

RECONFIGURACIÓN DE FLUJOS EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES: EL PROGRAMA «CINE EN CONSTRUCCIÓN»

Flows Reconfiguration in the International Film Festival Circuit: The Program
«Cine en Construcción»'

MINERVA CAMPOS^a
Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN

En el contexto de programas de financiación destinados a determinados cines periféricos y/o minoritarios creados por los festivales de cine y fundaciones asociadas a ellos, este artículo se centra en el programa «Cine en Construcción»: una iniciativa conjunta del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse creada en 2002 y destinada a la finalización de proyectos latinoamericanos. El artículo se interesa por cómo este tipo de operaciones pueden beneficiar a los festivales de cine impulsores en relación a su visibilidad en el circuito internacional. Al igual que los festivales se articulan en forma de red y tienen un calendario propio a lo largo del año, parece ser que estos fondos de ayuda se están estructurando de la misma forma. De igual manera, la itinerancia posterior en el circuito de festivales, salas comerciales o pantallas alternativas de las películas auspiciadas por estas iniciativas contribuiría a la visibilidad de los festivales impulsores, así como a una definición quizá más precisa del tipo de cine en el que está interesado el evento: ya que en casos como «Cine en Construcción» no solo se financian determinadas películas sino también la mayoría de las veces los festivales de San Sebastián y Toulouse las programan una vez finalizadas (ya sea en las secciones oficiales competitivas o en programas paralelos).

Palabras clave: circuito de festivales de cine, fondos de financiación cinematográficos, itinerancia, estrategias de visibilidad, cines periféricos.

ABSTRACT

In the context of fund programs created by film festivals and associated foundations to finance some peripheral and/or minority cinemas, this article focuses on the program «Cine en Construcción» ('Cinema under Construction'): a joint initiative created by San Sebastián International Film Festival and the Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse in 2002 destined to the completion of Latin American projects. The article is interested in how these kinds of operations are able to benefit the host film festivals in relation to their visibility within the international circuit. As well as film festivals are articulated as a network and have an own calendar all year long, it seems that these funds are being structured in the same way. The later itinerary of the films financed by these initiatives in the film festival circuit, theatres and alternative screens contribute too to the visibility of the host festivals, as well as to a maybe more precise definition of the kind of cinema in which each event is interested: cases as «Cine en Construcción» not just finance determinate films, but also most of the times they are programmed by the film festivals of San Sebastián and Toulouse once they are completed (independently of being programmed in official competitive sections or within parallel programs).

Keywords: film festival circuits, cinema financing funds, cinema itineraries, visibility strategies, peripheral cinemas.

[a] MINERVA CAMPOS es becaria pre-doctoral en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

Nuevas funciones del circuito internacional de festivales de cine

Tradicionalmente, los festivales de cine han sido interpretados como muestras cinematográficas. Sin embargo, en los últimos 20 años han ampliado sus funciones tradicionales hacia otras relacionadas con la industria cinematográfica en general entre las que se incluyen tareas de producción o financiación. El planteamiento de este artículo tiene que ver principalmente con los resultados de una de estas nuevas iniciativas: «Cine en Construcción», una sección conjunta del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse creada en 2002 y destinada a la finalización de películas latinoamericanas a través de ayudas de postproducción o distribución, principalmente.



«Cine en Construcción» (logo).



**HUBERT BALS
FUND**

«Hubert Bals Fund» (logo).



«World Cinema Fund» (logo).

Este artículo interpreta, además, estas nuevas iniciativas que continúan apareciendo bajo distintas formas y los resultados de «Cine en Construcción» como una estrategia de los festivales de cine para reforzar o mantener su posición en el circuito a través de la financiación de determinados proyectos y la programación de estos una vez finalizados. «Cine en Construcción» se configura de esta forma como una de las secciones ligadas a las tendencias de redefinición de estos eventos que Julian Stringer señala en dos direcciones: para mejorar la estabilidad de estos —una tarea clave para su promoción en el circuito— y para ampliar perspectivas sin quedar por detrás de las iniciativas que puedan surgir en otros festivales¹. Teniendo en cuenta que casi siempre se trata de cuestiones relacionadas con la producción, no hay que perder de vista la idea que parece sustentar el propio circuito: la de descubrir —en este caso podría hablarse de financiar también— nuevas películas y directores que pudieran pertenecer al grupo de grandes cineastas de la próxima generación².

No se trata solo de la financiación de películas ofrecida por iniciativas como «Cine en Construcción», el «Hubert Bals Fund» o el «World Cinema Fund» en relación a las cuales casi cabría hablar de un nuevo significado de la expresión «película de festival»³, sino que en los últimos años los festivales también han organizado mercados y encuentros con la industria —«*Marché du Film*» en Cannes o «*CineMart*» en Rotterdam—, seminarios y talleres —la «*Cinéfondation*» de Cannes, el «*Berlinale Talent Campus*» en Berlín o los diferentes *Labs* que organiza durante todo el año el *Sundance Institute*—, retrospectivas o diferentes productos financiados por estos eventos como publicaciones, subtítulos o ediciones en DVD.

Teniendo en cuenta estas experiencias de producción, los festivales pueden ser considerados un engranaje más de la industria cinematográfica, aunque también con-



«Berlinale Talent Campus».

[1] Julian Stringer, «Global Cities and the International Film Festival Economy» en Mark Shiel y Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Blackwell Publishers, 2001), p. 138.

[2] Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People and Power on the Global Screen* (Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2011), pp. 51-52.

[3] Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007), p. 181.

viene destacar cómo su peso sigue siendo mayor dentro de la cadena comercial o de exhibición. Por ejemplo, al hablar de películas finalizadas, la única ventana de exhibición para algunas de ellas eran los festivales hasta hace bien poco. La selección de una película en festivales se ha convertido además en un criterio para valorar su éxito, restando importancia a otras cuestiones como los beneficios y espectadores en salas. Algunos autores señalan como una de las características clave de los festivales de cine el que estos eventos transformen en todos los sentidos la manera de ver películas, lo que explica de algún modo que aquellos tengan sus propias particularidades dentro del amplio sector cinematográfico: desde las reconocidas funciones de atracción crítica y académica a nivel internacional hacia las películas que programan, hasta su poder para configurar cánones, nuevas olas o su organización internacional en forma de red jerárquica, en la que la posición destacada de un festival depende en buena medida de su relevancia o imagen como evento cinematográfico⁴.

A pesar de tratarse de un campo de estudio joven, en los últimos años se ha producido un incremento muy a tener en cuenta en el número de publicaciones e informes referidos al fenómeno de los festivales de cine. Cabe destacar algunas cuestiones generales aceptadas o tenidas en cuenta por quienes posteriormente se han acercado al estudio de estos eventos, por ejemplo las que resume Marijke de Valck como funciones actuales de los festivales: sustitución de la distribución comercial, transformación de la cultura cinematográfica con sus competiciones y premios y la reciente incursión de estos eventos en cuestiones industriales⁵. En esta misma línea, Liz Czach, atendiendo al valor crítico que se presupone que los festivales otorgan a las películas programadas, reconoce que en buena medida este depende del estatus del festival y quizá no tanto de los premios que consiga la película en su paso por él⁶.

La relevancia del festival tendría que ver con su posición en el circuito internacional, ya que la enorme cantidad existente de eventos de este tipo hace que se organicen en una especie de *ranking*, lo que provoca tensiones entre los participantes generando una pugna constante por mantener su reputación en el circuito. Uno de los principales hechos que afectan al estatus del festival, además de la repercusión mediática —muchas veces más relacionada con la asistencia de actores y directores populares que con cuestiones meramente cinematográficas—, es la programación de *premières* o estrenos mundiales. Conviene señalar cómo en buena parte de la literatura académica y periodística, Cannes, Berlín y Venecia aparecen situados a la cabeza de este *ranking* aunque sean 12 los festivales de Categoría «A» reconocidos por la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine). Por este motivo muchos festivales, incluidos o no en este grupo, llevan a cabo nuevas estrategias para asegurarse una serie de películas de cara a su próxima edición. Así, los festivales de cine han diversificado sus tareas con la intención de erigirse como «(co)productores o al menos promotores»⁷ de ciertas películas, ya sea organizando mercados, encuentros o talleres para nuevos realizadores, ofreciendo ayudas para el desarrollo de proyectos o, directamente, financiando películas.

[4] Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema» (*The Moving Image*, vol. 4, n.º 1, primavera de 2004), p. 81; Thomas Elsaesser, «Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe» en *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005), p. 90; Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 17.

[5] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 102.

[6] Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of National Cinema», p. 82.

[7] Eulàlia Iglesias, «El nuevo mapa de la producción. Globalización, localismo y transnacionalidad» (*Cahiers du Cinéma España*, n.º 10, 2008), p. 20.

[8] José Manuel Moreno Domínguez, «Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia» (*Comunicación y Sociedad*, n.º 9, 2008), p. 100.

[9] Libia Villazana, *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America. Programa Ibermedia Study* (Berlín, VDM Verlag Dr. Müller, 2009); Miriam Ross, *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010).

[10] Programa Ibermedia, Ibermedia TV: <<http://www.programaibermedia.com/langes/ibermediatv.php>>; Secretaría General Iberoamericana, *Programa Ibermedia. Apoyo a la exhibición cinematográfica* (2011): <http://www.programaibermedia.com/archivos/bases2011/ex/esp/ex2011_esp.pdf>.

[11] Tamara Falicov, «Programa Ibermedia. Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space» (*Spectator*, vol. 27, n.º 2, 2007), pp. 21-30; Secretaría General Iberoamericana, *Informe anual Ibermedia 2009* (2009), p. 1: <<http://segib.org/programas/files/2010/01/informe-anual-2009-ibermedia-.pdf>>.

[12] Teresa Hoefert de Turégano, «The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America» (*Film & History*, vol. 34, n.º 2, 2004), pp. 18-20.

[13] Paulo Antonio Paranaguá, «Le Fonds Sud et l'Amérique Latine» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 2, 1994), p. 61.

Este interés aparentemente nuevo de los festivales de cine por invertir en la producción de películas sigue las líneas de financiación de ciertos cines iniciadas por otro tipo de instituciones como pueden ser los fondos ofrecidos por los gobiernos locales y fundaciones de apoyo a la cinematografía o al desarrollo cultural de determinadas regiones. En el caso de España, ha habido iniciativas de colaboración audiovisual con algunos países latinoamericanos desde hace décadas, aunque, como señala Moreno Domínguez, las relaciones audiovisuales iberoamericanas más recientes se han limitado a acuerdos particulares, poco desarrollados y a veces incumplidos, entre países que «se comprometían a apoyar como propias las coproducciones que se realizasen en este marco»⁸.

Actualmente el programa de actividad más intenso en materia de audiovisual entre España y América Latina es sin duda Ibermedia, una iniciativa surgida en 1998 con el fin de ampliar las posibilidades de mercado de dichos países y de proteger sus vínculos culturales⁹. Actualmente el Programa Ibermedia está integrado por 18 miembros y ofrece financiación para coproducción, distribución y promoción, desarrollo de proyectos y formación, así como las recientes iniciativas destinadas a la programación en televisiones públicas de los proyectos participantes –Ibermedia TV– y las ayudas a la exhibición¹⁰. Al igual que ocurre con otras formas de financiación, un mismo proyecto puede recibir el apoyo de Ibermedia en diferentes fases de desarrollo, lo que supone un respaldo fundamental para las películas seleccionadas. Según informes y estudios realizados al respecto del programa, la modalidad que más fondos recibe del presupuesto global y que mejores resultados está obteniendo es la de coproducción, al margen de los debates acerca de la calidad de los proyectos beneficiarios¹¹. Otros modelos de apoyo españoles a estas regiones son, por ejemplo, las diversas iniciativas de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) o las de televisiones, como TVE y en su momento Canal+ a través de Sogetel, principalmente para la compra de derechos de emisión¹². Por parte del gobierno francés destaca el apoyo a varias cinematografías a través de los «*Fonds Sud Cinéma*» desde 1984. En este caso se trata fundamentalmente de ayudas para producción y postproducción en Francia. Sin embargo, y como señala Paulo Antonio Paranaguá, el problema principal de estas ayudas es que contribuyen a incrementar artificialmente los presupuestos de las películas, ya que es obligatorio invertir en Francia los fondos recibidos¹³.

En otro orden de cosas, es conveniente matizar la idea señalada al principio de los festivales de cine como un tema de estudio relativamente joven. Por un lado, no existe una metodología lo suficientemente densa para aplicarse a diferentes estudios de caso o a las propias sinergias que se producen en el entorno del circuito internacional; y, por otro lado, parece ser que aún falta tiempo para que



Programa Ibermedia (logo).

concluya el debate acerca de si los festivales de cine podrían configurar un campo de estudio autónomo –lo que podrían ser unos *Film Festival Studies*– o si conforman una línea más de interés dentro de los *Film Studies* tradicionales¹⁴. También en relación a la materia conviene quizá señalar el carácter superficial de la mayoría de las publicaciones dedicadas a estos eventos, aunque las últimas publicaciones al respecto empiezan a paliar estas carencias con aproximaciones más complejas y minuciosas a los festivales objeto de estudio.

A pesar de los esfuerzos realizados por diferentes autores, los estudios se ven en buena medida limitados por las carencias de estos eventos en lo relativo a sus archivos o sus fondos documentales. La información es solo parcial en los catálogos oficiales y la cobertura mediática de los eventos y los monográficos dedicados a un festival –generalmente con motivo de algún aniversario– no dejan de ser un recorrido por las anécdotas o triunfos más jugosos que han tenido lugar en él. Por otro lado, la información que incluyen las páginas web oficiales de los festivales y sus archivos no son tan completos ni están tan actualizados como sería deseable. Igualmente, en diferentes blogs y espacios de estas páginas –aunque también sucede en otras publicaciones monográficas, artículos o crónicas– se da gran importancia a las películas y proyectos que tienen una itinerancia posterior relevante en festivales o salas, mientras que las películas que no reciben esta atención por parte de la industria o la prensa son muchas veces obviadas en todo tipo de referencias al festival, pasando a ser casi invisibles para quien pretenda hacer un seguimiento de las mismas.

«Cine en Construcción»¹⁵

Al ser una iniciativa relativamente reciente, «Cine en Construcción» de algún modo continúa definiéndose en cada una de sus dos convocatorias anuales, de manera que tanto en los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse como en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián se ha experimentado con algunas modificaciones en la sección. En 2002, por ejemplo, participaron películas españolas en la convocatoria de San Sebastián (segunda edición de «Cine en Construcción»): *It's for you* (de Bruno Lázaro Pacheco) y *Ataúdes de luz* (de Nacho Cerdá). Sin embargo, pronto se descartó esta idea. También en San Sebastián, en 2005, se incluyó el docu-



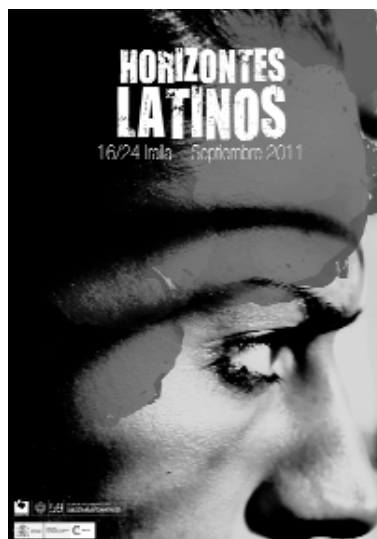
Festival Internacional de San Sebastián (cartel ed. 2002).

[14] Janet Harbord, *Film Cultures* (Londres, SAGE Publications, 2002); Dina Iordanova, *Film Festival Yearbook 1* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2009); y Saer Maty Ba «Transnational Mission, International Dynamics: A Report on the International Film Festival Workshop. 4 April 2009. Centre for Film Studies, University of St. Andrews, Scotland» (*Senses of Cinema*, n.º 51, 2009); <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/festivals/09/51/film-festival-workshop.html>> (20/12/2010).

[15] Los datos citados en este epígrafe aparecen recogidos en las siguientes publicaciones: «Cine en Construcción», *Dossier* (San Sebastián y Toulouse, 2004-2010); Festival Internacional de Cine de San Sebastián, *Catálogo* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2002-2010); Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, *Catálogo* (Toulouse, Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, 2010-2011).

mental *El telón de azúcar* (de Camila Guzmán Urzúa), pero la sección no tenía la estructura adecuada para incluir documentales además de los largometrajes de ficción latinoamericanos que desde entonces acoge en exclusiva. Por tanto, puede decirse que la tarea de adaptación de estos eventos debe ser constante, atendiendo a los intereses de cada momento y a los resultados obtenidos con cada nueva apuesta.

Esta iniciativa conjunta Toulouse-San Sebastián beneficia en buena medida a ambos festivales. Los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, creados en 1989 y donde podría decirse que se fraguó lo que hoy es «Cine en Construcción», se configuran como un festival temático dedicado por entero a los cines de América Latina. Cabe señalar también el compromiso del Festival de San Sebastián, creado en 1953, con los cines latinoamericanos desde hace décadas. Este apoyo se hizo más evidente con la aparición de la extinta sección *Made in Spanish* (2001-2002) dedicada al cine en castellano en general o la creación de la sección competitiva Selección Horizontes en 2003 –desde 2008 llamada Horizontes Latinos– dedicada a los cines latinoamericanos, y que además programa buena parte de las películas que anteriormente han formado parte de «Cine en Construcción».



Horizontes Latinos (cartel ed. 2011).

El hecho de que «Cine en Construcción» beneficie a ambos festivales no es ajeno a la circunstancia de que de alguna forma aune la potencia de San Sebastián y la agilidad de un festival joven como los Encuentros de Toulouse. El Festival Internacional de Cine de San Sebastián, a pesar de la posición destacada de la que hipotéticamente disfruta por tratarse de uno de los festivales «A» de la FIAPF, según declaraciones de su director José Luis Rebordinos, no puede competir con las mismas armas ni en la misma división que Berlín y Venecia, ya que su presupuesto es aproximadamente un tercio del de los anteriores¹⁶. San Sebastián era –y continúa siendo– un gran festival, pero precisamente sus dimensiones dificultan su adaptación a las exigencias y necesidades que van surgiendo en el circuito internacional. Por su parte, el de Toulouse es un festival nuevo y ágil que puede paliar las carencias que en este sentido pudiera tener San Sebastián, a la vez que se beneficiaría de la posición que el festival español tiene dentro del circuito internacional.

En términos generales, los apoyos que canaliza «Cine en Construcción», tanto en su convocatoria de Toulouse como en la de San Sebastián, pueden

[16] Carlos F. Heredero, «Queremos ser más deseables para nuestros novios. José Luis Rebordinos, nuevo director del Festival de San Sebastián» (*Cahiers du Cinéma España*, n.º 41, 2011), p. 46.

dividirse en: el Premio «Cine en Construcción»; premios en metálico para una única película ofrecidos por diferentes instituciones o festivales que deciden unirse a la iniciativa; y apoyos ofrecidos por otras empresas o entidades. En primer lugar, el Premio «Cine en Construcción» es un conjunto de ayudas ofrecido por varias empresas dedicadas a la postproducción cinematográfica destinado a la finalización de la película y una primera copia en 35 mm –en ocasiones también incluye ayudas relacionadas con la distribución–. Por otro lado, los apoyos económicos provienen de distintas entidades en las convocatorias de Toulouse y San Sebastián. El festival francés, a lo largo de sus diferentes ediciones, ha contado con el respaldo de SIGNIS (Asociación Católica Mundial para la Comunicación) –mediante un premio en metálico destinado a las tareas de distribución– o el recientemente creado Premio *CinéCinéma* –1.500 € por derechos de distribución–. Por su parte, la edición de San Sebastián ha contado con Casa de América –9.000-10.000 € para postproducción– o TVE –50.000 € por la compra de derechos de emisión–. Existen también premios consistentes en el subtitulado de una copia en 35 mm en inglés o francés, como la ayuda ofrecida por el Festival de Cine de Amiens. Por último, existen una serie de apoyos destinados a todas las películas participantes en «Cine en Construcción» que se han ido ampliando a lo largo de los años. Quizá el papel más relevante en este sentido sea el del Instituto Cervantes, que contribuye a la difusión de los proyectos de ambas convocatorias por todo el mundo a través de una serie de programas y charlas con los realizadores que conforman una especie de circuito itinerante, además del subtitulado de algunas copias para su exhibición en determinadas regiones. En esta misma línea podrían interpretarse algunos apoyos mediáticos posteriores a la finalización como los de *Radio France Internationale* o *ACE Ateliers du Cinéma Européen*; o los más orientados a la promoción o difusión como el de la FNAC. También existen ayudas destinadas a integrar estas películas en el circuito de festivales, como las acreditaciones que ofrece el Festival de Cannes para participar en *Le Marché du Film* o las ayudas de *Le Conseil Régional Midi-Pyrénées* para asegurar la presencia de realizadores y productores en los Encuentros de Toulouse.

La novedad que aporta «Cine en Construcción» en el contexto de las ayudas cinematográficas surgidas en festivales de cine es que se trata del apoyo directo a la finalización de proyectos en fase de postproducción, y no al desarrollo de proyectos sobre guión, por ejemplo. Por otro lado, no son los festivales de Toulouse y San Sebastián las entidades que otorgan los premios, sino las empresas e instituciones colaboradoras. Además, al contrario que otras iniciativas destinadas a los cines periféricos –*Hubert Bals Fund* del Festival de Rotterdam o el *World Cinema Fund* de Berlín–, su campo de actuación se limita a los países de Latinoamérica. Por último, las bases de «Cine en Construcción» no señalan el presupuesto máximo que deben tener las películas como sí ocurre en otro tipo de ayudas financieras como las del *Hubert Bals Fund* fijada en 3.000.000 € o el *World Cinema Fund* de Berlín que señala un

máximo de 1.000.000 €¹⁷, de forma que estos dos festivales se aseguran de que su contribución a la película sea notable.

En relación a la situación de producción de las películas participantes de las que se tienen datos, es conveniente señalar cómo la mayor parte de ellas únicamente tienen pendiente la edición de imagen o sonido, la postproducción o la copia final en 35 mm. Desde 2004 se publica un dossier específico sobre esta sección, pero solo desde 2006 aparece información de interés relativa a la situación de producción, por lo que los datos no son concluyentes. Igualmente, es mínimo el número de proyectos que en el momento de su participación en la iniciativa no han terminado la fase de rodaje.

Es interesante ver cómo en los últimos años han ido apareciendo una serie de experiencias surgidas a partir de «Cine en Construcción», con sus mismos objetivos y propuestas¹⁸. La primera de ellas es «Cine en Movimiento», creada por el propio Festival de Cine de San Sebastián, destinada a cinematografías del Magreb, países africanos de habla portuguesa y países árabes en vías de desarrollo. Por su parte, el proyecto «Construye» nace en el Festival Internacional en Guadalajara en la edición de 2007 para apoyar las cinematografías latinoamericanas. En esta misma línea, el Festival Internacional de Viña del Mar había creado el año anterior «Cine en Progreso».

[17] Rotterdam International Film Festival, *Profile* (2011): <http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/hubert_bals_profile/> (14/04/2011); Berlin International Film Festival, *Booklet* (2011): <http://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/WCF_Booklet_2011.pdf> (14/04/2011).

[18] Festival Internacional de Cine de San Sebastián, *Cine en Movimiento* (2010): <<http://www.sansebastianfestival.com/es/pagina.php?ap=4&id=1490>> (19/04/2011); Festival Internacional de Cine de Guadalajara, *Catálogo Construye 5* (2011): <<http://ficg.org/Catalogo-GDL-Construye5.pdf>> (19/04/2011); Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, *Cine en Progreso. Bases* (2010): <<http://cinelatinoamericano.org/conocatoria.aspx?cod=324>> (19/04/2011).

[19] Dina Iordanova, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, p. 27.

[20] Richard Porton, «The Festival Whirl: the Utopian Possibilities –and Dystopian Realities– of the Modern Film Festival» (*Moving Image Source*, 8 de septiembre de 2010): <<http://movingimagesource.us/articles/the-festival-whirl-20090908>> (20/09/2010).

Jerarquías y nuevas estrategias de visibilidad en el circuito: el caso de «Cine en Construcción»

A día de hoy, la única clasificación oficial de festivales de cine que existe es la de la FIAPF, cuya última actualización se publicó en 2008. Sin embargo está considerada obsoleta por buena parte de la crítica, la academia y los propios profesionales de la industria. Este rechazo es manifiesto en el caso de algunos festivales como Toronto, Sundance o Rotterdam, que ni siquiera han solicitado ser acreditados en alguna de las cuatro modalidades que establece la FIAPF: festivales competitivos, competitivos especializados, no competitivos y de documentales y cortometrajes¹⁹.

Es curioso comprobar cómo recientemente las relaciones establecidas entre los festivales y su imagen parece superar en importancia y repercusión dentro de este circuito a las películas para las que pretenden ser, según sus cometidos más convencionales, un escaparate. El conjunto de festivales de todo el mundo configura un sector cultural con conexiones al que habría que añadir la idea de Richard Porton de cómo en ocasiones las películas son menos importantes que el aparato institucional que las promociona, en este caso el festival²⁰. Por estos motivos, uno de los principales intereses de los festivales es ahora probar su existencia ante la comunidad internacional: en estos momentos la visibilidad pasa a ser una parte fundamental del festival como institución, así como también importa el nivel de conexión y competencia con otros festivales. Thomas Elsaesser llega a hablar de un intercambio de

reputaciones entre festivales²¹, una cuestión clave en las ideas desarrolladas a continuación.

Las premisas básicas de las que parte el artículo tienen que ver con la organización jerárquica de los festivales de cine y algunas ideas que apuntan Stephen Mezias y sus colaboradores en relación al tema como que existe un gran *ranking* de festivales europeos, un *ranking* de premios en función de su impacto comercial y un interés por las películas que se multiplica después de su paso por el circuito²². Puesto que la posición de cada festival en el *ranking* es en buena medida el resultado de los contenidos que programa y la importancia mediática de sus premios y asistentes, lo que se pretende aquí es desentrañar en qué medida estas nuevas estrategias son realmente un elemento de apoyo al festival impulsor en su escalada por el circuito internacional y al mismo tiempo contribuyen a configurar y consolidar su imagen como evento.

«Cine en Construcción», además de alentar la producción de películas latinoamericanas, aporta una serie de beneficios a los festivales impulsores y a la propia estructura del circuito internacional. Por un lado, esta financiación ayudaría a suministrar los nuevos contenidos mencionados, pero también a mejorar las posibilidades de Toulouse y San Sebastián de incluir *premières* en sus programaciones. De igual modo, al adelantarse a la finalización de las películas y puesto que muchas de ellas tendrán una itinerancia posterior por festivales de todo el mundo, «Cine en Construcción» contribuiría a mejorar la visibilidad de los festivales impulsores en la medida en que su nombre o el logo de la sección se asociarían a determinadas películas, iniciando así también una particular itinerancia de Toulouse y San Sebastián por el circuito. En relación al objeto principal de este estudio, el artículo parte de tres hipótesis relacionadas con las razones que impulsarían —en este caso a los festivales de San Sebastián y Toulouse— a iniciar una experiencia como la señalada.

Una primera hipótesis tiene que ver con la idea de apoyar proyectos antes de su finalización para asegurarse *premières* en las sucesivas ediciones del festival. La importancia que han cobrado recientemente los estrenos en los festivales de cine de todo el mundo, no ya solo en los calificados como «A» por la FIAPF —que deben programar un mínimo de 14 estrenos mundiales en cada edición—, hace que exista una lucha constante por estas películas en el circuito internacional.

Por otro lado, el festival tiene también la opción de apostar por la producción de películas que puedan ser de interés para su audiencia, de manera que si no consigue su estreno mundial es probable que las programe en un espacio distinto a la Competición Oficial. Los festivales de cine tradicionalmente se han organizado en torno a una serie de contenidos que se renuevan continuamente; como señala Dina Iordanova, «los festivales no son solo una red de exhibición, sino que estos lugares de exhibición necesitan regularmente un suministro de contenidos»²³. A esta idea sería conveniente añadir cómo además, en los últimos años, los propios festivales han pasado a ocuparse de este suministro y cómo cada vez es mayor la importancia que los eventos otor-

[21] Julian Stringer, «Global Cities and the International Film Festival Economy»; Janet Harbord, *Film Cultures*; Thomas Elsaesser, «Film Festival Networks».

[22] Stephen Mezias, Jesper Strandgaard, Silviya Svejnova y Carmelo Mazza, «Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals» (*Creative Encounters*, septiembre de 2008), pp. 5-7.

[23] Dina Iordanova, *Film Festival Yearbook 1*, p. 26.

gan a la exhibición de las películas beneficiarias en otras secciones del festival una vez finalizadas. Por estos motivos, la segunda hipótesis está relacionada con la aportación de nuevos productos al circuito general mediante iniciativas de este tipo. En primer lugar, actualmente la vida de una película por el circuito de festivales ya no se reduce a los meses siguientes a su estreno, como parece ser que ha ocurrido tradicionalmente, sino que mediante estas nuevas experiencias se inicia antes de su finalización y continúa indefinidamente ya que las películas pueden ser recuperadas como parte de una retrospectiva, un homenaje o un ciclo especial en cualquier momento. El caso de iniciativas temáticas, como «Cine en Construcción», contribuiría especialmente a incrementar el número de películas disponibles en el circuito temático en el que se incluyen los trabajos financiados, en este caso el sub-circuito de festivales dedicado a los cines latinoamericanos. La retroalimentación que de alguna manera generarían estas iniciativas no se limita al circuito de festivales, ya que estos nuevos productos pasarían a integrarse también en las programaciones de otras pantallas en galerías de arte y museos, en salas comerciales o en otras ventanas de exhibición como la televisión, los catálogos de visionado *online* o el mercado de DVDs.

La tercera y fundamental hipótesis tiene que ver con la continua lucha de los festivales por mejorar su posición en el circuito que muchos autores han señalado, a lo que estarían destinadas estas nuevas iniciativas de apoyo. «Cine en Construcción» es interesante en la medida en que incluye una serie de películas antes de su finalización que muchas veces son estrenadas en otros festivales de mayor relevancia, lo que contribuiría a amplificar la visibilidad del Festival de San Sebastián y los Encuentros de Toulouse.

En el caso de «Cine en Construcción» sería especialmente importante su función de suministrar nuevas películas al circuito temático de festivales dedicados a los cines latinoamericanos. Es conveniente destacar la buena acogida que las películas participantes en esta iniciativa han tenido en la fracción analizada de dicho sub-circuito²⁴. Existen numerosos festivales dedicados a los cines de Latinoamérica, por lo que no es difícil que muchas de las películas de «Cine en Construcción» se vean incluidas en sus programas. En relación a los festivales más relevantes del sub-circuito, todas las películas que han participado en «Cine en Construcción» desde 2002 se han programado en alguno de ellos excepto 20 —conviene señalar que 10 de ellas tienen fechas de producción posteriores a 2009, por lo que posiblemente sean programadas en futuras ediciones de estos festivales—. Destaca, por ejemplo, la amplia itinerancia de *La nana* (Sebastián Silva, 2009), programada en Viña del Mar 2008,



La nana (Sebastián Silva, 2009 - Chile) en «Cine en Construcción» de San Sebastián 2008.

[24] A la hora de seleccionar los festivales dedicados a los cines latinoamericanos del análisis se ha utilizado como referencia la tabla de Miriam Ross incluida en «Film Festivals and the Ibero-American Sphere» en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2010), p. 268: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), La Habana, Viña del Mar, Guadalajara y el de Cine Latinoamericano de Huelva

Guadalajara 2009, Huelva 2009 y La Habana 2010, además de en la sección *[Re]voir* de Toulouse 2010.

«Cine en Construcción» también suministra nuevos contenidos a otro tipo de circuitos además del de festivales, como el de salas comerciales convencionales. De las películas participantes hasta la fecha, únicamente no se han estrenado en salas ni tienen fecha prevista 25 de las 94 analizadas. Como ocurre en el caso anterior, 16 de ellas tienen fechas de producción posteriores a 2009, por lo que su estreno comercial posiblemente sea un asunto pendiente.

En cuanto al estreno mundial de las películas participantes, «Cine en Construcción» recoge una serie de mecanismos en relación a la programación posterior de algunas películas en el Festival de San Sebastián. La película ganadora del Premio «Cine en Construcción» en San Sebastián forma parte de Zabaltegi en la siguiente edición del evento –sección competitiva para nuevos directores que presentan su primera o segunda obra, como suele ser el caso de quienes concurren a estas ayudas–, o de la Sección Oficial –en caso de que no se trate de un director novel–. En cualquier caso, ha habido una serie de excepciones: películas que han logrado el Premio «Cine en Construcción» y no han sido programadas en las secciones competitivas de San Sebastián indicadas por no tratarse de *premières*. *Una novia errante* (Ana Katz, 2007) había sido programada anteriormente en *Un certain regard* en la edición de 2007 del Festival de Cannes y *Gasolina* (Julio Hernández Cordón, 2008) en *Open Doors America Latina* del Festival de Locarno en 2008, por lo que estas dos películas fueron incluidas en Selección Horizontes y Horizontes Latinos, respectivamente. Además de las películas beneficiarias del Premio «Cine en Construcción», algunas otras han sido incluidas en la Sección Oficial de San Sebastián como *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2004) en 2005 o *Lucía* (Niles Atallah, 2010), programada en la edición de 2010 de Zabaltegi. El resto de las 41 películas programadas en San Sebastián se han incluido en su sección dedicada a los cines de Latinoamérica.



Una novia errante (Ana Katz, 2007-Argentina) en «Cine en Construcción» de San Sebastián 2006.

participantes en «Cine en Construcción» han sido programadas posteriormente en secciones paralelas de los *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine* como Panorama, Otra Mirada o *[Re]voir*.

Toulouse, al no pertenecer a la categoría «A» de la FIAPF, no está obligado a que las películas de su sección competitiva oficial sean estrenos mundiales, por lo que en los años de los que se tiene información –ediciones de 2010 y 2011– ha incluido en su Sección Oficial películas como *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) y *Lucía* (Niles Atallah, 2010), estrenadas en Zabaltegi. El resto de las películas



Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (cartel ed. 2010).

[25] Miriam Ross, «The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund» (*Screen*, vol. 52, n.º 2, 2011), p. 266.

[26] Chris Fujiwara, «'It's Very Simple. We Like to Give the Audience the Chance to See Good Films': An Interview with Hayashi Kanako and Ichiyama Shozo of Tokyo FILMeX» en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2011), pp. 220-230; Dimitris Kerkinos, «Programming Balkan Films at the Thessaloniki International Film Festival» en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2009), p. 172.

[27] Stephen Mezas et al., «Much Ado about Nothing?», p. 8. El orden decreciente de impacto *online* de los Festivales «A» acreditados por la FIAPF según este estudio sería: Cannes Film Festival, Venice International Film Festival, Berlin International Film Festival, Montreal Film Festival, Locarno Film Festival, Karlovy Vary Film Festival, Tokyo Film Festival, Moscow Film Festival, San Sebastián International Film Festival, Shanghai International Film Festival, Mar del Plata International Film Festival y Cairo International Film Festival.

[28] Quintin, «The Festival Galaxy» en Richard Porton (ed.), *Dekalog 3. On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009), pp. 44-45.

[29] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 135.

[30] Lynden Barber, «A Fistful of Festivals» (*Meanjin*, vol. 67, n.º 4): <<http://www.meanjin.com/au/editions/volume-67-number-4-2008/article/cal-meanjin-es-say-a-fistful-of-festivals>> (11/11/ 2010).

[31] Thomas Elsaesser, «Film Festival Networks», p. 88; Lars Henrik Gass, «Trade Market Becomes Trade Mark» (*Schnitt*, n.º 54, 2009): <<http://www.schnitt.de/211,0054,01>> (24/11/ 2010).

De cualquier modo, se puede decir que «Cine en Construcción» nutre la programación de cines latinoamericanos de ambos festivales, como bien demuestran las cifras recogidas. San Sebastián ha incluido en sus diferentes ediciones 69 títulos de los 94 que hasta hoy han participado en las 18 convocatorias analizadas de «Cine en Construcción». Como se señaló anteriormente, la mayoría han sido programadas en Horizontes Latinos —antes Selección Horizontes—, lo que de alguna manera muestra cómo San Sebastián se asegura una media de 10 películas al año para su selección de cines latinoamericanos. Sin embargo, el espacio para otros proyectos ajenos a «Cine en Construcción» se ve reducido en este certamen ya que, por ejemplo, en la edición de 2010 del Festival de San Sebastián 5 de las 11 películas que componían el programa Horizontes Latinos habían participado en dicha iniciativa.

Teniendo en cuenta que bastantes películas de «Cine en Construcción» se han estrenado en otros festivales, la discusión está abierta en relación a la idea de añadir una cláusula a las bases de la convocatoria en la que se obligue a las películas a ser estrenadas en los festivales impulsores —en el caso de que estos estuvieran interesados—. Vale la pena mencionar una de las sugerencias que el Fondo Hubert Bals hace a los proyectos beneficiarios de alguna de sus modalidades de apoyo y que consiste en recomendar el estreno de dichas películas en el Festival de Rotterdam²⁵. En este sentido, cabe señalar que existen opiniones encontradas al respecto de una cláusula de estas características²⁶. En todo caso, los proyectos que han conseguido el Premio «Cine en Construcción» pero no han sido incluidos en las secciones competitivas de San Sebastián por no ser *premières* son una muestra de cómo algunas películas han hecho —al menos en teoría— que el nombre de esta iniciativa y el de los festivales impulsores tenga también una particular itinerancia por el circuito. De algún modo, Toulouse y San Sebastián vieron primero la valía de ciertas películas por las que luego apostaron festivales de mayor relevancia en el contexto internacional.

Analizar cuestiones de este tipo resulta complicado por la imposibilidad de elaborar un *ranking* global de los eventos que conforman el circuito de festivales. Sin embargo, son de agradecer tentativas como la de Mezas y sus colaboradores, que establece una jerarquía entre los 12 festivales «A» atendiendo a su impacto *online*²⁷. Tradicionalmente se ha entendido que en relación a la jerarquía establecida en el circuito internacional de festivales de cine, las películas circulan desde los grandes festivales —donde son estrenadas— hacia otros de segunda línea²⁸. Sin embargo, con iniciativas como «Cine en Construcción» surge la pregunta de si esta tendencia se podría estar invirtiendo. Como acertadamente señala De Valck, la jerarquía del circuito no es natural y por tanto la relación de los participantes puede variar²⁹. Estas nuevas estrategias para atraer películas —que a la vez se traducen en atención crítica, mediática y patrocinadores— van configurando o redefiniendo la imagen del festival como «marca»³⁰, una idea que va cobrando fuerza tanto en el discurso académico como en el más periodístico³¹. Por este motivo, y como Ma Ran señala que ocurre con el *Hubert Bals Fund*, los festivales que invierten dinero de una u otra forma en una película estarían siempre encantados

de verla programada en otros eventos de mayor importancia³². Un hecho que repercutiría en su imagen y relevancia en el circuito.

A pesar de no contar con la programación completa de los festivales «A» del periodo de estudio (2002-2010), sí que pueden señalarse una serie de cuestiones relacionadas con la programación de las películas de «Cine en Construcción» en estos llamados grandes festivales —a pesar de que no todos ellos tengan el mismo reconocimiento en el sector—. En general, estos han programado las películas de «Cine en Construcción» en secciones paralelas o como parte de alguna retrospectiva, por ejemplo el *Open Doors America Latina* organizado por el Festival de Locarno en su edición de 2008. En Cannes, por citar otro ejemplo, se han progra-



La perrera (Manuel Nieto, 2006-Uruguay, Argentina, Canadá) en «Cine en Construcción» de Toulouse y San Sebastián 2005.

mado hasta ahora 11 de estas películas en secciones como *Un certain regard*, *La Semaine de la critique* o *La Quinzaine des réalisateurs*. Destaca la presencia de *La perrera* (Manolo Nieto, 2006) en este festival por haber sido seleccionada previamente como proyecto para la *Cinéfondation*, e incluida dentro del programa *Reflet Médicis* en la edición de 2008, organizado para dar cabida a los proyectos de esta iniciativa.

También el Festival de Montreal ha programado algunas de estas películas en secciones como *Cinemas of the Americas-Latin America* o *Focus on World Cinema*. Aunque este estudio tenga un alcance limitado, la itinerancia de las películas de «Cine en Construcción» por el circuito no se limita a festivales temáticos o a los de categoría «A», sino que las películas han sido programadas por todo el mundo, formando parte de festivales bien diversos³³.

Nuevos retos en el circuito internacional de festivales de cine

Al desarrollar este tipo de iniciativas, los festivales corren el peligro de orientar sus funciones hacia tareas muy distintas a las de su origen y que estos proyectos, principalmente de carácter económico, y como ya ha ocurrido con las subvenciones y ayudas públicas, solo contribuyan a aumentar de manera artificial los presupuestos. Por otro lado, y teniendo en cuenta lo que ocurre con ciertas secciones en todo tipo de festivales, existe el peligro de que «Cine en Construcción», o sus películas, sean percibidos como un gueto³⁴. También hay que reconocer cómo los festivales a la vez que reniegan de los guetos que a veces se forman al asociar las películas a diferentes categorías o secciones, ellos mismos fomentan de alguna manera esta segregación. Aunque el apoyo de San Sebastián a los cines latinoamericanos viene de lejos y estas cinematografías se programan en todas las secciones, todo depende del rumbo que se le imponga a una iniciativa

[32] Ma Ran, «Rethinking Festival Film: Urban Generation Chinese Cinema on the Film Festival Circuit» en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2009), p. 121.

[33] Según la información relativa al estreno de las películas analizadas en *IMDB-Internet Movie Data Base*: <<http://www.imdb.com>>.

[34] Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema», p. 83.

como «Cine en Construcción». Podría ocurrir también que los propios festivales dejaran de lado una serie de proyectos o directores en favor de otros que concentraran numerosos apoyos de festivales o fundaciones, reduciendo cada vez más el lugar para proyectos arriesgados o de realizadores noveles.

Sin embargo, hay que reconocer la labor de «Cine en Construcción» como un apoyo importante a ciertos cines de Latinoamérica. Las pequeñas cinematografías, de Centroamérica principalmente, rara vez han estado presentes en los Encuentros de Toulouse por ejemplo, a pesar de estar por entero dedicados a los cines latinoamericanos, ya que su producción es casi inexistente³⁵. Sin embargo, la inclusión de películas de estas regiones en el programa de «Cine en Construcción» parece estar paliando esta falta. Ejemplos como *Gasolina* (Julio Hernández Córdón, 2007, Guatemala), *La yuma* (Florence Jaugey, 2009, Nicaragua-México), *Agua fría de mar* (Paz Fábrega, 2010, Costa Rica-Francia) o *Distancia* (Sergio Ramírez, 2011, Guatemala) evidencian de alguna manera los logros que se están consiguiendo en este sentido con los apoyos ofrecidos. Además, las ayudas de «Cine en Construcción» pueden resultar fundamentales para los proyectos beneficiarios, ya que muchos otros fondos están destinados a etapas concretas de una película como el rodaje, la producción, el desarrollo de guión o la distribución, y muchas veces no alcanzan a financiar la primera copia en 35 mm de la película, tarea de la que en buena medida se ocupa «Cine en Construcción». Sin embargo, existe también el peligro de que estos festivales se centren en una serie de directores o un tipo de proyectos concretos dejando al margen su intención primera de ofrecer apoyo a ciertos cines periféricos y/o minoritarios.

Vale la pena señalar, en relación a ciertas películas que han formado parte de «Cine en Construcción», un fenómeno creciente en los últimos años como el de las coproducciones transnacionales³⁶. En la edición 19 de «Cine en Construcción», celebrada en los *Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine* la selección de películas participantes remite directamente a este fenómeno. Un buen ejemplo de ello, en la convocatoria señalada, es el de la película *Bonsai*

[35] Amanda Rueda, «Films latino-américains, festivals français» (*Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 83, 2004), p. 101.

[36] Elizabeth Ezra y Terry Rowden, «General Introduction: What is Transnational Cinema?» en *Transnational Cinema. The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006), pp. 1-12.



La yuma (Florence Jaugey, 2009 - Nicaragua, México) en «Cine en Construcción» de San Sebastián 2008.

(Cristián Jiménez, 2011), una coproducción de Chile, Francia, Argentina y Portugal. La cuestión a tener en cuenta es en qué medida esta película representa el cine latinoamericano que se quiere apoyar desde «Cine en Construcción», cuando concurre a dicha convocatoria con una serie de apoyos internacionales –al margen del tipo de financiación del que se trate–.



Bonsai (Cristián Jiménez, 2011 - Chile, Francia, Portugal, Alemania) en «Cine en Construcción» de Toulouse 2011.

Quizá «Cine en Construcción» no esté cumpliendo la misión de asegurar *premières* a los festivales involucrados en la iniciativa, a juzgar por las películas que participan en las secciones competitivas de Toulouse y San Sebastián, pero sí de alimentar la programación de ambos festivales. Como ya se ha señalado, del total de 94 películas que han pasado por «Cine en Construcción», 69 ya han sido programadas en San Sebastián. En esta misma línea, cabe señalar cómo también contribuye a aportar nuevos contenidos al circuito de festivales temáticos, al general y al de salas comerciales y otros lugares de exhibición como centros culturales o museos, dinamizando la itinerancia de las películas seleccionadas. Igualmente, una vez comprobada la presencia de estas películas en los grandes festivales del circuito –entendiendo como tales los de categoría «A» y dejando a un lado las polémicas que puedan surgir en torno a la clasificación de la FIAPF– puede decirse que los nombres de Toulouse y San Sebastián llegan a otros eventos de este tipo, mejorando de alguna forma su visibilidad y posición en el circuito general. De igual modo, «Cine en Construcción» parece estar cobrando fuerza también como uno de estos nuevos modelos de financiación surgidos en torno a festivales de cine.

Casos como el de *La perrera* (Manolo Nieto, 2006) y *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, 2009) plantean una serie de cuestiones acerca de estos nuevos métodos de fomento de la cinematografía a través de la formación o el apoyo económico impulsados por festivales de cine. Estos dos proyectos, además de haber formado parte de «Cine en Construcción», han recibido el apoyo de los festivales de Cannes –en el marco de la *Cinéfondation*– y Berlín –en el *Berlin Talent*

Campus—, respectivamente. De esta manera, la competencia de los festivales se adelanta a la programación de películas, que hasta hace bien poco era la seña de identidad de cada uno de ellos. En casos como los mencionados se crean una serie de intereses cruzados a la hora de apoyar estas películas. De alguna forma, al recibir varias ayudas de este tipo, los responsables del proyecto pueden elegir en qué festival estrenar su película en función de la categoría del evento o los intereses concretos que pudieran tener. La participación en este tipo de convocatorias no es excluyente o exclusiva, por lo que todo parece indicar que parte de la lucha por el prestigio entre festivales y por encabezar el *ranking* se redirigirá no ya solo a las películas más recientes, sino a los propios proyectos a través de estas iniciativas de apoyo asociadas a los eventos y destinadas a diferentes cinematografías. Casos como los citados de *La perrera* y *Contracorriente* serían el resultado de un cambio en la cronología del circuito de festivales, donde una película no solo construye su itinerario en la programación de estos eventos, sino que consigue su financiación también a través de un circuito de ayudas a la producción que podría estar configurándose en torno a la red internacional de festivales de cine.

En los márgenes de este trabajo aparece la cuestión de en qué medida una iniciativa de financiación puede fomentar especialmente el tipo de cine en el que el festival impulsor pueda estar interesado por diferentes motivos. Como apunta Miriam Ross, en buena parte el apoyo de San Sebastián a la cultura cinematográfica latinoamericana coincide con el tipo de películas de esta región que el festival está interesado en exhibir³⁷. Por otro lado, hay que señalar cómo desde hace unos años algunos fondos de ayuda —en cualquiera de sus modalidades— están despertando el interés académico en relación al tipo de proyectos que apoyan³⁸. Esta tendencia tiene que ver principalmente con el hecho de que la solicitud de algún tipo de ayuda o el haberla recibido pueda condicionar el contenido de la película.



[37] Miriam Ross, «Film Festivals and the Ibero-American Sphere» en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2010), p. 183.

[38] Miriam Ross, *South American Cinematic Culture*, p. 125.

Contracorriente (Javier Fuentes-León, 2009-Perú, Colombia) en «Cine en Construcción» de Toulouse 2009.

Aunque el efecto de «Cine en Construcción» en la película pudiera ser mínimo al tratarse de proyectos pendientes de finalización, la iniciativa parece apoyar un tipo de cine determinado cuya línea viene definiendo desde 2002. En todo caso, cabe señalar cómo algunas de las películas que mejores resultados han obtenido tanto en el circuito de festivales como en el de salas comerciales presentan un carácter eminentemente localista: aunque en algunos casos se trate de coproducciones europeas, mantienen un carácter identitario muy próximo a la región de Latinoamérica en la que surge el proyecto. Igualmente existe un interés reciente por cuestiones de neocolonialismo cultural o relaciones «transculturales»³⁹ que podría estar alentado por estas fórmulas de apoyo, financiación o coproducción.

En definitiva este artículo quiere ser un inicio de análisis de lo que parece estar sucediendo en el circuito internacional de festivales de cine a nivel general, así como del rumbo que están siguiendo estos eventos en las últimas décadas y los resultados de algunas tareas en las que se han visto involucrados más recientemente. De igual modo, el artículo pretende también dirigir la atención hacia las nuevas estrategias e iniciativas que los festivales están gestionando para mantener o mejorar su imagen y su prestigio en el circuito internacional. Si bien es cierto que hasta hace poco los festivales hacían gala de todo su potencial en sus secciones competitivas y premios, actualmente, y a través de diferentes formas de financiación y apoyo como las recogidas en el texto, demuestran también su interés por implicarse en otros sectores de la industria cinematográfica.

[39] Teresa Hoefert de Turégano, «Transnational Cinematic Flows: World Cinema as World Music» (*Media in Transition*, n.º 2, 2002), p. 9: <<http://web.mit.edu/cms/Events/mit2/Abstracts/wcwmart2.pdf>> (04/05/2010); Miriam Ross, *South American Cinematic Culture*, p. 106; y Libia Villazana, «Hege-
mony Conditions in the Co-production Cinema of Latin America: The Role of Spain» (*Framework*, vol. 49, n.º 2, 2008): <<http://muse.jhu.edu/journals/frm/summary/v049/49.2.villazana.html>> (09/10/2010).

Agradecimientos

Me gustaría dar las gracias a José María Riba, Marina Díaz y Ana Piquín por compartir tan amablemente conmigo información sobre la sección «Cine en Construcción» y las convocatorias en las que más activamente han estado implicados. También me gustaría agradecer a Alberto Elena su atención durante el desarrollo de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBER, Lynden, «A Fistful of Festivals» (*Meanjin*, vol. 67, n.º 4): <<http://meanjin.com.au/editions/volume-67-number-4-2008/article/cal-meanjin-essay-a-fistful-of-festivals/>> (11/11/2010).
- CZACH, Liz, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema» (*The Moving Image*, vol. 4, n.º 1, primavera de 2004), pp. 76-88.
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- ELSAESSER, Thomas, «Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe» en *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2005), pp. 82-107.

- EZRA, Elizabeth y ROWDEN, Terry, «General Introduction: What is Transnational Cinema?» en *Transnational Cinema. The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006), pp. 1-12.
- FALICOV, Tamara, «Programa Ibermedia. Co-Production and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space» (*Spectator*, vol. 27, n.º 2, 2007), pp. 21-30.
- FUJIWARA, Chris, «'It's very simple. We like to give the audience the chance to see good films'. An Interview with Hayashi Kanako and Ichiyama Shozo of Tokyo FILMeX» en Dina Jordanova and Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2011), pp. 220-230.
- GASS, Lars Henrik, «Trade Market Becomes Trade Mark» (*Schnitt*, n.º 54, 2009): <<http://www.schnitt.de/211,0054,01>> (24/11/10).
- HARBORD, Janet, *Film Cultures* (Londres, SAGE Publications, 2002).
- HEREDERO, Carlos F., «Queremos ser más deseables para nuestros novios. José Luis Rebordinos, nuevo director del Festival de San Sebastián» (*Cahiers du Cinéma España*, n.º 41, 2011), pp. 45-49.
- HING-YUK WONG, Cindy, *Film Festivals. Culture, People and Power on the Global Screen* (Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2011).
- HOEFERT DE TUREGANO, Teresa, «The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America» (*Film & History*, vol. 34, n.º 2, 2004), pp. 15-24.
- HOEFERT DE TUREGANO, Teresa, «Transnational Cinematic Flows: World Cinema as World Music» (*Media in Transition*, n.º 2, 2002): <<http://web.mit.edu/cms/Events/mit2/Abstracts/wcwmart2.pdf>> (04/05/2010).
- IGLESIAS, Eulàlia, «El nuevo mapa de la producción. Globalización, localismo y transnacionalidad» (*Cahiers du Cinéma España*, n.º 10, 2008), pp. 19-20.
- JORDANOVA, Dina y RHYNE, Ragan, *Film Festival Yearbook 1* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2009).
- JORDANOVA, Dina y RHYNE, Ragan, *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2010).
- JORDANOVA, Dina y RHYNE, Ragan, *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2011).
- KERKINOS, Dimitris, «Programming Balkan Films at the Thessaloniki International Film Festival» en Dina Jordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2009), pp. 168-175.
- MATY BA, Saer, «Transnational Mission, International Dynamics: A Report on the International Film Festival Workshop. 4 April 2009. Centre for Film Studies, University of St. Andrews, Scotland» (*Senses of Cinema*, n.º 51, 2009): <<http://www.sensesofcinema.com/2009/festival-reports/film-festival-workshop/>> (20/12/2010).
- MEZIAS, Stephen et al., «Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals» (*Creative Encounters*, septiembre de 2008).
- MORENO DOMÍNGUEZ, José Manuel, «Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia» (*Comunicación y Sociedad*, n.º 9, 2008).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, «Le Fonds Sud et l'Amérique Latine» (*Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 2, 1994), pp. 61-63.
- PORTON, Richard, «The Festival Whirl: the Utopian Possibilities –and Dystopian Realities– of the Modern Film Festival» (*Moving Image Source*, 8 de septiembre de 2010): <<http://movingimagesource.us/articles/the-festival-whirl-20090908>> (20/09/2010).
- QUINTIN, «The Festival Galaxy» en Richard Porton (ed.), *Dekalog 3. On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009), pp. 38-52.

- RAN, Ma «Rethinking Festival Film: Urban Generation Chinese Cinema on the Film Festival Circuit» en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2009).
- ROSS, Miriam, *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010).
- ROSS, Miriam, «Film Festivals and the Ibero-American Sphere» en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: film Festivals and Imagined Communities* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2010).
- ROSS, Miriam, «The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund» (*Screen*, vol. 52, n.º 2, 2011), pp. 261-267.
- RUEDA, Amanda, «Films latino-américains, festivals français» (*Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, n.º 83, 2004), pp. 87-104.
- STRINGER, Julian, «Global Cities and the International Film Festival Economy» en Mark Shiel y Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Blackwell Publishers, 2001), pp. 134-144.
- VILLAZANA, Libia, *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America. Programa Ibermedia Study* (Berlín, VDM Verlag Dr. Müller, 2009).
- VILLAZANA, Libia, «Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain» (*Framework*, vol. 49, n.º 2, 2008): <<http://muse.jhu.edu/journals/frm/summary/v049/49.2.villazana.html>> (09/10/2010).

PUBLICACIONES OFICIALES: FESTIVALES Y FONDOS DE AYUDA

- BERLIN INTERNACIONAL FILM FESTIVAL, *Booklet* (2011): <http://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/WCF_Booklet_2011.pdf> (14/04/2011).
- «CINE EN CONSTRUCCIÓN», *Dossier* (San Sebastián y Toulouse, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, 2004-2010).
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA, *Catálogo Construye 5* (2011): <<http://ficg.org/Catalogo-GDL-Construye5.pdf>> (19/04/2011).
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN, *Catálogo* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2002-2010).
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN, *Cine en Movimiento* (2010): <<http://www.sansebastianfestival.com/es/pagina.php?ap=4&id=1490>> (19/04/2011).
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE VIÑA DEL MAR, *Cine en Progreso. Bases* (2010): <<http://cinelatinoamericano.org/convocatoria.aspx?cod=324>> (19/04/2011).
- IBERMEDIA, *Ibermedia TV*: <<http://www.programaibermedia.com/langes/ibermediatv.php>> (28/04/2011).
- RENCONTRES CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE DE TOULOUSE, *Catalogue* (Toulouse, Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, 2010-2011).
- ROTTERDAM INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, *Profile* (2011): <http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/hubert_bals_profile/> (14/04/2011).
- SECRETARÍA GENERAL IBEROAMERICANA, *Programa Ibermedia. Apoyo a la exhibición cinematográfica* (2011): <http://www.programaibermedia.com/archivos/bases2011/ex/esp/ex2011_esp.pdf> (28/04/2011).
- SECRETARÍA GENERAL IBEROAMERICANA, *Informe anual Ibermedia 2009*: <<http://segib.org/programas/files/2010/01/informe-anual-2009-ibermedia-.pdf>> (28/04/2011).