

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Imágenes, memorias y sonidos | 2016

CAROLINA SORIA

Cine (Trans) nacional: festivales de cine y marcas de identidad

[10/10/2016]

Resúmenes

Español English

El presente artículo se propone reflexionar sobre los alcances y limitaciones del concepto de "cine nacional" en la actualidad. La última década asistió a la emergencia de numerosos estudios filmicos que ponen en el centro de atención a dicho concepto, cuestionándolo ante fenómenos como la internacionalización, la multiculturalidad y la hibridización, así como también frente a los nuevos modos de coproducción y exhibición que tienen como epicentro a los festivales de cine. Esta situación ha llevado a los investigadores a proponer el concepto de "cine transnacional" como una nueva forma de entender el cine en su dimensión globalizada. El análisis de la dicotomía nacional/transnacional y la reflexión sobre los festivales de cine como creadores de marcas de identidad tendrá como anclaje el ámbito del cine argentino a partir del mercado de coproducción Buenos Aires Lab (BAL)

This article aims to reflect on the scope and limitations of the concept of "national cinema" today. The last decade saw the emergence of numerous film studies that put the spotlight on to that concept, questioning to phenomena such as globalization, multiculturalism and hybridization, as well as facing new ways of coproduction and exhibition whose epicenter at film festivals.

This situation has led researchers to propose the concept of "transnational cinema" as a new way of understanding cinema in its global dimension. The analysis of the national/transnational dichotomy and the reflection on film festivals as creators of identity brands will focus on recent Argentine cinema, taking into account the coproduction market Buenos Aires Lab (BAL).

Entradas del índice

Keywords : national cinema, transnational cinema, film festival, representation, Argentinian cinema

Palabras claves : cine nacional, cine transnacional, festivales de cine, representación filmica, cine argentino

Notas del autor

Una versión reducida de este trabajo fue presentado como ponencia (inédita) en el III Congreso Internacional Artes en Cruce en agosto del 2013, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Texto integral

- 1 Desde hace ya algunos años resulta impreciso referirnos a una determinada cinematografía en términos de nacionalidad. Es cada vez más común que las películas participen de diversas maneras en programas de ayuda financiera y/o técnica, solicitando asistencia en diferentes países ya sea para desarrollar proyectos cinematográficos como para finalizarlos. Las ayudas que pueda recibir un film, proveniente de otros países, posibilitan la reflexión acerca de la pertinencia de continuar atribuyendo una nacionalidad determinada, como también – y más importante aún – la posibilidad de pensar en la existencia de condicionamientos, tanto temáticos como estéticos, en su construcción discursiva.
- 2 Tales circunstancias nos motivan a reflexionar sobre uno de los conceptos centrales de la historiografía fílmica tradicional, el concepto de cine nacional. Teóricos como Michele Lagny¹ y Andrew Higson² advierten en este concepto muchas restricciones, especialmente para hablar del cine contemporáneo y sus modos de producción internacionales. Estos últimos son, por otro lado, los que según Rosario Radakovich³ contribuyen a revalorizar o reconfigurar la noción de cine nacional. Hay que reconocer sin embargo, que muchas de las características que pone en discusión dicho concepto no son nuevas – como son la migración de cineastas y técnicos⁴, el choque de culturas o las coproducciones –. Por ello resulta ineludible acudir a la noción de cine transnacional (que toma protagonismo en el ámbito de los estudios fílmicos de los últimos quince años aproximadamente) porque permite lograr una mejor comprensión del cine contemporáneo en su dimensión globalizada.
- 3 En este trabajo nos interesa destacar el rol de los festivales internacionales de cine como un factor determinante a la hora de pensar el carácter nacional de determinada cinematografía, analizando si sus modelos de financiamiento contribuyen al desarrollo y a la visibilidad de cinematografías muchas veces antes ignoradas. El objetivo último de este artículo es retomar trabajos previos⁵ que examinan el modo en que las ayudas económicas provenientes de los festivales modelan narrativa y visualmente las representaciones fílmicas – definiendo o configurando estéticas asociadas a determinado festival⁶ – para indagar en el caso particular del mercado de coproducción Buenos Aires Lab (BAL) en el marco del festival argentino Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). El recorrido propuesto es revisar las nociones de cine nacional y transnacional; luego explorar el cambio de la función tradicional de los festivales internacionales de cine, es decir, el paso de exhibidores a productores, para finalmente reflexionar en los festivales de cine como creadores de marca de identidad a partir del caso argentino.

Cine nacional/Cine transnacional

- 4 El concepto de cinematografía nacional ha sido para la historiografía tradicional uno de los principios de segmentación más sólido y útil, especialmente a la hora de emprender proyectos ambiciosos como los de construir historias del cine universal. Es cierto que resulta difícil no acudir a este concepto para referirnos a la cinematografía de un país en particular, o en términos de Philip Rosen⁷, a un cuerpo de textualidad con especificidad histórica. También es incuestionable que el hecho de hablar de la producción cinematográfica de un país nos conduzca invariablemente a las especificidades políticas, económicas y culturales de su historia nacional, y que seguramente, su conocimiento nos permita comprender aún más las características particulares de ese cine.

5 Sin embargo, en las últimas décadas se empezó a cuestionar el concepto de cine nacional señalando la dificultad de su empleo como así también sus limitaciones. Por ejemplo, Lagny advierte las insuficiencias de esta categoría y los interrogantes que plantea. Uno de ellos es el “problema de impermeabilidad”, que se refiere por un lado a la circulación de films de un país a otro comprendiendo todo un juego de influencias recíprocas. Por otro lado, hace alusión a los movimientos migratorios de cineastas y técnicos, y por último, remite al desarrollo de coproducciones internacionales iniciadas en el periodo de entre guerras, cuando ya se establecían reglas para fijar las cuotas de participación de cada parte. Si bien el autor se refiere especialmente al caso europeo, el “problema de impermeabilidad” también prevalece en la Argentina en el período clásico-industrial del cine. Matthew B. Karush⁸ al analizar el contexto transnacional y la “modernidad periférica” de la Argentina en las décadas del veinte, treinta y cuarenta, señala que la adopción de tecnologías y contenidos provenientes de Estados Unidos – en América Latina en general y en la Argentina en particular – no anuló las prácticas culturales nacionales pero sí ejerció una poderosa influencia. Por ejemplo y siguiendo al autor, el cine argentino combinaba elementos del estilo cinematográfico de Hollywood con un “localismo autoconsciente”:

Los productos culturales argentinos competían por las audiencias locales emulando los estándares técnicos y estilísticos fijados por los productos norteamericanos importados, incluso cuando distinguieran su propia producción y remarcaran en ella su *argentinidad* ⁹.

6 También Higson cuestiona la utilidad del concepto de cine nacional advirtiendo que si bien es una etiqueta convencional de referencia en debates sobre el cine, erige fronteras entre films producidos en diferentes estados-nación aunque tengan mucho en común, oscureciendo el grado de diversidad cultural, intercambio e interpenetración que caracteriza a la actividad cinematográfica. Desde una posición contraria, Radakovich plantea una revalorización del cine nacional como ámbito de desarrollo productivo local, que “se apoya en la nuevas condiciones de institucionalización y la multiplicación de convenios de producción internacional y cooperación internacional”¹⁰.

7 Las diferentes modalidades de contacto e intercambio entre países en materia cinematográfica, sumado a otras que desarrollaremos más adelante, hicieron que en los últimos años aparezca en la escena de los estudios fílmicos el concepto de cine transnacional. Según los investigadores es el término que mejor se adecua a la situación del cine contemporáneo de todas las latitudes: internacionalización, multiculturalidad e hibridación por un lado; nuevos modos de coproducción, exhibición y consumo por otro. La tensión entre la hibridación de culturas y la emergencia de lo hiperlocal (Quintana¹¹), o la dialéctica entre cosmopolitismo e identidad (Monterde¹²) permiten entender el cine en su dimensión globalizada¹³. Se trata de un concepto que, según Higson, comporta un “significado sutil que describe formaciones culturales y económicas que raramente están contenidas por las fronteras nacionales”¹⁴. Es decir, una conceptualización que se ajusta al nuevo mapa geopolítico de producción y que responde en cierta medida a la pregunta que efectúa Quintana acerca de si podemos, en la actualidad, continuar pensando el cine a partir de los sistemas simbólicos propios de cada país o debemos pensarlo en función de las migraciones y de los flujos de la globalización¹⁵. Más allá de las diferentes acepciones del término, coincidimos con Nadia Lie¹⁶ en que el paradigma de lo transnacional está en pleno desarrollo y que han aparecido terminologías específicas para distinguir las diferentes formas que asume, al tiempo que han emergido enfoques críticos que introducen conceptos como “transnacionalismo crítico”¹⁷. Este último interroga el modo en que las actividades cinematográficas negocian con lo nacional en todos los niveles, desde políticas culturales hasta recursos financieros, desde el multiculturalismo de la diferencia hasta cómo éste reconfigura la imagen que una nación tiene de sí misma.

8 Estos interrogantes y planteos aglutinan varios de los tópicos que articulan nuestro trabajo, referidos a la pertinencia, eficacia y redefinición del concepto de cine nacional en un momento en el que la coproducción entre países es lo más habitual. Para tal fin nos detendremos a continuación en describir el cambio sustancial en la función

tradicionalmente asignada a los festivales y en las nuevas formas de participación de éstos en la concreción de los films.

Festivales de cine: de exhibidores a productores

9 Como puede observarse en los programas de los festivales, la mayoría de los films seleccionados son coproducciones entre países de todos los continentes. Jaime Pena señala en relación con esto que “el cine nunca fue un asunto menos ‘nacional’ que en la actualidad”¹⁸ aunque paradójicamente las cinematografías nacionales siguen teniendo un peso específico, especialmente en casos concretos y ligados a cinematografías periféricas que siempre están presentes en las programaciones.

10 A la migración de cineastas y el intercambio entre culturas definidas como características del cine transnacional, debemos sumarle la redefinición estructural de los festivales internacionales de cine que dejaron desde hace tiempo de cumplir su función de exhibidores para comenzar a incursionar en labores industriales, empezando a ocupar un rol activo como productores. El ejemplo más evidente es el programa inaugurado en 1988 por el Festival Internacional de Rotterdam, el Fondo Hubert Bals, cuyas aportaciones económicas y técnicas están destinadas a los ámbitos de la producción, postproducción y distribución de proyectos surgidos en regiones periféricas. Estos nuevos modelos de financiamiento, que se complementan muchas veces con subsidios del Estado o de entidades privadas, son insoslayables a la hora de pensar una cinematografía en función de su carácter nacional. Por un lado, es posible debatir acerca de si las ayudas económicas provenientes de los festivales son determinantes para la emergencia o consolidación de cinematografías más débiles. Por ejemplo Minerva Campos¹⁹ en su estudio sobre el programa “Cine en Construcción” señala que cinematografías que participan en este tipo de programas como coproductores (Costa Rica, Panamá y Nicaragua) remiten a esta cuestión. La autora argumenta que para esos países la coproducción es la única posibilidad de realización de imágenes propias, dado que las ayudas que reciben no son suficientes para permitir la existencia de una cinematografía nacional. Por otro lado, hay cuestiones referidas a los porcentajes de participación de cada país en la producción de los films, muchas veces decisivos a la hora de definir la nacionalidad de una película. Sin entrar en detalle pero a modo de ejemplo, el *Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica* del Programa Ibermedia²⁰ establece que las obras cinematográficas realizadas en coproducción serán consideradas como nacionales por las autoridades competentes de cada país participante y gozarán de las ventajas que resulten de las disposiciones relativas a la industria cinematográfica en cada país, ventajas otorgadas solamente al productor del país que las conceda. En este acuerdo, además de regularse la proporción de las aportaciones de cada país coproductor distinguiendo entre personal creador, técnicos y actores, también se estipula porcentualmente la cooperación artística, técnica o financiera de los países miembros. De todas maneras, el interés no reside aquí en determinar qué nacionalidad se le atribuye a un film de acuerdo a los porcentajes de participación de los países coproductores, sino indagar en el modo en que los festivales proveedores de ayudas financieras contribuyan a la delineación de estéticas en un cuerpo de films asociados a determinado programa, independientemente de su procedencia geográfica.

11 Para tal fin, hay que considerar de qué forma las estructuras, condicionamientos y contextos de los festivales impactan en los films que provienen de cinematografías emergentes o de países en vías de desarrollo y hasta qué punto les reclaman ser representativos de un cine nacional. Para ello retomamos el planteo de Felicia Chan²¹ quien explora los límites de constitución de lo nacional, tomando en consideración las contingencias de la historia de los festivales y las jerarquías en las políticas de selección de los films. La pregunta de Chan acerca de si las naciones crean cines o los cines crean naciones es clarificadora a través del repaso que efectúa sobre la función de los festivales de cine a lo largo de la historia. En el primer festival de cine moderno

celebrado en Venecia en 1932, se combinaba lo nacional y lo internacional invitando a los países a presentar sus mejores películas del año y a hablar de los sentimientos nacionalistas que dividían Europa en esos momentos y de la necesidad de que la industria cinematográfica alcanzara una dimensión internacional. La coyuntura de ese festival estaba signado por el régimen fascista de Mussolini y justamente el premio principal del evento, la Copa Mussolini, fue otorgado en 1938 a Leni Riefensthal por *Olympia* (1938). Los otros países participantes, encabezados por Francia, Inglaterra y Estados Unidos, no conformes con aquella postura, decidieron crear un “contra-festival” en Cannes, que se vio interrumpido por la Segunda Guerra Mundial pero que reinició sus actividades inmediatamente después de su finalización, en 1946. A continuación tuvo lugar el auge de los festivales en Europa, los cuales significaban para los países europeos un espacio de reclamo de su cultura y desarrollo de sus artes frente al dominio de la cinematografía estadounidense durante la guerra, al tiempo que comenzaban a ser las vidrieras privilegiadas de los cines nacionales. A su vez, dichos festivales constituyeron la plataforma que estimuló la emergencia de las nuevas olas y de las vanguardias de la década del cincuenta y sesenta. El clima de cambio político de los setenta hizo que los procedimientos de selección por parte de los festivales se apartaran de las industrias nacionales para comenzar a incluir los logros artísticos individuales (en consonancia con la reciente teoría del autor) como también a la cinematografía de los países del tercer mundo.

12 A fines de la década del ochenta, con la creación del Programa Hubert Bals Fund que mencionábamos antes, se redefinió la función de los festivales. Estos comenzaron a participar en las diferentes instancias de realización de los proyectos cinematográficos provenientes de países en vías de desarrollo como América Latina, África, Asia, Medio oriente y parte de Europa del este a través de ayudas económicas y técnicas. El criterio de selección de este programa señalaba, dos años atrás, que los films deben ser originales, auténticos y estar arraigados en la cultura de los países solicitantes, a la vez que deben contribuir al desarrollo de la industria del cine local como de las habilidades de sus realizadores. Es decir, que la condición para que los films reciban la ayuda financiera que solicitan reside en que sus historias e imágenes sean representativas de su cultura nacional, que permitan comprender la historia, las costumbres y las tradiciones de su país, o en palabras de Chan, que estos cines creen a sus naciones. Actualmente el programa está rediseñando sus políticas y procedimientos con el objetivo de mejorar el impacto de su apoyo y encarar las necesidades actuales de los directores de cine y la industria. En el medio de este cambio de políticas, en el 2016 se interrumpieron momentáneamente los llamados de propuestas para guión, desarrollo de proyectos y postproducción y se abrieron las siguientes convocatorias: *HBF+Europe: Minority Co-production support*, *HBF+Europe: Distribution support* y *NFF+HBF*. La primera anima a los productores europeos a participar, como coproductores minoritarios, en proyectos de alta calidad de realizadores provenientes de África, Asia, Latinoamérica y ciertas regiones de Europa del este para estimular la promoción y circulación de las coproducciones internacionales en Europa y más allá del continente²². La segunda ofrece apoyo financiero para la distribución de largometrajes de realizadores provenientes de las mismas regiones que en la primera convocatoria, ayudando en tareas de impresión y estrategias de publicidad a lo largo del territorio, a la vez que pretende fomentar nuevas e innovadoras formas de distribución de las películas²³. La tercera, por último, es una colaboración entre el Fondo de Cine de Holanda (*Netherlands Film Fund*) y el Fondo Hubert Bals.

13 Sobre este programa, Miriam Ross²⁴ desarrolla un estudio acerca de qué forma las imágenes y las narrativas de las películas beneficiadas confirman las expectativas europeas sobre la cultura del tercer mundo y la percepción de que los países que lo conforman están caracterizados por la pobreza, el crimen y la violencia²⁵. Es decir, subyace la sospecha de que las ayudas que estos programas otorgan fomentan que los países solicitantes vuelvan la mirada sobre sí mismos, utilizando muchas veces a la miseria como un atractivo exportable que supone para el espectador europeo un conocimiento sobre el tercer mundo.

14 El recorrido efectuado hasta aquí permite comprender de qué manera la relevancia de “lo nacional” en un film ha ido variando a lo largo de la historia del cine: de ser una

forma de reivindicar a las cinematografías nacionales europeas a partir de la segunda mitad del siglo xx, a volverse un término confuso en un contexto de migraciones de cineastas, intercambio entre culturas y coproducciones; hasta convertirse por último en un requisito primordial para poder participar de programas de financiamiento y circuitos de exhibición internacionales que tienen como epicentro a los festivales de cine.

Festivales de cine como creadores de marcas de identidad

15 Hacia mediados de la década de los noventa tuvo lugar en la Argentina un proceso de transformación social, cultural, legislativo e institucional dentro del cual se destacó la proliferación de escuelas de cine y la creciente profesionalización, la renovación de la crítica especializada que propició un ámbito de legitimación de las nuevas producciones y la instrumentación de leyes que protegían a la cinematografía nacional. Sumado a estos espacios que resultan insoslayables al analizar la expansión del campo cinematográfico y más precisamente, la conformación de lo que dio en llamarse Nuevo Cine Argentino, en 1996 se reabrió el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en 1999 se inauguró el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Estos fueron los ámbitos privilegiados de exhibición de los nóveles directores y los premios allí recogidos les otorgaron reconocimiento y legitimidad, a la vez que significaron la posibilidad de lanzar internacionalmente sus carreras cinematográficas garantizaron su continuidad.

16 Desde un punto de vista legislativo, también el Estado estimuló la producción audiovisual nacional a través de las legislaciones de 1994 y 2004, las cuales significaron, primero, un indudable impulso a la reactivación de la industria, y segundo, garantizaron su distribución y exhibición. Por ejemplo la instrumentación de la Ley 24.377 “De Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional” o “Ley de cine”²⁶ multiplicó por cinco los recursos del Estado destinados a la producción cinematográfica. A través del Fondo de Fomento Cinematográfico, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) comenzó a brindar préstamos y subvenciones, estableció asociaciones financieras con productores y el otorgamiento de premios, y estimuló la exhibición televisiva de las películas financiadas por el Fondo. Asimismo la Ley 17.741 sancionada en 2004, buscó proteger a la industria cinematográfica nacional y asegurar su exhibición estableciendo principalmente dos medidas fundamentales: la cuota de pantalla²⁷ y la media de continuidad²⁸. Sin embargo y más allá de estas medidas, hubo una preocupación acuciante desde fines de la primera década del dos mil referida a la llamativa contradicción entre la numerosa cantidad de estrenos nacionales y la escasa asistencia del público a las salas de exhibición. Si acudimos a cifras, Emiliano Torterola sostenía que:

Mientras los niveles de la actividad económica y el consumo crecieron a nivel nacional en el periodo 2003-2007, entre el 40 y 50%, la concurrencia anual a las salas se mantuvo en el mismo nivel (unos 34 millones de espectadores). A su vez, éste último indicador también evolucionó a contramarcha del desarrollo global de las industrias culturales (...) ²⁹.

17 Este alejamiento cada vez más alarmante del público de las salas comerciales también favoreció, en gran medida, a que el espacio de los festivales se convierta en el lugar privilegiado por los jóvenes realizadores para presentar sus films, garantizando la posibilidad de que estos sean vistos, al menos, por un público especializado (críticos profesionales, estudiantes de cine, periodistas e investigadores).

18 Retomando el rol de los festivales en la ampliación del espectro cinematográfico nacional, la importancia que ha tenido este vínculo bidireccional ha sido estudiada y analizada por numerosos investigadores del ámbito académico nacional³⁰ e internacional³¹. Todos ellos coinciden en que tanto el Festival de Mar del Plata como el de Buenos Aires fueron las plataformas cardinales para el resurgimiento, la

presentación y la difusión del cine nacional como también el espacio de encuentro e intercambio para la crítica. Por ejemplo este lazo indisociable entre los festivales y el nuevo cine es destacado por Oubiña cuando expresa: “si la sintonía entre el BAFICI y el nuevo cine se estableció de inmediato fue por varias razones: los films encontraron allí un entorno crítico adecuado, fueron recibidos por un público atento y se mezclaron con películas afines de otras partes del mundo”³². Este interés académico generalizado en el estudio de los festivales – por su proliferación y su incidencia en la producción y distribución – lo coloca, según Aída Vallejo Vallejo³³ en “el punto de mira” de la historiografía fílmica en tanto adopta un papel protagónico. De acuerdo con la investigadora, numerosos trabajos recientes han puesto de manifiesto que los festivales no sólo se convirtieron en una puerta de entrada para que las cinematografías periféricas ingresaran en los circuitos de distribución internacional sino también, en el mundo académico.

19 A continuación nos interesa detenernos en las ayudas económicas otorgadas por los festivales de cine y el modo en que éstas propician determinadas temáticas y estéticas en las representaciones fílmicas. Un antecedente ineludible acerca de esta cuestión son los estudios sobre la iniciativa “Cine en Construcción” creada en el 2002 – a partir de la asociación de los festivales europeos *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine* de Toulouse (Francia) y el Festival de Donostia San Sebastián (España) – cuya meta es ayudar con recursos técnicos y financieros a realizadores latinoamericanos en las tareas de posproducción y distribución de su films³⁴.

20 Minerva Campos plantea que a pesar de la diversidad de los films seleccionados por el programa, es posible identificar características recurrentes que permiten hablar de “películas de Cine en Construcción”. Algunos de los elementos comunes en este caso son los personajes y las temáticas que protagonizan las historias, como la falta de acción de los personajes relacionada con crisis sociales o existenciales, tratándose muchas veces de seres solitarios. El artículo de Campos es disparador para pensar en la posibilidad de que haya una configuración narrativa y visual de films argentinos determinada por los programas de financiamiento, distribución y exhibición de los festivales de cine en los que participa. Por otro lado, la autora distingue entre las películas que participan del programa con un único país como productor y aquellas seleccionadas siendo ya coproducciones y resalta que, de la selección de proyectos que no son coproducciones, sobresale “el número de películas argentinas, chilenas y mexicanas, seleccionadas en 45, 20 y 18 ocasiones, respectivamente”. Asimismo, Campos llama la atención sobre el hecho de que “en el caso de las coproducciones entre países de América Latina, los proyectos más numerosos incluyen la participación de las industrias cinematográficas históricamente más dinámicas: México, Argentina y Brasil”³⁵. Tamara Falicov por su parte, manifiesta que los films latinoamericanos finalistas que participaron en el 2011 del financiamiento de “Cine en construcción” y resultaron seleccionados para ser exhibidos en el Festival de San Sebastián encarnan lo que denomina *globalized art-house film aesthetic*, definido por una narrativa particular, una puesta en escena, el empleo de actores y otras elecciones estéticas que facilitan el cruce de las fronteras transnacionales. La investigadora señala que todos ellos presentaron varias características predominantes de lo que propone llamar *globalized art-house film aesthetic*, especialmente tres elementos en común: la juventud como protagonista, grandes producciones y narrativas centradas en un personaje. Sumado a estas características generales que aseguran la exhibición dentro del circuito de festivales, Falicov agrega que hay cuestiones narrativas que necesitan buscar un balance entre temas globales (de naturaleza universal) y locales (específicos de una región o país), combinación que sin duda remite a la noción de glocalización³⁶ cuyo sentido se desprende del mismo término: la conjunción e interacción dinámica entre la globalización (lo homogéneo e indiferenciado) y la localización (lo heterogéneo y singular). Para clarificar dicho balance, la investigadora formula tres características a las que debe adherir un film para ser considerado transnacional: una narrativa universalmente comprensible (si bien lo global debe tener cierta superposición con elementos locales); una narrativa y puesta en escena que no sean “muy globales” que resulten homogéneas; y, de manera inversa, una narrativa y una estética que no se desvíen hacia el camino de algo “muy local” o irreconocible³⁷. Para justificar esta

argumentación Falicov escoge *Infancia clandestina* – film sobre el que volveremos más adelante y que fue seleccionado por parte de “Cine en Construcción” como también por BAL – y expone su adecuación con las características de la *globalized art film aesthetic*: la adopción de elementos de suspenso, la representación de un drama familiar, la firma del reconocido director (devenido productor) Luis Puenzo y el empleo de un *star system* (Natalia Oreiro y Ernesto Alterio) que contribuye a ganar prensa y a incrementar la venta de entradas tanto en la Argentina como en España.

- 21 Para adentrarnos en nuestro objetivo, tomaremos como estudio de caso el mercado de coproducción Buenos Aires Lab (BAL) por dos motivos fundamentales. Primero, porque posibilitó la producción de un gran número de films (nacionales e internacionales) que inmediatamente fueron reconocidos por la crítica y el público a la vez que recogieron premios en diferentes festivales de cine. Y segundo, porque consideramos que continuó e intensificó el proceso de renovación del cine argentino iniciado en la década del noventa que dependió, en gran medida y según David Oubiña, de fuentes alternativas de financiamiento (subsidios de fundaciones, fondos de festivales e instituciones internacionales)³⁸. Como expresa Lie³⁹, a diferencia del Estado que promueve un cierto lenguaje idiosincrático de la Nación, las fundaciones independientes fomentan la experimentación (vinculada al riesgo) implicando un apoyo mucho más libre al cineasta y permitiéndole encontrar su propio lenguaje (imprevisible y original). Esa originalidad y riesgo, como veremos a continuación, es lo que anima justamente el BAL. Recuperando la periodización propuesta por Dudley Andrew⁴⁰ podemos ubicar a los films surgidos en el seno de este programa dentro de la fase que denomina *global cinema*. Una fase signada por la globalización y avances tecnológicos que eliminan cualquier tipo de desfase⁴¹ entre producción y exhibición garantizando la simultaneidad, en la que se ha producido, según el autor, una alteración en la función misma de los festivales: “Under these entropic conditions festivals have come up with a new mission. Not just out to discover new work in a shrunken world, they now have a hand in commissioning it”⁴².

Buenos Aires Lab (BAL)

- 22 El BAFICI junto a la Fundación TyPA (Teoría y Práctica de las Artes) comenzó a erigirse como productor y coproductor de películas latinoamericanas desde el 2003 a través del mercado de coproducción Buenos Aires Lab (BAL), que articula diferentes actividades, seminarios de formación y talleres orientados

al encuentro con los profesionales y a la búsqueda de financiación y cuyos destinatarios son los cineastas y productores de la región. Estas actividades incluyen la participación de profesionales de la industria internacional (productores, vendedores internacionales, distribuidores, cadenas de televisión y fondos) interesados en la cinematografía latinoamericana y están orientadas al encuentro y al intercambio entre ambos mundos⁴³.

- 23 Este mercado de coproducción tiene como objetivo constituir una plataforma para que los films seleccionados accedan a su proyección internacional, estimulando un cine independiente original, con potencial en sus narrativas y “riesgo estético” (Bava y Hughan)⁴⁴. Dentro del catálogo del BAFICI, en la sección destinada al BAL, puede recorrerse el trayecto, la evolución y crecimiento de este programa: el aumento progresivo de las aplicaciones, la selección de proyectos provenientes de nuevos países y la presentación de talleres en colaboración con nuevas asociaciones internacionales⁴⁵ que demuestran el objetivo de fomentar coproducciones interregionales, la producción de películas presentadas como proyectos en ediciones anteriores y los planes a futuro, entre otros. En el 2006, a tres años de su creación, tuvo lugar la primera edición del BAL Internacional en el Festival de Locarno, experiencia que, según sus directoras (Violeta Bava e Ilse Hughan) fue sumamente provechosa no sólo para realizadores y productores sino también para la difusión del BAL más allá de contexto nacional. Al año siguiente, en la presentación de la cuarta edición del BAL (2007), las directoras efectúan un balance de los tres primeros años de esta iniciativa y destacan que más de

veinte proyectos presentados se convirtieron en largometrajes. En el 2009 se presentó una nueva sección llamada “Puentes”, un taller de coproducción Europa-Latinoamérica resultado de la colaboración entre el BAL y la *European Audiovisual Entrepreneurs* (EAVE) con el fin de reforzar la cooperación artística y económica entre los dos continentes. En el 2010, también las responsables del programa anunciaban en el catálogo la presentación de proyectos provenientes por primera vez de Venezuela, Bolivia, Paraguay, Panamá y Ecuador, que ampliaban la “cartografía del BAL” y que reflejaban los cambios en la producción latinoamericana, orientada a nuevas búsquedas, reflexiones y miradas sobre las diferentes posibilidades de hacer cine. En el mismo año se informaba también acerca de la nueva edición del Taller Puentes y la presentación de un nuevo socio, Holland Subtitling, el cual permite entregar un premio para la sección de Encuentros de Coproducción.

24 Los premios otorgados por el BAL se dividen en tres secciones principales denominados *Produire au Sud*, Encuentros de Coproducción y *Work in Progress* (WIP) y consisten en financiamiento, servicios de revelado y transfer, becas de colaboración para viajes con agenda de encuentros con productores, horas de post producción en estudio y operador de armado de bandas, servicios de producción o posproducción, horas de estudio para postproducción de sonido, jornadas de equipamiento de cámara HD o jornadas de edición y/o corrección de color HD, subtitulados, entre otras cosas. Todas actividades relacionadas con la incursión de los festivales de cine en las labores industriales que mencionábamos anteriormente.

25 Luego de revisar las películas premiadas en los últimos años y en el afán de identificar “un estilo BAL” dentro de la “autarquía estética”⁴⁶ que menciona Oubiña como marca distintiva del BAFICI, encontramos que la mayoría de los films participantes del programa recibe también ayudas de varios festivales internacionales. Esta situación coloca nuevamente en el centro de la escena el concepto de transnacionalidad, término que permite interrogar a una obra cinematográfica a partir del entramado de las instituciones internacionales que posibilitan su existencia. En este “detrás de escena” de las películas exhibidas en los festivales subyace el hecho de que los realizadores deben recurrir a la construcción de una “identidad exportable” a la hora de pensar un film para participar de los diferentes programas, respondiendo a los requisitos que señalábamos antes de ser representativos de la historia y la cultura nacional, con tópicos que aborden la dictadura, la pobreza y la exclusión social que caracterizan generalmente a los países latinoamericanos. Al respecto Marvin D’Lugo señala que la dictadura, el tango y el fútbol se han convertido en “tropos de mercadeo de la argentinidad” con el que cuentan los realizadores locales para promocionar y distribuir sus películas en circuitos internacionales⁴⁷. Por ejemplo en el 2008 *Infancia clandestina*⁴⁸ (Benjamín Ávila, 2011) obtuvo el premio Arte de la Sección *Produire au Sud* del Buenos Aires Lab, consistente en 5.000 euros, a la vez que fue beneficiada por el premio de desarrollo en 2009 del programa IBERMEDIA y fue seleccionada por el programa “Cine en Construcción” en el 2011, entre otros; y *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010) – que en un principio se presentó bajo el nombre *La preceptora del Nacional* –, obtuvo el premio Cinecolor Kodak de la sección Encuentros de Coproducción del Buenos Aires Lab – consistente en servicios de revelado y transfer – y fue distribuida por “Distribution Company” (la distribuidora de *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009).

26 Sin embargo, lo idiosincrático a nivel temático, más allá de correr el riesgo de convertirse en estereotipo y cliché, como señala Constanza Burucúa (2012), rebasa las fronteras nacionales al insertarse en las preocupaciones y búsquedas tanto formales como estéticas que caracterizan las tendencias expresivas del cine contemporáneo internacional. A modo de ejemplo en el 2009⁴⁹ la edición BAL del BAFICI favoreció proyectos (presentados en su mayoría en el rubro *Work in Progress*) articulados en torno a la figura de la primera persona en el documental (*La chica del sur*, José Luis García; *Papirosen*, Gastón Solnicki); en el 2010 privilegió el documental observacional (*Yatasto*, Hermes Paralluelo; *Los ausentes*, Luciana Piantanida; *El etnógrafo*, Ulises Rosell); en el 2011 fomentó el cruce entre ficción y documental (*Me perdí hace una semana*, Iván Fund) y en el 2012 benefició la relación del cine con el arte teatral (*Viola*, Matías Piñeiro). Cabe agregar que estos films seleccionados por el BAL en sus diferentes

secciones fueron seleccionados en las ediciones posteriores para participar en la secciones Competencia Argentina⁵⁰ y Competencia Internacional⁵¹ y muchas veces resultaron ganadores⁵². Sobre estos films en particular podemos observar que en algunos casos se apela a personajes distintivos de nuestro país (como la figura del cartonero en *Yatasto*) y que el privilegio de cuestiones arraigadas y representativas de nuestra cultura se combina en todos los casos con las tendencias narrativas internacionales, resultando un factor decisivo el aspecto formal de las propuestas (como *La chica del sur*, un documental que relata en primera persona el viaje del director durante su juventud a Corea del Norte – para mostrar el conflicto en el país asiático – y su regreso veinte años después a Corea del Sur, en la búsqueda de Lim Sumkyung, una militante que luchaba por la reunificación coreana que había conocido en el viaje anterior).

27 Por último, consideramos oportuno retomar lo formulado por las directoras del BAL en la edición del 2011 al reflexionar y preguntarse por el sentido de seguir sosteniendo este espacio en un momento en el que proliferan los festivales de cine con sus propios mercados y que la distribución se hace cada vez más difícil⁵³. La respuesta que arrojan y que define una de las marcas identitarias del BAL, es que este último, a diferencia de otros programas, sigue seleccionando proyectos autorales que se expresan renovando las formas del lenguaje cinematográfico y que, curiosamente, al convertirse en largometrajes encuentran modos de circulación propios que renuevan las tradicionales vías de distribución y exhibición. La importancia del sello autoral y del compromiso en explorar y ampliar el lenguaje del cine – en desmedro de alcanzar un estreno comercial – es lo que caracteriza principalmente al semillero de películas que se gestan en el BAL, las cuales podemos ubicar dentro de lo que Aguilar⁵⁴ define como cine anómalo, un cine que no necesariamente se enfrenta a un orden establecido sino que se realiza al margen de él, crea nuevos circuitos de exhibición y reubica al cine en el mundo del arte estableciendo conexiones y líneas de fuga. Coincidimos con Elena y Campos⁵⁵ en que los nuevos cineastas como Matías Piñeiro, Santiago Mitre, Santiago Loza y Gonzalo Tobal (también podemos incluir en la lista a Alejo Moguillansky) siguen aportando nuevas búsquedas y soluciones narrativas al Nuevo Cine Argentino y que, al igual que él, siguen interesando en los festivales de cine tanto argentinos como internacionales. Si consideramos como ejemplo a *Viola*⁵⁶ de Matías Piñeiro podemos observar que después de ser seleccionado en el BAL del 2012, el film realizó un extenso recorrido en salas de exhibición nacionales e internacionales prestigiosas y alejadas del circuito comercial. Por ejemplo en Buenos Aires se estrenó en el BAFICI, en el Malba y en la Sala Leopoldo Lugones, en Nueva York en el Lincoln Center y en el Cinema Tropical Festival y en la Cineteca de México. El film propone una exploración de la relación dialógica entre el teatro y el cine, utilizando el dispositivo teatral y sus autores (William Shakespeare) como tema e inspiración. La acción se sitúa en una Buenos Aires contemporánea y a través del personaje principal recorreremos diferentes barrios porteños. El localismo brindado por la presencia de la ciudad, con sus calles, monumentos y medios de transporte se combina con una narración poco convencional que emplea como procedimiento constructivo la reiteración de acciones y diálogos con mínimas variaciones. El anclaje referencial ciudadano y el sello individual de Piñeiro enmarcados en una comedia de enredos del teatro universal constituyen elementos claves para pensar en la identidad del BAL que, como dijimos, además de privilegiar un cine de autor inmerso en las tendencias narrativas y estéticas del cine contemporáneo independiente, aboga por imprimir en los films que respalda, imágenes y tópicos nacionales heterogéneos.

28 A modo de conclusión, los festivales de cine y sus programas de financiamiento constituyen un objeto de reflexión y análisis crucial a la vez que dan cuenta de las dificultades de pensar ciertas realizaciones cinematográficas en términos de nacionalidad. Creemos que el concepto de cine nacional no parece haberse agotado sino más bien redefinido, conformando una dialéctica que articula lo local y lo global desde la cual podemos reflexionar tanto en la tradición como en la innovación.

29 La magnitud de la cultura globalizada que se refleja de manera notable en la producción de films con ayudas financieras provenientes de diversas latitudes (Holanda-Francia-España) y la consiguiente peregrinación de los mismos por los

diversos festivales del mundo hacen necesario, sino insoslayable, abordar dichos films desde una perspectiva transnacional. Si bien es cierto que algunos programas favorecen realizaciones que representan determinados imaginarios culturales o momentos históricos cruciales, suelen ser reconocidos y premiados aquellos films que apuestan por la experimentación y las indagaciones formales de los elementos narrativos y expresivos. Estos reconocimientos, a la vez que legitiman a las nuevas generaciones de directores, marcan una tendencia estética del cine y una modalidad de producción específica, como podemos observar cada año a partir de los film seleccionados por el Buenos Aires Lab.

Bibliografía

Filmografía referida

El etnógrafo, Ulises Rosell, 2012, Argentina.

El secreto de sus ojos, Juan José Campanella, 2009, Argentina-España.

Infancia clandestina, Benjamin Ávila, 2011, Argentina-España-Brasil.

La chica del sur, José Luis García, 2012, Argentina.

La mirada invisible, Diego Lerman, 2010, Argentina-Francia-España.

Leones, Jazmín López, 2013, Argentina-Francia-Holanda.

Los ausentes, Luciana Piantanida, 2014, Argentina.

Me perdí hace una semana, Iván Fund, 2012, Argentina-Holanda.

Olympia, Leni Riefensthal, 1938, Alemania.

Papirosen, Gastón Solnicki, 2011, Argentina.

Viola, Matías Piñeiro, 2013, Argentina.

Yatasto, Hermes Paralluelo, 2011, Argentina.

Notas

1 Lagny, Michele, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona : Bosch Casa Editorial, 1997. ISBN : 9788476763964.

2 Higson, Andrew, "The limiting imagination of national cinema". En Hjort, Mette y Scott Mackenzie (Eds.) *Cinema and nation*, Taylor & Francias e-Library, 2005, p. 57- 68 ; "The Concept of National Cinema". *Screen*, 1989, n° 30, p. 36-47. ISSN 0036-9543.

3 Radakovich, Rosario, "Industrias creativas en Uruguay. El boom del cine nacional en los años dos mil". En M. Pais y A. Molina, comp, *Cultura y desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires : Ediciones Cooperativas, 2013, p. 45-60. ISBN : 978-987-652-119-2.

4 Naficy, Hamid, *An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey : Princeton University Press, 2001. ISBN : 0-691-04392-2

5 Campos, Minerva, "La América Latina de « Cine en Construcción». Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca*, 2013, n° 71, p. 13-26. ISSN : 0214-6606 ; Dennison, Stephanie, ed, *Contemporary Hispanic Cinema : Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Boydell and Brewer, 2013. eISBN : 978-1-78204-130-6 ; Falicov, Tamara L., "Cine en Construcción'/Films in Progress' : How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic". *Transnational Cinemas*, 2013, vol. 4, n° 2, p. 253-71. ISSN : 2040-3526 ; Villazana, Libia, *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America. Programa Ibermedia Study*, 2009, Berlín, VDM Verlag Dr. Müller.

6 De Valck, Marijke y Mimi Soeteman, "And the winner is... : What happens behind the scenes of film festival competitions", en *International Journal of Cultural Studies*, 2010, n° 13, p. 290-307. ISSN : 13678779 ; Turan, Kenneth, *Sundance to Sarajevo : Film Festivals and the World They Made*. University of California Press, 2002. ISBN : 9780520240728.

7 Rossen, Philip, "History, Textuality, Nation : Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas". En Vitali, Valentina y Paul Willemen, eds, *Theorising National Cinema*, London, BFI, 2006, p. 17- 28. ISBN : 184457119X.

8 Karush, Matthew. B, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires : Editorial Paidós, 2013. ISBN : 9789871496631.

9 Karush, Matthew. B, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires : Editorial Paidós, 2013. p. 26. ISBN : 978987149663.

10 Radakovich, Rosario, "Industrias creativas en Uruguay. El boom del cine nacional en los años dos mil". En M. Pais y A. Molina, comp, *Cultura y desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires : Ediciones Cooperativas, 2013, p. 45-60. ISBN : 978-987-652-119-2. Si bien esta cita forma parte del capítulo de un libro, no contamos con el número de página por haber sido consultada su versión digital. [fecha de consulta 18 abril 2016]. Disponible en : https://www.academia.edu/8743160/Industrias_creativas_en_Uruguay_el_cine_nacional_de_la_d%C3%A9cada

11 Quintana, Ángel, "Un cine en tierra de nadie". *Cahiers du Cinema*, 2008, n° 10, p. 6-8. ISSN : 1887-7494.

12 Monterde, José Enrique, "¿Qué es el cine nacional... hoy ?". *Cahiers du Cinema*, 2008, n° 10, p. 14. ISSN : 1887-7494.

13 Sobre este tema véase Sedeño Valdellós, Ana, "Cine Transnacional : nuevas formas de entender el cine en su dimensión globalizada". *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, 2011, N° 4. ISSN-e : 1665-7047 ; Higbee, Will y Song Hwee Lim, "Concepts of transnational cinema : towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, 2010, n° 1, p, 7-21. ISSN : 2040-3526.

14 Higson, Andrew, "The limiting imagination of national cinema". En Hjort, Mette y Scott Mackenzie (Eds.) *Cinema and nation*, Taylor & Francias e-Library, 2005, p. 57- 68 ; "The Concept of National Cinema". *Screen*, 1989, n° 30, p. 57. ISSN 0036-9543.

15 Quintana, Ángel, "Un cine en tierra de nadie". *Cahiers du Cinema*, 2008, n° 10, p. 7. ISSN : 1887-7494.

16 Lie, Nadia, "Lo transnacional en el cine hispánico : deslindes de un concepto". En Lefere, Robin y Nadia Lie, eds, *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden / Boston : Brill / Rodopi, 2016, p. 17-35. ISBN : 978-90-04-30954-8.

17 Higbee, Will y Song Hwee Lim, "Concepts of transnational cinema : towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, 2010, n° 1, p, 18. ISSN : 2040-3526.

18 Pena, Jaime, "El bosque y los árboles". *Cahiers du Cinema*, 2008, N° 10, p. 12. ISSN : 1887-7494.

19 Campos, Minerva, "La América Latina de « Cine en Construcción». Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca*, 2013, n° 71, p. 13-26. ISSN : 0214-6606.

20 Disponible en el sitio web : <http://www.programaibermedia.com>.

21 Chan, Felicia, "The international film festival and the making of a national cinema". *Screen*, 2011, vol. 52, p. 253-260. ISSN : 1460-2474.

22 Disponible en : <https://iffr.com/en/professionals/iffr-industry/hubert-bals-fund/hbfeurope-minority-co-production-support>

23 Disponible en : <https://iffr.com/en/professionals/iffr-industry/hubert-bals-fund/hbfeurope-distribution-support>

24 Ross, Miriam, "The film festival as producer : Latin American Films and Rotterdam´s Hubert Bals Fund". *Screen*, 2011, vol. 52, p. 261- 267. ISSN : 1460-2474.

25 En la Argentina, ya en las décadas del veinte y del treinta Karush señala que los medios tendían a generar imágenes y narrativas en las que la "identidad nacional estaba prototípicamente asociada con los pobres" (Karush, 2013, p. 19).

26 El inciso 4° de la Ley establece como deber y atribución del Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales acrecentar la difusión de la cinematografía argentina y señala que :

Para establecer y ampliar la colocación de películas nacionales en el exterior podrá gestionar y concertar convenios con diversos organismos de la industria audiovisual, oficiales o privados, nacionales o extranjeros, realizar muestras gratuitas previa autorización de sus productores, y festivales regionales, nacionales o internacionales y participar en los que se realicen (en InfoLEG, base de datos del Centro de Documentación e Información, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas)

27 "Cantidad mínima de películas argentinas que deben exhibirse obligatoriamente en un período determinado" (Extraído de Infoleg. Disponible en : <http://www.infoleg.gob.ar/>).

28 "Cantidad mínima de espectadores que presencian exhibiciones de películas argentinas a las que se les haya asignado el beneficio de cuota de pantalla, en cada sala de exhibición cinematográfica de Jueves a Domingo, que generan la obligatoriedad de continuar en la semana cinematográfica siguiente, con la exhibición de la misma película en la misma sala" (Extraído de Infoleg. Disponible : <http://www.infoleg.gob.ar/>).

- 29 Torterola, Emiliano, "El Nuevo Cine Argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos en la industria cinematográfica nacional". En Amatriain, Ignacio (Coord.) *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2009, p. 192. ISBN : 978-987-1599-02-8.
- 30 Oubiña, David, "La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)". En Pena, Jaime, ed, *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*. Madrid : T&B Editores, 2009, p. 15-24. ISBN : 978-84-96576-97-1 ; Moguillansky, Marina y Valeria RE, "Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino". En Amatriain, Ignacio, coord, *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires : Ediciones Ciccus, 2009, p. 121-142. ISBN : 978-987-1599-02-8 ; Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires : Santiago Arcos Editor, 2006. ISBN : 978-987-1240-52-4.
- 31 Lie, Nadia, "Una question transnationale : les conditions de production du NCA". *CinémAction*, n° 156, 2015, p. 76-82. ISSN : 0243-4504 ; Elena, Alberto y Minerva Campos, "Pour un poignée de festivals : stratégies du NCA". *CinémAction*, n° 156, 2015, p. 83-90. ISSN : 0243-4504 ; Andermann, Jens, *New Argentine Cinema*. New York, I.B : Taurus, 2012. ISBN : 978-1-84885-463-5 ; Falicov, Tamara L., *The cinematic tango. Contemporary Argentine Film*. London : Wallflower Press, 2007. ISBN : 978-1-904764-92-2.
- 32 Oubiña, David, "La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)". En Pena, Jaime, ed, *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*. Madrid : T&B Editores, 2009, p. 20. ISBN : 978-84-96576-97-1
- 33 Vallejo Vallejo, Aida, ed, "Festivales cinematográficos". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n° 39, 2014, p. 13-42. ISSN : 1134-6795.
- 34 Sobre este tema véase Campos, Minerva, "La América Latina de « Cine en Construcción». Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca*, 2013, n° 71, p. 13-26. ISSN : 0214-6606 ; Falicov, Tamara L., "Cine en Construcción'/Films in Progress' : How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic". *Transnational Cinemas*, 2013, vol. 4, n° 2, p. 253-71. ISSN : 2040-3526 ; Triana-Toribio, Nuria, "Building Latin American Cinema in Europe : Cine en Construcción/Cinéma en construction". En Dennison, Stephanie, ed, *Contemporary Hispanic Cinema Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester : Tamesis, 2013, p. 89-112. ISBN : 9781855662612 ; Saint-Dizier, Esther, "10 ans de Cinéma en Construction". *Cinéma d'Amérique Latine*, N° 20, 2012, p. 181-185. [fecha de consulta 20 agosto 2016]. Disponible en : <https://cinelatino.revues.org/669?lang=es>
- 35 Campos, Minerva, "La América Latina de « Cine en Construcción». Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca*, 2013, N° 71, p. 18. ISSN : 0214-6606
- 36 Robertson, Roland, "Glocalización : tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad". En Monedero Fernández, Juan Carlos, coord, *Cansancio del Leviatán : problemas políticos de la mundialización*. Madrid : Trotta, 2003. pp. 261-284. ISBN 10 : 8481646253.
- 37 Falicov, Tamara L., "Cine en Construcción'/Films in Progress' : How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic". *Transnational Cinemas*, 2013, vol. 4, n° 2, p. 261. ISSN : 2040-3526.
- 38 "Centro de Capacitación Cinematográfica (México), Göteborg Film Festival Fund (Suecia), Hubert Bals Fund y Jan Vrijman Fund (Holanda), Fond Sud (Francia), Rockefeller Foundation y Mc Arthur Foundation (Estados Unidos), Programa Ibermedia (España), Cinerгия, Fondo de fomento audiovisual de Centroamérica y Cuba (Costa Rica), Fundación Vitae (Brasil), Fundación Antorchas y Fundación TyPA (Argentina), entre otras", en Oubiña, David, "La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)". En Pena, Jaime, ed, *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*. Madrid : T&B Editores, 2009, p. 18. ISBN : 978-84-96576-97-1.
- 39 Lie, Nadia, "Una question transnationale : les conditions de production du NCA". *CinémAction*, n° 156, 2015, p. 79. ISSN : 0243-4504.
- 40 Andrew, Dudley (2010). "Time zones and jetlag. The flows and phases of world cinema". En Durovicova, Natasa y Kathleen Newman, eds, *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York : Routledge, p. 59-89. ISBN : 0-203-88279-2.
- 41 A este tiempo de espera entre las instancias de producción, distribución y exhibición Andrew lo denomina *décalage*.
- 42 Andrew, Dudley (2010). "Time zones and jetlag. The flows and phases of world cinema". En Durovicova, Natasa y Kathleen Newman, eds, *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York : Routledge, p. 81. ISBN : 0-203-88279-2.
- 43 Disponible en : <http://www.typana.org.ar/es/noticia.php?id=113>
- 44 Extraído del Catálogo del Bafici, Buenos Aires, 2007.
- 45 Por ejemplo el programa MEDIA de la Unión Europea creado en 1991
- 46 Oubiña, David, "La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)". En Pena, Jaime, ed, *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*.

Madrid : T&B Editores, 2009, p. 19. ISBN : 978-84-96576-97-1.

47 En Burucúa, Constanza, “La historia argentina va a los Oscar. Reflexiones acerca de los discursos históricos premiados por Hollywood”. En Romano Silvia (Ed.), *Actas del III Congreso de ASAECA*, Córdoba, Argentina, ASAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012, p. 48-57. ISBN : 9789872587161.

48 Film que aborda, desde el punto de vista infantil y con ciertos rasgos autobiográficos, la vida clandestina del protagonista como hijo de militantes montoneros en la última dictadura militar Argentina.

49 Las fechas que mencionamos a continuación corresponden a las películas presentadas en calidad de proyectos. Al final del artículo en la sección “Filmografía referida” se encuentran las respectivas fechas de estreno.

50 *Me perdí hace una semana* participó en esta sección en el 2013.

51 *Viola* (BAL 2012) participó de esta sección también en el 2013 y recibió el premio FIPRESCI de la crítica internacional. También el elenco femenino (María Villar, Agustina Muñoz, Elisa Carricajo y Romina Paula) ganó el premio a Mejor Actriz. De la misma manera, *Leones* (Jazmín López) fue seleccionada en el BAL 2012 y participó de la Competencia Internacional al año siguiente, recolectando el Premio Especial del Jurado.

52 *Yatasto* resultó ganadora en el 2011 con el premio “Mejor Película Argentina 2011 de la Competencia Internacional” y *Papirosen* ganó en el 2012 dentro de la competencia nacional.

53 Extraído del Catálogo del Bafici, Buenos Aires, 2011.

54 Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires : Santiago Arcos Editor, 2006. p. 241 ISBN : 978-987-1240-52-4.

55 Elena, Alberto y Minerva Campos, “Pour un poignée de festivals : stratégies du NCA”. *CinémAction*, n° 156, 2015, p. 89. ISSN : 0243-4504.

56 *Viola* es el segundo de la trilogía shakespereana de Matías Piñeiro, compuesta también por *Rosalinda* (2011) y *La princesa de Francia* (2014).

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Carolina Soria, « Cine (Trans) nacional: festivales de cine y marcas de identidad », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Puesto en línea el 10 octubre 2016, consultado el 12 marzo 2017. URL : <http://nuevomundo.revues.org/69765>

Autor

Carolina Soria
UBA-CONICET
soriacarolina@gmail.com

Derechos de autor



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.