

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales  
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos  
**Band:** - (2017)  
**Heft:** 29

**Artikel:** Globalización y transnacionalidad : el papel de Europa en la proyección del cine latinoamericano actual  
**Autor:** Montero, Laureano  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047197>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Globalización y transnacionalidad:

### el papel de Europa en la proyección del cine latinoamericano actual

Laureano Montero

*Université de Bourgogne Franche-Comté  
Centre Interlangues:  
Texte, Image, Langage - EA 4182*

En los últimos años, los festivales de cine se han convertido en objetos de especial interés en el ámbito académico. La creación de una red de investigadores, la Film Festival Research Network en 2008, y la publicación desde 2009 de una antología anual de textos por la Universidad de Saint Andrews, el *Film Festival Yearbook*, bajo la coordinación de Dina Iordanova<sup>1</sup>, son buena prueba de la relevancia que ha adquirido el estudio de estos encuentros cinematográficos. Desde la aparición en 2007 del libro de Marijke de Valck<sup>2</sup>, considerado referencia obligada, la bibliografía al respecto no ha dejado de crecer y es hoy ya ingente, como pone de manifiesto el exhaustivo análisis crítico que ofrece Aida Vallejo en el monográfico de la revista *Secuencias* dedicado a los certámenes cinematográficos<sup>3</sup>.

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 29 (primavera 2017): 143-160.

<sup>1</sup> La serie se inició en 2009 (Iordanova, Dina/ Rhyne Ragan (eds.): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009) y el último volumen se publicó en 2014 (Iordanova, Dina/ Van de Peer, Stefanie (eds.): *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle-East*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2014).

<sup>2</sup> De Valck, Marijke: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

<sup>3</sup> Vallejo, Aida: «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica», *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39 (2014), pp. 13-42.

El presente artículo se propone analizar, centrándose en los festivales y los fondos de apoyo, el papel de Europa en la promoción del cine latinoamericano más actual y su circulación internacional. Intentaremos indagar cómo el nuevo escenario cinematográfico y los flujos de producción y distribución que éste conlleva —según lógicas dispares y a veces ambiguas—, repercute en las propuestas industriales y estéticas de la producción del subcontinente, siguiendo pautas de transnacionalidad, globalización o glocalización, que acaparan muchos de los debates académicos y críticos actuales.

#### EL AUGE DEL CINE LATINOAMERICANO EN EL MERCADO GLOBAL

Es cierto que la creciente globalización ha permitido la circulación de películas provenientes de países hasta entonces considerados periféricos<sup>4</sup>. El cine latinoamericano está así conociendo una proyección internacional sin precedentes, gracias en particular a los grandes festivales europeos y a los talleres de producción y fondos de apoyo, que en muchos casos son emanaciones de los mismos. Remontándonos ya sólo como botón de muestra a los dos últimos años, los siguientes galardones dan fe del buen momento por el que está pasando: en la Berlinale, el Gran premio del jurado de *El Club* (Pablo Larraín, Chile, 2015), el Alfred Bauer de *Ixcanul* (Jayro Bustamante, Guatemala, 2015) y el Premio al mejor guion de *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, Chile, 2015); el Art Cinema Award de la Quincena de realizadores de *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, Colombia, 2015), la Cámara de oro de *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, Colombia, 2015), el Gran premio de la Semana de la crítica de *Paulina* (Santiago Mitre, Argentina, 2015), el Premio al mejor guion de *Chronic* (Michel Franco, México, 2015), todos ellos en Cannes; el León de oro de *Desde allá* (Lorenzo Vigas, Venezuela, 2015) y los de plata de *El Clan* (Pablo Trapero, Argentina, 2015) y *La región salvaje* (Amat Escalante, México, 2016), junto a la Copa Volpi de Óscar Martínez por *El ciudadano ilustre* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, Argentina, 2016) en la Mostra de Venecia; el Leopardo de oro cineastas del presente de *El auge del humano* (Eduardo Williams, Argentina, 2016) y el Premio a la mejor ópera prima de *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, Argentina, 2016) en Locarno; y, por fin, en San Sebastián, el Premio especial del jurado de *El invierno* (Emiliano Torres, Argentina,

---

<sup>4</sup> García Canclini, Néstor: *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 155.

2016). Como vemos, la lista de premios se hace larga y engorrosa.

También hemos podido constatar a lo largo de los últimos años un importante aumento de estrenos latinoamericanos en las carteleras europeas. Si estos sólo eran 37 en 1995, pasaron ya a 74 en 2000, para alcanzar 153 en 2010 y 150 en 2015<sup>5</sup>, lo cual sin duda es consecuencia directa de lo anterior, puesto que la gran mayoría de las películas premiadas o presentadas a concurso en los principales festivales ha tenido después distribución comercial en varios países de Europa.

Está claro que nos estamos refiriendo a un determinado tipo de cine que podríamos llamar minoritario, independiente o de autor, el que tiene cabida en los festivales de categoría A y en las reseñas de las revistas culturales, una producción que, aunque claramente insertada en los circuitos comerciales, se exhibe principalmente en las salas de arte y ensayo de las principales ciudades del mundo, llegando a conformar ese nuevo “cine de arte global”<sup>6</sup>, en el que, según Júlia González de Canales, “las identidades se diluyen y transforman dentro de narrativas globales que tanto en su forma como en su contenido adquieren una naturaleza transnacional”<sup>7</sup>, hasta conformar, como pone de manifiesto la autora, un nuevo espacio fílmico en el que los cines nacionales dejan paso a producciones glociales. Otro tipo de films, los que por cierto suelen triunfar en sus respectivos mercados nacionales, no se benefician en cambio de las mismas redes mundiales de financiación y exhibición. Por ejemplo, películas como *Nosotros los nobles* (Gary Alazraki, México, 2013), *Loucas pra casar* (Roberto Santucci, Brasil, 2015), *¡Asu Mare! 2* (Ricardo Maldonado, Perú, 2015), *Maikol Yordan de viaje perdido* (Miguel Alejandro Gómez, Costa Rica, 2014), *Papita, maní, tostón* (Luis Carlos Hueck, Venezuela, 2013), todas ellas comedias, no han tenido distribución en Europa a pesar de haber ocupado los primeros puestos en las carteleras nacionales.

---

<sup>5</sup> Según las cifras de la base de datos Lumière del Observatorio Audiovisual Europeo que recoge resultados de taquilla de 36 países europeos: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> (consultado 11-XI-2016).

<sup>6</sup> Galt, Rosalind/ Schoonover, Karl (eds.): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

<sup>7</sup> González de Canales Carcereny, Júlia: «El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glociales», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12 (2015), <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/873> (consultado 5-V-2016).



## LOS GRANDES FESTIVALES EUROPEOS: UNA INSTANCIA DECISIVA EN EL ESPACIO TRANSNACIONAL

Las instancias que mejor reflejan esa dinámica transnacional en el ámbito cinematográfico son sin lugar a dudas los festivales internacionales. Estos nacieron y se consolidaron en Europa tras la Segunda Guerra Mundial<sup>8</sup> y actualmente se han convertido, en palabras de Thomas Elsaesser, “en el único sistema de distribución que rivaliza con el alcance global de Hollywood”<sup>9</sup>, erigiéndose en alternativa y complemento a la industria norteamericana. En muchos casos suelen ser las únicas vías que tienen ciertas películas para tener vida comercial y/o salir de sus espacios nacionales, bien porque un estreno o, mejor aún, un premio en un festival prestigioso puede abrir las puertas de la distribución en salas, bien porque, en muchos casos, los derechos que pagan los certámenes de menor rango constituyen en sí la única fuente de ingresos de muchas cintas, para las cuales la gira por los festivales llega a ser una alternativa a una exhibición en cines muy difícil de lograr.

Los festivales conforman así un circuito transnacional, en un contexto global caracterizado por la creciente movilidad humana, económica y cultural. Funcionan como una extensa red donde convergen complejas relaciones de competición y colaboración, una constelación cuyo centro indiscutible sigue siendo Cannes y donde brillan también con extraordinaria luz propia Berlín y Venecia y con menor intensidad —aunque con un papel destacado en la proyección del cine latinoamericano— Locarno, San Sebastián y Rotterdam, desprovisto este último del glamour y los rituales asociados a los anteriores. Estos festivales son los que tienen mayor repercusión a nivel mundial y todos están situados en Europa. Del total de 15 festivales competitivos no especializados acreditados por la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos en sus siglas francesas), los comúnmente llamados de categoría A, nueve están situados en el viejo continente. Fuera de Europa, sólo Toronto —no competitivo hasta 2015 y muy ligado a la industria norteamericana, hasta el punto de ser considerado como la antesala de los Oscars— y Sundance —especializado en cine independiente pero donde las producciones estadounidenses se llevan la mejor parte, con secciones específicas— pueden rivalizar con los europeos en atención mediática internacional y vo-

---

<sup>8</sup> Para conocer la historia de los festivales de cine en Europa, véase de Valck (2007), *op. cit.*

<sup>9</sup> Elsaesser, Thomas: «Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital», *Fonseca, Journal of Communication*, 11 (2015), p. 186.

lumen de negocio generado. La red tiene su jerarquía<sup>10</sup> con flujos descendientes y ascendientes, y se ramifica en festivales generalistas secundarios y encuentros especializados en géneros (comedia, animación, cine fantástico, policíaco, documental...), temáticas (cine de mujeres, juvenil, óperas primas, jóvenes directores, LGBT...) o zonas geográficas concretas. Para el caso que nos interesa, son particularmente numerosos en Europa los festivales de cine latinoamericano, sobre los que volveremos más adelante.

Cada festival intenta generar su propia identidad y mantener su rango en un contexto cada vez más competitivo, luchando entre sí por conseguir los estrenos más relevantes y ser los primeros en descubrir autores y obras originales, nuevas tendencias o cinematografías nacionales que no aparecían con anterioridad en el mapa cinematográfico mundial. Sólo los grandes festivales están en posición de exigir por norma estrenos mundiales (primera proyección en todo el mundo) o internacionales (primera proyección fuera del país de origen); los más pequeños, en cambio, sólo pueden aspirar a estrenos nacionales y suelen alimentarse de la programación de los primeros.

Para directores y productores, los festivales presentan considerables beneficios. Llamam la atención de la crítica especializada y son el paso obligado previo a la distribución internacional. Los premios obtenidos o el mero hecho de haber sido seleccionadas tienen importantísimas repercusiones simbólicas y económicas para las películas. Ser programado en un importante festival constituye la mejor carta de presentación para los cineastas principiantes y una garantía de continuidad profesional. Muchos directores latinoamericanos actuales como Pablo Larraín, Carlos Reygadas, Michel Franco, Amat Escalante, Claudia Llosa, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lucía Puenzo, etc., deben su reconocimiento internacional a un festival europeo.

---

<sup>10</sup> Se puede establecer una clara jerarquía entre festivales a partir de datos objetivos como el número de estrenos mundiales presentados, el número de medios y periodistas extranjeros acreditados, de compradores presentes en el evento o de exhibidores y visitantes inscritos en las secciones industriales (mercados, foros de financiación...) organizadas en paralelo al evento. La FIAPF recoge todos esos datos para los festivales reconocidos por la organización en un informe anual: *FIAPF Accredited Festivals Directory / L'Annuaire des Festivals Accrédités par la FIAPF*.

## ESPACIOS DE CONFLUENCIA ENTRE LO NACIONAL Y LO TRANSNACIONAL

Los festivales de cine son espacios donde interactúan con especial intensidad lo nacional y lo transnacional. Por un lado, y aunque en la actualidad ya no se conciben como una muestra de cines nacionales, la nacionalidad de las películas y de sus autores sigue siendo un importante marcador de identidad, del que se hacen eco los programas de las manifestaciones y las crónicas mediáticas. Las películas concurren con una nacionalidad, la del país que aporta el mayor porcentaje de financiación, siendo habitual que ésta coincida con la del director de la cinta y que tenga que ver con el argumento, las localizaciones y los personajes que aparecen en ella. También es frecuente la presencia de pabellones nacionales y de stands de organismos estatales en las ferias o mercados del cine organizados en torno a los festivales. Los críticos suelen hacer sesudas interpretaciones geopolíticas a partir de las selecciones de los grandes certámenes, al constatar la pujanza o la decadencia en el tablero cinematográfico mundial de determinadas cinematografías nacionales o continentales. Como apunta Mar Binimelis Adell:

en este sentido, gran parte de la heterogeneidad de la que hacen gala estos eventos es aportada por la coexistencia de películas de diferentes nacionalidades. Esta diversidad es uno de los factores que permite que se desmarquen de la homogeneidad que se le atribuye al cine comercial de Hollywood.<sup>11</sup>

Otra manera de comprobar la vigencia de la dimensión nacional es observando cómo los medios de los distintos países latinoamericanos cubren la actualidad de festivales como Cannes, Berlín, Venecia o San Sebastián en función de la presencia y del éxito de los filmes nacionales en competición. Un ejemplo elocuente puede ser la importante cobertura que tuvo el festival francés en Colombia en 2015, cuando compitieron tres largometrajes provenientes de ese país y dos de ellos se llevaron importantes premios.

De esta manera, el reconocimiento fuera del país aporta prestigio y legitimación dentro de él, especialmente en un con-

---

<sup>11</sup> Binimelis Adell, Mar: «Negociación nacional, circulación transnacional: coproducciones españolas en los festivales de 'Clase A'», *III Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (2012), [http://www.ae-ic.org/tarragona2012/contents/comunicacions\\_cd/ok/222.pdf](http://www.ae-ic.org/tarragona2012/contents/comunicacions_cd/ok/222.pdf) (consultado 5-V-2016).

texto como el latinoamericano, caracterizado por la escasez de salas —lo que reduce el número de títulos en circulación— y la monopolización de las existentes por los *blockbusters* norteamericanos. Todo ello con el valor añadido de que los premios o el impacto mediático conseguido por una determinada película se extiende al conjunto de la industria cinematográfica nacional dentro y fuera del país. Otra vez podemos recurrir al ejemplo de Colombia con el éxito de *El abrazo de la serpiente* en las salas nacionales, tras recibir un premio en Cannes y antes de ser candidata al Oscar<sup>12</sup>.

#### HOMOGENEIDAD / ORIGINALIDAD

La programación de los festivales se debate entre dos tendencias opuestas, una homogeneizadora/ globalizadora relacionada con un lenguaje narrativo al que podríamos poner la etiqueta de cine de festivales y otra, no siempre reñida con la anterior, que consiste en favorecer lo local, lo diferente, lo original.

Como bien señala Thomas Elsaesser,

dentro del contexto global [...], los festivales se han hecho imprescindibles como instancias de control de calidad, como generadores de capital cultural y como *gatekeepers*, para hacer un seguimiento y clasificar la enorme cantidad de películas que se producen anualmente en todo el mundo.<sup>13</sup>

Sin embargo, la posibilidad de formar parte de esos eventos puede llegar a afectar la estética de las películas, algo fácil de entender visto lo decisivo de estos eventos para el recorrido de un film. Muchos cineastas desarrollan incluso sus proyectos con la vista puesta en los festivales ya que sin su presentación en uno de ellos y sin la atención mediática y crítica que suponen, un título tiene pocas oportunidades de llegar a las salas. Directores y productores planean sus películas teniendo en cuenta las fechas de los grandes certámenes y sus respectivas políticas de selección, esperando lograr con un estreno estratégico una campaña de promoción gratuita. A este respecto, la edición 2016 del festival suizo Visions du Réel de Nyon ofertaba en el

---

<sup>12</sup> «Las cifras de *El abrazo de la serpiente*», *El Tiempo*, 14-I-2016, <http://www.eltiempo.com/economia/sectores/cifras-de-la-pelicula-colombiana-el-abrazo-de-la-serpiente/16480806> (consultado 15-V-2016).

<sup>13</sup> Elsaesser (2015), *op. cit.*, p. 188.

marco de su Mercado Internacional del Documental un taller sobre cómo diseñar una efectiva estrategia de festivales destinada a mejorar la visibilidad de las películas, construir la reputación de sus directores y sacar rendimiento económico del pase por el circuito festivalero. Otra consecuencia posible es que se fomente desde instancias gubernamentales y a través de las subvenciones públicas un determinado tipo de cine susceptible de ser llevado a los grandes festivales.

La proliferación de eventos a lo largo y ancho del planeta y la competición por la novedad ha abierto nuevas oportunidades para los cineastas provenientes de cinematografías emergentes, sobre todo de países hasta entonces poco visibles en la esfera internacional como Colombia, Guatemala, Paraguay, Costa Rica o la República Dominicana. La otra cara de la moneda según Thomas Elsaesser es que ello ha dado lugar también a una suerte de homogeneización estética transnacional, “[...] un tipo genérico de ‘película de festival’, más definida por su temática y asunto que por su nacionalidad o director”, del que cita a continuación una serie de características:

su ritmo lento, descriptivo, propio del documental, con narrativas centradas en las tres Es de la cultura global: problemas éticos, conflictos étnicos e inquietudes ecológicas.<sup>14</sup>

Una definición que habría que matizar, puesto que en ella no encajarían muchas películas presentadas a concurso, como *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2014), seleccionada en la sección oficial del festival de Cannes, o *El ciudadano ilustre* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2016), premiada en el de Venecia, por poner sólo dos ejemplos latinoamericanos recientes. La programación de los festivales suele ofrecer mayor variedad que la señalada por el investigador alemán. Éste también apunta sin embargo otro aspecto negativo, lo que se ha descrito como autoexotismo, es decir, la “presión de presentar los personajes propios (y la narrativa nacional propia) ante la mirada del otro [...] en los términos de lo que ese ‘otro’ espera y exige”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.



## LOS FESTIVALES DEDICADOS AL CINE LATINOAMERICANO: ¿AFIRMACIÓN DE UNA IDENTIDAD CONTINENTAL?

Este último punto acertadamente subrayado por Thomas Elsaesser se plantea en particular en los festivales específicamente dedicados al cine latinoamericano. Estos espacios de mediación intercultural, más enfocados al público que a la industria, asumen una labor de difusión de la cultura cinematográfica latinoamericana mucho más estable que la de los grandes festivales competitivos internacionales, cuya atención suele ser menos duradera. Es particularmente llamativa su proliferación en Europa, de los veinte mejores existentes en todo el mundo según la revista *LatAm Cinema*<sup>16</sup>, diez se ubican en el viejo continente, aunque la oferta es muchísimo más amplia.

En España encontramos el Festival Iberoamericano de Huelva, el más veterano, creado en 1974, e Ibértigo en Las Palmas de Gran Canaria; ambos con vocación iberoamericana, abren también su programación a Portugal y al propio país anfitrión. A ellos se unirá en breve el Festival de Cine Español de Málaga<sup>17</sup>, que a partir de 2017, y ello es significativo, pasará a denominarse Festival de Málaga Cine en Español, para dar cabida a la pujante producción hispanohablante proveniente del continente americano, mientras que la Mostra de Cinema Llatinoamericà de Lleida se ciñe al cine hecho en Latinoamérica. Por otra parte, el Festival de San Sebastián, con "Horizontes Latinos", brinda también un importante espacio propio a las cinematografías de América Latina en el certamen más destacado del país.

Más sorprendente es la profusión de muestras en Francia. Si Cinélatino Rencontres de Toulouse y Biarritz Amérique Latine son citas ineludibles del circuito festivalero desde 1989 y 1992 respectivamente, también han surgido otras manifestaciones más modestas en Burdeos (Rencontres du Cinéma Latino-Américain), Villeurbanne (Reflets du Cinéma Ibérique et Latino-américain), Annecy (Images Hispano-américaines), Marsella (Rencontres du Cinéma Sud-Américain), Grenoble (Ojoloco), Pau (CulturAmérica), Lons-le-Saulnier (Festival du Film Latino) —una localidad de tan sólo 18.000 habitantes del este del país— o Dole (Viva el Cine Latino) —otra pequeña ciudad, a escasos 65km de distancia de la anterior—. Como sugiere Armanda

<sup>16</sup> «20 festivales de cine latinoamericano en el exterior», *LatAm Cinema*, 18 (marzo 2016), <http://www.latamcinema.com/revistas/festivales-de-cine-latinoamericano-2016/> (consultado 5-V-2016).

<sup>17</sup> Belinchón, Gregorio: «El festival de Málaga prepara el salto a un concurso latinoamericano», *El País*, 21-IV-2016, [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/21/actualidad/1461264972\\_880024.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/21/actualidad/1461264972_880024.html) (consultado 5-V-2016).

Rueda, "América Latina no parece haber dejado nunca de albergar utopías y sigue suministrando a Francia 'mundos nuevos', en realidad 'mundos por descubrir'"<sup>18</sup>.

El auge de lo latino se extiende no obstante a todo el continente y raro es el país que no disponga de por lo menos un festival de cine latinoamericano: Filmar América Latina de Ginebra y Pantalla Latina de Sankt Gallen en Suiza, Peliculatina en Bruselas; Lakino en Berlín y CineLatino en Tubinga, Alemania; Mittelamerikanisches Filmfestival en Viena, Cinemaissí en Helsinki, Festival Latino Americano en Rotterdam, Festival del Cinema Latino Americano de Trieste en Italia, London Latin American Film Festival de Londres y ¡Viva! Festival de Manchester en el Reino Unido, Panorámica en Estocolmo...

Además, diferentes muestras europeas se suman a la promoción de la cinematografía latinoamericana conectándola con otras del Sur, como es el caso del Festival des 3 Continents de Nantes (Francia), de Films From the South de Oslo, del Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina de Milán o del Festival international du film de Friburgo (Suiza), mientras que en el otro extremo se han desarrollado eventos dedicados a un país en concreto: Viva México en París y otras ciudades francesas, Panorama del Cine Colombiano en París, Londres y Barcelona; Semana del Cine ecuatoriano y Festival du Cinéma Péruvien en París; Invasión, das argentinische Filmfestival en Berlín...

Todas estas iniciativas permiten acercar el cine latinoamericano a zonas a donde de otra manera difícilmente llegaría. Nacieron a menudo en un marco asociativo o militante de solidaridad con Latinoamérica y se proponen dar a conocer, por la vía del cine, los imaginarios y realidades de los países del subcontinente, inscribiéndose en un movimiento de resistencia en pro de preservar identidades nacionales, locales o continentales, frente a la globalización. Sugieren por tanto "la existencia de un cine específico en América Latina, vinculado a una unidad geográfica, a un territorio común, a una cultura común"<sup>19</sup>, cuestiones que a menudo interesan más a los programadores o al público que a los propios cineastas, quienes muchas veces recusan rotundamente por excluyentes esas identidades vinculadas al origen geográfico.

---

<sup>18</sup> Rueda, Armanda: «Las relaciones norte/sur en el cine contemporáneo. Representaciones del 'otro' en la construcción de redes transnacionales», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88 (2009), p. 122.

<sup>19</sup> *Ibid.*



## LA GEOPOLÍTICA DE LOS FONDOS DE APOYO

Los grandes festivales han dejado de ser meros espacios de exhibición y asumen cada vez más un papel de intermediarios que facilita la financiación de la producción y la distribución de las obras. Tradicionalmente estos encuentros profesionales han permitido a directores y productores abrir contactos informales para la venta de derechos de exhibición o edición de las películas y buscar fondos para futuros proyectos. Sin embargo, desde finales de la década de 1990, se han ido incorporando secciones “industriales” como mercados (en Cannes, Berlín, Venecia), donde se venden películas ya terminadas y que no han sido incluidas en la programación oficial, foros de financiación o *pitchings* donde se presentan proyectos en desarrollo que buscan financiación adicional. Estas últimas iniciativas permiten constituir un vivero de películas destinadas a abastecer el circuito de festivales, que de esta manera se autoalimenta. Por poner sólo tres ejemplos, el proyecto de Lorenzo Vigas, *Desde allá* se desarrolló en Cine en construcción en San Sebastián, antes de ser seleccionado por la Mostra de Venecia donde se alzó con el León de oro; *Pelo malo* (Mariana Rondón) recorrió un camino similar, fue apoyada por el World Cinema Fund de la Berlinale y acabó ganando la Concha de oro de San Sebastián, mientras que, al revés, *Ixcanul* (Jayro Bustamante) participó en Cine en construcción de San Sebastián y fue premiada en Berlín.

Francia una vez más fue pionera y sigue ocupando un papel destacado en este campo, con Cannes como buque insignia y una política cultural exterior que no tiene parangón en el resto del mundo y de la que dan muestra los numerosos fondos de apoyo a los “cines del mundo” y los presupuestos consecuentes que los acompañan. No olvidemos que el cine es una de las industrias culturales más caras y por lo tanto más dependiente de políticas de fomento y protección.

Aide aux Cinémas du monde, creado en 2012 por los ministerios franceses de Cultura y Asuntos exteriores, es un fondo destinado a financiar proyectos de cineastas de todo el mundo que cuenten con coproducción francesa. Ha apoyado hasta la fecha 208 películas de 72 nacionalidades (entre ellas 42 cintas latinoamericanas), a razón de entre 40 y 60 por año. Por otra parte, la mitad de las películas subvencionadas por el fondo ha sido seleccionada por uno de los tres festivales más importantes del mundo: Cannes, Berlín y Venecia. En 2016, dos películas chilenas apoyadas por este programa, —*Neruda* de Pablo Larraín y *Poesía Sin Fin* de Alejandro Jodorowsky—, fueron presentadas en el Festival de Cannes, mientras que un año antes, la

guatemalteca *Ixcanul* de Jayro Bustamante se alzó con el Oso de plata en la Berlinale. Otro fondo, La Fabrique des cinémas du monde, gestionado por el Institut français, está específicamente dirigido a jóvenes directores de los países del Sur o países emergentes. El programa les permite encontrar financiación adicional en el marco del Marché du Film de Cannes. A día de hoy los beneficiarios latinoamericanos suman 31 de un total de 108.

La Cinéfondation es una iniciativa propia del Festival de Cannes para descubrir nuevos talentos. Cada año selecciona para incluirlos en la programación del festival entre 15 y 20 cortometrajes de alumnos de escuelas de cine de todo el mundo. Acoge también en residencia en París a jóvenes cineastas extranjeros a los que ofrece becas para la escritura del guión de su primero o segundo largometraje. Varios cineastas hoy reconocidos como Lucrecia Martel, Amat Escalante, Lucía Puenzo o Michel Franco, entre los más de cincuenta latinoamericanos que se beneficiaron del dispositivo, hicieron sus primeras armas en la Résidence de la Cinéfondation<sup>20</sup>. El colombiano Franco Lolli ganó en 2012 el concurso de cortometrajes y dos años más tarde el Premio de la Semana de la Crítica así como la Cámara de oro con *Gente de bien*, su primer largo. En 2005 llegó una nueva etapa con l'Atelier de la Cinéfondation, una iniciativa que consiste en invitar a Cannes a una quincena de directores noveles o ya confirmados procedentes de todo el mundo para ayudarles a completar la financiación de sus proyectos poniéndolos en contacto con productoras internacionales. La apuesta del festival francés por el cine de América Latina se ha concretizado asimismo en la creación en 2009 en Buenos Aires, con la colaboración del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), de Ventana Sur, una manifestación que se ha consolidado muy pronto como el principal mercado mundial del cine latinoamericano.

A su vez las secciones paralelas del festival se han sumado a estas iniciativas. Así la «Factory», puesta en pie por la Quincena de realizadores, apunta a la emergencia de nuevos talentos internacionales favoreciendo el encuentro y la creación en común de cortometrajes que se presentarán después durante el festival.

La estrategia gala se caracteriza como vemos por su carácter multilateral y se sustenta en la defensa de la diversidad cultural

---

<sup>20</sup> Lépine, Cédric: «Le rôle de la Cinéfondation dans le développement du cinéma latino-américain», *Les blogs de Mediapart*, 13-XII-2014, <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/131214/le-role-de-la-cinefondation-dans-le-developpement-du-cinema> (consultado, 15-V-2016).

para, por medio de la creación de alianzas multinacionales, liderar la resistencia frente a la supremacía norteamericana. España, en cambio, concentra todos sus esfuerzos en América Latina, su principal baza geoestratégica, en un intento de convertirse en puente transatlántico. Con el fin de hacerse un hueco en un escenario ya muy saturado, el Festival de San Sebastián ha asumido desde hace unos años un papel destacado en la introducción del cine latinoamericano en el circuito transnacional de los grandes festivales, gracias a iniciativas como la sección Horizontes Latinos, el programa Cine en Construcción o el Foro de Coproducción Europa-América Latina. Ha conseguido así dotarse de una identidad propia que lo hace singular frente a la competencia de otros eventos de su misma categoría, o de certámenes como Venecia o Toronto que se celebran por las mismas fechas.

En Horizontes latinos se presentan largometrajes producidos total o parcialmente en América Latina e inéditos en España, aunque muchos ya han sido estrenados en otros festivales internacionales. Las películas optan al Premio Horizontes, destinado a asegurar su distribución en el mercado español. El programa Cine en construcción, llevado a cabo conjuntamente con el Festival francés Cinélatino de Toulouse desde el año 2002, apoya la producción latinoamericana mediante ayudas para la finalización de películas en fase de postproducción. Desde su primera edición, el programa ha respaldado cantidad de títulos que posteriormente han sido presentados en destacados festivales internacionales donde varios han obtenido importantes galardones. Reputados cineastas actuales como Ana Katz, Lorenzo Vigas, Jayro Bustamante, Federico Veiroj, Julio Hernández Córdón, Rigoberto Pérezcano, Ciro Guerra o Sebastián Silva, entre muchos otros, han participado en esta iniciativa. En 2012 el Festival donostiarra puso además en marcha el Foro de coproducción Europa-América Latina, dirigido a proyectos en desarrollo, con el objetivo de potenciar la colaboración profesional entre ambos lados del Atlántico. *La tierra y la sombra* de César Augusto Acevedo, que participó en la segunda convocatoria del foro en 2013, ganó dos años más tarde la Cámara de oro del Festival de Cannes. Gracias a la colaboración con el Marché du Film del festival francés y el INCAA de Argentina, algunos de los proyectos seleccionados podrán continuar su trayectoria internacional participando en Ventana Sur de Buenos Aires y en el Producers Network de Cannes.

Mención aparte merece el programa Ibermedia, que no es la emanación de un festival sino un acuerdo de coproducción establecido en 1997 durante la VII Cumbre de Jefes de Estado y

de Gobierno de Isla Margarita y destinado a potenciar la industria cinematográfica a través de la cooperación entre los distintos países, con vistas a la creación de un mercado audiovisual iberoamericano. Integra actualmente a 17 países latinoamericanos junto a España y Portugal y toma como modelo los exitosos precedentes europeos de Eurimages (Consejo de Europa) y MEDIA (Unión Europea). España ha sido hasta ahora el principal contribuidor del programa (44% del presupuesto total entre 1998 y 2014<sup>21</sup>) que tiene su sede central en Madrid. Ibermedia ha dado ayuda a 636 proyectos de coproducción iberoamericanos y 698 proyectos audiovisuales en desarrollo a lo largo de sus 22 convocatorias. El principal logro de Ibermedia es haber brindado un modelo estable de financiación a las cinematografías latinoamericanas y asegurado una continuidad a la producción de los países más pequeños que se han adherido a él. Para cinematografías muy periféricas, como las de Bolivia, Guatemala o Costa Rica, el sistema de coproducción es prácticamente un requisito imprescindible para acceder al circuito de los grandes festivales. Muchos proyectos apoyados por Ibermedia han recibido premios y reconocimiento crítico internacional, como *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, Argentina, 2012), *Wakolda* (Lucía Puenzo, Argentina, 2013), *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, México 2013), *Pelo malo* (Mariana Rondón, Venezuela, 2013), *Dólares de arena* (Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, República Dominicana, 2014), *Refugiado* (Diego Lerman, Argentina, 2014), *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, Colombia, 2015), *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, Colombia, 2015), *Alias María* (José Luis Rugeles, Colombia, 2015), *El ciudadano ilustre* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, Argentina, 2016), etc. El fondo también apoya la sección Cine en construcción de San Sebastián, en la que otorga desde 2015 un premio.

No obstante, las críticas al programa se centran en las dinámicas de poder y en la hegemonía ejercida por España, que ha hecho del vínculo con Latinoamérica un eje esencial de su política exterior, en un ejercicio de relaciones públicas destinado a consolidar la Marca España<sup>22</sup>. El papel protagonista de la ex metrópoli levanta ampollas y es tachado por algunos de neocolonialista. Siguiendo la estela de los grandes grupos empresariales españoles que desembarcaron en el continente tras las privatizaciones de los años 90, Latinoamérica es considerada desde la península como el mercado natural para la industria

---

<sup>21</sup> Programa Ibermedia: *Informe anual ejercicio 2014*, p. 9.

<sup>22</sup> Falicov, Tamara: «Programa Ibermedia, ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?», *Reflexiones*, XCI, 1, (2012), pp. 299-312. Juan-Navarro (2014), *op. cit.*, p. 210.



cinematográfica nacional. De ahí que la reciente incorporación de Italia a Ibermedia haya hecho saltar todas las alarmas entre los productores españoles<sup>23</sup>.

## CONCLUSIÓN

La constante presencia del cine latinoamericano en los certámenes internacionales y los numerosos premios que ha recibido en ellos certifican el buen momento artístico e industrial que atraviesa. Los festivales europeos y los fondos de apoyo que éstos han contribuido a crear no son ajenos a esta proyección sin precedente. Gracias a ellos, muchos cineastas latinoamericanos han encontrado acceso a redes de difusión y de legitimación internacionales, aunque la labor resultaría baladí sin los esfuerzos desplegados en los propios países de origen por los festivales, las políticas de fomento nacionales y los programas panamericanos.

Los festivales internacionales conforman, en palabras de Jean-Michel Frodon, “una red planetaria en la que puede existir un cine diferente”<sup>24</sup>, que une a una comunidad transnacional con valores estéticos compartidos. Ello demuestra que este tipo de cine también puede beneficiarse de la globalización, creando nichos de mercado entre las élites cinéfilas internacionales<sup>25</sup>.

Sin embargo, esta situación no escapa de las dinámicas de dominación Norte/Sur y pone en evidencia la asimetría de la relación. Los países del norte defienden intereses geopolíticos, mientras que sus festivales marcan las pautas que toma el cine contemporáneo, erigiéndose en instancias legitimadoras. Éstos, cada vez más, tienden a funcionar en circuito cerrado, dando lugar a un verdadero proceso de integración vertical, ya que acaban por intervenir de manera decisiva en todas las etapas de la cadena cinematográfica, desde la pre-producción hasta la distribución de las películas.

---

<sup>23</sup> Limón, Raúl: «Italia se cuela en Ibermedia, el programa de cine iberoamericano», *El País*, 24-XI-2016, [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479925234\\_624-XI-201686187.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479925234_624-XI-201686187.html) (consultado 24-XI-2016).

<sup>24</sup> Frodon, Jean-Michel: «Les festivals, l'exception culturelle, la mondialisation», *Cahiers du cinéma*, 601 (mayo 2005), p. 38.

<sup>25</sup> Cerdán, Josetxo: «Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 66-67 (2004), p. 155.

## BIBLIOGRAFÍA

- Belinchón, Gregorio: «El festival de Málaga prepara el salto a un concurso latinoamericano», *El País*, 21-IV-2016, [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/21/actualidad/1461264972\\_880024.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/21/actualidad/1461264972_880024.html) (consultado 5-V-2016).
- Binimelis Adell, Mar: «Negociación nacional, circulación transnacional: coproducciones españolas en los festivales de Clase A», *III Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (2012), [http://www.ae-ic.org/tarragona2012/contents/comunicacions\\_cd/ok/222.pdf](http://www.ae-ic.org/tarragona2012/contents/comunicacions_cd/ok/222.pdf) (consultado 5-V-2016).
- *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de clase A (1997-2007)*, tesis doctoral, Universidad Rovira i Virgili, 2011.
- Campos Rabadán, Minerva: «Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: el programa Cine en Construcción», *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 35 (2012), pp. 84-102.
- «La América Latina de “Cine en Construcción”. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales», *Archivos de la Filmoteca*, 71 (2013), pp. 13-26.
- Cerdán, Josetxo: «Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales», *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, 66-67 (2004), pp. 153-164.
- Czach, Liz: «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema», *The Moving Image*, IV, 1 (2004), pp. 76-88.
- De Valck, Marijke: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Elsaesser, Thomas: «Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe», *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 82-107.
- «Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital», *Fonseca, Journal of Communication*, 11 (2015), pp. 175-196.
- Ethis, Emmanuel (ed.): *Aux marches du palais. Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris: La Documentation française, 2001.
- Falicov, Tamara: «Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video», en: Elmer, Greg (et al., eds.): *Locating Migrating Media*. Lanham: Lexington Books, 2010, pp. 3-22.
- «Programa Ibermedia. ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?», *Reflexiones*, XCI, 1 (2012), pp. 299-312.

- «Cine en Construcción/Films in Progress: How Spanish and Latin American Film-Makers Negotiate the Construction of a Globalized Art-House Aesthetic», *Transnational Cinemas*, IV, 2 (2013), pp. 253–271.
- Fléchet, Anaïs (eds.): *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.
- Frodon, Jean-Michel: «Les festivals, l'exception culturelle, la mondialisation», *Cahiers du cinéma*, 601 (mayo 2005), pp. 36-38.
- García Canclini, Néstor: *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Galt, Rosalind/ Schoonover, Karl (eds.): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- González de Canales Carcereny, Júlia: «El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones locales», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12 (2015), <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/873> (consultado 5-V-2016).
- Higbee, Will/ Lim, Song Hwee: «Concept of Transnational Cinema: Toward a Critical Transnationalism in Film Studies», *Transnational Cinemas*, 1 (2010), pp. 7-21.
- Iordanova, Dina/ Rhyne Ragan (eds.): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- (ed.): *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013.
- / Van de Peer, Stefanie (eds.): *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle-East*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2014.
- Juan-Navarro, Santiago: «Cine y globalización en Iberoamérica: el papel de las coproducciones», *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, II, 2 (2014), pp. 297-318.
- LatAm Cinema*: «20 festivales de cine latinoamericano en el exterior», *LatAm Cinema*, 18 (marzo 2016), <http://www.latamcinema.com/revistas/festivales-de-cine-latinoamericano-2016/> (consultado 5-V-2016).
- Lépine, Cédric: «Le rôle de la Cinéfondation dans le développement du cinéma latino-américain», *Les blogs de Mediapart*, 13-XII-2014, <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/131214/le-role-de-la-cinefondation-dans-le-developpement-du-cinema> (consultado, 15-V-2016).
- Limón, Raúl: «Italia se cuele en Ibermedia, el programa de cine iberoamericano», *El País*, 24-XI-2016, <http://cultura.elpais.com/cultu>



- ra/2016/11/23/actualidad/1479925234\_624-XI-201686187.html (consultado 24-XI-2016).
- Moreno Domínguez, José Manuel: «Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia», *Comunicación y Sociedad*, 9 (2008), pp. 95-118.
- Observatorio Audiovisual Europeo: Base de datos *Lumière*, <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> (consultado 11-XI-2016).
- Porton, Richard (ed.): *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower Press, 2009.
- Programa Ibermedia: *Informe anual ejercicio 2014*.
- Rodríguez Isaza, Laura: «De 'gira' por los festivales. Patrones migratorios del cine latinoamericano», *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39 (2014), pp. 65-82.
- Rueda, Amanda: «Festival de cinéma: Médiations et construction de Territoires imaginaires», *Culture & Musées*, 14 (2009), pp. 149-171.
- «Films latino-américains, festivals français», *Caravelle*, 83 (2004), pp. 87-104.
- «Las relaciones norte/sur en el cine contemporáneo. Representaciones del 'otro' en la construcción de redes transnacionales», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88 (2009), p. 122.
- Sedeño Valdellós, Ana María: «Globalización y transnacionalidad en el cine: coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente», *Fonseca, Journal of Communication*, 6 (2013), pp. 296-315.
- Shaw, Deborah/ De La Garza, Armida: «Introducing Transnational Cinemas», *Transnational Cinemas*, 1 (2010), pp. 3-6.
- «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», en: Dennison, Stephanie (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis, 2013, pp. 47-66.
- Vallejo, Aida: «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica», *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39 (2014), pp. 13-42.
- Villazana, Libia: «Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain», *Framework*, XL, 2 (2008), pp. 65-85.