

Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina

Por Minerva Campos*

Resumen: Este trabajo analiza desde una perspectiva histórica los usos y actualizaciones que las categorías de “lo nacional” y “lo regional/transnacional” han tenido en el marco de los festivales de cine. En algunos momentos hubo cambios sustanciales en este contexto que alteraron las relaciones entre las cinematografías del mundo y el circuito de festivales, así como las dinámicas y mecanismos de selección de estos eventos. Sin embargo, los festivales siguen sujetos a categorías geopolíticas, manteniendo vigentes dichas etiquetas nacionales y regionales. A partir del diálogo que existe entre el cine de América Latina y los festivales internacionales y temáticos, veremos cómo el uso contemporáneo de dichas categorías es manifiesto en los propios nombres de las secciones en las que se organizan las películas programadas. También, cómo estas nomenclaturas contribuyen al mismo tiempo a delimitar la extensión y el corpus de las categorías geopolíticas referidas.

Palabras clave: festivales de cine, cine latinoamericano, cines nacionales, cine transnacional, coproducciones, Cannes 1968.

Resumo: Este trabalho analisa, a partir de uma perspectiva histórica, os usos e atualizações que as categorias do “nacional” e do “regional/transnacional” têm tido nos festivais de cinemas. Em alguns momentos houve, nesse contexto, mudanças substanciais que alteraram as relações entre as cinematografias do mundo e o circuito de festivais, assim como as dinâmicas e mecanismos de seleção desses eventos. Entretanto, os festivais seguem sujeitos a categorias geopolíticas, mantendo vigentes as etiquetas nacionais e regionais. A partir do diálogo que existe entre o cinema da América Latina e os festivais internacionais e temáticos, veremos como o uso contemporâneo das ditas categorias é manifestado nos próprios nomes da seções nas quais se organizam os filmes programados, e como essas nomenclaturas contribuem, ao mesmo tempo, para delimitar a extensão e o *corpus* das categorias geopolíticas referidas.

Palavras-chave: festivais de cinema, cinema latino-americano, cinemas nacionais, cinema transnacional, coproduções, Cannes 1968.

Abstract: From an historical perspective, this article analyses how the categories “national” and “regional/transnational” have been used and updated in the arena of film festivals since 1930s. At some point there were significant changes which seriously affected the relationships among cinemas of the world and film festivals that at the same time modified the procedures of programming that take place in these film events. However, film festivals are still under the

influence of geopolitical categories, keeping alive the 'national' and 'regional' labels above mentioned. This article analyses these phenomena focusing on the dialogue between Latin American cinema and festivals which are defined as international and themed events. With this main objective, this work studies how the use of these categories is highly relevant for naming the different sections where films are organised in each festival. At the same time, this article analyses how the section's names contribute to delimitate the geopolitical categories of national and regional cinema: by defining their geographical borders and the canonical films of each division.

Key words: film festivals, Latin American cinema, national cinemas, transnational cinema, coproductions, Cannes 1968.

Fecha de recepción: 01/11/2017

Fecha de aceptación: 09/02/2018

En un momento en que buena parte del cine del mundo se financia en régimen de coproducción internacional, las categorías de cine nacional y cine regional siguen utilizándose y siendo operativas en determinados contextos. A través de su estudio en el marco de los festivales de cine analizaremos el poder que históricamente han tenido (y mantienen) dichas instituciones cinematográficas en la tarea de configurar y legitimar categorías para el cine del mundo en función de su pertenencia a diferentes territorios. La situación contemporánea nos permitirá también desmitificar parcialmente los procesos de apertura y el cambio de rumbo que tuvieron lugar en torno a 1968 en el contexto de los festivales europeos.

Para nuestro estudio, enfrentamos América Latina a Europa. Considerando el circuito de festivales europeos uno de los centros de la cinematografía mundial y teniendo en cuenta el poder de sus instituciones, estos espacios tienen una importancia fundamental en la construcción de las etiquetas que se refieren a las "otras" cinematografías del mundo. En este sentido, América Latina resulta un caso paradigmático dada la importancia y reconocimiento crítico de su cinematografía en las décadas de 1960 y 1970 y desde el año 2000, periodos

en los cuales se han producido los cambios más notables en las dinámicas del circuito internacional de festivales. Además, el caso latinoamericano nos permite ampliar el marco y pensar en diferentes categorías geopolíticas: un nivel nacional, uno regional y el espectro más amplio de una periferia cinematográfica (próximo en el ámbito anglosajón al término *world cinema*) que *grosso modo* conforman África, Asia y América Latina.¹ Así, el cine latinoamericano sirve como eje para estudiar cómo los festivales han dialogado en cada momento con las categorías de lo nacional y lo regional a pesar de los sucesivos cambios.

Como marco general de nuestra aproximación y considerando la tensión América Latina-Europa, podemos rescatar las ideas de Edward W. Said sobre el Orientalismo y la construcción de Oriente desde Occidente. En su trabajo, Said subraya la desigualdad de ambas regiones a la hora de configurar y legitimar los territorios e imaginarios culturales que le son propios a cada uno. Su célebre trabajo *Orientalism* se ocupa precisamente del 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). Nos interesa especialmente su calificación de las dinámicas que se activan en estos procesos 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 (ver Said, 1978: 25).

¹ Esta síntesis de los territorios cinematográficos que conforman el *world cinema* o el *cine periférico* es sin duda problemática. Si bien la producción de industrias como las de India, China, Japón y Corea presentan una producción reseñable y mercados prósperos (considerando el volumen de negocio o el número de espectadores), en conjunto los cines asiáticos siguen considerándose periféricos desde las instituciones euro-norteamericanas. En tanto que los festivales los consideran en estos términos, en este trabajo operaremos de la misma forma. Nos parece una solución adecuada a nuestra propuesta ya que los procesos de catalogación y visibilización de los títulos provenientes de las ciudades (prósperas) cinematográficas son similares a los analizados en el caso del cine latinoamericano.

Actualidad del debate sobre los cines (trans)nacionales

El concepto de los cines nacionales volvió al centro de los Estudios Fílmicos en la década de 1980. Considerando la generalización de la coproducción internacional y los equipos técnicos y artísticos cada vez más diversos, en lo que respecta a la nacionalidad de sus integrantes, la deriva natural ha sido la de revisar y proponer alternativas a la idea de unos “cines nacionales”. El paradigma que parece estar discutiéndole el terreno es el de lo “transnacional”.² Sin embargo, el desarrollo conceptual del mismo no parece estar sucediendo al tiempo que se extiende su uso en el ámbito de los Estudios Fílmicos. Nuestra aproximación al fenómeno parte del trabajo sobre cines nacionales desarrollado por Stephen Crofts (1993). Su enfoque resulta central en los estudios sobre cines nacionales y también en los más recientes dedicados al cine transnacional. Una de las aportaciones más estimables de Crofts es la idea de “lo nacional” como una herramienta de comercialización y diferenciación del producto. Esta idea resulta clave en nuestra aproximación ya que consideramos que los festivales contribuyen notoriamente a instituir el vocabulario para referir cualquier cinematografía del mundo a partir de los títulos que otorgan a sus secciones y espacios de programación. Crofts, además, interpreta las categorías nacionales y regionales como (sub)géneros cinematográficos e identifica los festivales como uno de los espacios naturales de dichos cines (Crofts, 1993: 52).³

Estos debates tienen lugar en tensión con la idea de un cine norteamericano que se identifica con Hollywood. Esta categoría, a diferencia de la de cine nacional, no responde a una cuestión geopolítica o identitaria, sino a mercados

² Podemos señalar los estudios aparecidos en la década de 2000 como el momento en que lo transnacional exigió su espacio en el marco de los Estudios Fílmicos, en torno a la publicación de *World cinemas, transnational cinemas* (Durovicova y Newman, 2010) o la aparición de revistas como *Transnational Cinemas*, de creación más reciente.

³ Algunos trabajos que se han ocupado de esta cuestión son: Santaolalla, 2007: 67; Berghahn y Sternberg, 2010: 19; Ross, 2010: 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, 2013: 49; Dennison 2013.

y circunstancias industriales inscritas en el propio concepto “Hollywood”. Como “nación”, Hollywood también es una abstracción, una comunidad imaginada en los términos de Benedict Anderson (1983). La diferencia es que Hollywood parte de unos modelos discursivos y de producción exclusivamente cinematográficos, mientras que la nación o territorio que sirven para catalogar las películas “no-de-Hollywood” tienen una base geopolítica. También en este sentido Crofts se ha ocupado de las categorías de cine nacional: “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” (Crofts, 1999: 385). Esta idea resulta especialmente pertinente en el momento actual, dado que buena parte del cine que no es de Hollywood se financia en régimen de coproducción internacional.

Es oportuno señalar también la publicación de estudios que se ocupan desde una perspectiva histórica, crítica y teórica del fenómeno de lo transnacional. En este sentido, destaca el trabajo de Nadia Lie, que subraya cómo el uso frecuente y desde diferentes perspectivas de lo transnacional ha “llevado a una inflación semántica del término y de ahí a una reducción de su potencial analítico” (Lie, 2016: 17). Lie apunta el problema clave en el campo: 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 reivindican como enfoque”.

Cronología

Para analizar desde una perspectiva amplia las categorías de lo nacional y regional en el contexto de los festivales de cine, nuestra cronología toma como punto de partida los mecanismos que a lo largo del tiempo han puesto en práctica estos eventos para seleccionar y programar las películas de cada

edición. Así, encontramos una primera fase desde el origen del circuito de festivales hasta 1968 durante la cual las películas eran preseleccionadas por los cuerpos diplomáticos y culturales de cada país postulante; una segunda etapa en la que, ya sin condicionantes diplomáticos ni preselecciones, cobraron especial importancia las nuevas olas de cines nacionales y regionales; y, por último, a partir de los años 2000, un periodo en el que los nuevos espacios creados por festivales de cine (dedicados a la financiación y la formación) continúan operando con las etiquetas (trans)nacionales de siempre.

Este trabajo toma como base dos cronologías anteriores sobre la presencia del cine del mundo en pantallas internacionales y sobre la propia historia de los festivales de cine. En el primer caso, la del trabajo de Dudley Andrew (2010), que otorga un papel central a los festivales en su aproximación histórica a los fenómenos de producción, distribución y exhibición en el contexto mundial. En segundo lugar, la propuesta por el trabajo elaborado por Marijke de Valck en *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007), ampliamente referido en el campo de los *Film Festival Studies*. Si bien coinciden algunos de los momentos de cambio en la cinematografía mundial ya citados por Andrew y de Valck, nuestra propuesta pone el acento en las relaciones de la institución festival con los cines del mundo a lo largo del tiempo y en el modo en que se han constituido y denominado los espacios para el cine latinoamericano desde los primeros años del circuito hasta hoy.

En el apartado que hemos titulado “Un periodo de cambios”, ocupan un lugar central los festivales de Cannes y Pesaro de 1968, dos eventos que sirven también como ejes en las respectivas propuestas de Andrew y de Valck. En nuestro caso, se trata de los dos eventos en los que los progresivos cambios que habían tenido lugar en otros espacios se hicieron más visibles y tuvieron una influencia más determinante en el circuito, ya que estos dos ocupaban un lugar más central en la jerarquía de festivales que la que pudiera tener, por ejemplo, Viña del Mar. Si bien 1968 (al igual que 1939) sirve para ubicar uno de

los puntos de inflexión de la cronología, nuestro trabajo subraya continuidades como, fundamentalmente, el uso de categorías nacionales y regionales una vez que los criterios artísticos se convirtieron en la base de la programación.

Primeros años de los cines nacionales en el circuito

En el campo de los *Film Festival Studies* existe consenso acerca de *L'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica* de Venecia como el primer festival de cine propiamente dicho. 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. 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 en las que se ofrecía una muestra del arte realizado en diferentes partes del mundo (Ory, 2014: 29-30). 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, 2016). Desde los primeros años, esta vocación internacionalista fue tomada por los festivales como modelo de programación.



Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Archivio Storico Luce. Imágenes 1 y 2 de La Mostra del Cinema. Venezia: Alcuni aspetti della IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Giornale Luce C0177 del 08/09/1941. Imagen 3 de Attori e registi presenti alla importante manifestazione. La settimana Incom 00832 DEL 28/08/1952.

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: de nueve países participantes en 1932 se pasó a diecisiete en 1934.⁴ En este sentido, también el Festival de Cannes nació con una clara vocación internacional y en su primera edición, celebrada en 1946,⁵ se exhibieron largometrajes de catorce nacionalidades distintas.⁶ Lo relevante es que la programación dependía de la preselección de películas que realizaban los propios países participantes; es decir, que los responsables del festival trabajaban a partir de los títulos elegidos por los gobiernos extranjeros. Debemos considerar también que la selección final estaba sujeta a criterios diplomáticos que dependían de las circunstancias de la política internacional en cada momento.

Otro de los criterios de selección de películas durante esta primera fase era la cuota de producción de cada cinematografía nacional, y Cannes era uno de los festivales que lo ponía en práctica para su programación (Beauchamp y Béhar, 1992: 67-68). Así, el número de títulos producidos cada año dificultaba la presencia de algunos países de cinematografías más débiles en el incipiente circuito de festivales. A pesar de estas limitaciones, algunas películas de cinematografías periféricas se vieron en los grandes festivales ya antes de la Segunda Guerra Mundial,⁷ aunque realmente la brecha entre los cines de la

⁴ 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).

⁵ Esta se considera su primera edición. En 1939 se había inaugurado la que podemos llamar edición “número 0” del Festival de Cannes, el día 1 de septiembre. Ese día Hitler invadió Polonia y el festival fue suspendido tras una única proyección.

⁶ El número asciende a dieciocho si sumamos los países que únicamente participaron en la sección de cortometrajes. 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). Se destacó la participación de seis títulos franceses —cine nacional— y ocho norteamericanos frente a un menor número de películas de otras cinematografías nacionales.

⁷ Es el caso de las japonesas *Ani to sono imoto* ([*A Brother and His Young Sister*], Yasujiro 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 el festival italiano la

periferia y los eventos europeos de referencia pareció achicarse después de la década de 1950. Hasta los cambios que se produjeron en el circuito en torno a 1968, el *descubrimiento* de las cinematografías periféricas en el contexto de los festivales europeos se produjo de manera asistemática: a partir de películas aisladas y la filmografía de algunos directores.

La Segunda Guerra Mundial supuso un punto de inflexión en este contexto, una fractura en muchos sentidos. Sin embargo, debemos relativizar su importancia en las dinámicas del circuito de festivales. Del mismo modo que interrumpió el crecimiento del emergente circuito, el cambio en los criterios de programación se redujo a la *(re)orientación* política ya que en las ediciones posteriores a 1945 los grandes festivales seguían operando a partir de la preselección de los gobiernos propios y extranjeros. Pero, si antes de la Segunda Guerra Mundial festivales como el de Venecia habían privilegiado 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 convirtiera en el protagonista de la primera edición de posguerra del Festival de Venecia.⁸ Poco más tarde, destacó también el veto a películas soviéticas en el Festival de Berlín, que había celebrado su primera edición en 1951, y el hecho de que se mantuviera hasta la década de 1970 (de Valck, 2007: 74). Aunque en aquel momento respondieran a la diplomacia institucional, estas operaciones son una prueba

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, 1999: 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. Fue también el caso en la década de 1940 del cine mexicano y, en concreto, 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) (Díaz López, 2002).

⁸ Venecia únicamente suspendió sus ediciones de 1943, 1944 y 1945 durante la contienda. En 1946 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).

de la importancia que la nacionalidad de las películas ha tenido siempre en los criterios de programación de los festivales.

Otra circunstancia relevante en esta primera etapa es cómo se gestionaba la nacionalidad de las películas cuando se trataba de coproducciones internacionales, ya que supone uno de los ejes centrales del actual debate sobre la categoría de “cine nacional”. Un caso que puso de manifiesto esta problemática en el contexto latinoamericano 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.⁹ 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” (Arzuaga, 2003: 295).¹⁰ Las instituciones culturales —festivales, crítica, academia— han hecho su parte en el caso de esta película hoy célebremente reconocida como venezolana. *Araya* evidencia, ya en esta primera fase, el poder de los festivales y otras instituciones cinematográficas a la hora de construir categorías e incluir películas en las mismas.

1967-1972: un periodo de cambios

La historiografía ha reseñado la década de 1960 como un periodo rupturista en lo que concierne a lo político y los movimientos sociales, y a lo estético y lo

⁹ 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).

¹⁰ 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). 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).

formal en el caso del cine: las dos vanguardias que señalaba Peter Wollen (1975). Al tiempo que se propagaban las crisis y protestas por Europa, la organización de los festivales de cine y sus criterios de selección se vieron actualizados. En este sentido, las ediciones de 1968 de los festivales de Cannes y Pesaro resultan centrales en los cambios que se produjeron a partir de entonces en el circuito y que provocaron una apertura en los criterios de programación que afectaron directamente a la relación de la institución festival con los cines del mundo.



Festival de Cine de Viña del Mar 1967, acceso memoriachilena.cl / Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro 1968, Unitelefilme / Interrupción del festival de Cannes 1968, fotografía P. Louis-AFP, acceso festival-cannes.com

En nuestra cronología tomamos 1967-1972 como un periodo de transición, coincidiendo con el Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar celebrado en Chile en 1967 y la edición de Cannes de 1972. La edición de 1972 del festival francés fue la primera en la que la programación no estuvo sujeta a las cuotas y preselecciones nacionales de ediciones anteriores y los programadores pudieron poner en práctica criterios de otro orden (Cannes, 2014). Encontramos también eventos que, celebrados antes que estos, contribuyeron a sentar las bases de los cambios que se produjeron en los mecanismos de selección y programación: en 1958, la tercera edición del Festival del SODRE (Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica) 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.¹¹

¹¹ Junto con la edición de 1967 de Viña del Mar y la de 1968 de Pesaro, estos festivales y encuentros son considerados los hitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano (ver

Durante la edición de 1958 del Festival del SODRE se celebró el Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas Independientes. Destacó en este encuentro la reunión de documentalistas de América Latina y su toma de conciencia por problemas y cuestiones comunes. 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 este festival nos interesan las dinámicas que, lejos de Europa, atendían a criterios de programación distintos de las cuotas diplomáticas (y de producción) por países que regían en aquel momento festivales como Cannes, Venecia y Berlín. También 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.

Igualmente, en Europa hubo iniciativas que dejaron al margen la política institucional para programar películas según otros criterios y se crearon también nuevos espacios de encuentro y debate como los celebrados en la III edición del Festival de Sestri Levante, en los que participaron cineastas latinoamericanos “independientes” en 1962 (León Frías, 2013: 40).¹² En Sestri Levante, los cineastas participantes llegaron a una serie de conclusiones entre las que citaban “la condena al aislamiento cultural y cinematográfico provocado

Zuzana Pick, 1993; Laura Rodríguez Isaza, 2012). Queda al margen de nuestra cronología el Festival de Cine de Mar del Plata. Como certeramente resume Nuria Triana-Toribio en su estudio del festival en el periodo 1959-1970 “[...] el festival estaba entonces [1968] luchando por su supervivencia bajo una situación muy precaria tras el golpe de estado de junio de 1966: la edición de 1967 no se había celebrado y tampoco se celebraría la de 1969. [...] a partir de 1966, los debates de los grandes temas que afectaban al cine como “la libertad de expresión en el cine” y “la censura” (que se trataron al comienzo del festival de 1961 con la participación de teóricos y cineastas como Juan Antonio Bardem, Torre Nilsson, Roa Bastos, Cesare Zavattini, Morando Morandini, Peter Baker y Carlos Fernández Cuenca) no se volverán a dar” (Triana-Toribio, 2007: 37).

¹² Ver Rueda, 2007.

por el control extranjero de la producción y la exhibición” en América Latina (Ortega, 2016: 355). Una tensión que, en cierto modo, se mantiene en las dinámicas más contemporáneas del circuito de festivales.

El caso más reseñable en el contexto europeo fue la Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro, creada en 1965. Pérez Estremera apunta que este festival nació con los objetivos de dar espacio a los nuevos cines que estaban apareciendo y crear un festival “de izquierdas”. Señala que hubo tres elementos clave para ello: las películas exhibidas, el tipo de organización y las *tavolas rotondas* de discusión (Pérez Estremera, 1971: 9). Los dos últimos resultan de especial importancia en los cambios estructurales del circuito de festivales que estamos analizando. A diferencia de otros grandes festivales ya consolidados que tenían un margen de maniobra y experimentación más restringido, en buena medida sujetos a las condiciones de la FIAPF,¹³ el Festival de Pesaro podía tomar decisiones de organización y programación con mayor libertad. Esto favoreció la creación de secciones paralelas, programas no competitivos, retrospectivas y películas exhibidas fuera de competición durante las décadas siguientes. Conviene destacar que en cada edición el festival de Pesaro se centró en alguno de los nuevos cines nacionales del momento, al margen de cuotas de producción y diplomáticas a las que estaban sometidos otros festivales europeos.¹⁴

En 1966 se celebró el Primer Festival de Cine Chileno de Viña del Mar, que a su vez acogió el Primer Encuentro de Cineastas Chilenos (Francia, 1990). En la

¹³ En 1951 la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine (FIAPF) había creado una clasificación de festivales de cine. La de eventos internacionales competitivos no especializados es la que comúnmente se denomina clase A e incluyó desde un primer momento a festivales como Cannes y Venecia. Cada categoría respondía a unos criterios particulares y estaba sujeta a los designios de la FIAPF. Así, Estefano Pisu señala que fue esta asociación la que impidió al festival de Venecia en la década de 1950 incorporar algunas de las nuevas dinámicas que aparecieron unos años más tarde en el circuito de festivales (Pisu, 2014).

¹⁴ En 1965 organizó la sección “Introduzione al nuovo cinema cecoslovaco”, en 1966 “Incontro col nuovo cinema tedesco” y en 1967 “Il New American cinema”. En 1968 la sección de cine latinoamericano llevaba el título de “Cinema latinoamericano: cultura come azione” (Miccichè, 2004: 11).

edición de 1967 pasó a ser el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar, ampliando así el marco del evento y los encuentros asociados. Octavio Getino subraya lo que diferenció la edición de 1967 de los encuentros anteriores: este evento no tuvo ya limitaciones temáticas ni restricciones geopolíticas —que había sido 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 (Getino, 2011)—. Además, esta edición contó con el apoyo de la Universidad de Chile, lo que le permitió beneficiarse de los privilegios de otras actividades universitarias, quedando así 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.

La Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en Venezuela, celebrada en 1968, fue la continuación natural de los encuentros de Viña del Mar. En este caso los cineastas de la región¹⁵ tomaron conciencia de su papel en la constitución de un cine regional, una labor que hasta entonces parecía estar produciéndose en festivales extranjeros (Ortega, 2016: 355). Comprendieron que el diálogo desigual que mantenían con las instituciones europeas era un problema que compartían. En estos debates estaba implícita la idea de los festivales europeos como responsables de las categorías e imaginarios asociados a los cines de otras latitudes.

El tono asambleario que tomaron las ediciones de 1968 de los festivales de Cannes y Pesaro nos permite situarlos en conexión con otro tipo de protestas que estaban teniendo lugar en Francia e Italia en aquel momento (Torreiro, 1988: 46). Las actuaciones y reivindicaciones ocurridas en este marco dieron pie a las modificaciones en los criterios de programación que cambiarían radicalmente las dinámicas del circuito de festivales. Los avatares del *affaire Langlois* resultan hoy sobradamente conocidos (Malraux, 1968; Cinémathèque

¹⁵ En estos encuentros no solo participaron documentalistas (ver Ortega, 2016).

Française, 2015; McKenzie, 2014: 539). Basta con destacar que uno de los objetivos de los constituidos como *États Generaux du Cinéma* fue cancelar el Festival de Cannes y cómo lo lograron el 19 de mayo, un día después de su inauguración (Pérez Perucha, 1988: 233).¹⁶ Por otro lado, Pérez Estremera señala que, prestando especial atención al cine de América Latina en la edición de 1968, el festival de Pesaro pretendía actualizar algunos elementos que parecían estar agotándose en su modelo. Además de otorgar un carácter específico al festival, la decisión tuvo que ver 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).¹⁷ Algunas de las medidas que se tomaron en Pesaro fueron organizar asambleas diarias, reorganizar el calendario y actividades del festival, proyectar películas del Mayo francés, de obreros y estudiantes, suprimir las ceremonias de apertura y clausura y permitir el acceso libre a todas las citas del festival (Pérez Estremera, 1971; Ortega, 2012: 43; Ranvaud, 1982: 34, 43; Micciché, 2004).

En este contexto, las protestas se fueron sucediendo en más eventos durante 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 acontecimientos: Cannes (10-24 mayo), Pesaro (1-9 junio), Berlín (21 junio-2 julio), Venecia (25 agosto-7 septiembre) y Mérida (21-29 septiembre). Si bien los nuevos espacios de programación y debate ajenos a las restricciones diplomáticas y a las cuotas de producción habían aparecido en festivales de menor tamaño, dentro y fuera de Europa y en ediciones previas, el impulso definitivo fue 1968, cuando las protestas políticas llevaron estos debates al centro del circuito internacional de festivales.

¹⁶ 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).

¹⁷ 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.

Cines (trans)nacionales después de 1968

Los cambios que se sucedieron a partir de 1968 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. Por ello, las que siguieron criterios geopolíticos ya no estuvieron sujetas a restricciones relacionadas con los índices de producción de cada país y pudieron configurar programas atendiendo de manera más libre 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.



Marché du film, Festival de Cannes de 2013. Foto Olivier, acceso cannesenlive.com. Mostra del Cinema di Venezia de 2017. Foto AdnKronos/Cinematografo.it

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 elaborar estas selecciones y programas temáticos también en los grandes festivales del circuito. Esto hizo que dichas prácticas fueran seguidas por otros eventos que tomaban como modelo estas citas más principales. De esta manera, se facilitó la presencia de cinematografías menores y de países más diversos en los programas. Los cambios en esta línea también se produjeron de manera progresiva.

Tomemos el ejemplo de Cannes. La *Quinzaine des réalisateurs* se celebró por primera vez en 1969 y puede considerarse uno de los resultados del convulso año anterior. A raíz de la clausura del festival y de la readmisión de Henry Langlois al frente de la Cinemateca, en 1968 se creó en Francia la *Société des Réalisateurs de Films*, de donde surgió la idea para esta sección (Quinzaine, 2014).¹⁸ 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, entre los que destaca que 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, 2014). Esta medida concreta se puso en práctica ya en la edición de 1972.¹⁹

Al calor de los cambios producidos en el circuito durante este periodo, a partir de 1970 el circuito de festivales creció y se hizo más denso y complejo a una velocidad que nada tenía que ver con lo anterior. Esto permitió y alentó el nuevo modelo de festivales. El número de festivales continuó creciendo exponencialmente desde la década de 1970 y siguieron apareciendo multitud de espacios temáticos, muchos de los cuales respondían a delimitaciones geopolíticas diversas, siendo esta una herramienta de diferenciación con respecto a los festivales ya establecidos en el circuito.²⁰ 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.

¹⁸ 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.

¹⁹ Algo que Venecia había intentado infructuosamente en la década de 1950 (Pisu, 2014: 53-54).

²⁰ Ha habido espacios temáticos de distinto carácter (no solo relacionados con cuestiones geopolíticas) 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. 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).

En torno a 1980²¹ se habían consolidado las secciones paralelas en los grandes eventos y lo que llamamos subcircuitos de festivales dedicados a cines (trans)nacionales particulares. También, los festivales y espacios dedicados a la periferia cinematográfica en su conjunto o los que responden a otras consideraciones geopolíticas más o menos amplias.

Años 2000: cines (trans)nacionales y nuevos espacios para configurarlos

Las iniciativas de financiación y formación creadas sobre todo en la década del 2000 por festivales de cine suponen un paso más en las relaciones entre el circuito europeo y las cinematografías del mundo, ya que también sus criterios de selección están basados en territorios geopolíticos particulares.²² Se trata de subsidios destinados a las fases de escritura, producción o distribución de películas con determinadas características, que dependen de los intereses y normas de cada programa particular. También existen talleres y residencias creativas para las diferentes fases del proyecto. 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—. En muchos casos, las ayudas están dirigidas a películas de territorios y nacionalidades concretas.²³

²¹ Según Marijke de Valck es en este momento cuando se configuró el circuito de festivales: espacio en el que se integran y relacionan todos los eventos existentes (de Valck, 2007: 68). Sin embargo, desde bien temprano unos eventos comenzaron a prestar atención a los anteriores como modelo y a competir por estrenos particulares, por lo que podemos decir que los festivales formaban parte de un entramado que los integraba a todos desde un primer momento.

²² También hay programas de apoyo destinados a formatos o propuestas específicas: películas de corto o largometraje; de ficción, documental, experimentales o de animación.

²³ 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 (Oubiña, 2009: 18; Campos, 2012).

Programas de este tipo, así como talleres y mercados cinematográficos celebrados en todo el mundo, favorecen la vía de la coproducción. De nuevo nos encontramos ante la problemática del término “cine nacional” o “cine regional” para enfrentarnos a películas con participación internacional. Como en el caso antes citado de *Araya*, los festivales programan las coproducciones de acuerdo a la etiqueta que deciden adjudicarles, destacando una de las nacionalidades²⁴ de la película sobre las demás. Podemos citar el caso de *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013, UY/MX/NE/DE). Tras su itinerario de dos años por el subcircuito de financiación de festivales,²⁵ el proyecto fue incorporando productoras y distribuidoras de distintos países. Sin embargo, cuando la película ha sido programada en secciones y festivales temáticos, estos estaban directamente relacionados con Uruguay y/o América Latina: los *Rencontres de Toulouse*, el Festival de Cine Latinoamericano de Ottawa en Canadá, el *Villeurbanne Festival Reflets du Cinéma Ibérique et Latino-Américain* en Francia, la “Competencia Knight Iberoamericana” en el de Miami, la “Competencia de Largometrajes Iberoamericanos” en el de Guadalajara en México o en la sección “Horizontes Latinos” del Festival de San Sebastián.

Buena parte de las películas de América Latina exhibidas y celebradas en festivales durante las dos últimas décadas son producto del mencionado subcircuito de ayudas²⁶ y han sido financiadas en régimen de coproducción internacional. Sin embargo, estas películas se siguen programando dentro de

²⁴ Podemos matizar aún más: destacando la nacionalidad de una de las empresas productoras, del director o de los actores de la película.

²⁵ Cine en Construcción de Toulouse y San Sebastián, dedicados al cine Latinoamericano; 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.

²⁶ Ver Campos, 2013; Falicov, 2010; Ross, 2011. No es un fenómeno exclusivo del caso latinoamericano ni relativo solo al cine de ficción; podemos citar el trabajo de Aida Vallejo en el que la autora establece vínculos entre el cine contemporáneo del Este de Europa y las secciones de industria de determinados festivales (Vallejo, 2014).

espacios dedicados a cines nacionales y regionales cuyos límites quedan claros en los títulos de las secciones y festivales que las exhiben.

Construir cines (trans)nacionales en los festivales de cine

Atendiendo a los nombres de las secciones y espacios que los festivales dedican al cine de América Latina, podemos comprobar la pervivencia y operatividad de las categorías de cine nacional y cine latinoamericano. En ocasiones, los festivales trabajan también con una categoría más amplia identificada aquí como periferia cinematográfica que se correspondería *grosso modo* con África, Asia y América Latina. El proceso de configuración de estas etiquetas tiene lugar en el espacio festival a varios niveles: en secciones y eventos temáticos, en el subcircuito “clase A”, en festivales independientes y en citas internacionales celebradas en las propias regiones que constituyen un cine (trans)nacional particular. Debemos subrayar que este proceso tiene también lugar en la revisión historiográfica elaborada por los propios festivales, en la práctica académica y en la crítica cinematográfica.

Rencontres Cinémas d'Amérique Latine, de Toulouse, posiblemente es el festival dedicado a América Latina más importante de los celebrados en el extranjero.²⁷ Al tratarse de un festival temático, nos interesa destacar los espacios dedicados a cines nacionales de la región que, junto a espacios genéricos y competiciones, tienen lugar en cada una de sus ediciones. En 2011 *México customisé* y *Cinéma mexicain fantastique* fueron los títulos de dos secciones complementarias que ofrecían un recorrido por el cine mexicano en base a temas más concretos. En 2012 se celebraron las retrospectivas *Comédies à l'uruguayenne* y *Repérages: Elles regardent Cuba autrement*, dedicado al trabajo de cineastas cubanas. En 2009 el turno había sido para *Argentine: 10 ans de cinéma argentin*. En otros festivales europeos dedicados al cine latinoamericano ocurre lo mismo. Podemos citar la sección dedicada al

²⁷ Ver Rueda, 2006.

cine brasileño en el Festival de Cine de Huelva en 2008 o en 2001 dedicado al cine de las dictaduras argentina y chilena.

En el subcircuito “clase A” destaca el festival de San Sebastián, cuyo vínculo con el cine latinoamericano es estrecho desde sus primeras ediciones. Desde 2003 celebra cada año la sección Horizontes Latinos,²⁸ marco en el que exhibe la mayor parte del cine latinoamericano de su programa. Además de esta sección, San Sebastián ha organizado en los últimos años muestras especiales dedicadas a cinematografías nacionales de la región: “4+1: cine brasileño”, en 2012; o en 2014, “4+1: cine mexicano contemporáneo”. Locarno, por su parte, dedica cada año su sección *Open Doors* a países o territorios específicos. En 2008 fue el turno de América Latina en general y anteriormente, en 2003, el foco había sido Cuba. En el Festival de Montreal se han presentado secciones como *Latin American Cinema*, *Cinema of the Americas-Latin America*, así como el Festival de Tallin celebró la muestra *Argentine New Cinema* en 2009 y tiene programas estables como *Latin America*.²⁹

En otros casos, el título o la categoría que plantea el festival para programar determinadas películas insiste en ubicarlas directamente en un espacio cinematográfico periférico con respecto al festival que organiza la muestra. Es el caso de la sección que se celebró en el Festival de Cannes en 2005 con el título *Tous les cinémas du monde*, donde lejos de programar películas de cualquier parte del mundo, la muestra se limitaba a propuestas elaboradas en el bloque tricontinental que conforman África, Asia y América Latina. En esta línea, otros festivales como el de Montreal y el Festival de Rotterdam tienen también una sección llamada *Cinema of the World*.³⁰

²⁸ Llamada Selección Horizontes hasta su edición de 2007.

²⁹ Llamado *Other America* desde 2009.

³⁰ 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).

La tendencia y los mecanismos se repiten en los festivales internacionales celebrados en América Latina. Como los organizados en otras latitudes, generalmente estos festivales reservan secciones específicas para sus cines nacionales o regionales propios. El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (‘clase A’) incluye en su programa anual una “Competencia Argentina”,³¹ con títulos de estreno del país, al tiempo que organiza un espacio menos sujeto a la actualidad llamado “Vitrina argentina”.³² También Mar del Plata organiza retrospectivas específicas que a veces responden a países particulares, como el “Foco” que dedicó en 2011 a la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños: “EICTV. Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Cuba: la escuela de todos los mundos”. También el BAFICI reserva espacio al cine argentino, una sección que comenzó llamándose “Cine Argentino: lo nuevo de lo nuevo”.³³ Este festival también tuvo el espacio permanente competitivo titulado “Sección Oficial de Cine Latinoamericano”. Igualmente el BAFICI celebra “Focos”, que ha dedicado, por ejemplo, al cine brasileño de la *Boca do Lixo* en 2012, a los directores chilenos Ignacio Agüero y Ernesto Díaz Espinosa en 2013, o a “Perú: radiografía fílmica de un país” en 2015.

El Festival de Viña del Mar, en Chile, opera según la misma fórmula, y tiene espacios dedicados a la Competencia Latinoamericana y el Panorama del Cine Chileno; y destaca entre su programación el premio “Mejor Música de Película Chilena”. Además, a lo largo de los años, Viña del Mar ha dedicado programas al cine de otros países de la región como la “Muestra de cine argentino” o el “Homenaje a la cinematografía de Brasil”, ambas en 2004, la “Muestra especial de cine argentino” de 2005, la “Muestra de cine colombiano” en 2007 o las

³¹ Hasta la edición de 2007 la Competencia Argentina se llamó América Latina XXI.

³² La sección se actualizó y ahora se desarrolla como varios espacios independientes que ofrecen una panorámica del cine reciente del país que llevan los nombres de Panorama (de carácter internacional), Panorama latinoamericano y Panorama argentino.

³³ 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 edición de 2015, Competencia Oficial Argentina. Sin embargo, el propósito de esta sección es el mismo que en su origen.

retrospectivas dedicadas al cine centroamericano en 2006 organizadas con los títulos de “Homenaje al cine centroamericano, mirada joven centroamericana”, “Mujeres centroamericanas”, “Documentales y largometrajes centroamericanos”. En el Festival de La Habana se celebraron en 2011 las muestras “Cine Dominicano” y “Cine Puertorriqueño” así como “Muestra del III Encuentro de Documentalistas del Caribe” y “Nuestra América en el Bicentenario de la Independencia”.

Pensando en la relativa influencia que tienen los festivales ubicados en el centro y la periferia de la cinematografía mundial, conviene reseñar también el tímido impacto de los festivales latinoamericanos para proponer revisiones o nuevos cánones de otras filmografías nacionales. Al igual que ocurre a la inversa, los festivales de América Latina también dedican muestras especiales y retrospectivas al cine euro-norteamericano pero el impacto de sus propuestas en la cinematografía mundial es más que moderado. En 2011 el Festival de la Habana celebró la “Muestra de cine alemán”, la “Muestra de cine de Québec” y las de cine español, francés, italiano polaco y serbio, todas ellas dentro de la sección permanente “Muestras de otras latitudes”. También el BAFICI ha dedicado Focos a cinematografías de otros continentes como “Abriendo caminos: Vanguardia austríaca”, en su edición de 2013; “Documental político chino”, en 2010; o en 2016, el doble Foco titulado “Britannia Lado B”,³⁴ que programaba títulos del Reino Unido dirigidos por Margaret Tait y adaptaciones de textos de Shakespeare, en “Shakespeare vive”. También Mar del Plata ha organizado muchas secciones temáticas de este tipo: en 2006, “Panorama del cine de África”; en 2007, los Focos dedicados a la “Cinematografía afroamericana” y la “Cinematografía magrebí”; en 2008, el “Nuevo cine independiente de los Estados Unidos”, o la sección dedicada en 2010 al cine de Irán. En 2011 el Festival de Mar del Plata presentó “Polonia en foco”, “Grecia: filmar en tiempos de crisis” y “Francia pre *nouvelle-vague*”. Desde

³⁴ 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”.

2012 destaca la organización de muestras contemporáneas de otros países denominadas “alteradas”: “Italia alterada”, en 2014; “Portugal alterado”, en 2013; y ya en varias ocasiones “España alterada”.³⁵

Como hemos visto, los festivales desarrollan esta labor taxonómica más allá de los tradicionales espacios de exhibición y desde la década del 2000 han incorporado a sus dinámicas la financiación y apoyo a la realización de películas originarias de regiones periféricas. Generalmente estas iniciativas están dedicadas a territorios y regiones particulares por lo que, como las secciones de programación señaladas hasta aquí, contribuyen a catalogar y etiquetar las películas en función de su origen.

Podemos citar también cómo la propia historización del cine mundial elaborada por los festivales internacionales contribuye a legitimar las categorías propuestas. Un caso a destacar es el de “La Historia ilustrada del cine mundial contada por especialistas”, un proyecto web que el Festival de Cannes desarrolló en 2011 y en el que especialistas de diferentes países elaboraron un recorrido por dicho festival centrándose en un cine nacional o regional (Cannes, 2012). Se trataba, en cierto modo, de canonizar títulos ya de referencia en el marco de las cinematografías escogidas.³⁶

Conclusiones

Al tiempo que las ponemos en cuestión, hemos visto que las categorías de lo (trans)nacional y lo regional continúan siendo operativas en el contexto cinematográfico. Las etiquetas son útiles en el marco de los estudios filmicos en términos taxonómicos ya que nos permiten abordar (y acotar) determinadas

³⁵ En un principio esta muestra “alterada” se dedicaba a cinematografías nacionales ajenas a Latinoamérica; sin embargo, en 2015 el país protagonista de este Foco fue “Bolivia alterada”.

³⁶ No deja de ser curioso de qué manera Cannes organiza en esta sección los territorios cinematográficos atendiendo indistintamente a países o continentes, según los casos: África, Alemania, Argentina, Brasil, China, Corea, Egipto, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, México, Polonia, Rumanía, Quebec, Reino Unido y Rusia.

problemáticas y objetos. Pero también lo son en la práctica profesional: para promocionar películas, así como para financiarlas, exhibirlas, programarlas, e incluso premiarlas.

En este trabajo hemos abordado los cambios y actualizaciones de este fenómeno en el marco de los festivales de cine a lo largo de su historia. La referencia habitual a Pesaro 1968 y a Cannes 1939/1968, como momentos de ruptura radical, hace que en ocasiones se obvien las continuidades que se han mantenido en el circuito. Por ello, el eje de nuestra cronología es la permanencia de las categorías nacionales y regionales aunque sean los criterios artísticos los que oficialmente rijan las selecciones y programaciones de los festivales.

La continuidad más significativa en estos términos tiene lugar en los espacios industriales que se han extendido por festivales de todo el mundo durante las dos últimas décadas: para apoyar proyectos de las periferias o de territorios cinematográficos que cada iniciativa delimita. Como veíamos en el caso de *Tanta agua*, es frecuente que inversores extranjeros se sumen a estas películas, dando lugar a coproducciones (al menos en términos financieros y/o administrativos) que, más tarde, se programan en secciones dedicadas a cinematografías nacionales y regionales como las referidas.

En última instancia, y retomando los nombres de los festivales y secciones temáticas citadas en las últimas páginas, nuestro trabajo subraya el poder de las instituciones cinematográficas, y en particular de los festivales, para instituir el vocabulario con el que referirnos al cine del mundo en términos geopolíticos. Una operación que tiene lugar en el circuito desde sus primeros años pero que, a pesar de su vigencia, se sustenta en categorías en constante debate.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1983 [1993]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Andrew, Dudley (2010). "Time zones and jetlag. The flows and phases of world cinema" en Natasa Durovicova and Kathleen Newman (editoras), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, pp. 59-89. Nueva York: Routledge.
- Arzuaga, Ricardo (2003). "Araya", en Paulo Antonio Paranagua (editor), *Cine documental en América Latina*, pp. 293-295. Madrid: Cátedra.
- Berghahn, Daniela y Claudia Sternberg (Editoras) (2010). *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Beale, Lewis (2010). "Araya, una película restaurada" en AARP, Abril 2010. http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/cine-y-television/info-04-2010/entrevista_margot_benacerraf.html.
- Beauchamp, Cari y Henri Béhar (1992). *Hollywood on the Riviera. The Inside Story of the Cannes Film Festival*. Nueva York: Morrow.
- Berry, Chris (2010). "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation" en *Transnational Cinemas* 1 (2): 111-127.
- Berry, Chris y Mary Ann Farquhar (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia: Columbia University Press.
- Bonetti, Mahen (2012). "Programming African Cinema at the New York African Film Festival" en Jeffrey Ruoff (editor), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, pp. 189-200. St. Andrews: St Andrews Film Books.
- Campos, Minerva (2012). "El circuito de financiación de los cines latinoamericanos" en *Cinémias d'Amérique Latine* número 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" en *Archivos de la filmoteca*, número 71, pp. 13-26. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/392>
- Cannes, Film Festival (1946 [2015]). "Archive. Compétition Officiel. Cannes 1946". <http://www.festival-cannes.fr/es/archives/1946/inCompetition.html>
- ___ (2012). *Historia ilustrada del cine mundial*. <http://www.festival-cannes.fr/es/article/57977.html>.
- ___ (2014). *Cannes. History*. <http://www.festival-cannes.com/en/about/aboutFestivalHistory.html>
- Cinémathèque Française (2015). "Archives. Les archives du Comité de défense de la Cinémathèque française (CDCF)". <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/collections1/archives/archives-comite-defense.html>

- Crofts, Stephan (1993 [2006]). "Reconceptualising National Cinema/s" en Valentina Vitali y Paul Willemen (editors), *Theorising National Cinema*, pp. 44-58. Londres: British Film Institute.
- De Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dennison, Stephanie (editor) (2013). *Contemporary Hispanic Cinema Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis.
- 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>
- Elena, Alberto (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Falicov, Tamara (2010). "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video" en Greg Elmer et al. (editores) *Locating Migrating Media*, pp. 3-22. Lanham: Lexington Books.
- Francia, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Ediciones Chile América.
- Getino, Octavio (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>
- Hjort, Mette y Scott MacKenzie (editores) (2010). *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.
- 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.
- Lie, Nadia (2016). "Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto" en Nadia Lie y Robin Lefere (editores), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad en el cine hispánico*, pp. 17-35. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.
- Malraux, André. (1968 [2008]). "Untitled" en Mattea Battaglia y Sophie Malexis (coordinadores), *Le Monde* 9th February 2008. Dossier 1968. *Drôle de drame. La Cinémathèque*, pp. 56- 57.
http://www.letemps.ch/r/Le_Temps/Quotidien/2014/05/22/Zoom/Images/1039224_Im2_langlois.pdf
- 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.
- Miccichè, Lino (2004). "Mostra Internazionale del Nuovo Cinema / Pesaro Film Festival" en *Catálogo 40ª Mostra Internazionale del Cinema. Pesaro 25 giugno – 3 luglio 2004*, pp. 10-13.
http://www.pesarofilmfest.it/IMG/pdf/catalogo_2004.pdf
- Ortega, María Luisa (1999). "Araya" en Alberto Elena y Marina Díaz López (editores), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, pp. 140-144. Madrid: Alianza Editorial.

- ___ (2012). "El documento y la Vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine" en *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, número 3; pp. 43-44.
<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/carta-3.pdf>
- ___ (2016). "Mérida 68. Las disyuntivas del documental" en Mariano Mestman (coordinador), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, pp. 351-390. Buenos Aires: Akal.
- Ory, Pascal (2013). "Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse par l'histoire" en Anaïs Fléchet et al. (directores), *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle*, pp. 19-32. París: Publications de la Sorbonne.
- Oubiña, David (2009). "La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)", en Jaime Pena (editor), *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*, pp.15-24. Madrid: T&B Editores.
- Pérez Estremera, Manuel (1971). "Prólogo" en Manuel Pérez Estremera (editor), pp. 7-39. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Perucha, Julio (1988). "Proyectos para la transformación revolucionaria de la industria cinematográfica francesa. Estados Generales del Cinema Francés" en Julio Pérez Perucha et al. (editores), *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*, pp. 233-248. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Pick, Zuzana (1993). *The New Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Pisu, Stefano (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'" en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, número 39, pp. 43-64.
- Quinzaine, des réalisateurs (2014). 1968 édition. <http://www.quinzaine-realisateur.com/archives/1968/>
- Ranvaud, Don (1982). "Pesaro revisited" en *Framework*, número 18, pp. 34-35.
- Rodríguez Isaza, Laura (2012). *Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films*. Tesis Doctoral. University of Leeds.
- Román, José (2010). "Dos tiempos para una utopía: festivales de cine latinoamericanos" en *Aisthesis*, número 48.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200002&script=sci_arttext
- Ross, Miriam (2010). *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- ___ (2011). "The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund" en *Screen*, número 52 (2), pp. 261-267.
- Rotterdam, International Film Festival (2008). *Time & Tide*.
<https://iffr.com/en/2008/programme-sections/time-tide>

- Rueda, Amanda (2006). *Médiations et construction des territoires imaginaires des 'cinemas latino-américains': le cas des 'Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse'*. Tesis Doctoral. Université Toulouse 2. Jean Jaurès.
- Rueda, Amanda (2007). "1967-2007. 40 años de los Encuentros de Viña del Mar o de la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano" en *Cinemas d'Amérique Latine* 15: 93-101.
- Said, Edward W. 1978 (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Santaolalla, Isabel (2007). "A case of splitidentity? Europe and Spanish America in Recent Spanish Cinema" en *Journal of Contemporary European Studies*, número 15 (1), pp. 67-78.
- Shaw, Deborah (2013). *The three amigos: The transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press.
- Sorlin, Pierre (1997). "¿Existen los cines nacionales?" en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, número 7, pp. 33-40.
- Taillibert, Christel y John Wäfler (2016). "Groundwork for a (pre)history of film festivals" en *New Review of Film and Television Studies*, número 14 (1), pp. 5-27.
- Torreiro, Mirito (1988). "Apuntes (seguramente) incompletos sobre una década poco prodigiosa" en Julio Pérez Perucha et al. (editor), *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*, pp. 33-59. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Triana-Toribio, Nuria (2007). "El festival de los cinéfilos transnacionales: el festival cinematográfico internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970" en *Secuencias. Revista de historia del cine*, número 25, pp. 25-45.
<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4080/4349>
- Vallejo, Aida (2014). "Industry Sections, Documentary Film Festivals between Production and Distribution". *Illuminace*, número 26, (1[93]), pp. 65-82.
- Venice, Mostra Internazionale de Cinema di (2016). ASAC – *Archivo*.
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=5&c=f>
- Willemen, Paul (1987). "The Third Cinema Question" en *Framework*, número 34, pp. 4-38.
- Wollen, Peter. (1975 [1988]). "Las dos vanguardias" en Julio Pérez Perucha et al. (editores) *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*, pp. 303-312. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Yoshimoto, Mitsuhiro (2006). "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism" en Valentina Vitali y Paul Willemen (editors), *Theorising National Cinemas*, pp. 254-261. Londres: BFI Publishing.
- Zhang, Yingjin (2010). "Chinese cinema and transnational film studies" en Natasa Durovicová y Kathleen Newman (editoras), *World cinemas, transnational perspectives*, pp. 123-136. Nueva York: Routledge.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°17 - 2018 - ISSN 1852-9550

* Minerva Campos es investigadora posdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del equipo de redacción de *Secuencias. Revista de Historia del cine*. Forma parte de los grupos de investigación ACCAMC (Universidad Autónoma de Madrid) y TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid). Ha desarrollado estancias de investigación en la Universiteit van Amsterdam y la Universidad de Buenos Aires. Las líneas principales de su investigación se ocupan del cine latinoamericano contemporáneo, así como de las dinámicas transnacionales de financiación y los festivales relacionados con dicha cinematografía. Sus trabajos han aparecido en publicaciones como *Archivos de la Filmoteca*, *Cinemas d'Amérique Latine*, *Secuencias* y *CinémAction*. E-mail: minerva.campos@uam.es