2014*  
[http://www.giff.mx/?page\\_id=43](http://www.giff.mx/?page_id=43) [consulta: abril 2015]
- HAYAH (2015). *Panamá Film Lab*. [http://www.festivalhayah.com/film\\_lab.php](http://www.festivalhayah.com/film_lab.php) [consulta: abril 2015]

- IDFA, International Documentary Festival of Amsterdam (2014). *IDFA Bertha Fund*  
<http://www.idfa.nl/industry/idfa-bertha-fund/ibf-classic-francais.aspx> [consulta: noviembre 2014]
- IMdB, Internet Movie data Base (2016). *Home* [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
- KORDA (2011), Database on public funding for film and audiovisual works in Europe (2016).  
*World Cinema Fund. Budget & Legal*  
<http://korda.obs.coe.int/korda.php/organisation/indexType1/id/194> [consulta: 7 abril 2016]
- LA HABANA, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de (2011a). *Diario del festival*.  
[http://www.habanafilmfestival.com/source\\_docs/publica/00-33.pdf](http://www.habanafilmfestival.com/source_docs/publica/00-33.pdf) [consulta: 4 abril 2016]
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Nuestra América Primera Copia. Bases*  
[http://www.habanafilmfestival.com/source\\_docs/descargas/conv\\_pcopia\\_30.pdf](http://www.habanafilmfestival.com/source_docs/descargas/conv_pcopia_30.pdf)  
 [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2013a). *Nuestra América Primera Copia. Bases*  
<http://www.habanafilmfestival.com/topmenu/index.php?top=Industria&sub=Nuestra%20Am%C3%A9rica%20Primera%20Copia> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2013b). *Noticias*. «Acuerdan creación de la asociación de Festivales de Cine del Caribe»  
<http://www.habanafilmfestival.com/noticias/index.php?newsid=684> [consulta: 19 enero 2016]
- LOCARNO, International Film Festival (2008). *Open doors Latin America*  
<http://www.pardolive.ch/it/satellites/open-doors/Past-editions/2008-Latin-America.html> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2012). *Carte Blanche 2012: Coup de projecteur sur le Mexique*.  
<http://www.pardolive.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival/2012/Carte-Blanche-2012-Focus-on-Messico.html#.VRFQLOEYM0o> [consulta: noviembre 2014]
- MAR DEL PLATA, Festival Internacional de Cine de (2008). *23 Festival. Home*  
<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/23o-festival> [consulta: 4 abril 2016]
- MIAMI, International Film Festival (2015). *Encuentros*  
<http://miamifilmfestival.com/encuentros/> [consulta: 10 enero 2016]
- MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2009). *Visionarios. Audiovisual na América Latina. Audiovisual en Latinoamérica*. Madrid. 18 de mayo – 15 de junio de 2009  
[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2009006-dossier-Visionarios\\_Audiovisual\\_en\\_Latinamerica.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2009006-dossier-Visionarios_Audiovisual_en_Latinamerica.pdf) [consulta: 4 mayo 2016]
- NANTES, Festival International du Filme (2014). *Project*  
<http://www.3continents.com/en/produire-au-sud/le-projet/> [consulta: noviembre 2014]
- NECSUS (2016). *Home* <http://www.necsus-ejms.org/> [consulta: febrero 2016]
- NHK (2014). *NHK*. «What is "Sundance Institute / NHK Award?» [http://www.nhk.or.jp/sun-asia/sundance/about/index\\_e.html](http://www.nhk.or.jp/sun-asia/sundance/about/index_e.html) [consulta: 17 enero 2014]



- PUNTA DEL ESTE, Festival Internacional de Cine (2012). *WIP Punta del Este - ICAU*  
[http://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/13535/1/bases\\_wip\\_2012\\_2.pdf](http://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/13535/1/bases_wip_2012_2.pdf) [consulta: 19 enero 2016]
- QUINZAINES, des réalisateurs (2014). *1968 édition*  
<http://www.quinzaine-realisateurs.com/archives/1968/> [consulta: 20 enero 2016]  
 \_\_\_\_\_ (2015). *La Quinzaine présente la "Factory"*  
<http://www.quinzaine-realisateurs.com/la-quinzaine-presente-la-factory-h357.html>  
 [consulta: noviembre 2014]
- RAFMA (2016). *Red Argentina de Festivals y Muestras Audiovisuales. Home*  
<https://redrafma.wordpress.com/> [consulta: 4 abril 2016]
- RIVIERA MAYA, Film Festival (2014). *Riviera Lab* <http://rmff.mx/pdf/BASES-WIP-2014.pdf>  
 [consulta: noviembre 2014]
- ROTTERDAM, International Film Festival (2008). *Time & Tide*.  
<https://iffr.com/en/2008/programme-sections/time-tide> [consulta: 4 abril 2016]  
 \_\_\_\_\_ (2011a) CINEMART. *CineMart*.  
<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/about/cinemart/> [consulta: abril 2011]  
 \_\_\_\_\_ (2011b) *Cinema Mondial Tour*.  
[http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert\\_bals\\_fund/cinema-mondial-tour/](http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/cinema-mondial-tour/) [consulta: marzo 2011]  
 \_\_\_\_\_ (2011c). *Regulations 2011*  
<http://www.fcs.rs/app/40th%20International%20Film%20Festival%20Rotterdam%20-%20Regulations.pdf> [consulta: 4 abril 2016]  
 \_\_\_\_\_ (2011d). *Hubert Bals Fund. Profile*  
[http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert\\_bals\\_fund/hubert\\_bals\\_profile/](http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/hubert_bals_profile/) [consulta: marzo 2011]  
 \_\_\_\_\_ (2011f). *Rotterdam Lab*.  
[http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/cinemine/rotterdam\\_lab/](http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/cinemine/rotterdam_lab/)  
 [consulta: abril 2011]  
 \_\_\_\_\_ (2014a). *Hubert Bals Fund. HBF+Europe*  
<http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/news-2014-2015/hbf-expands-with-hbf-europe/> [consulta: noviembre 2014]  
 \_\_\_\_\_ (2014b). *25 years of Hubert Bals Fund*  
<http://www.filmfestivalrotterdam.com/Assets/Uploads/Documents/HBF/Hubert%20Bals%20Fund%20Complete.pdf> [consulta: noviembre 2014]  
 \_\_\_\_\_ (2014c). *Hubert Bals Fund. HBF x Hivos Online Series*  
<https://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/iffr-2014/25-years-of-hubert-bals-fund/hbf-x-hivos-online-series/> [consulta: noviembre 2015]  
 \_\_\_\_\_ (2014d). *Mysterious Objects: 25 years of Hubert Bals Fund*  
<https://iffr.com/en/2014/programme-sections/signals-mysterious-objects-25-years-of-hubert-bals-fund> [consulta: diciembre 2014]  
 \_\_\_\_\_ (2015a). *Tiger Releases*  
[https://www.iffr.com/professionals/the\\_festival/distribution/tiger-release/](https://www.iffr.com/professionals/the_festival/distribution/tiger-release/)  
 [consulta: noviembre 2014]  
 \_\_\_\_\_ (2015b). *Hubert Bals Fund. Projects entry*  
[https://www.iffr.com/professionals/hubert\\_bals\\_fund/projectentry/](https://www.iffr.com/professionals/hubert_bals_fund/projectentry/) [consulta: 19 enero 2016]  
 \_\_\_\_\_ (2015c). *DAC list countries*

- [https://iffr.com/sites/default/files/content/dac\\_lijst\\_2011\\_2012\\_2013.pdf](https://iffr.com/sites/default/files/content/dac_lijst_2011_2012_2013.pdf) [consulta: 20 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015d). Hubert Bals Fund. Complete results 1988-2015.  
[https://iffr.com/sites/default/files/content/hbf\\_complete\\_results\\_1988-2015\\_lr.pdf](https://iffr.com/sites/default/files/content/hbf_complete_results_1988-2015_lr.pdf) [consulta: 27 febrero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2016). *Hubert Bals Fund. About* [actualización 2016]  
<https://iffr.com/en/professionals/iffr-industry/hubert-bals-fund/about-hbf> [consulta: enero 2016]
- SANFIC, Festival Internacional de Cine de Santiago de Chile (2015a). *Santiago Lab*  
<http://www.sanfic.com/productos/sanfic-industria/santiago-lab/> [consulta Agosto 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Santiago Lab. Bases*  
<http://www.sanfic.com/wp-content/uploads/2014/08/BASES-SANTIAGO-LAB-2015.pdf> [consulta agosto 2015]
- SAN SEBASTIÁN, Festival Internacional de cine de (2001). *Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia,
- \_\_\_\_\_ (2003). *Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia,
- \_\_\_\_\_ (2005a). *Premios 53 Edición*.  
<http://www.sansebastianfestival.com/es/premios.php?ano=2005&id=100> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2005b). *Cine en Construcción 8*.  
[http://www.sansebastianfestival.com/2005/secciones\\_y\\_peliculas/cine\\_en\\_construccion/1/177/es](http://www.sansebastianfestival.com/2005/secciones_y_peliculas/cine_en_construccion/1/177/es) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2005c). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2007a). *Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia,
- \_\_\_\_\_ (2007b). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2010a). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2010b). *Cine en movimiento*.  
<http://www.sansebastianfestival.com/es/pagina.php?ap=4&id=1490> [consulta: enero 2011]
- \_\_\_\_\_ (2012a). *Foro de coproducción España – América Latina*  
<http://www.sansebastianfestival.com/es/fc.php> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2012b) *En construcción. 10 años con el cine latinoamericano*  
<http://www.sansebastianfestival.com/es/pagina.php?ap=4&id=2719> [consulta: abril 2013]
- \_\_\_\_\_ (2012c). *Cine en Construcción. Catálogo oficial*. San Sebastián: Zinemaldia.
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Cine en Construcción* <http://www.sansebastianfestival.com/es/cc.php> [consulta: 19 enero 2015]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Encuentro de estudiantes de cine 2014*  
[http://www.sansebastianfestival.com/2014/sections\\_and\\_films/international\\_film\\_students\\_meeting/8/in](http://www.sansebastianfestival.com/2014/sections_and_films/international_film_students_meeting/8/in) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2016a). *Perlas de otros festivales. Reglamento*  
<http://www.sansebastianfestival.com/es/pagina.php?ap=34&id=3511> [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2016b). *Foro de coproducción Europa – América Latina*

- [http://www.sansebastianfestival.com/2016/the\\_industry\\_club/foro\\_de\\_coproduccion/1/5683/es](http://www.sansebastianfestival.com/2016/the_industry_club/foro_de_coproduccion/1/5683/es) [consulta: 1 mayo 2016]
- \_\_\_\_\_ (2016c). *Bases del premio CACI / Ibermedia Televisión Cine en Construcción. 64 edición 2016* [http://www.sansebastianfestival.com/2016/registro\\_de\\_peliculas/1/5695/es](http://www.sansebastianfestival.com/2016/registro_de_peliculas/1/5695/es) [consulta: 15 mayo 2016]
- SANAD (2014). *Projects* <http://www.abudhabifilmfestival.ae/en/sanad-fund/projects/2013/> [consulta: noviembre 2014]
- SÃO PAULO, Mostra Internacional de Cinema de (2014). *Brlab 2014* <http://www.lab-br.com.br/> [consulta: noviembre 2014]
- SEMAINE, de la critique (2014). *History* <http://www.semainedelacritique.com/EN/historique.php> [consulta: 10 julio 2014]
- SUNDANCE, International Film Festival (2013). *Good pitch* <https://goodpitch.org/events/gpba2013> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014a). *History* <http://www.sundance.org/about/history/> [consulta: julio 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Sundance / NHK Award* <http://www.sundance.org/programs/feature-film-program-fund/> [consulta: noviembre 2014]
- TANTA AGUA (2015). *Home* <http://tantaaguapelicula.com/> [consulta: 10 enero 2016]
- TALENTS BEIRUT (2016). *Home* <http://www.talents-beirut.com/> [consulta: 4 abril 2016]
- THE MATCH FACTORY (2016). *Home* <http://www.the-match-factory.com/catalogue.html?page=4> [consulta: 20 enero 2016]
- TOULOUSE, Rencontres Cinémas de Amérique Latine de (2004). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2005). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2006). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2007). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2008). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2009a). *Catálogo oficial. 21èmes Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse. 20-29 mars 2009.* Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, ESAV, Gaumont, Wilson Createre, ABC / Alban, Minville, Utopia.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2010). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2012a). *Cine en Construcción. Dossier. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2012b). *Cine en Construcción. Dossier. Profesionales participantes. Toulouse: ARCALT.*
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Home* <http://cinelatino.com.fr/actucces> [consulta: 19 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Cinéma en Développement* <http://www.cinelatino.com.fr/contenu/cinema-en-developpement> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2016). *Film registration* <http://www.cinelatino.com.fr/contenu/registration-film> [consulta: 19 enero 2016]
- TRANSCINEMA (2014). *TransLab – Laboratorio Internacional de No-Ficción.* <http://transcinemafestival.com/translab/convocatorialab/> [consulta: noviembre 2014]
- UNIVERSIDAD DEL CINE (2015). *Talent Campus Buenos Aires* <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es/talent> [consulta: 19 octubre 2015]

- VALDIVIA, Festival de Cine de (2013). *Catálogo oficial*  
[http://issuu.com/australab/docs/catalogo\\_webpdf\\_2/143?e=5995272/14766700](http://issuu.com/australab/docs/catalogo_webpdf_2/143?e=5995272/14766700)  
 [consulta: 4 abril 2016]
- VENICE, Mostra Internazionale de Cinema di (2014). *History*  
<http://www.labiennale.org/en/cinema/history/awards1.html?back=true> [consulta:  
 29 octubre 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015). *Venice Residency* <http://college2014.ogilvy.it/en/international-call-for-4th-edition-now-open/> [consulta: 4 abril 2016]
- \_\_\_\_\_ (2016). *ASAC – Archivo*  
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=5&c=f> [consulta:  
 4 abril 2016]
- VIDEO ZONE-4 (2008). *Video Art from Latin America. Miradas dispersas: sobre el yo y el ello*. Tel Aviv, 25 de noviembre – 1 de diciembre de 2008  
[http://cca.org.il/minisites/videozone4/eng/event03cca.html?sc\\_id=36](http://cca.org.il/minisites/videozone4/eng/event03cca.html?sc_id=36) [consulta: 4 mayo 2016]
- VIÑA DEL MAR, Festival de Cine de (2010). *Cine en progreso. Bases*  
<http://www.cinelatinoamericano.org/convocatoria.aspx?cod=324> [consulta: abril 2011]
- \_\_\_\_\_ (2014a). *El Festival Internacional de Viña del Mar anuncia sus ganadores*  
<http://www.cinevina.cl/noticias/206-festival-internacional-de-cine-de-vi%C3%B1a-del-mar-anuncia-sus-ganadores.html> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Training and networks anuncia los seleccionados para su versión 2014*  
<http://www.cinevina.cl/noticias/188-%E2%80%9Ctraining-and-networks%E2%80%9D-anuncia-a-los-seleccionados-para-su-versi%C3%B3n-2014.html> [consulta: abril 2015]
- XCÈNTRIC (2010). *Cine a contracorriente: Latinoamérica y España*. Barcelona. 28 – 31 de octubre de 2010 <http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/debates-y-proyecciones-cine-a-contracorriente-latinoamerica-y-espana-dialogos-confluencias-divergencias-en-los-ultimos-80-anos/217934> [consulta: 4 mayo 2016]

### 7.3.1 Páginas oficiales de Internet (buscadores / archivos) y catálogos de festivales cuya programación hemos analizado

BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires:

[festivales.buenosaires.gob.ar/bafici](http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici)

BERLIN. Berlin International Film Festival. Berlinale: <https://www.berlinale.de>

CANNES. Festival de Cannes: [www.festival-cannes.com](http://www.festival-cannes.com)

EL CAIRO. Cairo International Film Festival. [ciff.org.eg](http://ciff.org.eg)

GUADALAJARA. FIGG. Festival Internacional de Cine en Guadalajara. [www.ficg.mx](http://www.ficg.mx)

HUELVA. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: [festicinehuelva.com](http://festicinehuelva.com)

INDIA (GOA). International Film Festival of India: [www.iffi.nic.in](http://www.iffi.nic.in)

KARLOVY VARY. Karlovy Vary International Film Festival. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary: [www.iffi.nic.in](http://www.iffi.nic.in)

LA HABANA. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: [www.habanafilmfestival.com](http://www.habanafilmfestival.com)

LIMA. Festival de Cine de Lima: [www.festivaldelima.com](http://www.festivaldelima.com)

LOCARNO. Festival del Film Locarno: <http://www.pardolive.ch/pardo/festival-del-film-locarno/home.html>

MAR DEL PLATA. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: [www.mardelplatafilmfest.com/es](http://www.mardelplatafilmfest.com/es)

MONTREAL. Festival du Film de Montréal. Festival des Films du Monde: [www.ffm-montreal.org](http://www.ffm-montreal.org)

MOSCOW. Moscow International Film Festival. Московский Международный Кинофестиваль: <http://www.moscowfilmfestival.ru>

SAN SEBASTIÁN. Festival de San Sebastián. Donostia Zinemaldia: [www.sansebastianfestival.com](http://www.sansebastianfestival.com)

SÃO PAULO. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: [mostra.org/en/home](http://mostra.org/en/home)

SHANGHAI. Shanghai International Film Festival. 上海国际电影节: [siff.com](http://siff.com)

TALLINN. Tallinn Black Nights Film Festival. Pimedate Ööde filmifestival: [poff.ee](http://poff.ee)

TOKYO. Tokyo International Film Festival. 東京国際映画祭: [www.tiff-jp.net](http://www.tiff-jp.net)

TOULOUSE. Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse: [www.cinelatino.com.fr/](http://www.cinelatino.com.fr/)

VALDIVIA. Festival Internacional de Cine de Valdivia: [www.ficvaldivia.cl/](http://www.ficvaldivia.cl/)

VENICE. Venice Film Festival. La Biennale di Venezia: [www.labiennale.org/en/cinema](http://www.labiennale.org/en/cinema)

VIÑA DEL MAR. Festival de Cine Viña del Mar: [www.ficvina.cl](http://www.ficvina.cl)

WARSAW. Warsaw Film Festival. Strona główna: [www.wff.pl](http://www.wff.pl)

## 7.4 Referencias institucionales

AECID, Agencia Española para la Cooperación y el Desarrollo Internacional (2014). *Sectores de cooperación* <http://www.aecid.es/ES/Paginas/Sectores%20de%20Cooperacion/Cultura%20y%20Ciencia/02-Cultura-y-ciencia.aspx> [consulta: abril 2015]

ANCINE (2014a). *Apresentação* <http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao> [consulta: noviembre 2014]

\_\_\_\_\_ (2014b) *Fomento* <http://www.ancine.gov.br/fomento/o-que-e> [consulta: noviembre 2014]

- \_\_\_\_\_ (2014c). *Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e de Projetos de Obras Audiovisuais Brasileiras em Laboratórios e Workshops Internacionais* <http://www.ancine.gov.br/fomento/apoio-participacao-festivais-internacionais> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014d). *Festivais Internacionais contemplados pelo apoios* <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/anexos/2014%20-%20Programa%20Festivais%20Laboratorios%20e%20Workshops%20-Anexo%20II%20-%20LISTA%20FESTIVAIS%20e%20LABS.pdf> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Retorno do investimento por linha de ação* <http://fsa.ancine.gov.br/resultados/desempenho/retorno-do-investimento> [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Investimentos disponibilizados para as linhas de ação de produção e distribuição* <http://fsa.ancine.gov.br/resultados/investimentos/investimentos-linhas-acao> [consulta: 25 enero 2016]
- ARGENTINA, Gobierno de (1968). Ley N° 17.741 del 14 de mayo de 1968. Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm> [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (1994). Ley N° 24.377 del 28 de septiembre de 1994. Introdúcense modificaciones a la Ley N° 17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm> [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2011). *Cultura. Cine* <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/105-cine.php> [consulta: noviembre 2014]
- ARTE (2014). *ARTE at a glance* <http://www.arte.tv/de/arte-the-channel-engl/2197470.html> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2015). *Palmarés des copros ARTE* <http://www.arte.tv/fr/cinema-et-fiction/7781032.html> [consulta: noviembre 2014]
- BRASIL, Gobierno de (2011). Lei N° 12.485, de 12 de setembro de 2011, [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm) [consulta: abril 2014]
- CACI (2014). *Observatorio Iberoamericano del Audiovisual. Home* <http://www.oia.caaci.int/> [consulta: abril 2014]
- CERVANTES, Instituto (2012). *Cine en Construcción* <http://cvc.cervantes.es/artes/cine/construccion/> [consulta: 19 enero 2016]
- CHILE, Gobierno de (2004). Ley N° 19.981 Sobre Fomento Audiovisual. Diario Oficial de la República de Chile, Santiago, Chile, 10 de noviembre de 2004 <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=232277&buscar=19.981> [consulta: abril 2014]
- CHILE AUDIOVISUAL (2014a). *Información* <http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informacion.php> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Programa de apoyo a la participación en festivales y premios internacionales 2014* <http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/archivos/Programa%20de%20Apoyo%20para>

- %20la%20Participaci%C3%B3n%20en%20Festivales%20y%20Premios%20Int.%202014.pdf [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014c). *Ayudas para asistir a mercados cinematográficos*  
<http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/convocatorias.php> [consulta: noviembre 2014]
- CINERGIA (2014a). *Encuentros Cinergia 2014*  
[http://www.cinergia.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13&Itemid=13](http://www.cinergia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=13) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *CinergiaLAB 2014*  
[http://www.cinergia.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=193&Itemid=42](http://www.cinergia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=193&Itemid=42) [consulta: noviembre 2014]
- CNC, Centre National de la Cinématographie (2012). *Aide aux Cinémas du Monde. Centre National du Cinéma et de l'image animée* <http://www.cnc.fr/web/fr/cinemas-du-monde> [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015). *Aides aux cinémas du monde. Descriptif complet aide aux cinémas du monde.*  
[http://www.cnc.fr/c/document\\_library/get\\_file?uuid=1c0b6d41-a39f-48b7-a617-13c72fd2420b&groupId=18](http://www.cnc.fr/c/document_library/get_file?uuid=1c0b6d41-a39f-48b7-a617-13c72fd2420b&groupId=18) [consulta: abril 2015]
- COLOMBIA, Gobierno de (2012). Ley 1556 del Congreso de Colombia por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas  
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=48319> [consulta: 4 abril 2016]
- CONACULTA (2012). *Primera Edición del Riviera Lab*  
<http://www.conaculta.gob.mx/noticias/cine-y-artes-audiovisuales/19763-realizan-en-el-marco-del-rmff-la-primera-edicion-del-riviera-lab.html> [consulta: 16 abril 2016]
- CORFO (2015a). *Concurso CORFO Cine. Desarrollo de proyectos*  
<http://www.corfo.cl/programas-y-concursos/programas/concurso-corfo-cine>  
[consulta: 25 enero 2016]
- CORFO (2015b). *Programa de distribución audiovisual* <http://www.corfo.cl/programas-y-concursos/programas/programa-de-distribucion-audiovisual> [consulta: 25 enero 2016]
- DOCTV (2014). *Home* <http://www.doctvlatinoamerica.org/> [consulta: noviembre 2014]
- EFICINE (2014). *Estímulos y apoyos* <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine>  
[consulta: noviembre 2014]
- ESPAÑA, Gobierno de (2010). Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual <http://www.boe.es/boe/dias/2010/04/01/pdfs/BOE-A-2010-5292.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2013). *Resolución de 8 de octubre de 2013, del Instituto Cervantes, por la que se publican las cuentas anuales del ejercicio 2012*  
<http://www.boe.es/boe/dias/2013/10/18/pdfs/BOE-A-2013-10920.pdf> [consulta: abril 2015]
- EURIMAGES (2016). *European Cinema Support Fund. Home*  
[http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp) [consulta: 9 abril 2016]
- FIDECINE (2014). *Estímulos y apoyos* <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/fidecine>  
[consulta: noviembre 2014]
- FONA (2014). *Concursos* <http://www.montevideo.gub.uy/ciudadania/concursos/fona>  
[consulta: noviembre 2014]
- FONDS SUD CINÉMA (2010b). *Dossier*

- [http://www.cnc.fr/CNC\\_GALLERY\\_CONTENT/DOCUMENTS/publications/plaquettes/fond\\_sud\\_cinema.pdf](http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/publications/plaquettes/fond_sud_cinema.pdf) [consulta: febrero 2010]
- FONDOS CULTURA (2015a). *Guión. Fondo audiovisual Chile*  
<http://www.fondosdecultura.cl/guion/?parent=interes&target=audiovisual> [consulta: 25 enero 2016]
- FONDOS CULTURA (2015b). *Producción audiovisual. Fondo audiovisual Chile*  
<http://www.fondosdecultura.cl/produccion-audiovisual/?parent=interes&target=audiovisual> [consulta: 25 enero 2016]
- FUNDACINE (2014). *Home* <http://fundacine.tripod.com/> [consulta: noviembre 2014]
- GOETHE INSTITUT (2005). *Basic Agreement. Goethe Institut*  
[http://www.goethe.de/resources/files/pdf17/Goethe-Institut\\_Basic-Agreement.pdf](http://www.goethe.de/resources/files/pdf17/Goethe-Institut_Basic-Agreement.pdf)  
 [consulta: noviembre 2014]
- HIVOS FUND (2013). *Annual Report*  
[https://www.hivos.org/sites/default/files/hivos\\_annual\\_report\\_2013\\_1.pdf](https://www.hivos.org/sites/default/files/hivos_annual_report_2013_1.pdf)  
 [consulta: noviembre 2014]
- IBERMEDIA, Programa (1989). *Acuerdo para la creación del mercado común cinematográfico latinoamericano*  
<http://www.programaibermedia.com/langues/descargar4.php?idlegislacion=5&archivo=mercadocomun.pdf> [consulta: diciembre 2010]
- \_\_\_\_\_ (1998) *Reglamento de funcionamiento del Programa Ibermedia.*  
[http://www.programaibermedia.com/esp/pdf/autoridades/reglamento\\_ibermedia.pdf](http://www.programaibermedia.com/esp/pdf/autoridades/reglamento_ibermedia.pdf)  
 [consulta: diciembre 2010]
- \_\_\_\_\_ (2006). *Los viajes del viento* <http://www.programaibermedia.com/proyectos/los-viajes-del-viento/> [consulta: diciembre 2010]
- \_\_\_\_\_ (2007a). *Los viajes del viento* <http://www.programaibermedia.com/proyectos/los-viajes-del-viento-2/> [consulta: diciembre 2010]
- \_\_\_\_\_ (2007b). *Los viajes del viento en «l'Atelier» del Festival de Cannes*  
[http://www.proimagenescolombia.com//secciones/pantalla\\_colombia/breves\\_plantilla.php?id\\_noticia=114](http://www.proimagenescolombia.com//secciones/pantalla_colombia/breves_plantilla.php?id_noticia=114) [consulta: diciembre 2010]
- \_\_\_\_\_ (2011). *Programa Ibermedia. Apoyo a la exhibición cinematográfica*  
[http://www.programaibermedia.com/archivos/bases2011/ex/esp/ex2011\\_esp.pdf](http://www.programaibermedia.com/archivos/bases2011/ex/esp/ex2011_esp.pdf)  
 [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2012). *El abrazo de la serpiente* <http://www.programaibermedia.com/proyectos/el-abrazo-de-la-serpiente-2/> [consulta: diciembre 2015]
- \_\_\_\_\_ (2013). *Informe Ibermedia 2013*  
[http://segib.org/sites/default/files/INFORME\\_IBERMEDIA\\_2013.pdf](http://segib.org/sites/default/files/INFORME_IBERMEDIA_2013.pdf) [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2014). *Ibermedia TV* <http://www.programaibermedia.com/langes/ibermediatv.php>  
 [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Apoyo a la coproducción de películas iberoamericanas y línea abierta al documental. Bases 2015*  
[http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/basescop2015\\_esp\\_ONLINE.pdf](http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/basescop2015_esp_ONLINE.pdf) [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Ibermedia TV. Canales* <http://www.programaibermedia.com/el-cine-de-ibermedia-tv/canales/> [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015c). *Premio Ibermedia TV Cine en Construcción.*



- [http://www.sansebastianfestival.com/admin\\_img/documentos/2015\\_BASES\\_PREMIO\\_IBERMEDIA\\_TV\\_ES.pdf](http://www.sansebastianfestival.com/admin_img/documentos/2015_BASES_PREMIO_IBERMEDIA_TV_ES.pdf) [consulta: diciembre 2015]
- \_\_\_\_\_ (2016). *Marco legal* <http://www.programaibermedia.com/el-marco-legal/> [consulta: 4 marzo 2016]
- ICAU, Instituto del Cine y el Audiovisual de Uruguay (2014a). *Qué es ICAU* [http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/v/4605/3/mecweb/que\\_es\\_icaucine?breadid=null&3colid=1108](http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/v/4605/3/mecweb/que_es_icaucine?breadid=null&3colid=1108) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Bases no concursables 2014. Muestras y festivales* [http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/v/50505/3/mecweb/muestras\\_y\\_festivales?search=yes](http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/v/50505/3/mecweb/muestras_y_festivales?search=yes) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014c). *Bases no concursables. Convocatoria Muestras y Festivales* [http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/file/50505/1/bases\\_no\\_concursables\\_cmyf.pdf](http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/file/50505/1/bases_no_concursables_cmyf.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Desarrollo de contenidos audiovisuales. Fondo de fomento cinematográfico y audiovisual. Segunda convocatoria concursable* <http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/file/70610/1/bases-segunda-convocatoria-concursable-2015-con-tapa.pdf> [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Producción de contenidos audiovisuales. Fondo de fomento cinematográfico y audiovisual 2015. Primera convocatoria concursable* [http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/file/63986/1/bases\\_concursables\\_20151.pdf](http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/file/63986/1/bases_concursables_20151.pdf) [consulta: 25 enero 2016]
- IMCINE, Instituto Mexicano del Cine (2012). *Reglas de operación e indicadores de gestión y evaluación del fondo de inversión y estímulos al cine* [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d293e05abc55000157/53cd4f8a9d727926fe000a24/files/Reglas\\_de\\_operacion\\_FIDECINE.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d293e05abc55000157/53cd4f8a9d727926fe000a24/files/Reglas_de_operacion_FIDECINE.pdf) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014a). *El instituto* <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *FOPROCINE* <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/foprocine>
- \_\_\_\_\_ (2014c). «Acuerdo por el que se emiten las reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y distribución cinematográfica nacional». *Diario oficial*, Miércoles 15 de enero de 2014, México D. F. [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d193e05abc55000119/537f881e93e05abc550005f8/files/37900.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d193e05abc55000119/537f881e93e05abc550005f8/files/37900.pdf) [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Apoyo a la producción de largometrajes. Ficción, animación y documental (FOPROCINE)* [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d293e05abc5500015a/55969bc49d7279d3e2000902/files/Bases\\_Ficci\\_n\\_2015.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d293e05abc5500015a/55969bc49d7279d3e2000902/files/Bases_Ficci_n_2015.pdf) [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Apoyo a la postproducción de largometrajes. Ficción, animación y documental (FOPROCINE)* [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d293e05abc5500015a/55969c789d7279c1770002c7/files/Bases\\_Post\\_2015.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d293e05abc5500015a/55969c789d7279c1770002c7/files/Bases_Post_2015.pdf) [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015c). *Guión. Estímulos y apoyos* <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/guion> [consulta: 25 enero 2016]
- INCAA, Instituto Nacional del Cine y las Artes Audiovisuales de Argentina (2012). Resolución Fondo de Fomento Cinematográfico para la asistencia a distintos festivales

- internacionales con el objetivo de promover el cine nacional en el exterior  
<http://internacionales.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2013/03/R1512012.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2013a). *Convocatoria para las ayudas de primera vía, segunda vía y tercera vía*  
[http://ant.incaa.gov.ar/castellano/includes/tng/pub/tNG\\_download4.php?id\\_nor=1351&KT\\_download1=3a33fd289562c2b389e9f8e5f1af169a](http://ant.incaa.gov.ar/castellano/includes/tng/pub/tNG_download4.php?id_nor=1351&KT_download1=3a33fd289562c2b389e9f8e5f1af169a) [consulta: 31 julio 2015]
- \_\_\_\_\_ (2013b). Resolución N° 981/2013  
<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/210000-214999/210534/texact.htm> [consulta: 31 julio 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Octava edición concurso federal de proyectos de largometraje, Premio a desarrollo de proyectos "Raymundo Gleyzer"*  
<http://ant.incaa.gov.ar/castellano/assets/images/reso%20bases.pdf> [consulta: 31 julio 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Liquidaciones de créditos realizadas en Fomento*  
[http://ant.incaa.gov.ar/castellano/nuevo\\_nuestrocine\\_fomento\\_creditos.php](http://ant.incaa.gov.ar/castellano/nuevo_nuestrocine_fomento_creditos.php)  
 [consulta: 31 julio 2015]
- ISO, Código (2016). ISO (International Standard Organization)/ ISO 3166-1 alfa-2. Ver Libro de estilo de la Unión Europea: <http://publications.europa.eu/code/es/es-5000600.htm>  
 [consulta: 26 enero 2016]
- MERCOSUR (2014). *En pocas palabras*  
[http://www.mercosur.int/t\\_generic.jsp?contentid=3862&site=1&channel=secretaria&seccion=2](http://www.mercosur.int/t_generic.jsp?contentid=3862&site=1&channel=secretaria&seccion=2) [consulta: noviembre 2014]
- MÉXICO, Gobierno de (2010). Ley Federal de Cinematografía de 29 de diciembre de 1992, modificaciones de 28 de abril de 2010  
<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103.pdf> [consulta: 25 enero 2016]
- PARAGUAY (2014). *Reglamento WIP*  
<http://peliculasparaguayas.com.py/es/actualidades/reglamentoWIP>  
 [consulta: noviembre 2014]
- PRODECINE (2014). *Home* <http://fsa.ancine.gov.br/programas/prodecine>  
 [consulta: noviembre 2014]
- PROIMÁGENES, Colombia (2005). *Resolución estímulos por concurso. Desarrollo de guiones*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=56>  
 [consulta: 3 enero 2015]
- \_\_\_\_\_ (2006). *Resolución estímulos por concurso.*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=48>  
 [consulta: 3 enero 2015]
- \_\_\_\_\_ (2009). *Anuario estadístico 2009.*  
<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Anuario%20Estad%3%ADstico%202009.pdf> [consulta: 3 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2010). *Largometrajes colombianos desde 1915*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&lang=es&per=390>  
 [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Eventos*  
<http://www.proimagenescolombia.com/secciones/eventos/eventos.php?nt=1&mes=10&anio=2014> [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Programas*  
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/fdc/programas\\_fdc.php?nt=6](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/fdc/programas_fdc.php?nt=6)  
 [consulta: noviembre 2014]

- \_\_\_\_\_ (2014c). *Origen*  
<http://www.proimagenescolombia.com/secciones/proimagenes/origen.php>  
 [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014d). *Convocatoria estímulo integral*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=566> [consulta:  
 noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014e). *Convocatorias ficción, documental y animación*  
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/fdc/convocatorias/estimulos\\_concurso.php](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/fdc/convocatorias/estimulos_concurso.php) [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014f). *Convocatoria formación especializada para el sector cinematográfico*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=564> [consulta:  
 noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2014g). *Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico 2014, estímulos automáticos* <http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=559>  
 [consulta: noviembre 2014]
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Estímulos automáticos. Convocatoria 2015*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=675> [consulta: 25  
 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Estímulos por concurso. Estímulo integral a la producción y promoción de películas*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=683>  
 [consulta: 25 enero 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015c). *Estímulos por concurso. Convocatoria ficción*  
<http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=684> [consulta: 16  
 abril 2016]
- \_\_\_\_\_ (2015d). *El abrazo de la serpiente*  
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=2106](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2106) [consulta: 16 abril 2016]
- SEFIC, (1991). «Compêndio. Legislação Aplicável. Programa Nacional de Apoio e Incentivo a Cultura». *Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura Gabinete/SEFIC*  
[http://www.cultura.gov.br/documents/10895/939065/COMP%C3%80ANDIO\\_PRONAC.pdf/ad6e22c0-39ab-4d24-9d12-0d16e677a931](http://www.cultura.gov.br/documents/10895/939065/COMP%C3%80ANDIO_PRONAC.pdf/ad6e22c0-39ab-4d24-9d12-0d16e677a931) [consulta: 25 enero 2016]
- UNIÓN EUROPEA (2013). *Programa Media Mundus*  
<http://www.mediadeskuk.eu/funding/media2007results/media-mundus/>  
 [consulta: abril 2015]
- \_\_\_\_\_ (2015). *International Coproduction Funds 2015*  
[https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/funding/international-coproduction-funds-2015\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/funding/international-coproduction-funds-2015_en) [consulta: abril 2015]
- URUGUAY, Gobierno de (2008). Ley N° 18.284 Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay. Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, Uruguay, 2 de junio de 2008  
<http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp?Ley=18284&Anchor=>
- \_\_\_\_\_ (2014). *Fondo de incentivo cultural. Uruguay*  
<http://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy/> [consulta: abril 2015]
- VENTANA SUR (2015). *Ventana Sur* <http://www.ventanasur.gov.ar/> [consulta: noviembre 2014]

## 7.5 Recursos audiovisuales

CANNES, Festival de – INA (1968). Imágenes de las asambleas de Cannes 1968. *Cinéma Cinémas* Institut National de l'Audiovisuel <https://www.ina.fr/video/CPB06018422> [consulta: 5 abril 2016]

FERNÁNDEZ, Gustavo, Sebastián López Borda e Iván D. Gaona (2009). *Producción. Detrás de cámaras de Los viajes del viento*. <https://www.youtube.com/watch?v=wjulPyT4Wjk> [consulta: 4 abril 2016]

HSU, Juan Martín (2007). *Work in progress. Balneario la salada* (2007) <https://vimeo.com/1020055> [consulta: 5 abril 2016]

## 7.6 Entrevistas

ADMETLLA, Isona (World Cinema Fund Manager). Entrevista. 4 julio 2012. Skype. Berlín-Madrid / 22 septiembre 2012. Skype. Berlín-San Sebastián.

BEN HANIA, Kaouther (directora de *Challatt Tunis*, película participante en Cine en Movimiento 8). 24 septiembre 2012. Entrevista. Cine en Movimiento. San Sebastián.

DÍAZ LÓPEZ, Marina (Técnico Audiovisual del Instituto Cervantes). Entrevista. 18 febrero 2011. Instituto Cervantes. Madrid.

GUEVARA, Ana y JORGE, Leticia (directoras de *Tanta agua*, película participante en Cine en Construcción 2012). Entrevista. 25 septiembre 2012. Cine en Construcción. San Sebastián.

HSU, Juan Martín (director de *La salada*, película seleccionada por Cine en Construcción y caso de estudio del Capítulo 2). Entrevista. Correspondencia por e-mail entre el 13 y el 18 de febrero de 2016. Buenos Aires – Madrid.

LANGELAAN, Janneke (Coordinadora del Fondo Hubert Bals y asesora de programación del Festival de Rotterdam sobre cine de América Latina). Entrevista. 1 diciembre 2014. Hubert Bals Fund Office. Rotterdam.

LELIO, Sebastián (director de *Gloria*, película ganadora del Premio Cine en Construcción 2012). Entrevista. 25 septiembre 2012. Cine en Construcción. San Sebastián.

LUDEMANN, Marina (Técnico Audiovisual del Goethe Institut). Entrevista. Correspondencia por e-mail entre el 6 y el 10 de octubre de 2012. Berlín – Madrid.

PINTO, Iván (Director de la revista *La fuga*, programador del Festival de Cine de Viña del Mar). Entrevista. 28 de agosto de 2015. Centro Cultural Gabriela Mistral. Santiago de Chile.

PIQUIN, Ana (Industry Club, Festival de Cine de San Sebastián). Entrevista. Correspondencia por e-mail entre el 25 de febrero y el 22 de marzo de 2011.

RIBA, José María (exdirector del Festival de Cine de San Sebastián, exprogramador de la *Semaine de la critique*, colaborador y asesor de Cine en Construcción San Sebastián y Toulouse entre 2002 y 2007). Entrevista. 27 enero 2011. Skype. París-Madrid.

SEPÚLVEDA, Sebastián (director de *Las niñas Quispe*, película participante en Cine en Construcción 2012). Entrevista. 25 septiembre 2012. Cine en Construcción. San Sebastián.

SIGVARDSON, Ulf (Göteborg Fund Manager). Entrevista. Correspondencia por e-mail entre el 4 y el 7 de junio de 2012. Göteborg - Madrid.

URRUTIA, Carolina (Directora de la revista *La fuga*). Entrevista. 29 de agosto de 2015. Centro Cultural Gabriela Mistral. Santiago de Chile.

## 7.7 Festivales, talleres y foros de industria

2015 CPH:DOX. Copenhagen Documentary Film Festival. 5-15 noviembre.

2015 SANFIC. Festival Internacional de Cine de Santiago de Chile. 25-30 agosto. Acreditación Industria.

2015 Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. 1-5 septiembre.

2015 DOCULAB Andino. Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. 3-4 septiembre

2015 Festival Asterisco (LGTBIQ). Buenos Aires. 15-19 julio

2015 WIP. Work in Progress. Festival Asterisco (LGTBIQ). Buenos Aires. 18 julio.

2015. FILMADRID. 5-14 junio.

2015 DOCUMENTAMADRID. 27 abril - 8 mayo. Acreditación Invitado.

2014 [Oficinas del Hubert Bals Fund, Rotterdam International Film Festival]

2014 IDFA. Amsterdam International Documentary Festival. 19-30 noviembre.

2014 HISPANOSCOPE. Pitching de producción. Bruselas. 12-13 noviembre

2014 Berlinale International Film Festival. 6-16 febrero. Acreditación Estudiante.

2013 Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 20-28 septiembre. Jurado de la Juventud

2012 Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 21-29 septiembre. Acreditación Industria.

2012 Cine en Construcción. Industry Club. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. 25-26 septiembre. Acreditación Industria

2012 Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse. 23 marzo - 1 abril. Acreditación Industria.

2012 Cine en Construcción. Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse. 29-30 marzo. Acreditación Industria.

2011 ABYCINE. Festival de Cine de Albacete ABYCINE. 30 septiembre - 3 octubre. Acreditación Jurado Joven.



## Agradecimientos

---

Para reunir el ánimo y las fuerzas que requiere lanzarse a la investigación fue fundamental Alberto Elena, primer director de esta tesis. Estoy en deuda con él por su interés en este trabajo que pensamos como un proyecto a largo plazo; yo sigo convencida. Sobre todo le agradezco que generara y me acercara a debates y espacios de discusión de los que ahora me siento parte.

A Manuel Palacio, director de esta tesis, le agradezco la ayuda y la confianza depositada en mí y en este trabajo. También que nos haya hecho partícipes del grupo de investigación TECMERIN de la Universidad Carlos III de Madrid.

María Luisa Ortega, directora de esta tesis, es para mí un referente: tengo la suerte de coincidir con ella en varios frentes y admiro la energía y la actitud con las que aborda cada proyecto. Le agradezco de manera muy especial su dedicación a esta tesis y, en general, los buenos consejos.

A Marina Díaz López, otro referente, le agradezco el cariño y el seguimiento que ha hecho de esta tesis desde que la conoce: sus preguntas y comentarios están también aquí.

También debo mencionar la financiación que me ha permitido trabajar en esta investigación: una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2010-0319), una Ayuda de Movilidad del Programa Propio de Investigación de la Universidad Carlos III de Madrid y una de las ayudas para Estancias Breves del programa FPU.

Durante la estancia en Amsterdam fue muy provechoso discutir este trabajo con Marijke de Valck, a quien agradezco su disponibilidad y atención. Fue igualmente productiva la estancia en Buenos Aires en el grupo de investigación ClyNE y el debate que generaron sus miembros en torno a este trabajo. En lo académico y en lo personal les agradezco a Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras el trato durante mi estadía: estoy en deuda... entre otras cosas, por una «SUBE».

Del breve salto a Chile le agradezco a Iván Pinto el esfuerzo por ponerme en contexto en tiempo récord.

En Madrid pertenezco a dos grupos en los que aprendo a destajo de mis compañeros. Por un lado, y en el Sur, el grupo de investigación TECMERIN, donde en lo particular le agradezco a Susana Díaz la ayuda con el tránsito a la docencia; a mis compañeros de Doctorado, la compañía y los consejos; y a Carmen Ciller, el que cuente conmigo. Por otro lado, y al Norte, les agradezco a los compañeros de *Secuencias* los ánimos y sus contagiosas ganas de trabajar.

Me queda la sensación de haber tenido más compañeros de Doctorado que los que me corresponden por matrícula si pienso en todos quienes han compartido temores, éxitos, pesadillas y alegrías relacionadas con sus tesis y en aquellos que me dejaron colarme en sus defensas. Mención especial merece Aida Vallejo, también por el *festival going*.

La paciencia y las cervezas se las agradezco sobre todo a los mayores damnificados de esta tesis: mis compañeros de piso; Eva, Camila, Álvaro, Polo, quizá Vicente... ya pasó. A la lista se suman más amigos de (cine)filias y fobias por Lavapiés, Belmonte y otros territorios: Javi, Bea y Bárbara al frente; *Los Palomos*; algunos a quienes cité en otros párrafos; y los amigos circunstanciales que en algún momento han sabido de esta aventura.

Acabo agradeciendo a quienes antes supieron de esta tesis y siempre han estado atentos y al quite: a mis padres, por el ejemplo y los ánimos. Algo le debo también a mi hermano. Y a mis abuelas, mis mejores fans. Cierro con mi abuelo Joaquín/*Rosique*, que me preguntaba mucho pero no llegó a entender a qué tantos papeles, tantos libros, tantas películas y algunos viajes (tan largo): para esto eran.

Madrid, mayo de 2016



## **8. ANEXOS**

---



## Índice de anexos

---

<b>ANEXO I.</b> Películas citadas en la investigación y títulos seleccionados por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund en el periodo 2000-2015 _____	365
<b>ANEXO II.</b> Ficha de <i>Tanta agua</i> (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013) en los catálogos de Cine en Construcción de Toulouse y San Sebastián en 2012. Dossier de participantes de industria (Toulouse, 2012) _____	377
<b>ANEXO III.</b> Formularios de participación. Cine en Construcción, Hubert Bals Fund y World Cinema Fund (convocatorias 2015) _____	389
<b>ANEXO IV.</b> Evolución de premios de Cine en Construcción en las ediciones de San Sebastián y Toulouse _____	396
<b>ANEXO V.</b> Películas premiadas en Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse (histórico 2002-2015) _____	400
<b>ANEXO VI.</b> Calendario de financiación de fondos creados por festivales de cine _____	403
<b>ANEXO VII.</b> Distribución de las ayudas del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund por países participantes en los proyectos (2000-2015) _____	404
<b>ANEXO VIII.</b> Modelo de tablas del estudio. Datos básicos de la película y su itinerario por los subcircuitos analizados en el trabajo _____	407
<b>ANEXO IX.</b> Instituto Cervantes – Cine en Construcción (2003-2011) _____	409
<b>ANEXO X.</b> Goethe Institut – World Cine Fund (2007-) _____	415
<b>ANEXO XI.</b> Países. Código ISO 3166-1 _____	417



**ANEXO I.** Películas citadas en la investigación y títulos seleccionados por el Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund en el periodo 2000-2015<sup>1</sup>

<b>APOYOS</b>	<b><i>Título original [(Título distribución internacional)], (Director, año de producción, país(es) participantes)</i></b>
HBF	<i>18 cigarrillos y medio</i> (Marcelo Tolces, 2010, PY)
HBF	<i>25 watts</i> (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001, UY)
WCF	<i>3 / Tres</i> (Pablo Stoll, 2012, UY)
HBF	<i>33</i> (Kiko Goifman, 2002, BR)
**	<i>4 (Ilya Khrzhanovsky, 2004, RU/NL)</i>
HBF	<i>4 mujeres descalzas</i> (Santiago Loza, 2005, AR)
CC	<i>7 cajas</i> (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2012, PY)
CC	<i>77 doronship</i> (Pablo Agüero, 2009, AR)
HBF	<i>A alegria</i> (Felipe Bragança y Marina Meliande, 2010, BR)
HBF / CC	<i>A casa de Alice</i> (Gustavo Periera da Silva Texeira, 2007, BR)
CC / WCF	<i>A cidade onde envelheço</i> (Marilia Rocha, 2016, BR)
HBF	<i>A febre do rato</i> (Claudio Assis, 2011, BR)
HBF / CC	<i>A festa da menina morta</i> (Matheus Nachtergaele, 2008, AR/BR/PT)
HBF	<i>A happy death</i> (Eduardo Nunes, sin datos, BR)
HBF	<i>A Mexican story</i> (Artur Aristakisian, sin datos, MX/RU)
CC	<i>A tiro de piedra</i> (Sebastián Hiriart, 2010, MX)
CC	<i>A via lactea</i> (Lina Chamie, 2007, BR)
HBF	<i>Abrir puertas y ventanas</i> [presentada al principio como <i>Ausencias o Absences</i> ] (Milagros Mumenthaler, 2011, AR)
CC	<i>Acné</i> (Federico Veiroj, 2008, UY/AR/ES)
*	<i>Agua</i> (Verónica Chen, 2006, AR/FR)
HBF / CC	<i>Agua fría de mar</i> (Paz Fábrega, 2010, CR/FR)
WCF / HBF	<i>Agua y sal</i> (Alejo Taube, 2010, AR)
**	<i>Ahlaam</i> (Mohamed Al Daradji, 2006, IQ)
*	<i>Ainda Orangotangos</i> (Gustavo Spolidoro, 2007, BR)
HBF	<i>Alba</i> (Ana Cristina Barragán, 2016, EC)
**	<i>Al-lail</i> ([ <i>La nuit</i> ], Mohamad Malas, 1992, SY)
HBF	<i>Alligator girl</i> (Felipe Bragança, sin datos, BR)
CC	<i>Alma matter</i> (Albaro Buena, 2004, UY)
*	<i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002, BR)
*	<i>Amores perros</i> (Alejandro González Iñárritu, 2000, MX)
CC	<i>Amorosa Soledad</i> (Martín Carranza y Victoria Galardi, 2008, AR)
HBF / CC	<i>Ana y los otros</i> (Celina Murga, 2003, AR)
**	<i>Ani to sono imoto</i> ([ <i>A Brother and His Young Sister</i> ], Yasujirô Shimazu, 1939, JP)
WCF	<i>Antes o tempo nao acabava</i> (Sérgio Andrade y Fabio Baldo, 2016, BR)

<sup>1</sup> Las películas marcadas con (\*) son latinoamericanas pero no han sido financiadas por alguno de los tres fondos analizados en esta investigación. Las señaladas como (\*\*) no tienen participación de empresas de América Latina.

- HBF *Antígona* (Pedro González Rubio, sin datos, MX)  
 HBF *Antonia: o filme* (Tata Amaral, 2006, BR)  
 HBF *Aparte* (Mario Handler, 2002, BR)  
 CC *Aquí no ha pasado nada* (Alejandro Fernández Almendras, 2016, CL)  
 \* *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, VE/FR)  
 HBF *As três Marias* (Aluizio Abranches, 2002, BR)  
 CC *Asalto a la fábrica de calventores* (Estanislao Buisel Quintana, sin datos, AR)  
 CC *Asalto al cine* (Iria Gómez Concheiro, 2011, MX)  
 WCF *Atos dos homens* (Kiko Goifman, 2008, BR)  
 CC *Aurora* (Rodrigo Sepúlveda, 2014, CL)  
 CC *Aurora boreal* (Sergio Tovar Velarde, 2007, MX)  
 CC *Ausência* (Chico Teixeira, 2014, BR/CL/FR)  
 \*\* *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006, FR/US/MX)  
 \*\* *Babi buta yang ingin terbang* ([Blind Pig Who Wants to Fly], Edwin, 2008, ID)  
 \* *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002, AR)  
 CC *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003, AR)  
 HBF *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005, MX)  
 HBF *Bedroom cities* (Martín Romanella, sin datos, AR)  
 CC *Beira mar* (Filipe Matzembacher y Marcio Reolon, 2015, BR)  
 \* *Belair* (Bruno Safadi y Noa Bressane, 2011, BR)  
 CC *B-Happy* [primero presentada como *Punto de partida*] (Gonzalo Justiniano, 2003, CL)  
 \*\* *Bian nzou bian chang* ([*Life on a String*], Chen Kaige, 1989, CN)  
 \*\* *Bian zou bian chang* ([*Life on a string*], Chen Kaige, 1991, CN/DE/UK)  
 HBF *Blanco en blanco* (Théo Court, sin datos, BR)  
 HBF *Blush* (Ana Poliak, sin datos, AR)  
 HBF *Boi Neon* (Marcio Reolon y Felipe Matzembacher, 2015, BR)  
 HBF *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001, AR)  
 WCF *Bombón el perro* (Carlos Sorín, 2004, AR)  
 CC *Bonsái* (Cristián Jiménez, 2011, CL/AR/FR/PT)  
*Botín de guerra* [primero presentada como *Operación Cóndor*] (David Blaustein, 2000, AR)  
 HBF *Brief story from the green planet* (Santiago Loza, sin datos, AR)  
 HBF *Buena vida delivery* (Leonardo di Cesare, 2004, AR)  
 HBF *Bull Down!* (Gabriel Mascaro, sin datos, BR)  
 CC *Capital rancho* (Gabriel Bertini, 2002, AR)  
 \* *Carancho* (Pablo Trapero, 2010, AR/CL/FR/KR)  
 \* *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003, BR/AR/IT)  
 WCF *Carne de perro* (Fernando Guzzoni, 2012, CL)  
 CC *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003, AR)  
 HBF *Cazador de sombras* (Pablo Perelman, 2013, CL)  
 \* *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998, BR/FR)  
 \* *Chicago boys* (Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, 2015, CL)  
 HBF *Chico ventana también quisiera tener un submarino* (Alex Piperno, sin datos, UY)  
 \*\* *Chronicle of a Disappearance* (Elia Suleiman, 1996, PS/IL/US/DE/FR)  
 HBF *Ciego* (Fernando Zuber, sin datos, AR)

- HBF / CC *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005, BR)  
 WCF *Citadel* [presentada primero como *Fuera de lugar*] (Diego Mondaca, 2006, BO)  
 \* *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002, BR/FR)  
 \*\* *Clercks* (Kevin Smith, 1994, US)  
 CC *Climas* (Enrica Pérez, 2014, PE/CO)  
 WCF *Cocote* (Nelson Caro de los Santos, , DR)  
 CC *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, 2009, PE/CO)  
 HBF *Conurbano* (Gregorio Cramer, sin datos, AR)  
 HBF *Cordero de dios* (Lucía Cedrón, 2008, AR)  
 CC *Cores* (Francisco García, 2012, BR)  
 HBF *Cornelia frente al espejo* (Daniel Rosenfeld, 2012, AR)  
 HBF *Corta* (Felipe Guerrero, 2012, CO)  
 HBF *Corte real* (Julia de Simone, sin datos, BR)  
 HBF *Cracks 2* (Marité Ugás, sin datos, PE)  
 \* *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965, AR)  
 \* *Cronicamente inviável* (Sergio Bianchi, 2000, BR)  
 HBF *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004, MX)  
 \* *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993, MX)  
 \* *Danzón* (María Novaro, 1991, MX/ES)  
 HBF *De ciervos y mariposas* (María Berns, sin datos, AR)  
 HBF *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2011, CL)  
 CC *De menor* (Caru Alves de Souza, 2012, BR)  
 CC *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015, VE)  
 HBF *Deserto feliz* (Paulo Caldas, 2007, BR)  
 HBF *Desobediencia civil* (Alejandro Fadel, sin datos, AR)  
 HBF / WCF *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004, PE)  
 HBF / WCF *Dioses* (Josué Méndez, 2008, PE)  
 CC *Distancia* (Sergio Ramírez, 2011, GT)  
 \*\* *Dokfa nai meuman* ([*Mysterious Object at Noon*], Apichatpong Weerasethakul, 2000, TH/NL)  
 HBF *Dólares de arena* (Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, 2014, DR)  
 HBF *Domésticas* (Fernando Meirelles, 2001, BR)  
 HBF *Dos disparos* (Martin Rejtman, 2014, AR)  
 HBF *Dr. Vidal's wound* (Cristina Faustino, sin datos, AR)  
 CC *É proibido proibir* (Jorge Durán, 2007, BR)  
 HBF *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, sin datos, PY)  
 HBF *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, CO)  
 WCF *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004, AR)  
 \* *El año del tigre* (Sebastián Lelio, 2011, CL)  
 CC *El árbol* (Carlos Serrano Azcona, 2009, MX)  
 CC *El asaltante* (Pablo Fendrik, 2009, AR)  
 \* *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005, AR/ES/FR)  
 CC *El baño del papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007, UY)  
 WCF *El Bella Vista* (Alicia Cano, 2012, UY/DE)  
 HBF *El bonaerense* (Pablo Trapero, , AR)  
 HBF *El camino entre dos puntos* (Sebastián Díaz Morales, 2010, AR)

- CC *El cielito* (María Victoria Menis, 2004, AR)
- CC *El cielo elegido* (Víctor González, 2010, AR)
- HBF / WCF *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008, CL)
- HBF *El circuito de Román* (Sebastián Brahm, 2011, CL)
- \* *El clan* (Pablo Trapero, 2015, AR/ES)
- \* *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002, MX/ES/AR/FR)
- CC *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2009, UY)
- HBF / WCF *El custodio* (Ariel Rotter, 2006, AR)
- \* *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001, ES/MX/FR/AR)
- \* *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001, AR/ES)
- CC *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002, AR)
- CC *El lenguaje de los machetes* (Kizzy Terrazas, 2011, MX)
- CC *El Leyton* (Gonzalo Justiniano, 2002, CL)
- CC *El lugar del hijo* (Manuel Nieto, 2013, UY/AR)
- HBF *El movimiento* (Benjamín Naishtat, 2015, AR)
- CC *El mudo* (Daniel Vega y Diego Vega, 2013, PE/MX/FR)
- \* *El nido vacío* (Daniel Burman, 2008, AR/ES/FR/IT)
- HBF *El nombre de la hija* (Tania Hermida, 2011, EC)
- CC *El notificador* (Blas Eloy Martínez, 2011, AR)
- HBF / WCF *El otro* (Rodrigo Moreno, 2007, AR)
- HBF *El Paititi* (Luis Sampieri, sin datos, AR)
- HBF *El placer es mío* (Elisa Miller, 2015, MX)
- WCF *El premio* (Paula Markovitch, 2011, AR)
- CC *El rey de San Gregorio* (Alfonso Gazitua, 2005, CL)
- CC *El silencio del río* (Carlos Tribiño Mambi, 2015, CO/FR/UY)
- HBF *El sol* (Blasco Ayar, 2009, AR)
- HBF *El sueño de Sor Juana* (Gregorio Rocha, sin datos, MX)
- CC *El telón de azúcar* (Camila Guzmán, 2005, CU)
- CC *El transcurso de las cosas* (Esteban Menis, 2001, AR)
- \* *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009, AR/ES/FR)
- CC *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, 2013, CL/FR)
- WCF *El viento* (Eduardo Mignogna, 2009, AR)
- CC *El violín* (Francisco Vargas, 2005, MX)
- \* *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012, AR/ES/FR)
- \* *En el nombre de la hija* (Alicia Hermida, 2011, EC)
- \* *En la cama* (Matías Bize, 2005, CL/DE)
- \* *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946)
- CC *Entre la noche y el día* (Bernardo Arellano, 2011, MX)
- HBF / CC *Era o hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016, BR/FR)
- CC *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012, BR)
- CC *Esas no son penas* (Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade, 2005, EC)
- HBF *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000, AR)
- \* *Estrada real da cachaça* (Pedro Urano, 2008, BR)
- CC *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015, AR/FR/ES)
- HBF / CC *Extraño* [primero presentado como *Grieta*] (Santiago Loza, 2003, AR)
- HBF *Extraño pero verdadero* (Michel Lipkes, sin datos, MX)



- HBF *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2008, AR)  
 HBF / CC *Familia tortuga* (Rubén Imaz, 2006, MX)  
 HBF *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006, MX)  
 \*\* *Few of us* (Sharuna Bartas, 1996, LT/FR/PT/DE)  
 CC *Fiestapatria* (Luis R. Vera, 2006, CL)  
 HBF / WCF *Filmphobia* (Kiko Goifman, 2008, BR)  
 HBF *Fim da linha* (Gustavo Steinberg, 2008, BR)  
 HBF *Fotografías* [presentada primero como *Viaje al país de mi madre*] (Andrés di Tella, 2007, AR)  
 HBF *Fricción* (Michel Lipkes, sin datos, MX)  
 CC *Fuera de juego* (Víctor Arregui, 2002, EC)  
 CC *Fuera del cielo* [presentada al principio como *El Marlboro y el cucu*] (Javier Fox Patrón, 2006, MX)  
 \* *Fuga* (Pablo Larraín, 2006, AR/CL)  
 CC *Fugaz* (Víctor Dinenzon, 2003, AR)  
 HBF *Ganges* (Ernesto Baca, sin datos, AR)  
 HBF *Garua* (Gustavo Corrado, 2005, AR)  
 CC *Gasolina* (Julio Hernández Cordón, 2007, GT)  
 \* *Gatos viejos* (Sebastián Silva y Pedro Peirano, 2010, CL/US)  
 \* *Géminis* (Albertina Carri, 2005, AR/FR)  
 HBF *Germania* (Maximiliano Schonfeld, 2012, AR)  
 HBF / WCF *Gigante* (Adrián Biniez, 2009, AR)  
 HBF / WCF *Girimunho* (Helvécio Marins, 2011, BR)  
 CC *Gloria* (Sebastián Lelio, 2012, CL)  
 HBF *Glue* (Alexis Dos Santos, 2006, AR)  
 \* *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014, MX)  
 \* *Hacerme feriante* (Julián D'Angiolillo, 2010, AR)  
 HBF / CC *Halley* (Sebastián Hoffman, 2013, MX)  
 WCF *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006, PY)  
 HBF *Harmonica's howl* (Bruno Safadi, sin datos, 2013)  
 \*\* *Heroji* (François Lunel, 1999, FR/BA)  
 \* *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009, UY/CO/AR/ES)  
 WCF / CC *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2013, AR-AR/UY/FR/DE)  
 \* *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008, AR)  
 CC *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002, AR)  
 CC *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011, BR/AR/FR)  
 HBF *Histórico de violência* (Kleber Mendonça Filho, sin datos, BR)  
 WCF *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009, CL)  
 WCF *Huting Season* (Natalia Garagiola, sin datos, AR)  
 \*\* *Ikimono no kirouku* ([*Crónica de un ser vivo*], 1955, JP)  
 \*\* *Ikiru* ([*vivir*], 1952, JP)  
 CC *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005, AR)  
 CC *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, 2009, CL/PT/FR)  
 HBF *Imagination is a form of memory* (Flávia Castro, sin datos, BR)  
 CC *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011, AR)  
 HBF *Insular* (Federico Adorno, sin datos, PY)

- CC *Irrespirable* (Matías Pinochet García, 2011, CL)
- HBF / CC *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015, GT)
- HBF *Japón* (Carlos Reygadas, 2001, MX)
- WCF *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014, AR)
- WCF / HBF *Jean Gentil* (Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, 2010, MX-MX/DR)
- WCF *Jesús* (Fernando Guzzoni, , CL)
- CC *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012, CL)
- HBF *Judíos en el espacio* (Gabriel Matías Lichtmann, 2005, AR)
- CC *Juntos* (Nicolás Pereda, 2009, MX)
- \* *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002, AR/ES/IT)
- CC *Karen llora en un bus* (Gabriel Rojas Vera, 2010, CO)
- \*\* *Kaushi-toride no san-akunin* ([*La fortaleza escondida*], 1958, JP)
- HBF *Kékszakkállú* (Gastón Sonicki, sin datos, AR)
- \*\* *Khayal Gatha* (Kumar Shaahani, 1989, IN)
- HBF *Killing the death* (Hugo Giménez, sin datos, PY)
- \* *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2006, MX/ES)
- \*\* *Kôjô no tsuki* (Keisuke Sasaki, 1937, JP)
- \*\* *Kumonosu-jô* ([*Trono de sangre*], 1957, JP)
- HBF *La antena* (Esteban Sapir, 2007, AR)
- HBF *La cama* (Mónica Laraina, sin datos, AR)
- HBF *La castración* (Ivan Lowenberg, 2011, MX)
- CC *La comodidad en la distancia* (Jorge Yacomán Saavedra, 2014, CL)
- CC *La demolición* (Marcelo Mangone, 2005, AR)
- CC *La emboscada* (Daniel Hendler, 2015, AR/UY)
- CC *La espera* (Aldo Garay, 2002, UY)
- CC *La extranjera* (Fernando Díaz, 2008, AR)
- HBF *La fiebre del loco* (Andrés Wood, 2001, CL)
- HBF *La flor* (Mariano Llinás, sin datos, AR)
- \* *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985, AR)
- \* *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68, AR)
- CC *La invención de la carne* [presentada al principio como *Ártico*] (Santiago Loza, 2009, AR)
- WCF *La león* (Santiago Otheguy, 2007, AR)
- HBF *La libertad* (Lisandro Alonso, 2011, MX)
- \* *La malquerida* (Emilio Fernández, 1949, MX)
- CC *La mirada invisible* [presentada al principio como *Ciencias morales*] (Diego Lerman, 2010, AR/FR/ES)
- HBF / CC *La mujer de barro* (Sergio Castro San-Martín, 2015, CL)
- HBF *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015, AR)
- CC *La nana* (Sebastián Silva, 2009, CL)
- HBF *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004, AR)
- HBF / WCF *La obra del siglo* (Carlos Machado Quintela, 2015, CU)
- HBF *La omisión* (Sebastián Schajer, sin datos, AR)
- HBF *La parte ausente* (Galel Maidana, 2014, AR)
- WCF *La pasión de Michelangelo* (Esteban Larraín, 2013, CL)
- HBF / CC *La perrera* (Manuel Nieto, 2006, UY)

- HBF / CC *La playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012, CO)  
 CC *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003, CO)  
 CC *La punta del diablo* (Marcelo Paván, 2006, AR)  
 HBF *La rabia* (Albertina Carri, 2008, AR)  
 HBF / CC *La sagrada familia* (Sebastián Campos / Lelio, 2004, CL)  
 CC *La salada* (Juan Martín-Hsu, 2014, AR)  
 HBF *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008, AR)  
 HBF *La sangre iluminada* (Iván Ávila, 2007, MX)  
 HBF *La sangre y la lluvia* (Jorge Navas, 2009, CO)  
 CC *La Sirga* (William Vega, 2012, CO/FR/MX)  
 WCF *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010, CO)  
 CC *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004, CO)  
 HBF / WCF *La tercera orilla* (Celina Murga, 2013, AR)  
 WCF *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, PE)  
 HBF *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015, CO)  
 HBF *La última tierra* (Pablo Lamar, 2016, PY)  
 \* *La vida de alguien* (Ezequiel Acuña, 2015, AR)  
 \* *La vida de los peces* (Matías Bize, 2010, CL/FR)  
 HBF / CC *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010, UY)  
 CC *La voz en off* (Cristián Jiménez, 2014, CL)  
 CC *La Yuma* (Florence Jaughey, 2009, NI/MX)  
 HBF *Las cenizas* (Raúl del Busto, sin datos, PE)  
 CC *Las horas muertas* (Aarón Fernández, 2013, MX/ES/FR)  
 HBF / WCF *Las malas intenciones* (Rosario García Montero, 2011, PE)  
 HBF *Las mantenidas sin sueño* (Martín Desalvo, 2005, AR)  
 HBF *Las marimbas del infierno* (Julio Hernández Cordón, 2010, GT)  
 CC *Las niñas* (Rodrigo Marín, 2007, CL)  
 CC *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, 2013, CL/FR/AR)  
 WCF *Las vidas posibles* (Sandra Gugliotta, 2006, AR)  
 HBF *Las voces* (Carlos Armella, 2012, MX)  
 HBF *Lejanías* (Alejandro Saderman, sin datos, AR)  
 WCF *Leonera* (Pablo Trapero, 2008, AR)  
 HBF *Leones* (Jazmín López, 2012, AR)  
 \*\* *Les silences du palais* (Moufida Tlatli, 1994, TN/FR).  
 HBF *Lisanka* (Daniel Díaz Torres, 2010, CU)  
 HBF / WCF *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008, AR)  
 HBF *Lobo en medio de lobes* (Natalia López, sin datos, MX)  
 \*\* *Loong Boonmee raleuk chat* ([*Uncle Boonmee who can recall his past lives*], Apichatpong Weerasethakul, 2010, TH/UK/FR/DE/ES/NL)  
 \* *Los ángeles* (Damian John Harper, 2014, DE)  
 CC *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010, CO/PA)  
 HBF *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003, AR)  
 HBF *Los herederos* (Eugenio Polgovsky, 2008, MX)  
 HBF / WCF *Los hongos* (Óscar Ruiz Navía, 2014, CO)  
 WCF *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte Luce, 2013, MX)  
 HBF *Los ladrones viejos. Leyendas del artegio* (Everardo González Reyes, 2007, MX)

- HBF *Los mejores temas* (Nicolás Pereda, 2012, MX)  
 HBF *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004, AR)  
 CC *Los nadies* (Juan Sebastián Mesa Bedoya, 2014, CO)  
 \* *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950, MX)  
 \* *Los rubios* (Albertina Carri, 2003, AR/US)  
 HBF *Los salvajes* (Alejandro Fadel, 2012, AR)  
 HBF *Los suicidas* (Juan Villegas, 2005, AR)  
 CC *Los suspiros de mi corazón* (Enrique Gabriel y Lucie Lipschutz, 2006, AR)  
 HBF *Los últimos cristerios* (Matías Meyer, 2011, MX)  
 HBF / WCF *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009, CO)  
 CC *Lucía* (Nilles Atallah, 2010, CL)  
 HBF *Lucía* (Rubén Sierra Salles, sin datos, VE)  
 \*\* *Lumumba* (Raoul Peck, 2001, FR/BE/DE/HT)  
 WCF *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007, MX)  
 \* *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948, MX)  
 WCF *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006, PE)  
 CC *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015, PE)  
 HBF *Mai morire* (Enrique Rivero, 2012, MX)  
 HBF *Manuel de Ribera* (Christopher Murray y Pablo Carrera, 2010, CL)  
 CC *Maquinaria panamericana* (Joaquín del Paso, 2016, MX)  
 \* *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944, MX)  
 CC *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014, CL/FR)  
 HBF *Maytland* (Marcelo Charras, 2010, AR)  
 HBF *Me perdí hace una semana* (Iván Fund, 2012, AR)  
 WCF *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011, AR)  
 HBF *Melaza* (Carlos Lechuga, 2012, CU)  
 HBF *Mentiras piadosas* (Diego Sabanes, 2008, AR)  
 CC *Meteoro* (Diego de la Texera, 2007, BR)  
 CC *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015, AR/UY)  
 HBF *Mientras tanto* (Diego Lerman, 2006, AR)  
 \*\* *Min jing gu shi* ([*On the beat*], Ning Ying, 1995, CN)  
 \* *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011, MX/ES)  
 CC *Mitómana* (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola, 2011, CL)  
 HBF / CC *Monobloc* (Luis Ortega, 2005, AR)  
 HBF / WCF *Monos* (Alejandro Landes y Alexis dos Santos, sin datos, CO)  
 HBF *Mormaço* (Marina Meliande, sin datos, BR)  
 \* *Mujer conejo* (Verónica Chen, 2013, AR/ES/VE)  
 HBF *Mutum* (Sandra Kogut, 2007, BR)  
 CC *Nacimiento* (Martín Mejía Rugeles, 2015, CO)  
 HBF *Nao por acaso* (Philippe Barcinski, 2007, BR)  
 \* *Navidad* (Sebastián Lelio, 2009, CL/FR)  
 HBF *Nina* (Heitor Dhalia, 2016, BR)  
 HBF / CC / WCF *NN* (Héctor Gálvez, 2014, PE)  
 \* *No* (Pablo Larraín, 2012, CL/US/FR/MX)  
 HBF *No monkeys in bed!* (Valentina Leduc Navarro, sin datos, MX)

- HBF *No sos vos, soy yo* (Juan Taratutto, 2004, AR)  
 HBF *Noche* (Leonardo Brzezicki, 2013, ar)  
 CC *Norberto, apenas tarde* (Daniel Hendler, 2011, UY)  
 CC *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2009, MX)  
 \* *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000, AR)  
 WCF *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006, BR)  
 \* *O grao* (Petrus Cariry, 2007, BR)  
 WCF *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003, BR)  
 HBF *O lixo nosso de cada dia* (Philippe Barcinski, sin datos, BR)  
 HBF *O rio nos pertence* (Ricardo Pretti, 2013, BR)  
 HBF *O sonido a redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012, BR)  
 CC *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2004, BR)  
 HBF *Ocaso* (Théo José Court, 2010, CL)  
 HBF *October tales* (Carlos Morelli, sin datos, PE)  
 WCF *Octubre* (Daniel Vega y Diego Vega, 2010, PE)  
 HBF *Opera guajira* (Pastor Vega, sin datos, CU)  
 \* *Os residentes* (Tiago Mata Machado, 2010, BR)  
 HBF / WCF *Oscuro animal* (Felipe Guerrero, 2016, CO)  
 CC *Otávio e as letras* (Marcelo Masagao, 2011, BR)  
 HBF *Otra madre* (Mariano Luque, sin datos, AR)  
 CC *Otra vuelta* (Santiago Palavecino, 2005, AR)  
 WCF *Paintings in the dark* (Paula Markovitch, sin datos, AR)  
 CC *Pantanal* (Andrew Sala, sin datos, AR)  
 CC *Paraíso* [presentada al principio como *Jardines del paraíso*] (Héctor Gálvez, 2009, PE)  
 HBF *Paraísos artificiales* (Yulene Olaizola, 2011, MX)  
 HBF / CC *Parapalos* (Ana Poliak, 2004, AR)  
 CC *Párpados azules* (Ernesto Contreras, 2007, MX)  
 HBF *Parque Vía* (Enrique Rivero, 2008, MX)  
 CC *Paula* (Eugenio Canevari, 2015, AR/ES)  
 HBF *Payasas muertas* (Ana Rivoira, sin datos, AR)  
 CC / WCF *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013, CO)  
 HBF / WCF *Pendular* (Júlia Murat, sin datos, BR)  
 HBF *Penumbra* (Eduardo Villanueva, 2013, MX)  
 \* *Pequeñas voces* (Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade, 2010, CO)  
 \* *Perfume de violetas: nadie te oye* (Marisa Sistach, 2001, MX/NL)  
 CC *Perpetuum Mobile* (Nicolás Pereda, 2008, MX)  
 \* *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997, AR)  
 HBF *Play* (Alicia Scherson, 2005, CL)  
 WCF *Polvo* (Julio Hernández Cordón, 2012, GT)  
 CC *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2007, AR)  
 HBF / WCF *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010, CL)  
 HBF *Pozo de aire / La idea de un lago* (Milagros Mumenthaler, 2016, AR)  
 CC *Princesita* (Marialy Rivas, 2015, CL/AR/ES)  
 HBF *Principii de viate* (Radu Jude, sin datos, AR)  
 HBF / CC *Próxima salida* (Nicolás Touzzo, 2004, AR)

- \* *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949, MX)
- CC *Pueblo chico* (Fernán Rudnik, 2002, AR)
- HBF *Puentes* (Julian Giulianelli, 2009, AR)
- \*\* *Puisi tak terkuburkan* ([*A poet*], Garin Nugroho, 2000, ID)
- CC *PYME* [primero presentada como *Sitiados*] (Alejandro Malowicki, 2002, AR)
- HBF *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005, BR)
- \* *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989, BR)
- \* *Qué tan lejos* (Alicia Hermida, 2006, EC)
- CC *Rabia* (Óscar Cárdenas, 2006, CL)
- HBF *Rabin nao acredita na morte* (Ricardo Alves Jr., sin datos, BR)
- \*\* *Random Thoughts* (Jimini Hignett, sin datos)
- \* *Rapado* (Martín Rejtman, 1992, AR)
- CC *Rara* (Pepa San Martín, 2015, CL/AR)
- \*\* *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950, JP)
- WCF *Refugiado* (Diego Lerman, 2014, AR)
- HBF *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014, AR)
- HBF *Rey* (Niles Atallah, sin datos, CL)
- CC *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009, AR)
- HBF / CC *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005, AR)
- \* *Rudo y cursi* (Carlos Cuarón, 2008, MX/US)
- HBF *Sábado* (Juan Villegas, 2001, AR)
- \* *Sábado* (Matías Bize, 2003, CL)
- \*\* *Safa'ih min dhahab* ([*Les sabots en or*], Nouri Bouzid, 1989, TN)
- HBF *Salón de belleza* (Marité Ugás, sin datos, VE)
- CC *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2011, AR)
- HBF *Samba Canção* [primero presentada como *Zé*] (Rafael Conde, 2002, BR)
- HBF / CC *Sangre* (Amat Escalante, 2005, MX)
- \*\* *Sant Tukaram* ([*Saint Tukaram*], Vishnupant Govind Damle y Sheikh Fattelal, IN)
- HBF *Santa y Delfín* (Carlos Lechuga, sin datos, CU)
- WCF / CC *Sentados frente al fuego* (Alejandro Fernández Almendras, 2011, CL)
- \*\* *Shichinin no samurái* ([*Los siete samuráis*], 1954, JP)
- HBF *Sick, sick, sick* (Alice Furtado, sin datos, BR)
- WCF *Siembra* (Ángela María Osorio y Rojas y Santiago Lozán Álvarez, 2015, CO)
- HBF *Silver shadow* (Pablo Stoll, sin datos, UY)
- \* *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999, AR)
- CC *Site días, siete noches* (Joel Cano, 2003, CU)
- HBF *Sobre a tristeza que matou Glauber* (Marina Dias Weis, sin datos, BR)
- HBF *Sobre mi sangre* (Miguel Calderón, sin datos, MX)
- CC *Sobrevivientes* (Robert Calzadilla, sin datos, VE/CO)
- CC *Sol na neblina* (Werner Schumann, 2009, BR)
- HBF *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013, UY)
- HBF *Sombra del árbol* (Pedro González-Rubio, sin datos, MX)
- \*\* *Something Necessary* (Judy Kibinge, 2013, KE/DE)
- \* *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010, MX)
- CC *Somos Mari Pepa* (Samuel Kishi, 2014, MX)
- \*\* *Sonbahar* ([*Autumn*], Özcan Alper, 2008, TR/DE)

\*\* *Spider-man* (Sam Raimi, 2002, US)  
 HBF *Spring-growing harvesting test* (Alejandro Hartmann, sin datos, AR)  
 \*\* *Starting Place* (Robert Kramer, 1993, FR)  
 HBF *Stroke* (Daniela Schneider, sin datos, MX)  
 CC *Sudeste* (Sergio Belloti, 2001, AR)  
 HBF *Sudoeste* (Eduardo Nunes, 2012, BR)  
 \*\* *Sulanga Enu Pinisa* ([*The Forsaken Land*], Vimukthi Jayasundara, 2005, FR/LK)  
 CC *Sumas y restas* (V́ctor Gaviria, 2004, CO)  
 HBF *Sur* (Guido Kalwill, sin datos, AR)  
 HBF *Tan cerca como pueda* (Alejandro Crespo, 2012, AR)  
 HBF *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002, AR)  
 HBF / CC *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY)  
 HBF *Tarde para morir joven* (Dominga Sotomayor, sin datos, CL)  
 HBF *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013, BR)  
 HBF *Tatuaramba* (Paul Leduc, sin datos, MX)  
 HBF *Taxi - un encuentro* (Gabriela David, 2001, AR)  
 CC *Te crés la ḿs linda... pero eŕs la ḿs puta* (Che Sandoval, 2008, CL)  
 HBF *Temperatura ambiente* (Paula Markovitch, sin datos, AR)  
 HBF *The beauty of childhood* (Paz Encina, sin datos, PY)  
 HBF *The centre of the Earth* (Gabriel Mascaro, sin datos, BR)  
 \*\* *The Detective Film* (Alejandro Agresti, sin datos)  
 HBF *The fever* (Maya Da-Rin, sin datos, BR)  
 HBF *The midfielder* (Adrián Biniez, sin datos, UY)  
 \*\* *The Three Burials of Melquiades estrada* ([*Los tres entierros de Melquiades Estrada*], Tommy Lee Jones, 2005, FR/US)  
 HBF *The wife of the man who eats laser beams* (Helv́cio Marins Jr., sin datos, BR)  
 HBF *Tiempo compartido* (Sebastián Hoffmann, sin datos, MX)  
 HBF *Tiempo de impunidad* (Alejandra Islas, sin datos, MX)  
 \* *Tiempo de valientes* (Damián Szifrón, 2005, AR)  
 CC *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011, CO)  
 HBF / CC *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008, CL)  
 HBF *Tormentero* (Rubén Imaz Castro, sin datos, MX)  
 \* *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas y Marco Dutra, 2003, BR)  
 \* *Tropa de elite* (José Padilha, 2007, BR)  
 HBF *Turistas* (Alicia Scherson, 2009, CL)  
 \*\* *Udju Azul di Yonta* ([*The Blue Eyes of Yonta*], Flora Gomes, 1992, GW/FR/PT/DE)  
 HBF *Un crimen sin importancia* (Nicolás Buenaventura Vidal, sin datos, CO)  
 \* *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002, AR/IT/ES)  
 CC *Un mundo secreto* (Gabriel Mariño, 2012, MX)  
 \* *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993, AR/MX/UK)  
 HBF *Un suspiro* (Paz Encina, sin datos, PY)  
 HBF / CC *Una novia errante* (Ana Katz, 2007, AR)  
 HBF / CC *Una semana solos* (Celina Murga, 2007, AR)  
 HBF *Vaho* (Alejandro Gerber Bicecci, 2009, MX)  
 HBF *Verano* (José Luis Torres Leiva, 2011, CL)  
 HBF *Verano de Goliat* (Nicolás Pereda, 2007, MX)

CC *Verônica* (Mauricio Farias, 2008, BR)  
 CC *Vida sexual de las plantas* (Sebastián Brahm, 2015, CL)  
 HBF *Videofilia (y otros síndromes virales)* (Juan Daniel Fernández Molero, 2015, PE)  
 HBF / CC *Villegas* (Gonzalo Tobal, 2012, AR)  
 \*\* *Warui yatsu hodo yoku nemuru* ([*Los canallas duermen en paz*], 1960, JP)  
 HBF *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004, UY)  
 WCF *Workers* (José Luis Valle, 2013, MX)  
 \* *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004, CL)  
 \* *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001, MX)  
 HBF *Yo* (Matías Meyer, 2015, MX)  
 HBF *Yo me llamo, historias de call centre* (Rubén Plataneo, sin datos, AR)  
 \* *Yo, la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990, AR)  
 CC *Zoológico* (Rodrigo Marín, 2011, CL)



**ANEXO II.** Ficha de *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013) en los catálogos de Cine en Construcción de Toulouse y San Sebastián en 2012. Dossier de participantes de industria (Toulouse, 2012)

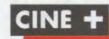


CINÉMA EN CONSTRUCTION BÉNÉFICIE DU SOUTIEN ENTHOUSIASTE DES PARTENAIRES SUIVANTS  
 CINE EN CONSTRUCCION CUENTA CON EL DECIDIDO APOYO DE LAS SIGUIENTES EMPRESAS E INSTITUCIONES  
 CINÉMA EN CONSTRUCTION HAS THE ENTHUSIASTIC BACKING OF THE FOLLOWING PARTNERS

PARTENAIRES PRIX CINÉMA EN CONSTRUCTION



PARTENAIRES PRIX SPÉCIAL CINÉ + EN CONSTRUCTION TOULOUSE



PARTENAIRES PRIX DES DISTRIBUTEURS ET EXPLOITANTS EUROPÉENS



## TANTA AGUA

Director / Réalisateur / Director: **Ana Guevara, Leticia Jorge**  
Uruguay, México, Holanda / Uruguay, Mexique, Hollande / Uruguay, Mexico, Netherlands



*Tanta agua* es el retrato de unas vacaciones en familia en las que nada sale como debería. Un relato enmarcado en el paisaje de un balneario termal semidesierto y cercado por la lluvia, donde lo único que hay para hacer es estar juntos.

*Tanta agua* est un portrait de vacances en famille au cours desquelles rien ne se passe comme prévu. Le récit s'inscrit dans l'environnement d'une station thermale balnéaire, quasi désertique et noyée sous la pluie où tout ce qu'il y a à faire est d'être ensemble.

*Tanta Agua* is the story of family holidays during which nothing turns out the way it should. A tale framed in a semi-deserted thermal resort, enclosed by rain, where the only thing left to do is to be together.

#### NOTA DE PRODUCCIÓN

A partir de la infraestructura básica que generaron *25 Watts* y *Whisky*, CONTROL Z ha tratado de seguir produciendo cine de autores uruguayos. Hasta el momento Control Z ha producido y distribuido las siguientes películas: *25 watts* (2001) y *Whisky* (2004) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, *La Ferrera* (2006) de Manuel Nieto, *Acné* (2008) de Federico Veiroj, *Gigante* (2009) de Adrian Biniez, *Hiroshima* (2010), 3 (estreno 2012) de Pablo Stoll, y *Tanta Agua* (postproducción) de Ana Guevara y Leticia Jorge. Tanta agua ha recibido los siguientes apoyos: Ibermedia / Fondo de Producción FONA / Fondo Hubert Bals Plus / Fondo de desarrollo Hubert Bals Fund y ha participado en el taller Fuentes, BAL, Open Doors ...

#### OBJECTIVOS A CINE EN CONSTRUCCIÓN

Obtener apoyos para concluir la post-producción. Encontrar un agente de ventas y distribuidores. **TERRITORIOS LIBRES DE DERECHOS**  
El mundo menos Uruguay, Argentina, Chile, México, Benelux

#### NOTES DE PRODUCTION

A partir de la structure basique generée par *Whisky* et *25 Watts*, CONTROL Z a essayé de continuer à produire des films d'auteurs uruguayens. Jusqu'ici, Control Z a produit et distribué *25 Watts* (2001) et *Whisky* (2004) de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll, *La Ferrera* (2006) de Manuel Nieto, *Acné* (2008) de Federico Veiroj, *Gigante* (2009) de Adrian Biniez, *Hiroshima* (2010), 3 (released in 2012) de Pablo Stoll, et *Tanta Agua* (post-production) de Ana Guevara et Leticia Jorge. *Tanta Agua* a reçu les soutiens suivants: Ibermedia / Soutien à la Production FONA / Hubert Bals Plus / Hubert Bals Fund - Développement et il a participé aux ateliers Fuentes, BAL, Open Doors,...

#### OBJECTIFS À CINÉMA EN CONSTRUCTION

Soutiens pour finaliser la post-production. Trouver un agent de ventes et des distributeurs; **TERRITOIRES LIBRES DE DROITS**  
Le monde entier sauf l'Uruguay, l'Argentine, le Chili, le Mexique et le Benelux.

#### PRODUCTION NOTES

From the basic structure that *Whisky* and *25 Watts* generated, CONTROL Z has tried to go on producing Uruguayan cinema. Up to now, Control Z produced and distributed: *25 Watts* (2001) and *Whisky* (2004) by Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll, *La Ferrera* (2006) by Manuel Nieto, *Acné* (2008) by Federico Veiroj, *Gigante* (2009) by Adrian Biniez, *Hiroshima* (2010), 3 (released in 2012) by Pablo Stoll, and *Tanta Agua* (post-production) by Ana Guevara and Leticia Jorge. *Tanta Agua* has received the following supports: Ibermedia / Production Fund FONA / Hubert Bals Plus / Hubert Bals Fund for Development and it took part in the Fuentes workshop, BAL, Open Doors,...

#### GOALS AT CINE EN CONSTRUCCIÓN

To get support to finalize the post-production. Find a sales agent and distributors. **ROYALTY-FREE AREAS**  
The whole world except for Uruguay, Argentina, Chile, Mexico and Benelux.



## ANA GUEVARA / LETICIA JORGE

ANA GUEVARA POSE (1980) y LETICIA JORGE ROMERO (1981) son ambas licenciadas en Comunicación Social en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay. Su cortometraje *El cuarto del fondo* (2006) ganó el Colón de Plata en el Festival de Bilbao en 2007. Su segundo cortometraje *Corredores de Verano* (2009) fue seleccionado en varios festivales internacionales. *Tanta Agua* es su primer largometraje.

ANA GUEVARA POSE (1980) et LETICIA JORGE ROMERO (1981) sont diplômées en Sociologie des Médias à l'Université catholique d'Uruguay. Leur premier court-métrage *El Cuarto del Fondo* (2006) a gagné le prix Colón de Plata du festival de Bilbao (2007). Leur 2nd court *Corredores de Verano* (2009) a été sélectionné dans plusieurs festivals internationaux. *Tanta Agua* est leur premier long-métrage.

ANA GUEVARA POSE (1980) and LETICIA JORGE ROMERO (1981) both graduated in Media Studies in the Catholic University of Uruguay. Their short film *El Cuarto del Fondo* (2006) won el Colón de Plata in the Bilbao festival (2007). Their 2nd short *Corredores de Verano* (2009) was selected in various international festivals. *Tanta Agua* is their 1st feature film.

### FILMOGRAFÍA / FILMOGRAPHIE / FILMOGRAPHY

*Tanta agua* - LM/feature - postproducción - postproduction  
2009 - *Corredores de Verano* - CM / Short  
2006 - *Cuarto del fondo* - CM / Short

## FICHA TÉCNICA / FICHE TECHNIQUE / TECHNICAL FACTS

Primera película / Premier film / First Movie  
**Director / Réalisateur / Directeur:** Ana Guevara,  
Leticia Jorge

**Version original / Version originale / Original**  
version: Español / Spanish

**Duración / Durée / Length:** 108 min

**Guionista / Scénariste / Scriptwriter:**

Ana Guevara, Leticia Jorge

**Director de fotografía / Directeur de la**  
**photographie / Director of photography:**

María José Secco

**Editor / Monteur / Editor:** Elise Durant

**Compositor / Compositeur / Composer:**

**Actores principales (nombres y personajes) /**

**Acteurs principaux (noms et rôles) / Main actors**

**(names and characters):** Néstor Guzzini (Alberto),  
Malú Chouza (Lucía), Joaquín Castiglioni (Federico)

**Producción / Production / Production:**

CONTROL Z Films

Agustina Chiarino

Joaquín Requena 1005

C.P. 11200, Montevideo, Uruguay

aguchia@yahoo.com

www.controlzfilms.com

**Coproductor(es) / Coproducteur(s)**

**Co-Producer(s):**

BONITA Films (México/ Mexico/Mexico)

TOPKAPI Films (Holanda / Pays-Bas / Netherlands)

# 60



THE INDUSTRY CLUB



DONOSTIA ZINEMALDIA  
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

## 22

ZINEMA ERAIKITZEN  
CINE EN CONSTRUCCIÓN  
FILMS IN PROGRESS  
CINÉMA EN CONSTRUCTION



CINE EN CONSTRUCCIÓN CINÉMA EN CONSTRUCTION  
DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN TOULOUSE



CINE EN CONSTRUCCIÓN CINÉMA EN CONSTRUCTION  
DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN TOULOUSE

22

ESKERRAK / AGRADECIMIENTOS / OUR THANKS TO / MERCI À:

Daniel Goldstein



# Tanta agua (So Much Water)

**ANA GUEVARA, LETICIA JORGE**

URUGUAY-MEXICO-HOLANDA / URUGUAY-MEXICO-HOLANDA / URUGUAY-MEXICO-THE NETHERLANDS / URUGUAY-MEXIQUE-PAYS-BAS



**ANA GUEVARA,  
LETICIA JORGE**

**L**uciak, 14 urte ditu baina gazteagoa dirudi. Argala da eta neskatila gorputza du. Gurasoak dibortziatuta daude, eta anaia eta bera amarekin bizi dira. Alberto, haien aitak, kirolpraktikoa da. Gutxitan ikusten ditu seme-alabak. Horregatik, etxeko bat alokatu du termetan. Oporrak motzak izango dira eta zeruak euria mehatxatzen du. Hara iristean panorama ezin okerragoa da. Debatuta dago igerilekuan sartzea ekaitz elektrikoaren arriskuagatik. Alberto seme-alabak entretentzen saiatuko da, familia-bangoaren porrota konpontzen saiatzeko. Baina gero eta gehiago saiatu, orduan eta gutxiago lortuko du.

**L**ucía tiene 14 años pero parece un poco menos. Es flaquita y tiene cuerpo de niña. Sus papás están divorciados. Ella y su hermano viven con su madre. Alberto, su padre, es quiropráctico. Ve a sus hijos en pocas ocasiones. Ha alquilado una cabaña en las termas: las vacaciones van a ser cortas y el cielo amenaza con lluvia. Cuando llegan, el panorama es desalentador. Meterse en las piscinas está prohibido por una tormenta eléctrica. Alberto intenta distraerlos para arreglar el fracaso en que se ha convertido esa excursión familiar. Cuanto más lo intenta, menos lo consigue.

**L**ucía is 14, but looks younger. She's thin and has the body of a child. Her parents are divorced: she and her brother live with their mother. Their father Alberto, a chiropractor, only sees his kids occasionally. He rents a cabin at the hot springs. The holiday is going to be short and it looks as if it's about to rain. Their hearts sink on arrival. It's forbidden to use the pools because of an electric storm. Alberto tries to keep them amused and make good of their disastrous family break, but the harder he tries the worse it gets.

**L**ucía a 14 ans, menuet fille, elle paraît un peu plus jeune. Ses parents sont divorcés et elle vit avec sa mère et son frère. Alberto, le père, est chiropracteur et voit rarement ses enfants. Il a loué un bungalow dans une station thermale. Les vacances seront courtes et le ciel est menaçant. A leur arrivée, les choses s'annoncent mal. Se baigner est interdit en raison de l'orage. Alberto essaye de distraire les enfants pour remédier à l'échec de ces vacances familiales. Plus il essaye moins il y arrive.

**Zuzendaria / Director / Directeur / Réalisateur**

Ana Guevara, Leticia Jorge

**Gidoia / Guión / Screenplay / Scénario**

Ana Guevara, Leticia Jorge

**Filmatze formatua / Formato de rodaje / Filming format / Format de tournage**

HD

**Iraupena / Duración / Running Time / Durée**

96 min.

**Bereko hizkuntza / Idioma original / Original language / Langue originale**

Español

**Antzezleak / Intérpretes / Cast / Acteurs**

Malú Chouza, Néstor Guzzini, Joaquín Castiglioni

**ekoizpena / Producción / Production / Production**

CONTROL Z FILMS

Agustina Chiarino

Joaquín Requena 1005

11200 Montevideo (URUGUAY)

+59 82 410 07 22

aguchia@yahoo.com

www.controlzfilms.com

**ekoizkideak / Coproducción / Co-production / Coproduction**

BONITA FILMS (MEXICO)

Tania Zarak

+52 155 5432 4050

tania@bonitafilms.com

TOPKAPI FILMS

Laurette Schillings, Frans van Gestel,

Arnold Hesenfeld

Rapenburgerstraat 123

1011 VL Amsterdam (HOLANDA)

+31 20 30 32 494

frans@topkapifilms.nl

www.topkapifilms.nl

**ANA GUEVARA, LETICIA JORGE**

Blak Gizarte Komunikazioan lizentziadunak dira. Elkarrekin hasi ziren gidoiak idazten 2004an. *Tanta Agua* lehen film luzea dute.

• *El Cuarto Del Fondo* (2006) – Film



**PRODUKZIO - OHARRAK / NOTAS DE PRODUCCIÓN / PRODUCTION NOTES / NOTES DE PRODUCTION**

Tanta Agua filma egiteko finantzaketaren eta moduen bila eman ditugun urteotan, lantaila oso buru-belarri aritu da lanean. Horri esker, filma ia amaiturik dago, nahiz eta ordaintzeko soldata kopurua ere nabarmentzekoa den.

**Aurrekontua**

600.929 €

**Finantziatzearen ziurtatutako ehunekoa**

%77

**Egiteko dagoena**

Soinu optikoa, Dolby lizentzia, 35mm formatuko kopia eta azpituak. Filmak teknikariekin soldata-zorraz dauzka; izan ere, filma amaitzeari lehentasuna eman genion, ordaintzeko ondoren egiteko utzita.

**Filma zein lurraldetan dagoen erabilgarri**

Guztiak Uruguain, Mexiko eta Benelux / Tehebista: LAPTV (kable bidez) - eskubideak Latinoamerika osoan Brasilen izan ezik.

Todos estos años de búsqueda de financiamiento y formas de poder realizar Tanta Agua han conducido a un involucramiento incondicional de todo el equipo, lo cual nos deja con una película casi terminada y un monto considerable de sueldos diferidos.

**Presupuesto**

600.929 €

**Porcentaje de financiación asegurado**

77%

**Trabajos por finalizar**

El sonido óptico, la licencia Dolby, la copia 35mm y la subtitulación. La película tiene deuda de honorarios diferidos de los técnicos, ya que priorizamos lograr su finalización para luego poder afrontar estos pagos.

**Territorios libres de derechos**

Todos excepto Uruguay, México y Benelux / Televisión: LAPTV (Cable)- derechos en Latinoamérica menos Brasil.

All these years spent trying to get funding and ways of being able to make Tanta Agua have led to an unconditional commitment to the film from the entire team, which leaves us with a film that is almost finished and a considerable number of deferred salaries.

**Budget**

€ 600.929

**Percentage of financing in place**

77%

**Work still to be made**

Optical sound, Dolby licence, 35mm copy and its subtitling. The film has debts due to deferred fees owed to the technicians, as we giving priority to getting it finished so we can then face up to these payments.

**Countries in which the film is available**

All except Uruguay, Mexico and Benelux / Television: LAPTV (Cable)- rights in Latin America except Brazil.

Toutes ces années consacrées à la recherche de financement et de voies pour la réalisation de Tanta Agua ont mené l'équipe à s'y investir totalement, ce qui a donné lieu à un film presque terminé et à un grand nombre de salaires non payés.

**Budget**

600.929 €

**Pourcentage de financement assuré**

77%

**Travaux à terminer**

La bande son, la licence Dolby, la version 35 mm et son sous-titrage. Le film se trouve redevable envers les techniciens de leurs honoraires, étant donné que nous avons priorisé d'achever le film plutôt que d'assumer ces paiements.

**Territoires libres de droits**

Tous sauf l'Uruguay, le Mexique et le Bénélux / Télévision : LAPTV (Câble)- droits en Amérique Latine excepté le Brésil

laburra - Ziarrezko Kolon saria Bilboko zinema-jalaldian 2007  
 • Corredores de verano (2009) – Film laburra

Ambas son licenciadas en Comunicación Social. Comienzan a trabajar juntas en la escritura de guiones en el año 2004. Tanta Agua es su primer largometraje.

- El Cuarto Del Fondo (2006) - Cortometraje - Premio Colón de Plata en el Festival de Bilbao 2007
- Corredores de verano (2009) - Cortometraje

They are both graduates in Communication studies. They started working together on writing scripts in 2004. Tanta Agua is their first feature film.

- El Cuarto Del Fondo (2006) – Short film – Silver Caravel Award at the Bilbao Festival in 2007
- Corredores de verano (2009) – Short film

Les deux sont titulaires d'une maîtrise en communication sociale. Elles se sont initiées ensemble à l'écriture de scénarios en 2004. Tanta Agua est leur premier long métrage.

- El Cuarto Del Fondo (2006) – Court métrage – Prix Colón d'Argent du Festival de Bilbao 2007
- Corredores de verano (2009) – Court métrage

CINÉMA EN CONSTRUCTION BÉNÉFICIE DU SOUTIEN ENTHOUSIASTE DES PARTENAIRES SUIVANTS  
 CINE EN CONSTRUCCION CUENTA CON EL DECIDIDO APOYO DE LAS SIGUIENTES EMPRESAS E INSTITUCIONES  
 CINEMA EN CONSTRUCTION HAS THE ENTHUSIASTIC BACKING OF THE FOLLOWING PARTNERS

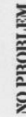
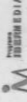
PARTENAIRES PRIX CINÉMA EN CONSTRUCTION



PARTENAIRES PRIX SPÉCIAL CINÉ + EN CONSTRUCTION TOULOUSE



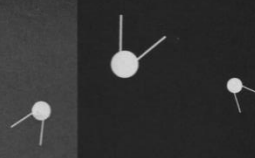
PARTENAIRES PRIX DES DISTRIBUTEURS ET EXPLOITANTS EUROPÉENS



# CINÉMA EN CONSTRUCTION

Toulouse, 29.30 mars 2012

édition 21



RENCONTRES  
 CINÉMAS  
 D'AMÉRIQUE  
 LATINE  
 À TOULOUSE



PARTICIPANTS / PARTICIPANTES / ATTEENDEES

## CINÉMA EN CONSTRUCTION 21 - TOULOUSE - 2012



DIRECTOR MOVIE CINEMA EN CONSTRUCTION *Codirector of Tanta Agua, presented at Cinéma en Construction 21.*

**TANTA AGUA**

**LETICIA JORGE ROMERO**

[erantresalpinos@gmail.com](mailto:erantresalpinos@gmail.com)

URUGUAY



FILM FESTIVAL

**THE LATIN AMERICAN FILM FESTIVAL  
SOLAR WORLD CINEMA**

**STIEN MEESTERS**

[stien@solarworldcinema.com](mailto:stien@solarworldcinema.com)

NETHERLANDS

*The Latin American Film Festival, Utrecht, shows annually 50 to 60 films out and about Latin America. The festival screens recent features, shorts and documentaries. The festival has a competition of 10 features to be judged by an official jury.*



PRODUCTION COMPANY

**TIC TAC**

**FERNANDA DEL NIDO**

[tictac@tictacproducciones.com](mailto:tictac@tictacproducciones.com)

SPAIN

*Tic Tac Producciones is an independent Galician film production company founded in 2006 by Fernanda del Nido, and which chiefly engages in developing and producing feature-length fiction films and documentaries. From the very outset, it has been committed to European and Latin American co-productions and to new talents from both continents.*



TECHNICAL INDUSTRY

**TITRA FILM**

**LUC POURRINET**

[luc.pourrinet@titrafilm.fr](mailto:luc.pourrinet@titrafilm.fr)

FRANCE

*Post-production image and sound for film, subtitling, dubbing, audio description, digital lab, new media, DVD, blu ray.*



TECHNICAL INDUSTRY

**TITRA TVS**

**ISABELLE FRILLEY**

[isabelle.frilley@titrafilm.fr](mailto:isabelle.frilley@titrafilm.fr)

FRANCE

*Dubbing Studio, DVD/Blu Ray Studio, Multilingual Subtitling, Labo Broadcast, Mastering DCP.*



THEATRICAL DISTRIBUTION

**TRANSILVANIA FILM**

**ILEANA CECANU**

[ileana@transilvaniafilm.ro](mailto:ileana@transilvaniafilm.ro)

ROMANIA

*Transilvania Film is an ambitious cinema, video and TV distribution company for a series of very select arthouse titles, including prized winners at the most important international film festivals.*



SALES / ACQUISITIONS

**TROPICALSTORM ENTERTAINMENT**

**HELDER DACOSTA**

[helderdac@gmail.com](mailto:helderdac@gmail.com)

NETHERLANDS

*Tropicalstorm is a film sales organization specialized in co-production, promotion, sales and distribution of feature films.*

## CINÉMA EN CONSTRUCTION 21 - TOULOUSE - 2012



PRODUCTION COMPANY  
**TU VAS VOIR**  
**EDGARD TENENBAUM**  
[info@tuvasvoir.fr](mailto:info@tuvasvoir.fr)  
FRANCE

*Production of French feature films and international coproductions. Notably : "Dernier étage gauche gauche" directed by Angelo Cianci, "Carnets de voyage" by Walter Salles, "Por tu culpa" by Anahi Berneri, "Sweet Mud" by Dror Shaul.*



SALES / ACQUISITIONS / PRODUCTION  
**URBAN DISTRIBUTION INTL.**  
**URBAN FACTORY**  
**CLÉMENT DUBOIN**  
[clement@urbandistrib.com](mailto:clement@urbandistrib.com)  
FRANCE

*World Sales and International Coproductions.*



THEATRICAL EXHIBITION  
**UTOPIA**  
**GUILLAUME LOURADOUR**  
[louradour.guillaume@hotmail.fr](mailto:louradour.guillaume@hotmail.fr)  
FRANCE

*Utopia is a French independent arthouses company founded in 1976 in Avignon. It has now 6 successful cinemas all over France (Bordeaux, Toulouse, Tournefeuille, St-Ouen L'Aumône, Montpellier et Avignon).*



THEATRICAL DISTRIBUTION  
**VERTICE CINE**  
**ANIA JONES**  
[ania.jones@vertice360.com](mailto:ania.jones@vertice360.com)  
SPAIN

*Accompanying buyer at Festivals. Contracts MEDIA and other grants. VOD and Internet distribution.*



PUBLIC INSTITUTION  
**VILLA MEDICI/ACADEMIE DE FRANCE A ROME**  
**FRANCESCA BOLOGNESI**  
[francesca.bolognesi@villamedici.it](mailto:francesca.bolognesi@villamedici.it)  
ITALY

*Brief history : The French Academy in Rome-Villa Medici . French public institution depending on the Ministry of Culture and Communication. Key facts & actions : It hosts French artists. Place of diffusion and creation: exhibitions, cinema, music, history of art.*



DIRECTOR MOVIE CINEMA EN CONSTRUCTION  
**VILLEGAS**  
**GONZALO TOBAL**  
[gonzalotobal@gmail.com](mailto:gonzalotobal@gmail.com)  
ARGENTINA

*Director of Villegas, presented at Cinéma en Construction 21.*



PRODUCER MOVIE CINEMA EN CONSTRUCTION  
**VILLEGAS / REI CINE S.R.L**  
**BENJAMIN DOMENECH**  
[bd@reicine.com.ar](mailto:bd@reicine.com.ar)  
ARGENTINA

*Producer of Villegas, presented at Cinéma en Construction 21.*



**PRODUCCIÓN / PRODUÇÃO / PRODUCTION / EKOIZPENA**

\* Nombre del productor y de la empresa de producción / Nome do produtor e da empresa produtora / Name of the producer and production company / Ekoizlearen eta ekoizpen-etxearen izena:

Tel:

\* Teléfono celular / Celular / Mobile phone / Tel. mugikorra:

\* Email / Helbide elektronikoa:

Web / Web-orria:

Nombre de los coproductores, de las empresas de coproducción, país / Nome dos coprodutores e das empresas coprodutoras, país / Name of the co-producers and co-production companies country / Koproduktoreen, koprodukzio sozietateen izena, herrialdea:

Ayudas que ha recibido el proyecto / Ajudas recibidas / Grants received for this project / Proiektu honek jasotako laguntzak:

Agente de venta (nombre y empresa) / Vendedor (nome e empresa) / Sales agent (name and company) / Salmenta-agentea (izena eta enpresa):

Distribuidor (nombre, empresa y territorios) / Distribuidor (nome, empresa e territórios) / Distributor (name, company, territories) / Banatzailea (izena, enpresa eta lurraldeak):

\* Breve descripción de lo que falta para concluir la película / Breve descrição do que resta para concluir o filme / Brief description of what's needed to complete the film / Filma bukatzeko falta denaren azalpen laburra:

\* Territorios libres de derechos para la película / Territórios livres de direitos para o filme / Places with no copyrights for the film / Pelikularako eskubideak libre dauzkaten lurraldeak:

## VISIONADO / VISIONAMENTO / SCREENER / SCREENERA

- El corte presentado para la evaluación tiene que ser subtítuloado al inglés o al español si no es hablado en español. El visionado tiene que ser descargable.  
Cine en construcción se reserva el derecho a descargar las películas inscritas mediante enlaces online para el visionado offline de la misma. El uso de esta descarga será de uso estrictamente interno por parte de los miembros del Comité de Selección.
- O corte submetido a avaliação deve ser legendados em Inglês ou Espanhol si não se fala en espanhol. O screener deve ser baixável.  
Cine en Construcción reserva-se o direito de baixar os filmes apresentados pelos links on-line para a sua visualização offline. Esta descarga estará exclusivamente para uso interno pela Comissão de Seleção.
- The cut submitted for the evaluation must be subtitled in English or in Spanish if it is not spoken in spanish.  
The screener have to be downloadable.  
Films in Progress reserves the right to download the films submitted by online links for its offline viewing. These downloads will be exclusively for internal use by the Selection Committee.
- Ebaluaketarako aurkezturiko edizioak ingelesezko edo gaztelezko azpituak izan beharko ditu, jatorrizko hizkuntza gaztelera ez den kasu guztietan.  
Ikuskaldia deskargagarria izan behar du.  
Cinema Eraikitzen onlineko esteken bitartez inskribatutako filmak deskargatzeko eskubidea gordetzen du hauek offline ikusatzeko. Deskarga honen erabilera aukeraketa batzordearen kideen barmeko erabilerako izango da.

\* Enlace / Link / Daiteke:

\* Clave / Senha / Password / Pasahitza:

**No cambia la clave hasta el 30 de abril / Não altere a senha até 30 de Abril / Do not change the password until the 30th of april / Apirilaren 30era arte ez da gakoa aldatzen**

NO CAMBIA LA CLAVE HASTA EL 30 DE ABRIL / NÃO ALTERA A SENHA ATÉ 30 DE ABRIL / DO NOT CHANGE THE  
aldatzen

\* Nombre del responsable de la inscripción de la película / Nome e sobrenome do  
responsable da inscrição do filme / Name of the responsible of the registration of  
the movie / Filmaren izen-ematea egiteko arduraren izena:

\* Cargo / função / Position / Kargua:

\* Email (A esta dirección se enviarán las notificaciones automáticas) / Email (Você vai  
receber as notificações neste e-mail) / Email (all notifications are sent to this e-mail)  
/ Helbide elektronikoa (Helbide horretara igorriko dira jakinarazpen automatikoak):

\* Quanto es 6 + 6 ? / Quanto é 6 + 6 ? / What does 6 plus 6 equal? / Zenbat egiten dute  
6+6 -k: (Anti Spam: Verifica que no es un robot / verifica que você não é um robô / check that  
you are not a robot / egiaztatu robot bat ez zarela)

Enviar / Submit / Bidali

Fecha / Data / Date / Data: 26-01-2016 / 2016-01-26

Contacto / Contact / Harremanetarako pertsona: Esther SAINT-DIZIER

Tel: 00 33 (0) 561 32 98 83

Cel / Mug: 00 33 (0) 672 50 94 68

Email / Helbide elektronikoa: arcall31@wanadoo.fr





# PROJECT SUBMISSION HBF+EUROPE MINORITY CO-PRODUCTION SUPPORT

**INDUSTRY  
NEWS-  
LETTER**

EMAIL ADDRESS



## REQUIREMENTS FOR SUBMISSION

All applications for the HBF+Europe: Minority Co-production Support should be submitted by the application deadline of **1 April 2016**. Applications should be submitted to the HBF in digital form. The application consists of three components: a **project dossier**, a **completed application form**, and a **completed eligibility form**. Incomplete applications are not taken into consideration.

Please note that the maximum size for uploading a project dossier through MyIFFR is 4,8 MB. If your file is larger, please send it to us by [e-mail](#).

## APPLICATION FORM

The HBF works with an online application form that is directly linked to IFFR's database and can be accessed by [registering through MyIFFR](#).

## REQUIRED DOCUMENTATION

### Eligibility form

To streamline your application and to make sure all required information is included, the HBF requests a completed [eligibility form](#).

### Full project dossier

The project dossier should be written in English, and should consist of the following:

#### Project information

- ▲ Synopsis
- ▲ Final script
- ▲ Director's statement
- ▲ Applicant statement

#### Background filmmaker and producer(s)

- ▲ Biography and filmography of filmmaker
- ▲ Previous work of filmmaker (e.g. (debut) feature film or short films). A maximum of two earlier works can be submitted per application, preferably digitally (e.g. Vimeo or YouTube).
- ▲ Biography and filmography of all producers attached
- ▲ Details on applicants track record: a list of film titles, co-production structure, financial contribution, release dates and sales/distribution results

## CONTACT



**IWANA CHRONIS**  
Manager HBF



**JANNEKE  
LANGELAAN**  
Coordinator HBF

[hbf@iffr.com](mailto:hbf@iffr.com)  
+31 10 890 90 90

## Co-production structure

- ▲ A duly signed co-production agreement, containing detailed provisions on the following aspects of the co-production:
  - A clear indication of the participation of each co-producer in the financing of the project;
  - Joint ownership of all the rights;
  - Sharing of the revenues between the co-producers (exclusive and/or shared territories);
  - Definition of the total budget, spending requirements and the strategy in the event of over-budget;
  - Reference to the treaties applicable.
- ▲ Should a signed co-production agreement not yet be available, a signed deal memo may exceptionally be accepted in the application process, provided it contains detailed provisions on the aspects mentioned above. Please note that upon selection, a duly signed co-production agreement is required for the conclusion of the contract.

## Financial documentation (in EUR)

- ▲ Detailed total budget
- ▲ Detailed financing plan
- ▲ A written financing strategy (including notification of pending applications with similar international co-production schemes funded by Creative Europe)
- ▲ Letters of confirmation of secured financing
- ▲ Expenditure plan in country of applicant, including motivation

## Production schedule and distribution strategy

- ▲ Production schedule
- ▲ Release and distribution strategy
- ▲ If applicable: contracts or letters of intent of potential distribution partners

The dossier can be uploaded as an attachment to the application form in MyIFFR.

## PROCEED TO

[SELECTION PROCESS, CONTRACTS AND PAYMENTS](#)



[FREQUENTLY ASKED QUESTIONS](#)



[GO TO THE GENERAL SITE](#) →

## Funding amounts and required documents:

### PRODUCTION FUNDING

#### Funding amounts

- Maximum funding: 80,000 EUR per project
- The total production costs of the supported projects should lie between 200,000 EUR and 1,000,000 EUR
- The funding must be spent on the production of the film in the aforementioned regions

#### Required documents

- Completed application form
- Two-page synopsis
- Script in English or French (in the case of documentary films, an in-depth treatment and a detailed outline of the visual concept suffice)
- Director's statement and a description of the director's visual concept
- The director's CV
- The writer's CV
- Profile/filmography of the production company/ies
- Proof of rights ownership
- Detailed budget in euros
- A financial plan in euros and copies of co-production contracts if applicable
- Rights clearance
- The director's previous films on DVD



PROJECT MANAGER  
VINCENZO BUGNO

#### CONTACT

**Project Management**  
Sonja Heinen  
heinen@berlinale.de

Vincenzo Bugno  
bugno@berlinale.de

**Office Management**  
Isona Admetlla  
admetlla@berlinale.de

**Administration Assistant -  
Funded Projects**  
Antje Glawe  
glawe@berlinale.de

**WCF Europe Programme**  
Linda Kirmse  
kirmse@berlinale.de

Potsdamer Str. 5  
10785 Berlin  
phone +49 30 25920-516  
fax +49 30 25920-529  
worldcinemafund@berlinale.de

### DISTRIBUTION FUNDING

#### Funding amount

- Maximum funding: 10,000 EUR
- Only German distributors may apply
- Support is provided for the distribution of films from Latin America, Central America, the Caribbean, Africa, the Middle East, Central Asia, Southeast Asia and the Caucasus

#### Required documents

- Completed application form
- Two-pages synopsis
- Distribution Company Profile
- Description of Distribution Strategy
- Detailed Distribution Budget
- Financing Plan and Recoupment Schedule
- Financial Agreements and/or letters of intent from financing partners
- Final Cut on DVD (in English or French or with English or French subtitles)

### WELL-KNOWN WCF-FUNDED FILMS AND SUCCESS STORIES

**ANEXO IV.** Evolución de premios de Cine en Construcción en las ediciones de San Sebastián y Toulouse

CC. SAN SEBASTIÁN	2002 (2)	2003 (4)	2004 (6)	2005 (8)	2006 (10)	2007 (12)	2008 (14)
Premio Cine en Construcción de la industria. Varían en función de la convocatoria: Best Digital, Kodak (división de cine profesional), Mediapro, Molinare Madrid, No problem Sonido, Technicolor Entertainment Services Spain, Titra Film, Dolby Production Services, Nephilim Producciones, Estudios Exa, RF Sonido			postproducción hasta la copia en 35mm subtitulada en inglés				
Premio TVE						compra de derechos de emisión de una de las películas seleccionadas	
Premio Casa de América			9.000 EUR brutos dedicados a la postproducción			10.000 EUR brutos dedicados a la postproducción	
Premio CICAIE (Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo)				promoción del film premiado en la red francesa de 2000 cines de arte y ensayo (para los distribuidores de la película premiada)		apoyará la película elegida en los mil cines de la AFCAE en Francia (y luego en el extranjero) en el marco de su operación "Cinédiversidad"	
Premio SIGNIS (Asociación Católica Mundial para la Comunicación)			10.000 USD de adelanto por derechos de distribución para un proyecto elegido entre las convocatorias de San Sebastián y Toulouse	25.000 USD		25.000 USD para postproducción en el marco de su VI Concurso de Postproducción Cinematográfica para América Latina	
Instituto Cervantes			difusión internacional en la red mundial del Instituto Cervantes				
IBERMEDIA y CNC			ayuda indispensable para la organización de Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse				
Productoras Film Tank, Tiburón Producciones, Imcine Conaculta, McCormick de México y IDN							

2009 (16)	2010 (18)	2011 (20)	2012 (22)	2013 (24)	2014 (26)	2015 (28)	CC. SAN SEBASTIÁN
postproducción hasta la copia en 35mm subtitulada en inglés						Postproducción hasta la copia en 35mm subtitulada en inglés + 35.000 EUR de Ibermedia como adelanto de distribución	Premio Cine en Construcción de la industria. Varian en función de la convocatoria: Best Digital, Kodak (división de cine profesional), Mediapro, Molinare Madrid, No problem Sonido, Technicolor Entertainment Services Spain, Titra Film, Dolby Production Services, Nephilim Producciones, Estudios Exa, RF Sonido
60.000 EUR dedicados a la compra de derechos de emisión							Premio TVE
10.000 EUR brutos dedicados a la postproducción							Premio Casa de América
							Premio CICAIE (Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo)
							Premio SIGNIS (Asociación Católica Mundial para la Comunicación)
difusión internacional en la red mundial del Instituto Cervantes							Instituto Cervantes
ayuda indispensable para la organización de Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse							IBERMEDIA y CNC
			Premio Nortead: 5.000 USD				Productoras Film Tank, Tiburón Producciones, Imcine Conaculta, McCormick de México y IDN

CC. TOULOUSE	2002 (1)	2003 (3)	2004 (5)	2005 (7)	2006 (9)	2007 (11)	2008 (13)
Premio en Cine en Construcción (las empresas varían según las convocatorias pero consiste en una copia final en 35mm y el apoyo de CICAÉ)					CICAÉ (apoyo en sus mil salas en el marco de la acción Cinédiversidad) / Mac Guff Ligne (servicio de montaje y efectos de imagen, créditos y creación de trailer) / Titra Film (subtitulado) / Kodak (positivado de la primera copia) / Médiavision (campana publicitaria por valor de 20.000 EUR) / Telerama (apoyo a la película como medio de comunicación en su estreno en Francia)	CICAÉ (apoyo a la película en las dos mil salas de AFCAE e Francia y después en el extranjero en el marco de la acción Cinédiversidad) / Mac Guff Ligne (servicio de montaje y efectos de imagen, créditos y creación de trailer) / Titra Film (subtitulado) / Kodak (positivado de la primera copia) / Médiavision (campana publicitaria por valor de 20.000 EUR) / CNC (4.000 EUR de ayuda a la postproducción)	CICAÉ (apoyo a la película en sus dos mil salas en el marco de la acción Cinédiversidad) / Mac Guff y Buf (servicio de edición y efectos de imagen, créditos y creación de trailer) / Mactari (servicio para montaje o mezcla de sonido por valor de 15.000 EUR) / Titra Film (subtitulado en francés) / Kodak (positivado de la primera copia) / Médiavision (campana publicitaria por valor de 20.000 EUR) / CNC (7.000 EUR de ayuda a la postproducción)
SIGNIS			10,000 USD de adelanto por derechos de distribución para un proyecto elegido entre las convocatorias de San Sebastián y Toulouse			25.000 USD	
RADIO FRANCE INTERNATIONALE			Promoción a las películas en el momento de su estreno en los países cubiertos por la emisora francesa				
ACE (Ateliers du Cinéma Européen)			Se compromete a buscar vías de coproducción dentro de su grupo de productores				
Jurado						Mención especial	
Premio Ciné Cinéma							
Instituto Cervantes							difusión internacional dentro de la red mundial del Instituto Cervantes
Fnac			respaldo a las películas en su estreno				
Le Marché du Film (Festival de Cannes)							
Le Conseil Régional Midi-Pyrénées							
IBERMEDIA y CNC							ayuda indispensable para la organización de Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse
Europa Distribución + CICAÉ							
canal de televisión CINÉ +							

2009 (15)	2010 (17)	2011 (19)	2012 (21)	2013 (23)	2014 (25)	2015 (27)	CC. TOULOUSE
CICAE (apoyo a la película en las dos mil salas de AFCAE e Francia y después en el extranjero en el marco de la acción Cinédiversidad) / Mactari (servicio para montaje o mezcla de sonido por valor de 15.000 EUR) / Titra Film (subtitulado en francés) / CNC (10.000 EUR de ayuda a la postproducción) / Europa Distribution (facilitar la coordinación entre los 63 miembros de Europa Distribution y los participantes en Cine en construcción)	CICAE (apoyo a la película en las dos mil salas de AFCAE en Francia y después en el extranjero en el marco de la acción Cinédiversidad) / Mactari (servicio para montaje o mezcla de sonido por valor de 15.000 EUR) / Titra Film (subtitulado en francés) / CNC (10.000 EUR de ayuda a la postproducción) / Europa Distribution (facilitar la coordinación entre los 63 miembros de Europa Distribution y los participantes en Cine en construcción) / CCAS Caisse Centrale D'activités Sociales du Personnel des Industries Electriques et Gazieres (estancia de cuatro semanas para gestionar la postproducción o promoción de la película en Francia)						Premio Cine en Construcción (las empresas varían según las convocatorias pero consiste en una copia final en 35mm y el apoyo de CICAE)
							SIGNIS
							RADIO FRANCE INTERNATIONALE
							ACE (Ateliers du Cinéma Européen)
							Jurado
							Premio Ciné Cinéma
difusión internacional dentro de la red mundial del Instituto Cervantes							Instituto Cervantes
distribución comercial de las películas en Francia							Fnac
							acreditaciones (valoradas en 317 EUR) a los productores de las películas seleccionadas en Cine en Construcción
							Le Marché du Film (Festival de Cannes)
							apoyo a la presencia de realizadores y productores participantes
							Le Conseil Régional Midi-Pyrénées
ayuda indispensable para la organización de Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse							IBERMEDIA y CNC
							difusión en su red de cines miembros
							Europa Distribución + CICAE
							compra de derechos por valor de 15.000 EUR y su difusión televisiva
							canal de televisión CINÉ +

**ANEXO V. Películas premiadas en Cine en Construcción en San Sebastián y Toulouse (histórico 2002-2015)<sup>2</sup>**

2002.- San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Fuera de juego* (Víctor Arregi, EC)

2003.- San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, CO)

2004.- San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, AR)
- Premio Casa de América: *Alma mater* (Álvaro Buela, UY)

2005.- San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *É proibido proibir* (Jorge Durán, BR)
- Premio Casa de América: *El violín* (Francisco Vargas, MX)
- Premio CICA: *El violín* (Francisco Vargas, MX)
- Premio TVE: *El telón de azúcar* (Camila Guzmán, FR/CU)

2006.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *El baño del papa* (Enrique Fernández y César Charlone, UY)
- Mención especial: *Familia tortuga* (Rubén Imaz, MX)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Una novia errante* (Ana Katz, AR)
- Premio Casa de América: *A via lactea* (Lina Chamie, BR)
- Premio CICA: *A casa de Alice* (Chico Teixeira, BR)
- Premio TVE: *Fiestapatria* (Luis R. Vera, CL/PE) y *A casa de Alice* (Chico Teixeira, BR)

2007.-

Toulouse:

- Premio Cine en construcción: *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, AR)
- Mención especial: *El asaltante* (Pablo Fendrik, AR)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Gasolina* (Julio Hernández Córdón, GT)
- Premio TVE: *Acné* (Federico Veiroj, UY) y *Sol na neblina* (Werner Schumann, BR)
- Premio SIGNIS: *La extranjera* (Fernando Díaz, AR)

---

<sup>2</sup> Cuando no se indica lo contrario, los demás premios han sido otorgados a la misma película ganadora del Premio de la Industria.



2008.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *Tony Manero* (Pablo Larraín, CL)
- Mención especial: *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, CL)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, MX)

2009.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *Perpetuum mobile* (Nicolás Pereda, MX)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *La vida útil* (Federico Veiroj, UY)
- Premio TVE: *Norberto, apenas tarde* (Daniel Hendler, UY)
- Premio Casa de América: *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, AR)

2010.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, CO)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Entre la noche y el día* (Bernardo Arellano, MX)
- Premio Casa de América: *Asalto al cine* (Iria Gómez Concheiro, MX)

2011.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, BR)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, PY)

2012.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *La Sirga* (William Vega, CO/FR/MX)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Gloria* (Sebastián Lelio, CL)
- Premio Norteados: *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, UY)

2013.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, CL/FR)
- Premio CICA: *Climas* (Enrica Pérez, PE/CO)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *La salada* (Juan Martín-Hsu, AR)

2014.-

Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *Aurora* (Rodrigo Sepúlveda, CL)
- Premio CICAÉ: *Ausência* (Chico Teixeira, CL/BR/FR)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Magallanes* (Salvador del Solar, PE)
- Mención especial: *Ixcanul* (Jayro Bustamante, GT)

2015.-

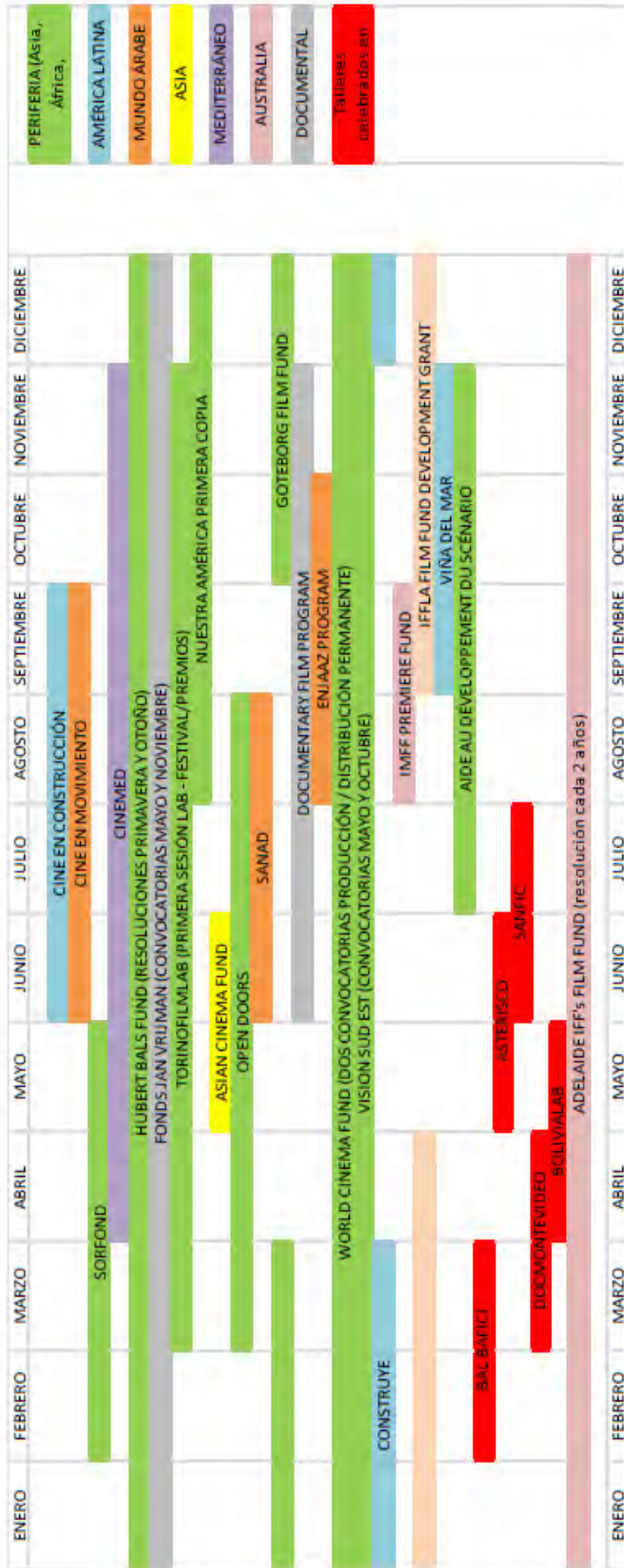
Toulouse:

- Premio Cine en Construcción: *Eva no duerme* (Pablo Agüero, AR/FR/ES)
- Mención especial: *Desde allá* (Lorenzo Vigas, VE)

San Sebastián:

- Premio Cine en Construcción: *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, BR/FR)

ANEXO VI. Calendario de financiación de fondos creados por festivales de cine



**ANEXO VII.** Distribución de las ayudas del Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción y el World Cinema Fund por países participantes en los proyectos (2000-2015)

		HUBERT BALS FUND (2000-2015)																															
PRODUCCIÓN	2000	2001		2002		2003		2004		2005		2006		2007		2008		2009		2010		2011		2012		2013		2014		2015		PRODUCCIÓN	
		P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	CP <sup>1</sup>	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	P	
Argentina	7	10	11	7	7	7	8	5	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4	4	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	Argentina	
Chile	2	1	1	1	1	3	3	1	3	1	3	2	1	3	2	1	3	2	1	3	2	1	3	2	1	3	1	3	1	3	Chile		
Brasil	2	2	3	4	1	3	3	3	2	3	2	3	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	Brasil		
Uruguay	2	2	3	4	1	3	3	1	1	1	1	1	1	2	1	2	1	2	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	Uruguay		
México	4	1	2	3	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	4	4	5	4	4	5	5	4	5	4	5	4	5	4	5	México		
Cuba	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Cuba		
Colombia	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Colombia		
Perú	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Perú		
México	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	México		
Paraguay	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Paraguay		
Costa Rica	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Costa Rica		
República Dominicana	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	República Dominicana		
Ecuador	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Ecuador		
Venezuela	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Venezuela		
Guatemala	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Guatemala		

1. *A Mexican Story* (Artur Aristakisian, sin datos, MX/RU)

CINE EN CONSTRUCCIÓN (2002-2015)

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	PRODUCCIÓN
ARGENTINA	8	6	5	3	3	4	2	2	2	1	3	2	1	3	4
CHILE	2	1	1	2	2	1	3	2	1	3	1	1	2	3	2
URUGUAY	1	1	2	2	1	1	1	3	1	3	1	3	1	2	1
COLOMBIA	2							3							1
ECUADOR	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	2	1
CUBA	1														1
BRASIL	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	2	1	1	1	2
MÉXICO	1	1	1	2	1	1	3	1	2	1	1	4	1	1	1
GUATEMALA						1			1				1		1
Nicaragua								1							1
Perú								1	1			2	1	1	1
Costa Rica									1						1
Panamá										1					1
Paraguay															1
República Dominicana															1
Venezuela															1

<sup>1</sup> A festa da menina morta (Matheus Nachtergaele, 2008, AR/BR/PT); Acné (Federico Veiroj, 2010, UY/MX/AR/ES)

<sup>1</sup> La Yuma (Florence Jaugéy, 2009, MX/NI); Ilusiones ópticas (Cristián Jiménez, 2009, CL/PT/FR)

<sup>1</sup> Agua fría de mar (Paz Fábrega, 2010, CR/FR); Contracorriente (Javier Fuentes León, 2009, PE/CO)

<sup>1</sup> La mirada invisible (Diego Lerman, 2010, AR/FR/ES); Los colores de la montaña (Carlos César Arbeláez, 2010, CO/PA)

<sup>1</sup> Bonsái (Cristián Jiménez, 2011, CL/AR/FR/PT); *Las niñas Quispe* (Sebastián Sepúlveda, 2013, CL/FR/AR), *El lugar del hijo* (Manuel Nieto, 2013, UY/AR), *La Sirga* (William Vega, 2012, CO/FR/MX), *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NL), *Villegas* (Gonzalo Tobal, 2012, AR/FR/NL)

<sup>1</sup> *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014, CL/FR), *Climas* (Enrica Pérez, 2014, PE/CO), *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2013, AR/UY/FR/DE), *El mudo* (Daniel Vega y Diego Vega, 2013, PE/MX/FR), *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, 2013, CL/FR)

<sup>1</sup> *La mujer de barro* (Sergio Castro, 2015, AR/CL), *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015, AR/UY), *Paula* (Eugenio Canevari, 2015, AR/ES), *Ausência* (Chico Teixeira, 2014, BR/CL/FR), *Beira mar* (Felipe Matzembacher y Marcio Reolon, 2015, BR), *El silencio del río* (Carlos Triñiño Mamy, 2015, CO/FR/UY), *La voz en off* (Cristián Jiménez, 2014, CL/FR), *NM* (Héctor Gálvez, 2014, CO/FR/PE)

<sup>1</sup> *La emboscada* (Daniel Hendler, 2015, AR/UY), *Era O hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016, BR/FR), *Princesita* (Marialy Rivas, 2015, CL/AR/ES), *Rara* (Pepa San Martín, 2015, CL/AR), *Sobrevivientes* (Robert Calzadilla, sin datos, VE/CO), *A cidade onde envelheço* (Marília Rocha, 2016, BR/PT), *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015, AR/FR/ES)

WORLD CINEMA FUND (2005-2015)												
Producción	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Producción
Argentina	5	2	2	2	1	1	1	2	1			Argentina
Brasil	3			1		1	1				3	Brasil
Perú	1	3			1	1						Perú
Paraguay	1							1				Paraguay
México		1										México
Chile		2			1	2	2				1	Chile
Colombia			1	1			2				1	Colombia
Bolivia					1				2	2		Bolivia
Uruguay					2							Uruguay
Guatemala								1				Guatemala
Cuba							1		1			Cuba
República Dominicana										1		República Dominicana

<sup>11</sup> *El Bella Vista* (Alicia Cano, 2012, UY/DE)

**ANEXO VIII.** Modelo de tablas del estudio. Datos básicos de la película y su itinerario por los subcircuitos analizados en el trabajo

<b>FICHA BÁSICA DE LA PELÍCULA</b>	
HAMACA PARAGUAYA (PAZ ENCINA, 2006, AR / PY / NL / AT / FR / DE)	
AÑO DE PRODUCCIÓN	
2006	
AYUDAS	WCF PRODUCCIÓN
	WCF DISTRIBUCIÓN
2005 junio	
COPRODUCCIÓN	PAÍS(ES) DE PRODUCCIÓN AL SOLICITAR AYUDA
	PAÍS(ES) PRODUCTORES EN EL ESTRENO
PY	
AR / PY / NL / AT / FR / DE	
TÍTULO / DIRECTOR / PAÍS(ES) / AÑO	
Hamaca Paraguaya / Paz Encina / Paraguay / 2006	
IBERMEDIA	
NO	
ESTRENO EN SALAS	
30/08/2006 Paraguay	
OTROS FESTIVALES (IMDb)	2006 Cannes FF, Toronto IFF / 2007 IFF Contemporáneo de la Ciudad de México, Polonia ERA New Horizons FF

<b>ITINERARIO EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES</b>		
HAMACA PARAGUAYA (PAZ ENCINA, 2006, AR / PY / NL / AT / FR / DE)		
<b>ROTTERDAM</b>		2007 Cinema of the Future: Sturm und drang
<b>FESTIVALES TEMÁTICOS</b>	TOULOUSE	2007 Reprises / 2014 Muestra Femmes de cinéma
	HUELVA	2008 Sesión Especial Premio Luis Buñuel FIPCA
<b>FESTIVALES CLASE A DE LA FIAPF</b>	SAN SEBASTIÁN	
	BERLIN	2015 Indigenous cinema
	CANNES	Un certain regard 2006
	SHANGHAI	
	MOSCOW	
	KARLOVY VARY	
	LOCARNO	
	MONTREAL	
	VENICE	
	TOKYO	
	MAR DEL PLATA	2008 Homenaje a la Universidad del Cine (cortometraje "Hamaca paraguaya", 2000, AR/UY)
	EL CAIRO	
	WARSAW	
	INDIA (GOA)	
TALLINN		
<b>FESTIVALES INTERNACIONALES CELEBRADOS EN AMÉRICA LATINA</b>	GUADALAJARA	
	SAO PAULO	2006
	LIMA	
	BAFICI	
	VIÑA DEL MAR	
	VALDIVIA	
	LA HABANA	2007



**ANEXO IX. Instituto Cervantes – Cine en Construcción (2003-2011)**

AÑO PROD.	2001	2001	2002	2002	2002
CONV. CC	T 2003 / SS 2003	T 2002	SS 2002 / T 2003	T 2002	T 2002
TÍTULO / PAÍS / DIRECTOR	El transcurso de las cosas / Argentina / Esteban Menis	Sudeste / Argentina / Sergio Belloti	Capital rancho / Argentina / Gabriel Bertini	Historias mínimas / Argentina / Carlos Sorin	El juego de la silla / Argentina / Ana Katz
ITINER. IC	Programa B	Programa A	Programa B	Programa A	Programa A
2003		Marruecos (Fez, Casablanca y Tetuán), Varsovia, Sao Paulo, Utrecht y Manila / Sergio Belloti en Utrecht		Marruecos (Fez, Casablanca y Tetuán), Varsovia, Sao Paulo, Utrecht y Manila / Carlos Sorin en Marruecos (Fez, Casablanca y Tetuán)	Marruecos (Fez, Casablanca y Tetuán), Varsovia, Sao Paulo, Utrecht y Manila / Ana Katz en Varsovia
2004	Sao Paulo / Varsovia / Marruecos (Casablanca y Rabat), Manila y Utrecht / Esteban Menis en Utrecht	Beirut, El Cairo, Marruecos (Casablanca, Rabat y Tánger), Ammán y Roma / Sergio Belloti en Beirut	Sao Paulo / Varsovia / Marruecos (Casablanca y Rabat), Manila y Utrecht / Julio Arrieta (actor) en Marruecos (Casablanca y Rabat)	Beirut, El Cairo, Marruecos (Casablanca, Rabat y Tánger), Ammán y Roma / Carlos Sorin en Beirut	Beirut, El Cairo, Marruecos (Casablanca, Rabat y Tánger), Ammán y Roma / Ana Katz en El Cairo
2005-2006	Ammán, El Cairo, Damasco, Beirut y Tel Aviv / Esteban Menis en Tel Aviv	Viena, Mánchester, Estocolmo, Dublín y Atenas / Sergio Bellotti en Dublín	Ammán, El Cairo, Damasco, Beirut y Tel Aviv / Gabriel Bertini en Damasco	Viena, Mánchester, Estocolmo, Dublín y Atenas / Carlos Sorin en Viena	Viena, Mánchester, Estocolmo, Dublín y Atenas / Ana Katz en Mánchester
2006-2007	Viena, Estocolmo, Dublín, Atenas y Mánchester / Esteban Menis en Mánchester	Toulouse, Albuquerque, Berlín, Moscú y Nueva York / Sergio Belloti en Moscú	Viena, Estocolmo, Dublín, Atenas y Mánchester / Gabriel Bertini en Dublín	toulouse, Albuquerque, Berlín, Moscú y Nueva York / Carlos Sorin en Toulouse	Toulouse, Albuquerque, Berlín, Moscú y Nueva York / Nicolás Tacconi (actor) en Albuquerque
2007-2008	Burdeos, Toulouse, Berlín, Nueva York y Moscú / Fernando Rubio (actor) en Moscú		Burdeos, Toulouse, Berlín, Nueva York y Moscú / Gabriel Bertini en Nueva York		
2008-2009					
2009-2010					
2011					

2002	2002	2002	2003	2003	2003	2003
SS 2002	T 2003 / SS 2003	T 2002	SS 2002	T 2002 / SS 2002	T 2002 / SS 2002	SS 2002 / T 2004
Fuera de juego / Ecuador / Víctor Arregui	Pueblo chico / Argentina / Fernán Rudnik	La espera / Uruguay / Aldo Garay	Cautiva / Argentina / Gastón Biraben	Grieta (en el resto de sitios es Extraño) / Argentina / Santiago Loza	La primera noche / Colombia / Luis Alberto Restrepo	Fugaz / Argentina / Víctor Dinenzon
Programa C	Programa C	Programa A	Programa E	Programa D	Programa B	Programa B
		Marruecos (Fez, Casablanca y Tetuán), Varsovia, Sao Paulo, Utrecht y Manila / Aldo Garay en Sao Paulo				
		Beirut, El Cairo, Marruecos (Casablanca, Rabat y Tánger), Ammán y Roma / Aldo Garay en Marruecos			Sao Paulo / Varsovia / Marruecos (Casablanca y Rabat), Manila y Utrecht / Luis Alberto Restrepo en Manila	Sao Paulo / Varsovia / Marruecos (Casablanca y Rabat), Manila y Utrecht / Víctor Dienzón en Sao Paulo
Roma, Utrecht, Polonia (Varsovia y Cracovia), Río de Janeiro y Sao Paulo / Víctor Arregui en Río de Janeiro	Roma, Utrecht, Polonia (Varsovia y Cracovia), Río de Janeiro y Sao Paulo / Fernán Rudnik en Roma	Viena, Mánchester, Estocolmo, Dublín y Atenas / Aldo Garay en Estocolmo			Ammán, El Cairo, Damasco, Beirut y Tel Aviv / Luis Alberto Restrepo en Beirut	Ammán, El Cairo, Damasco, Beirut y Tel Aviv / Víctor Dienzón en Ammán
Tel Aviv, Damasco, Ammán, Beirut y El Cairo / -	Tel Aviv, Damasco, Ammán, Beirut y El Cairo / Fernán Rudnik en Tel Aviv	Toulouse, Albuquerque, Berlín, Moscú y Nueva York / Aldo Garay en Berlín		Utrecht, Manila, Sao Paulo, Roma y Varsovia / Santiago Loza en Manila	Viena, Estocolmo, Dublín, Atenas y Mánchester / Luis Alberto Restrepo en Atenas	Viena, Estocolmo, Dublín, Atenas y Mánchester / Víctor Dinenzón en Viena
Mánchester y Leeds, Viena, Atenas, Praga y Estocolmo / Luis Arregui (guionista) en Praga	Mánchester y Leeds, Viena, Atenas, Praga y Estocolmo / Fernán Rudnik en Mánchester y Leeds		Varsovia, Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Sao Paulo, Búrest y Manila / Gastón Biraben y Ana Poliak en Río de Janeiro, Salvador e Bahía y Sao Paulo	Damasco, Túnez, Ammán, El Cairo y Beirut / Santiago Loza en Túnez	Burdeos y Toulouse, Berlín, Nueva York y Moscú / -	Burdeos y Toulouse, Berlín, Nueva York y Moscú / Víctor Dinenzón en Burdeos y Toulouse
Nueva York, Berlín, Albuquerque, Burdeos y Toulouse y Moscú / Luis Arregui (guionista) en Burdeos y Toulouse	Nueva York, Berlín, Albuquerque, Burdeos y Toulouse y Moscú / Fernán Rudnik en Nueva York		Argel y Orán, El Cairo, Túnez [Damasco y Ammán canceladas] / -	Praga, Mánchester y Leeds y Viena [Estocolmo cancelado] / Santiago Loza en Praga		
			Viena, Mánchester y Leeds, Estocolmo, Atenas y Praga / Gastón Biraben en Mánchester y Leeds	Moscú, Nueva York, Burdeos y Toulouse, Albuquerque y Berlín / Santiago Loza en Nueva York		
			Nueva Delhi, Shangái y Pekín, Dublín y Sidney			

2003	2003	2004	2004	2004	2004	2004
T 2003	T 2003	SS 2003	T 2004 / SS 2004	T 2002	T 2004	T 2004
Bar el Chino / Argentina / Daniel Burak	Ana y los otros / Argentina / Celina Murga	La sombra del caminante / Colombia / Ciro Guerra	Alma matter / Uruguay / Alvaro Buela	Sumas y restas / Colombia / Victoria Gaviria	Parapalos / Argentina / Ana Poliak	Próxima salida / Argentina / Nicolas Touzzo
Programa E	Programa B	Programa C	Programa D	Programa E	Programa E	Programa C
	Sao Paulo / Varsovia / Marruecos (Casablanca y Rabat), Manila y Utrecht / Celina Murga en Varsovia					
	Ammán, El Cairo, Damasco, Beirut y Tel Aviv / Carolina Constantinovsky (productora) en El Cairo	Roma, Utrecht, Polonia (Varsovia y Cracovia), Río de Janeiro y Sao Paulo / Ciro Guerra en Sao Paulo				Roma, Utrecht, Polonia (Varsovia y Cracovia), Río de Janeiro y Sao Paulo / Nicolás Tuozzo en Polonia (Varsovia y Cracovia)
	Viena, Estocolmo, Dublín, Atenas y Mánchester / Carolina Constantinovsky (productora) en Estocolmo	Tel Aviv, Damasco, Ammán, Beirut y El Cairo / Ciro Guerra en El Cairo	Utrecht, Manila, Sao Paulo, Roma y Varsovia / José Pedro Charlo (productor) en Utrecht			Tel Aviv, Damasco, Amman, Beirut y El Cairo / Nicolás Tuozzo en Ammán
Varsovia, Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Sao Paulo, Bucarest y Manila / Daniel Burak en Varsovia	Burdeos y Toulouse, Berlín, Nueva York y Moscú / Juan Villegas (productor) en Berlín	Mánchester y Leeds, Viena, Atenas, Praga y Estocolmo / Ciro Guerra en Estocolmo	Damasco, Túnez, ammán, El Cairo y Beirut / -	Varsovia, Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Sao Paulo, Bucarest y Manila / Enrique Gabriel (productor) en Bucarest	Varsovia, Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Sao Paulo, Bucarest y Manila / Gaston Biraben y Ana Poliak (productores) en Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Sao Paulo	Mánchester y Leeds, Viena, Atenas, Praga y Estocolmo / Nicolás Touzo en Atenas
Argel y Orán, El Cairo y Túnez [Damasco y Ammán canceladas] / Daniel Burak en Argel y Orán		Nueva York, Berlín, Albuquerque, Burdeos y Toulouse y Moscú / Ciro Guerra en Moscú	Praga, Mánchester y Leeds y Viena [Estocolmo cancelado] /	Argel y Orán, El Cairo y Túnez [Damasco y Ammán canceladas] / -	Argel y Orán, El Cairo y Túnez [Damasco y Ammán canceladas] / -	Nueva York, Berlín, Albuquerque, Burdeos y Toulouse y Moscú / Nicolás Touzzo en Albuquerque
Viena, Mánchester y Leeds, Estocolmo, Atenas y Praga / Daniel Burak en Viena			Moscú, Nueva York, Burdeos y Toulouse, Albuquerque y Berlín / Jose Pedro Charlo (?) en Moscú	Viena, Mánchester y Leeds, Estocolmo, Atenas y Praga / Ana Poliak (productora) en Praga		
Nueva Delhi, Shangái y Pekín, Dublín y Sidney / Daniel Burak en Sidney				Nueva Delhi, Shangái y Pekín, Dublín y Sidney / Enrique Gabriel (productor) en Shangái y Pekín	Nueva Delhi, Shangái y Pekín, Dublín y Sidney / Ana Poliak en Dublín	

2005	2005	2005	2005	2005	2005	2005
SS 2003	SS 2004	SS 2005	T 2005 / SS 2005	T 2005	T 2005	SS 2005 / T 2006
Otra vuelta / Argentina / Santiago Palavecino	Ronda nocturna / Argentina / Edgardo Cozarinsky	(doc) El telón de azucar / Cuba / Camila Guzmán	El violín / Mexico / Francisco Vargas Quevedo	La demolición / Argentina / Marcelo Mangone	Monobloc / Argentina / Luis Ortega	Esas no son penas / Ecuador / Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade
Programa C	Programa D	Programa F	Programa F	Programa D	Programa E	Programa F
Roma, Utrecht, Polonia (Varsovia y Cracovia), Río de Janeiro y Sao Paulo / Santiago Palavecino en Utrecht						
Tel Aviv, Damasco, Amman, Beirut y El Cairo / José Ignacio Marsiletti (actor) en Damasco	Utrecht, Manila, Sao Paulo, Roma y Varsovia / Edgardo Cozarinsky en Varsovia			Utrecht, Manila, Sao Paulo, Roma y Varsovia / Marcelo Magnone en Roma		
Mánchester y Leeds, Viena, Atenas, Praga y Estocolmo / Santiago Palavecino en Viena	Damasco, Túnez, Ammán, El Cairo y Beirut / Edgardo Cozarinsky en Beirut			Damasco, Túnez, Ammán, El Cairo y Beirut / -	Varsovia, Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Sao Paulo, Bucarest y Manila / Chino Fernández (productor) en Manila	
Nueva York, Berlín, Albuquerque, Burdeos y Toulouse y Moscú / Santiago Palavecino en Berlín	Praga, Mánchester y Leeds y Viena [Estocolmo cancelado] / Edgardo Cozarinsky en Viena	Bucarest, Manila, Varsovia y Cracovia y París / Camila Guzmán en Varsovia y Cracovia	Bucarest, Manila, Varsovia y Cracovia y París / -	Praga, Mánchester y Leeds y Viena [Estocolmo cancelado] / Matias Scartascini (ayudante de dirección) en Mánchester y Leeds	Argel y Orán, El Cairo y Túnez [Damasco y Ammán canceladas] / -	Bucarest, Manila, Varsovia y Cracovia y París / Anahí Hoeneisen en Bucarest
	Moscú, Nueva York, Burdeos y Toulouse, Albuquerque y Berlín / Edgardo Cozarinsky en Berlín	Argel, El Cairo, Orán, Casablanca y Túnez / -	Argel, El Cairo, Orán, Casablanca y Túnez / Francisco Vargas en Casablanca	Moscú, Nueva York, Burdeos y Toulouse, albuquerque y Berlín / Marcelo Magnone en Albuquerque	Viena, Mánchester y Leeds, Estocolmo, Atenas y Praga / -	Argel, El Cairo, Orán, Casablanca y Túnez / Daniel Andrade en Argel
		Estocolmo, Atenas, Praga, Viena, Belo Horizonte y Recife	Estocolmo, Atenas, Praga, Viena, Belo Horizonte y Recife / Francisco Vargas en Viena		Nueva Delhi, Shangái y Pekín, Dublín y Sidney	Estocolmo, Atenas, Praga, Viena, Belo Horizonte y Recife / Daniel Andrade en Atenas

2006	2006	2006	2006	2006	2007	2007
SS 2004	T 2005 / SS 2005	T 2006	T 2006	T 2006	SS 2005 / T 2006	SS 2006
El Marlboro y el Cucu (renombrada Fuera del cielo)/ Mexico / Javier Patrón Fox	La perrera / Uruguay / Manuel Nieto	La punta del diablo / Argentina / Marcelo Paván	Rabia / Chile / Oscar Cárdenas Castro	Familia Tortuga / México / Rubén Imaz Castro	El baño del papa / Uruguay / Cesar Charlone y Enrique Fernández	Una novia errante / Argentina / Ana Katz
Programa D	Programa F	Programa G	Programa G	Programa F	Programa G	Programa G
Utrecht, Manila, Sao Paulo, Roma y Varsovia / -						
Damasco, Túnez, Ammán, El Cairo y Beirut / Javier Patrón en Ammán						
Praga, Mánchestser y Leeds y Viena [Estocolmo cancelado] / -	Bucarest, Manila, Varsovia y Cracovia y París / Manuel Nieto en París			Bucarest, Manila, Varsovia y Cracovia y París / -		
Mscú, Nueva York, Burdeos y Toulouse, Albuquerque y Berlín / Javier Patrón en Burdeos y Toulouse	Argel, El Cairo, Orán, Casablanca y Túnez / Manuel Nieto en Túnez	Cracovia, París, Varsovia y Bucarest / Marcelo Paván en Varsovia	Cracovia, París, Varsovia y Bucarest / -	Argel, El Cairo, Orán, Casablanca y Túnez / Rubén Imaz en El Cairo	Cracovia, París, Varsovia y Bucarest / Enrique Fernández en Cracovia	Cracovia, París, Varsovia y Bucarest / Daniel Katz (ayudante de dirección) en Bucarest
	Estocolmo, Atenas, Praga, Viena, Belo Horizonte y Recife	Toulouse, Rabat y Casablanca, El Cairo y Argel / Marcelo Paván en Rabat y Casablanca	Toulouse, Rabat y Casablanca, El Cairo y Argel / Óscar Cárdenas en El Cairo	Estocolmo, Atenas, Praga, Viena, Belo Horizonte y Recife / Rubén Imaz en Belo Horizonte y Recife	Toulouse, Rabat y Casablanca, El Cairo y Argel / Enrique Fernández en Argel	Toulouse, Rabat y Casablanca, El Cairo y Argel

2007	2007	2007	2007	2007	
SS 2006	SS 2007	T 2007	T 2007	T 2007	
Párpados azules / Mexico / Ernesto Contreras	Gasolina / Guatemala / Julio Hernández Cordón	El asaltante / Argentina / Pablo Fendrik	Por sus propios ojos / Argentina / Liliana Paolinelli	Aurora Boreal / México / Sergio Tovar Velarde	<b>TÍTULO / PAÍS / DIRECTOR</b>
Programa G	Programa H	Programa H	Programa H	Programa H	<b>ITINER. IC</b>
					<b>2003</b>
					<b>2004</b>
					<b>2005-2006</b>
					<b>2006-2007</b>
					<b>2007-2008</b>
					<b>2008-2009</b>
Cracovia, París, Varsovia y Bucarest / Ernesto Contreras en París					<b>2009-2010</b>
Toulouse, Rabat y Casablanca, El Cairo y Argel / Luis Albores (productor) en Toulouse	Mánchester y Leeds, Bucarest, París, Cracovia y Berlín / Julio Hernández en Berlín	Mánchester y Leeds, bucarest, París, Cracovia y Berlín / Pablo Fendrik en Mánchester y Leeds	Mánchester y Leeds, bucarest, París, Cracovia y Berlín / Liliana Paolinelli en Cracovia	Mánchester y Leeds, Bucarest, París, Cracovia y Berlín / Sergio Tovar en París	<b>2011</b>

**ANEXO X. Goethe Institut – World Cine Fund (2007-)**

<b>AÑO SESIÓN</b>	<b>SEDE DEL GOETHE</b>	<b>FECHAS</b>	<b>PELÍCULAS</b>	<b>CASE STUDIES</b>	<b>FESTIVAL/EVENTO EN EL QUE SE INCLUYEN</b>
<b>2007</b>	<b>Jerusalén</b>	06-jul	El otro (Ariel Rotter, 2007, FR/AR/DE) Faro - La Reine des Eaux (Salif Traoré, 2007, ML/FR/CA/BF/DE)	Ghossun / Ajami (Yaron Shani, 2009, DE/IL)  Zion and his brother (Eran Merav, 2009, IL/FR)	Jerusalem Film Festival
	<b>Ramallah</b>	10-jul	Paradise Now (Hany Abu-Assad, 2005, PS/FR/DE/NL/IL) Saratan (Ernest Abdyshaparov, 2005, KG/DE)	Ghossun / Ajami (Yaron Shani, 2009, DE/IL)	
	<b>Santiago de Chile</b>		5/6 películas, sin datos	El cielo, la tierra y la lluvia (José Luis Torres Leiva, 2008, CL/FR/DE)  Huacho (Alejandro Fernández Almendras, 2009, CL/FR/DE)	SANFIC
	<b>Jakarta</b>		A perfect day (Khalil Joreige y Joana Hadjithomas, 2005, FR/LB/DE)  El custodio (Rodrigo Moreno, 2006, AR/FR/DE/UY) El otro (Ariel Rotter, 2007, FR/AR/DE) Faro - La Reine des Eaux (Salif Traoré, 2007, ML/FR/CA/BF/DE)  Las vidas posibles (Sandra Gugliotta, 2006, AR/DE)  Rome rather than you (Tariq Teguia, 2006, DZ/FR/DE) O céu de Suely (Karim Ainouz, 2006, BR/DE/PT/FR)		Jakarta International Film Festival
<b>2008</b>	<b>Guadalajara</b>		3/5 películas, sin datos	Luz silenciosa (Carlos Reygadas, 2007, MX/FR/NL/DE)	Festival Internacional de Cine de Guadalajara
	<b>Ereván</b>	x		x	Golden Apricot Film Festival
	<b>Damasco</b>	x		x	Damasco International Film Festival
<b>2009</b>	<b>Berlín</b>	04-nov	La teta asustada (Claudia Llosa, 2009, PE/ES)		Berlin International Film Festival
		05-nov	Liverpool (Lisandro Alonso, 2008, AR/FR/NL/DE/ES)	Faro - La Reine des Eaux (Salif Traoré, 2007, ML/FR/CA/BF/DE)  Independencia (Raya Martin, 2009, Filipinas/DE/NL)	
		06-nov	Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006, AR/PY/NL/AT/FR/DE)	Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009, CO/DE/AR/NL)	
		07-nov	Ghossun / Ajami (Yaron Shani, 2009, DE/IL) Paradise Now (Hany Abu-Assad, 2005, PS/FR/DE/NL/ISRAEL)	Pandora's box (Yesim Ustaoglu, 2008, Turquía/FR/DE/belgica)  Filmphobia (Kiko Goifman, 2008, BR)	

<b>Bogotá</b>	17-19 abril	<p>La teta asustada (Claudia Llosa, 2009, PE/ES) Luz silenciosa (Carlos Reygadas, 2007, MX/FR/NL/DE) Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006, AR/PY/NL/AT/FR/DE)</p> <p>El custodio (Rodrigo Moreno, 2006, AR/FR/DE/UY) El cielo, la tierra y la lluvia (José Luis Torres Leiva, 2008, CL/FR/DE) Filmphobia (Kiko Goifman, 2008, BR)</p> <p>Las vidas posibles (Sandra Gugliotta, 2006, AR/DE)</p> <p>Dioses (Josué Méndez, 2008, PE/AR/FR/DE)</p>	
<b>2010 Durban</b>		<p>La teta asustada (Claudia Llosa, 2009, PE/ES)</p> <p>Gigante (Adrián Biniez, 2009, UY/AR/DE/ES/NL)</p>	<p>Shirley Adams (Olivier Hermanus, 2009, sudáfrica/US/UK)</p> <p>Durban International Film Festival</p>
<p>* sin datos, otras ciudades. Lista facilitada por la coordinadora del convenio Instituto Goethe - Festival de Berlín (Marina Ludemann) Los Ángeles, Tbisili, Lima, Buenos Aires, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Hanoi, La Habana</p>			



## ANEXO XI. Países. Código ISO 3166-1

AD - Andorra	DK - Dinamarca (Denmark)
AE - Emiratos Árabes Unidos	DM - Dominica
AF - Afganistán	DO - República Dominicana
AG - Antigua y Barbuda	DZ - Argelia
AI - Anguila (Caribe)	EC - Ecuador
AL - Albania	EE - Estonia
AM - Armenia	EG - Egipto
AN - Antillas Holandesas	EH - Sahara Occidental
AO - Angola	ER - Eritrea
AQ - Antártida	ES - España
AR - Argentina	ET - Etiopía
AS - Samoa Americana	FI - Finlandia
AT - Austria	FJ - Fiji
AU - Australia	FK - Malvinas, Islas
AW - Aruba	FM - Micronesia
AZ - Azerbaijan	FO - Feroe, Islas
BA - Bosnia-Herzegovina	FR - Francia
BB - Barbados	FX - Francia-Área Metropolitana
BD - Bangladesh	GA - Gabón
BE - Bélgica	GB - Gran Bretaña (Reino Unido) (Great Britain) (UK)
BF - Burkina Faso	GD - Granada (Grenada) (Caribe)
BG - Bulgaria	GE - Georgia (ex-URSS)
BH - Bahrain (Bahrein)	GF - Guayana Francesa
BI - Burundi	GH - Ghana
BJ - Benin	GI - Gibraltar
BM - Bermudas, Islas	GL - Groenlandia
BN - Brunei Darussalam (Brunei)	GM - Gambia
BO - Bolivia	GN - Guinea
BR - Brasil	GP - Guadalupe, Isla
BS - Bahamas	GQ - Guinea Ecuatorial
BT - Bután	GR - Grecia
BV - Bouvet, Isla	GS - Georgias y Sandwich del Sur, Islas
BW - Botswana	GT - Guatemala
BY - Bielorrusia	GU - Guam
BZ - Belice	GW - Guinea-Bissau
CA - Canadá	GY - Guyana
CC - Cocos, Islas	HK - Hong Kong
CF - República Centroafricana	HM - Heard y McDonald, Islas de (Antártida)
CG - Congo	HN - Honduras
CI - Costa de Marfil (Côte D'Ivoire)	HR - Croacia (Hrvatska)
CK - Cook, Islas	HT - Haití
CL - Chile	HU - Hungría
CM - Camerún	ID - Indonesia
CN - China	IE - Irlanda
CO - Colombia	IL - Israel
CR - Costa Rica	IN - India
CS - Antigua Checoslovaquia (Czechoslovakia (former))	IO - Territorios Británicos en el Océano Índico
CU - Cuba	IQ - Irak (Iraq)
CV - Cabo Verde	IR - Irán
CX - Navidad, Isla (Kiribati)	IS - Islandia
CY - Chipre (Cyprus)	IT - Italia
CZ - República Checa (Czech Republic)	JM - Jamaica
CH - Suiza	JO - Jordania
DE - Alemania	JP - Japón

KE - Kenia  
 KG - Kirguistán  
 KH - Camboya  
 KI - Kiribati  
 KM - Comores, Islas  
 KN - Saint Kitts y Nevis, Islas de (Caribe)  
 KP - Corea del Norte (Korea (North))  
 KR - Corea del Sur (Korea (South))  
 KW - Kuwait  
 KY - Caimán, Islas  
 KZ - Kazajistán  
 LA - Laos  
 LB - Líbano  
 LC - Santa Lucía, Isla de (Caribe)  
 LI - Liechtenstein  
 LK - Sri Lanka (ex Ceilán)  
 LR - Liberia  
 LS - Lesotho  
 LT - Lituania  
 LU - Luxemburgo  
 LV - Latvia  
 LY - Libia  
 MA - Marruecos  
 MC - Mónaco  
 MD - Moldavia  
 MG - Madagascar  
 MH - Marshall, Islas  
 MK - Macedonia  
 ML - Malí  
 MM - Myanmar (ex-Birmania)  
 MN - Mongolia  
 MO - Macao, Isla  
 MP - Mariana del Norte, Islas (Micronesia)  
 MQ - Martinica (Martinique)  
 MR - Mauritania  
 MS - Montserrat  
 MT - Malta  
 MU - Mauricio, Islas  
 MV - Maldivas, Islas  
 MW - Malawi  
 MX - México  
 MY - Malasia (Malaysia)  
 MZ - Mozambique  
 NA - Namibia  
 NC - Nueva Caledonia  
 NE - Níger  
 NF - Norfolk, Isla (Oceanía; t. australiano)  
 NG - Nigeria  
 NI - Nicaragua  
 NL - Holanda (Netherlands)  
 NO - Noruega  
 NP - Nepal  
 NR - Nauru, Isla de (Micronesia) (Nauru)  
 NT - Zona Neutral (ahora en Oceanía)  
 UN - Niue, Isla de (Oceanía)  
 NZ - Nueva Zelanda  
 OM - Omán  
 PA - Panamá  
 PE - Perú  
 PF - Polinesia Francesa  
 PG - Papúa Nueva Guinea  
 PH - Filipinas (Philippines)  
 PK - Pakistán  
 PL - Polonia  
 PM - San Pedro y Miquelón, Islas de (Caribe)  
 PN - Pitcairn, Islas (Oceanía, Polinesia)  
 PR - Puerto Rico  
 PT - Portugal  
 PW - Palau, Islas (Polinesia)  
 PY - Paraguay  
 QA  
 Qatar  
 RE  
 Reunión, Isla (África)  
 RO  
 Rumania (Romania)  
 RU  
 Federación Rusa  
 RW  
 Ruanda (Rwanda)  
 SA - Arabia Saudita (Saudi Arabia)  
 Sb - Salomón, Islas  
 SC - Seychelles, Islas  
 SD - Sudán  
 SE - Suecia  
 SG - Singapur  
 SH - Santa Helena, Isla de  
 SI - Eslovenia  
 SJ - Svalbard y Jan Mayen, Islas de (Noruega)  
 SK - República Eslovaca (Slovak Republic)  
 SL - Sierra Leona  
 SM - San Marino  
 SN - Senegal  
 SO - Somalía  
 SR - Surinam (Guayanas)  
 ST - Santo Tomé y Príncipe, Islas de  
 SU - Ex-Unión Soviética (USSR (former))  
 SV - El Salvador  
 SY - Siria (Syria)  
 SZ - Suazilandia (África)  
 TC - Turks y Caicos, Islas de (Bahamas)  
 TD - Chad  
 TF - Territorios Franceses del Sur (África)  
 TG - Togo  
 TH - Tailandia  
 TJ - Tadjikistan  
 TK - Tokelau, Islas (Oceanía)  
 TM - Turkmenistán  
 TN - Túnez  
 TO - Tonga  
 TP - Timor Oriental  
 TR - Turquía  
 TT - Trinidad y Tobago  
 TV - Tuvalu, Islas  
 TW - Taiwán  
 TZ - Tanzania  
 UA - Ucrania

UG - Uganda  
UK - Reino Unido (United Kingdom)  
UM - Islas Menores-Territorios ultramar de US  
US - Estados Unidos de America (United States)  
UY - Uruguay  
UZ - Uzbekistán  
VA - Vaticano, Ciudad del  
VC - San Vicente y Granadinas, Islas (Caribe)  
VE - Venezuela  
VG - Vírgenes Británicas, Islas  
VI - Vírgenes Estadounidenses, Islas  
VN - Vietnam  
VU - Vanuatu, Islas (Oceanía)  
WF - Wallis y Futuna, Islas (Oceanía)  
WS - Samoa  
YE - Yemen  
YT - Mayotte  
YU - Yugoslavia  
ZA - Sudáfrica  
ZM - Zambia  
ZR - Zaire  
ZW - Zimbabwe



