

# PRODUCIR EN FESTIVALES: OPORTUNIDADES, DERIVAS Y TENDENCIAS (A VECES PROVOCADAS) DEL DOCUMENTAL IBEROAMERICANO

Producing at Festivals: Opportunities, Drifts  
and Trends (Sometimes Triggered)  
of Iberoamerican Documentary Film

Minerva Campos

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Desde la década del 2000 los festivales de cine constituyen un espacio alternativo de financiación para cierto cine contemporáneo. Aunque algunas de las iniciativas más potentes del circuito están destinadas casi en exclusiva al cine de ficción, en todas ellas ha habido propuestas documentales desde bien temprano. Es más, desde finales de la década de 1990 se viene ampliando y consolidando un circuito específico de apoyo al cine documental en el marco de los festivales especializados. En estos años, tanto en los programas generalistas como en los específicos para cine documental, las producciones iberoamericanas han tenido una presencia notable. Estos programas consisten en ayudas en metálico, pero también en talleres y encuentros en los que entran en contacto instancias financieras, de producción y creativas de diferentes territorios, conformando así un espacio transnacional en el que los cineastas se relacionan y conversan. En muchas ocasiones, dichos encuentros se traducen en (co) producciones cinematográficas de distinto carácter. Nuestro trabajo aborda el cine documental iberoamericano en este contexto. Nos ocuparemos de las oportunidades de apoyo que existen y que se han constituido como un circuito específico de financiación para señalar las derivas que, a varios niveles, están teniendo lugar en estos espacios: la novedad que suponen algunos programas en relación con modelos anteriores; las iniciativas que se entrometen más decididamente en los procesos creativos; y la importancia del tiempo y las referencias asociadas a un territorio particular en las películas resultantes.

## Palabras clave

Cine documental, coproducciones, festivales de cine, financiación alternativa, otro cine español, cine latinoamericano

Festivals have become an alternative funding circuit for certain contemporary cinema since 2000. Although some of the main supporting programs are devoted firstly to fiction films, documentary projects have been included in their selections since the beginning. What is more, documentary films have been increasing their presence in non-themed funding initiatives since late 1990s. In the same way, a specialized circuit focused on documentary films has been progressively developed. In this context, Ibero-American productions have showed their importance in both documentary and general supporting programs. These initiatives are based on economic grants as well as on workshops and seminars where funders, producers and creators from different territories coincide. In this way, they constitute a transnational space that allows filmmakers to relate each other and dialogue among them. Many times, these encounters give different kinds of film (co)productions as result. This article analyses Ibero-American documentary film in this context. It focuses on funding opportunities in order to highlight drifts that take place at different levels in this arena: the novelty of some supporting programs in relation to previous models; initiatives that clearly affects creative processes; and the importance of the temporalities and the territory in the resulting films.

## Keywords

Documentary film, coproduction, film festivals, alternative funds, Spanish cinema, Latin American cinema

Cada vez tenemos más presente que los festivales de cine están, en términos de financiación y producción, detrás de muchas de las películas que circulan por sus pantallas. En este marco hay multitud de programas y posibilidades de apoyo que contribuyen a que algunas películas se conviertan en proyectos transnacionales desde su fase germinal, como corroboran muchas veces sus títulos de crédito<sup>1</sup>. Desde mediados de la década del 2000, además, han aparecido nuevos modelos de apoyo que afectan más decididamente al desarrollo de los proyectos. Es decir, que su papel en la realización de una película es más proactivo y propositivo<sup>2</sup>.

Estas fórmulas de apoyo a la producción y coproducción, que surgieron hace más de dos décadas en los festivales de cine y que se presentaron como alternativas, son hoy un denominador común si consideramos la cantidad de eventos que cuentan con un espacio de estas características. Se trata muchas veces de ayudas en metálico destinadas a distintas fases de la producción o distribución, cuyos beneficiarios son elegidos a partir del proyecto o la memoria que presentan. Pero también hay otras modalidades, como los talleres de formación y los encuentros, en los que se valoran los avances en la producción de las películas<sup>3</sup>. En el segundo caso, es habitual que el material disponible se someta a los comentarios y sugerencias de un grupo de expertos (productores, programadores, distribuidores, responsables de televisiones, etcétera)<sup>4</sup>, lo que implica que en este modelo los jurados puedan influir en el desarrollo de las películas. Veremos que es esta fórmula precisamente la que se va extendiendo: los nuevos métodos de apoyo y laboratorios creativos son cada vez más complejos y amplían su responsabilidad e influencia en el desarrollo del proyecto.

<sup>1</sup> Por este motivo hemos señalado en cada película los países participantes en su producción. Los datos han sido tomados de IMDb: considerando que referiremos títulos contemporáneos y que son las compañías productoras las que introducen esta información en la base de datos, la convierten en una fuente válida para nuestro propósito.

<sup>2</sup> Si pensamos en las categorías de «transnacionalidad» cinematográfica propuestas y desarrolladas por Mette Hjort (2010) y Deborah Shaw (2013), podríamos añadir a los casos ya considerados por las autoras aquellos laboratorios en los que el festival tiene un papel protagonista. Como veremos, en estos casos el festival pone en contacto a diferentes agentes y además «dirige» en determinados aspectos el desarrollo del proyecto.

<sup>3</sup> En su trabajo sobre secciones de industria en festivales del este de Europa, Aida Vallejo enumera hasta siete categorías de apoyo: «pitching fóruns, talleres de coproducción y desarrollo, fondos de festivales, mercados, preselección de películas, actividades de promoción y *networking*» (Vallejo, 2014:71). Si bien consideramos que los límites entre unos y otros modelos se difuminan al llevarlos a la práctica, la clasificación propuesta sirve para identificar las claves de estas iniciativas industriales.

<sup>4</sup> Pocas veces los perfiles creativos de directores o guionistas tienen voz en estos foros.

En este contexto, nuestro trabajo aborda el cine documental iberoamericano y analiza las dinámicas de financiación y las películas producidas en el marco de los festivales de cine. En el primer epígrafe nos ocuparemos de las oportunidades de apoyo que existen y que se han constituido como un circuito específico de financiación. A partir de aquí, nuestro trabajo se centra en señalar las derivas que, a varios niveles, están teniendo lugar en estos espacios: la novedad que suponen algunos programas de este tipo en relación con modelos anteriores; las iniciativas que se entrometen más decididamente en los procesos creativos; y la importancia del tiempo y las referencias asociadas a un territorio particular en las películas resultantes.

### Oportunidades: un/otro circuito de financiación

El primer programa de financiación creado por un festival y dedicado en exclusiva al cine documental fue el Jan Vrijman Fund, del Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA), que celebró su primera convocatoria en 1997 (IDFA, 2014)<sup>5</sup>. Con el nombre del cineasta y crítico holandés, este fondo apareció con el propósito de apoyar el desarrollo de documentales de Asia, África, América Latina, Oriente Medio y algunos países del este de Europa<sup>6</sup>. Esta iniciativa retomaba una de las particularidades de los programas que se habían creado con anterioridad para el cine de ficción: estaba dirigido a regiones cinematográficas concretas, una característica que sigue presente en buena parte de los programas de apoyo creados por festivales de cine. Veinte años después de su creación, ahora con el nombre de Bertha Fund, este programa mantiene el espíritu con el que surgió a finales de la década de los noventa, aunque desde 2015 ha integrado más decididamente a Europa en sus dinámicas otorgando ayudas específicas para empresas de la región<sup>7</sup>. Además, en estas dos décadas el IDFA Bertha Fund se ha convertido en un referente en el campo del documental<sup>8</sup> y a finales

<sup>5</sup> La resolución de las primeras ayudas se publicó en 1998.

<sup>6</sup> Ciento veinticuatro películas y tres muestras/festivales celebrados en la región.

<sup>7</sup> El IDFA Bertha Fund ofrece las que quizá sean las ayudas más copiosas en el campo del cine documental: en 2016 otorgó ocho ayudas para la escritura de guion y desarrollo de proyecto (5.000 euros), quince ayudas para la producción y postproducción (17.000 euros), seis para la coproducción europea (40.000 euros) y cinco para la distribución europea de coproducciones internacionales (30.000 euros) (IDFA, 2016:11).

<sup>8</sup> Esta importancia está sin duda vinculada al papel principal que tiene en el circuito especializado el festival de Ámsterdam. Como señala Aida Vallejo (2016), el IDFA es considerado el principal festival de cine documental en Europa y probablemente en el mundo. La aproximación que realiza a IDFA y CPH:DOX ofrece

de 2017 contaba ya con 497 proyectos financiados, de los cuales un 25 % son producciones de América Latina. Entre los títulos apoyados podemos citar *Surire* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2015, Chile), *La once* (Maite Alberdi, 2014, Chile), *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (Mercedes Moncada, 2012, México) o *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010, Chile/Francia/Cuba).

Junto con las ayudas en metálico que ofrece a los proyectos seleccionados, el IDFA Bertha Fund ha contribuido de manera puntual a la difusión de los títulos que van conformando su filmografía; una dinámica que otros programas han ido incorporando más tarde con el mismo propósito. En este caso nos referimos al Cinema Mondial Tour, una iniciativa conjunta del IDFA y el Festival de Róterdam que entre los años 2010 y 2013 programó en África, en una suerte de festival itinerante, películas financiadas en el marco de sus respectivos fondos de apoyo (Róterdam, 2011).

Al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, el Instituto Sundance desarrolla desde 2002 el Documentary Film Program, asociado al Sundance Festival (Sundance, 2016). Además de ofrecer talleres y organizar encuentros durante todo el año, esta iniciativa cuenta con un presupuesto anual de uno a dos millones de dólares para apoyar proyectos documentales. Si bien este programa está abierto a películas de todo el mundo, a lo largo de estos años ha desarrollado convocatorias más específicas, como el Arab Documentary Film Program, que convocó entre los años 2009 y 2012, y cuyo propósito era apoyar la escritura de guion y la producción y postproducción de largometrajes documentales del mundo árabe. Atendiendo a la distribución de las ayudas del Documentary Film Program para diferentes fases de desarrollo se observa la predominancia de títulos estadounidenses. En su filmografía, sin embargo, encontramos también películas del ámbito iberoamericano como *Los niños* (Maite Alberdi, 2016, Chile), *Chicago Boys* (Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, 2015, Chile), *Who is Dayani Cristal?* (Marc Silver, 2013, Reino Unido/México), *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (Mercedes Moncada, 2012, México) o el díptico dirigido por Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010, Chile/España/Francia/Alemania/Estados Unidos) y *El botón de nácar* (2015, Francia/España, Chile, Suiza).

Las dinámicas son similares en los festivales celebrados en América Latina, que, digamos, continúan

con este esquema de ayudas en metálico destinadas a películas documentales. Es el caso de las convocadas por el Foro de Coproducción del Doc Buenos Aires, creado en 2001, en el que se alternan *screenings* y *pitchings* con reuniones individuales con agentes de ventas, productores, distribuidores y programadores. En la última edición de 2017 se otorgaron dos ayudas de diez mil pesos y cuatro apoyos técnicos consistentes, respectivamente, en traducción/subtitulado, copia en DCP, corrección de color y mezcla de sonido. En esta misma línea, en 2018 el festival español Documentamadrid ha celebrado la primera edición de Corte Final, programa de apoyo a la finalización de documentales de producción o coproducción española (Documentamadrid, 2018). Las películas ganadoras de esta primera convocatoria han sido *Mercedes* (Isabela Lima, España/Brasil), que se hizo con el premio Corte Final<sup>9</sup>, y *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez, España), que recibió una mención especial del jurado.

Por otro lado, hay programas que, si bien tienen cierta vocación «industrial», no alcanzan a ofrecer premios más allá de la visibilidad que aportan a los proyectos participantes. Es el caso del festival de Viña del Mar en Chile, que, después de varias reformulaciones, desde 2014 tiene el nombre de DocuLab Andino y se ocupa del cine documental en exclusiva en su espacio de Work in Progress, en el que otorga premios para finalizar las películas. Los proyectos ganadores no son todos, sino que dependen del resultado de las sesiones de visionado y *pitching* a las que asisten expertos internacionales invitados por el festival (DocuLab Andino, 2017a). En este caso, la dotación económica o técnica para el proyecto «ganador» se sustituye por la oportunidad de llevarlo al DocuLab del Festival de Guadalajara y el soporte económico para acudir al evento<sup>10</sup>. La iniciativa que el Festival de Guadalajara desarrolla desde 2008 tampoco tiene dotación económica para los proyectos ganadores, a los que ofrece, a su vez, la posibilidad de ser seleccionados en el programa Construye, del mismo festival (DocuLab Guadalajara, 2017).

Junto a estas iniciativas que tienen una vocación más de «mercado» (con los matices señalados en el párrafo anterior), hay otros espacios dedicados al documental que consisten en talleres, encuentros y

---

una visión de conjunto de las iniciativas de industria del Festival de Documental de Ámsterdam y su importancia central en dicho circuito.

<sup>9</sup>El premio de Corte Final está patrocinado por varias empresas del sector y consiste en una ayuda para postproducción de imagen de 10.000 euros, 7.000 euros para postproducción de sonido, un bono anual de Festhome y el subtitulado de una película a un idioma (incluyendo traducción), valorado en 1.500 euros (Documentamadrid, 2018:3).

<sup>10</sup>Este premio está auspiciado por DIRAC, Dirección de Asuntos Culturales/Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile (DocuLab Andino, 2017b).

tutorías, en la línea de los que organiza el Instituto Sundance e, igualmente, vinculados a festivales de cine. Podemos señalar programas como Arché, que organiza DocLisboa desde 2015 y que en su primera edición, además de charlas y seminarios, ofrecía tutorías para dos modalidades de proyectos: aquellos que estuvieran en fase de escritura y desarrollo,

---

## Aunque mucho más escaso que los títulos de ficción, el documental está presente en los fondos de festivales de referencia

---

y otros cuyos avances pudieran mostrarse en sesiones de visionado y ser comentados (DocLisboa, 2015). En 2016 el programa se limitó a proyectos portugueses y de los países invitados (España y Suiza), mientras que en la edición de 2017 los talleres se trasladaron a Porto para descentralizar este tipo de iniciativas dentro del país, y únicamente se aceptaron proyectos portugueses (DocLisboa, 2016 y 2017).

En el marco del documental latinoamericano podemos señalar los seminarios del Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIDBA, 2013) o los del Festival Internacional de Cine Documental de Panamá (Acampadoc). El segundo caso presenta dos modalidades de talleres: una de ellas consiste en un campamento (sic) para el desarrollo de cortometrajes, se celebra desde 2012 y está dirigida a cineastas que no necesariamente deben tener experiencia previa; la otra celebró su primera edición en 2014 y consiste en una residencia para trabajar en el desarrollo de proyectos de largometraje documental de entre cincuenta y nueve y noventa minutos. A los seminarios de la residencia se suma la realización de un cortometraje vinculado al tema del proyecto de largometraje (Acampadoc, 2017). También cabe citar el DocMontevideo, que desde 2008 lleva el subtítulo de Encuentro Documental de las Televisoras Latinoamericanas. En sus últimas ediciones, además, ha establecido unas tasas de inscripción considerables para asistir a los talleres y seminarios que organiza (DocMontevideo, 2017).

Aunque es mucho más escaso que los títulos de ficción, el cine documental está presente también en los fondos de festivales de referencia a nivel internacional que son el World Cinema Fund, organi-

zado por la Berlinale desde 2004, o el Hubert Bals Fund, propuesta original del Festival de Róterdam que puso en marcha este circuito de financiación en 1988<sup>11</sup>. Igualmente, hay algunos documentales en Cine en Construcción, la iniciativa dedicada al cine latinoamericano que desde 2002 coorganizan el Festival de San Sebastián y Cinélatino de Toulouse<sup>12</sup> (v. Campos, 2012; Triana-Toribio, 2013; Falicov, 2013). Incluso el Festival de Cannes ofrece residencias creativas y convoca talleres para los responsables de los proyectos seleccionados en el marco de su Cinéfondation (v. Ostrowska, 2010).

Entre otras iniciativas en las que tienen cabida tanto la ficción como el documental, en América Latina destacan los talleres, *labs* y espacios de Work in Progress que organiza el BAFICI en Buenos Aires desde 2004, los espacios de industria del SANFIC en Santiago de Chile desde 2009 o la sección de Work in Progress del Festival de Mar del Plata en Argentina (BAFICI, 2017; SANFIC, 2017; Mar del Plata, 2017).

A la hora de afrontar la coproducción es necesario atender también a los mercados al uso y a los foros industriales. En el contexto más próximo podemos citar el Foro de Coproducción Europa-América Latina del Festival de San Sebastián<sup>13</sup> o el pujante espacio de industria del Festival de Málaga<sup>14</sup>. En la línea de «forzar» estos encuentros entre cinematografías y culturas, San Sebastián organizó en su edición de 2017 un nuevo espacio de industria llamado Glocal in Progress en el que se mostraron películas europeas en lenguas no hegemónicas a productores, distribuidores y programadores internacionales que pudieran estar interesados en su finalización (San Sebastián, 2017b).

En cualquier caso, las modalidades son cada vez más diversas y ajustadas a las posibilidades de los festivales y las cinematografías nacionales, los géneros o los temas que de manera más específica les interesan.

---

<sup>11</sup>Las ayudas de ambos programas están destinadas, *grosso modo*, a proyectos de Asia, África y América Latina.

<sup>12</sup>Antes, Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse.

<sup>13</sup>En su primera edición, de 2012, fue el Foro de Coproducción España-América Latina (San Sebastián, 2017a).

<sup>14</sup>En su primera edición de 2017, el espacio de industria se articuló como un encuentro de coproducción entre Uruguay y España (Málaga, 2017a). A finales de 2017 se presentó como el Málaga Festival Fund & Co-production Event, un espacio de industria con cinco líneas de acción complementarias que se han puesto en marcha ya en la edición de 2018 del Festival de Málaga. Una de ellas, con el nombre de Latin American Focus, continúa con la dinámica del foro de coproducción Uruguay-España y cada año presentará cuatro proyectos del país latinoamericano invitado (Málaga, 2017b).

## Mayor peso del documental y geografías más amplias

En las convocatorias de programas como los referidos en el epígrafe anterior encontramos dos tendencias recientes. Una de ellas tiene que ver con la mayor presencia de proyectos documentales en las iniciativas abiertas a todo tipo de formatos. Por otro lado, el foco de estas iniciativas no se dirige ya únicamente a proyectos surgidos en el marco de cinematografías periféricas (si bien programas como el IDFA Bertha Fund siguen destinados a regiones particulares que podríamos considerar en esta categoría).

Como decimos, la presencia de documentales en fondos de apoyo generalistas se ha incrementado en la década presente. Aunque ha habido documentales desde un principio, su presencia ha sido meramente testimonial y son escasos los títulos que podemos citar antes de 2010 en los tres grandes fondos para el cine latinoamericano que mencionábamos antes (Róterdam, Berlín y San Sebastián): 33 (Kiko Goifman, 2002, Brasil), *Las marimbas del infierno* (Julio Hernández Cordón, 2010, Guatemala/México/Francia), *Los herederos* (Eugenio Polgovsky, 2008, México) o *Fotografías* (Andrés di Tella, 2007, Argentina) en el Fondo Hubert Bals; *Bar el Chino* (Daniel Burak, 2003, Argentina), *El rey de San Gregorio* (Alfonso Gazitua, 2005, Chile) o el *Telón de azúcar* (Camila Guzmán, 2005, Francia) en Cine en Construcción; o en el marco del World Cinema Fund de la Berlinale títulos como *Citadel* (Diego Mondaca, 2006, Bolivia) y *Filmephobia* (Kiko Goifman, 2008, Brasil), esta última auspiciada también por el fondo de Róterdam.

Encontramos que a partir de 2010 el documental aumenta su presencia en los fondos generalistas ya consolidados y, lo que resulta más interesante, su papel es protagónico en las iniciativas no temáticas creadas en estos años, muchas veces vinculadas a festivales interesados en un cine joven y con una vocación más alternativa o experimental.

En el contexto iberoamericano encontramos Márgenes, celebrado en internet, pero también con proyecciones en salas físicas de España, México, Argentina, Uruguay y Chile. Creado en 2011, desde 2015 este festival tiene un espacio de Work in Progress (MRG/WORK) en el que se desarrollan encuentros, muestras y talleres en torno a los proyectos seleccionados. Entre los títulos participantes en sus tres primeras ediciones podemos citar *El descaro* (Carolina Astudillo, Chile), *Resurrección blanca* (Luis López Carrasco, España), *Anarquismos* (Alfonso Camacho, España), *No convento dos Caetanos* (Nathalie Mansoux y Miguel Moraes Cabral, Portugal) o *Karen* (María Pérez, España).

El documental es también protagonista en el espacio Lanza. Mercado del Audiovisual Independiente,

que el Festival de Cine de Albacete (Abycine) puso en marcha en 2016 (Abycine, 2017). En su cronograma incluye seminarios, talleres y proyecciones de trabajos en desarrollo y en fase de postproducción. En los dos últimos casos, ofrece dos ayudas en metálico de quince mil euros destinadas a la finalización de la película<sup>15</sup>. Entre los proyectos en desarrollo de 2016 fueron seleccionados documentales como *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco), *Eugenio, blanco o negro* (Xavier Baig y Jordi Rovira), *Traidores* (Jon Viar), *Village of Spain* (Concha Barquero y Alejandro Alvarado). En 2017 la iniciativa se consolidó con una amplia selección de proyectos entre los que encontramos también numerosos documentales como *Serás hombre* (Isabel de Ocampo) y *Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta) en la sección de Work in Progress o *La mami* (Laura Herrero Garvín), *Peret, yo soy la rumba* (Paloma Zapata) y *Ocultas e impecables: las sinsombrero 2* (Tània Balló, Serrana Torres y Manuel Jiménez Núñez), en el espacio de postproducción.

El Festival de Cine de las Palmas de Gran Canaria puso en marcha en 2017 el espacio MECAS (Mercado de Cine Casi Hecho) con la vocación de apoyar películas próximas a su finalización de cualquier parte del mundo (Las Palmas de Gran Canaria, 2018). Aunque no especifica que sea un programa dedicado en exclusiva al documental, su peso es más que reseñable. En las dos ediciones celebradas hasta ahora, el cine de producción o coproducción hispana ha tenido una presencia muy relevante y, entre los seleccionados, están proyectos como *La ciudad oculta* (Víctor Moreno, España), *Niño de Elche* (Marc Sempere, España), *Niñato* (Adrián Orr, 2017, España), o *Noelí en los países* (Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, 2016, República Dominicana)<sup>16</sup>.

Otro caso, esta vez en América Latina, en el que buena parte de los proyectos seleccionados están en la órbita del documental es el Work in Progress del Festival Asterisco de cine LGTBIQ de Buenos Aires. En este marco se organizan proyecciones y asesorías y se otorgan premios a las películas en fase de finalización. Este espacio existe desde la primera edición del festival, celebrada en 2014 (Asterisco, 2017). Títulos como *Las lindas* (Melisa Liebenthal, 2016, Argentina) y *Mocha* (Francisco Quiñones Cuartas, Vida Morant y Miguel Nicolini, sin datos) fueron algunos de los documentales seleccionados en su edición de 2015.

En lo que se refiere a la ampliación de territorios candidatos a las ayudas, destaca la incorporación

<sup>15</sup> Ayudas ofrecidas por Radio Televisión Castilla-La Mancha.

<sup>16</sup> Las películas seleccionadas son candidatas a un premio para postproducción o distribución de 8.000 euros.

de Europa a programas tradicionalmente destinados a las periferias cinematográficas. Es el caso de la ampliación que en 2014 se produjo en los fondos del Festival de Róterdam y de Berlín, otorgando un papel específico a los coproductores europeos en el marco del Fondo Hubert Bals y el World Cinema Fund a través de la línea de fomento +Europe<sup>17</sup>. Una fórmula similar a la línea de apoyo a empresas europeas del IDFA Bertha Fund para la coproducción y distribución de proyectos documentales (v. nota 7).

### Programas cada vez más complejos e intrusivos

Siguen apareciendo programas que se limitan a poner en contacto a los responsables de los proyectos y a los potenciales inversores (o convocan a jurados para que medien entre los recursos económicos que ofrece el evento y las películas beneficiarias), pero también surgen otras iniciativas en las que la influencia del festival es mayor. Es decir, casos en los que las normas y dinámicas de estos programas de apoyo condicionan en algún sentido el desarrollo posterior de los proyectos seleccionados<sup>18</sup>.

Es complicado calcular la influencia de estas dinámicas en los proyectos, especialmente cuando, en la mayoría de estos casos, los directores tratan de desvincularse de la influencia que los expertos e instituciones puedan tener sobre su trabajo. Esto ocurre incluso cuando un festival financia (por entero) una película. Un ejemplo es *El movimiento* (2015, Argentina/Corea del Sur), cuyo director explica que es el resultado de una oferta del Festival de Jenjou: su anterior película (*Historia del miedo*, 2014, Argentina/Francia/Alemania/Uruguay/Qatar) había gustado en el festival surcoreano y quisieron financiar la siguiente, según el realizador, sin contrapartidas ni condiciones<sup>19</sup>. Es imposible, sin embargo, calibrar o conocer los matices de este tipo de colaboraciones.

Más allá de las normas y procedimientos de cada iniciativa, es necesario atender a los jurados y grupos de expertos que valoran los proyectos. La cuestión es compleja sobre todo en espacios en los que se muestran los Work in Progress y los responsables

de las películas reciben comentarios, sugerencias y críticas de un grupo de expertos convocados para la ocasión. Con frecuencia, el perfil de estos expertos es el de programadores, investigadores, productores, agentes de ventas y distribuidores. También con frecuencia se trata de expertos internacionales/extranjeros que están llamados a valorar, generalmente, proyectos con cierto anclaje local. La pregunta es hasta qué punto el aporte hecho en estos foros favorece la circulación internacional de estos documentales o el desarrollo de todas sus potencialidades, al margen del interés que despierten en el festival organizador (o en quienes lo valoran).

Un caso ilustrará mejor esta última idea. Tras la proyección del montaje en desarrollo de *Ya no basta con marchar* (Hernán Saavedra, 2015, Chile) en el DocuLab Andino de Viña del Mar de 2015, una productora pidió al realizador que incorporara cartelas explicativas para situar al espectador extranjero sobre los acontecimientos de protesta estudiantil en Chile en 2014 de los que se ocupa la película. Su comentario no era inocente, puesto que de este modo se hubiera modificado por entero la forma y el discurso del documental. Además, con ello señalaba también a un hipotético espectador tipo lejano (europeo) que requeriría de «traducción» sugerida.

Hay otros casos en los que los condicionantes que impone el festival son explícitos y orientan los proyectos desde una fase muy inicial. Podemos citar el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Punto de Vista. Desde 2010 dicho festival organiza el programa X-Films a través del cual invita a tres documentalistas internacionales a presentar un proyecto de ensayo visual en primera persona sobre, o relacionado con, la Comunidad de Navarra; el festival produce la propuesta que selecciona de entre las tres, que deberá presentarse como una pieza de más de veinte minutos de duración en la siguiente edición del festival (Punto de Vista, 2017). En la filmografía de X-Films se encuentran documentales como *La casa de mi padre/La casa del meu pare* (Francina Verdés, 2014, España) o *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013, España).

En esta línea, uno de los casos más interesantes en el contexto internacional es el del CPH:LAB del Festival de Cine Documental de Copenhague. Celebrado desde 2009, este programa invita a parejas de realizadores, generalmente uno europeo y otro vinculado a alguna región cinematográfica de la periferia, para que durante una semana y en el marco del festival diseñen un proyecto de película (de largo o cortometraje, de ficción o documental) que deben tener finalizada para la siguiente edición (CPH:LAB, 2017). Son ya más de sesenta los proyectos surgidos de esta iniciativa.

Considerando sus mecanismos, este programa supone una de las iniciativas más complejas en

<sup>17</sup>En ambos casos esta línea de acción específica está financiada por Creative Europe - Programa MEDIA de la Unión Europea (Berlín, 2014; Róterdam, 2014).

<sup>18</sup>Casi todas las películas que participan en estos programas sufren cambios en sus títulos de créditos, ya que es habitual que, durante su recorrido por este circuito, se conviertan en coproducciones internacionales. Pero, además de estos cambios que podemos situar en un nivel financiero o administrativo, en ciertas iniciativas existen mecanismos muy particulares que condicionan y modelan más claramente las películas que participan.

<sup>19</sup>Declaraciones de Benjamín Naishtat durante la presentación de *El movimiento* en la II Edición de Filmadrid, en Madrid, 2016.

términos de creación transnacional e importancia del festival en la producción de cuantas integran el circuito alternativo del que nos ocupamos en este artículo. El CPH:LAB establece los países y territorios elegibles y además decide qué nacionalidades o culturas dialogan en cada proyecto. Las expectativas del festival, como las nuestras propias, seguramente tengan que ver con el mestizaje producido por el encuentro de dos cineastas provenientes de territorios, historias y tradiciones muy alejados geográficamente cuyos referentes culturales quizá sean también distantes. Un par de títulos recientes de la filmografía del CPH:LAB, en los que participa un cineasta latinoamericano, son *I'm not from there/ Yo no soy de aquí* (Maite Alberdi y Giedre Zickyte, 2016, Chile/Lituania/Alemania) y *Epifanía* (Óscar Ruiz Navía y Anna Eborn, 2016, Colombia/Suecia).

### «Lo nacional» y el documental creativo

Cabe preguntarse si los documentales financiados en este circuito están condicionados por la línea editorial de cada festival y hasta qué punto los cineastas y productores que solicitan participar acomodan sus proyectos a cada convocatoria. La pregunta derivada es si esto genera cierta homogeneidad entre los documentales financiados en este contexto. Dado que son incalculables los títulos que han participado en alguno de los programas que integran este circuito de financiación, nos limitaremos a señalar algunas tendencias observables en la filmografía a la que dan forma.

Muchas veces el primer criterio para la selección o exclusión de proyectos es su adscripción a determinados territorios. Es una cuestión que recogen de manera explícita las convocatorias y que resulta una herramienta fundamental para los programas de apoyo a la coproducción internacional. Y quizá esto favorezca la amplia presencia de temas «locales» entre los documentales financiados en este contexto: tradiciones y cultura (en un sentido amplísimo), problemáticas sociales, comunidades, temas históricos, relacionados con el territorio y la geografía, etcétera. Encontramos multitud de casos en el terreno documental: desde *Botín de guerra* (David Blaustein, 2008, Argentina/España), sobre niños robados durante la dictadura argentina, a *El descaro* (Carolina Astudillo, postproducción), sobre la proyección del documental hagiográfico dedicado al dictador Augusto Pinochet que se celebró en Santiago de Chile y acabó en fuertes disturbios sociales y policiales fuera del teatro.

Por otro lado, los proyectos que participan en este circuito de financiación dilatan sus tiempos de producción y en cierto sentido esto afecta al tipo de relatos. A veces, con la película prácticamente fi-

nalizada y en una versión de montaje y mezcla muy próxima a la del estreno (comercial) posterior, los proyectos parecen alargar este proceso de *screenings* y *pitchings*. Esta cuestión no le será ajena a

---

## En el documental, el modo en que el circuito afecta a la cronología del proyecto parece tener una importancia mayor que en la ficción

---

quien conozca de cerca este circuito o haya seguido el rastro de alguna película. En el documental, el modo en que el circuito afecta a la cronología del proyecto parece tener una importancia mayor que en la ficción. Fundamentalmente porque la inmediatez que pueden exigir algunos proyectos de llamada urgente a la acción en consonancia con problemas de la realidad más contemporánea requeriría de una velocidad de desarrollo mayor que la que permite esta vía.

El alto porcentaje de documentales creativos surgidos y auspiciados en este contexto puede entenderse como una consecuencia de lo anterior. Encontramos que la filmografía documental de estos fondos está protagonizada por temas atemporales, no caducos o aproximaciones contemporáneas a acontecimientos pasados. Con frecuencia las películas que han recibido estos apoyos son documentales de creación que presentan una vocación experimental o están relacionados con la memoria, una biografía, un aspecto cultural particular, el pasado o revisitan en perspectiva algún acontecimiento más reciente. Pensemos en películas citadas en párrafos anteriores y apoyadas por diversos programas de festivales como *Botín de guerra*, *El telón de azúcar* (sobre el exilio cubano de la realizadora durante su infancia), *Filmophobia* (un experimento que enfrenta a varios individuos a sus miedos más irracionales) o *La casa del meu pare* (sobre una tradición local a la que ahora se enfrenta la directora).

Debemos atender a las oportunidades y contraindicaciones de cada circuito de financiación y a cómo, en el caso del documental, la llamada a la acción inmediata se presenta como una limitación para las películas que quieren participar de esta vía. Los cineastas parecen ser también conscientes de estas circunstancias y podemos citar, como caso próximo, el de Fernando Vílchez, quien, habiendo

participado en talleres y espacios de este tipo como el Berlinale Talent Campus del Festival de Berlín con proyectos anteriores, optó por una producción independiente para su documental *Su nombre es Fujimori* (2016), de modo que pudo presentarlo antes de las elecciones generales de Perú convocadas para el 10 de abril<sup>20</sup>.

### Conclusiones abiertas: debates, críticas, alertas

Una primera cuestión que conviene subrayar es el papel activo que tienen algunas iniciativas de apoyo y la transformación de los talleres en verdaderos laboratorios en los que la institución festival toma la batuta y selecciona y mezcla los diferentes componentes de cada película. Los casos referidos del CPH:LAB y X-Films son ejemplos claros de ello. Por este motivo, una vez que esta vía (no tan alternativa) de financiación parece consolidada, nuestro foco debe estar en cómo se relaciona cada programa particular con las películas que conforman su filmografía y qué supone para ellas este vínculo.

Por otro lado, el cine documental financiado en este marco requiere una atención especial, dada la temporalidad particular de este circuito. Debemos preguntarnos en qué medida esta fórmula de apoyo que surge para auspiciar proyectos que en principio quedan fuera de otros sistemas de subsidios excluye, por sus propias dinámicas, un tipo de documentales cuya urgencia es más apremiante, convirtiéndose en espacios privilegiados para un documental eminentemente creativo o despegado de la actualidad más próxima.

Por último, el circuito analizado nos anima a pensar la tensión entre estos espacios de (co)producción y los procesos transnacionales. Al tiempo que reúnen capitales y creativos de diferentes territorios considerando sus especificidades nacionales o regionales, dinamitan la propia idea de un cine nacional favoreciendo estos diálogos y encuentros. En estos espacios en los que la pertenencia a un territorio u otro es un criterio de elegibilidad, la nacionalidad opera principalmente en términos de selección/exclusión: sea para escoger los proyectos, para invitar a los expertos que los valorarán y (re)orientarán o para elegir los socios y patrocinadores de cada convocatoria.

<sup>20</sup>Vílchez estrenó este documental de manera gratuita en las plataformas Youtube y Vimeo el 30 de mayo de 2016. *Su nombre es Fujimori* (Fernando Vilchez, 2016). Disponible en: <https://vimeo.com/168694171>

### Fuentes y bibliografía

- Abycine (2017): Lanza. Mercado del Audiovisual Independiente <http://www.abycine.com/lanza>
- Acampadoc (2017): Home. <http://www.acampadoc.com/>
- Asterisco, Festival (2017): Home. <http://www.festivalasterisco.gob.ar>
- BAFICI (2017): Buenos Aires Lab. Works in progress. <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2017/bafici/index.xhtml?jsessionid=ab59dade23de69bb75733f368f81?pagename=noticia%26sharedtitle%3DBuenos%2520Aires%2520Lab%3A%2520WIP>
- Berlín, Festival de cine de (2014): World Cinema Fund. WCF Europe Programme. [https://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_europe\\_programme/wcf\\_europe.html](https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_europe_programme/wcf_europe.html)
- Campos, Minerva (2012): «Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: El caso de Cine en Construcción», en *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, n.º 35, pp. 84-102.
- CPH:LAB (2017): New Teams. <http://cphlab.dk/new-teams>
- Doc Buenos Aires (2017): Foro de coproducción. <http://docbsas.com.ar/forum-de-coproduccion-internacional/doc-in-progress/doc-in-progress-premios/>
- Doc Montevideo (2017): Acreditación. <https://www.forms.docmontevideo.com/acreditacion-general/>
- DocLisboa (2015): Oficina de escrita e desenvolvimento de projecto. <http://www.doclisboa.org/2015/ arche2015/oficina-de-escrita-e-desenvolvimento-de-proyecto/>
- (2016): Arché. Regulamento. <http://www.doclisboa.org/2016/en/arche/regulamento/>
- (2017): Arché. Workshop Porto. <http://www.doclisboa.org/2017/en/arche-presents-workshop-porto/>
- Doculab Andino (2017a): Presentación. <http://www.ficvina.cl/seccion/80/doculab-andino-4.html>
- (2017b): Bases. <http://www.ficvina.cl/uploads/2017/06/20170605171125-basesdoculabandino42017.pdf>
- Doculab Guadalajara (2017): Convocatoria Doculab 10. [http://www.doculab.mx/convocatoria/Convocatoria\\_Doculab10.pdf](http://www.doculab.mx/convocatoria/Convocatoria_Doculab10.pdf)
- Documentamadrid (2018): Corte Final. Bases. [https://www.documentamadrid.com/sites/default/files/actividades-paralelas/files/BASES%20%20CORTE%20FINAL%20-%20DM2018\\_0.pdf](https://www.documentamadrid.com/sites/default/files/actividades-paralelas/files/BASES%20%20CORTE%20FINAL%20-%20DM2018_0.pdf)
- Falicov, T. (2013): «"Cine en Construcción"/"Films in Progress": How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic», en *Transnational Cinemas*, 4 (2), pp. 253-271.
- Hjort, M. (2010): «On the plurality of transnationalism», en N. Durovicová y K. Newman (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, pp. 12-33.
- IDFA, International Documentary Festival of Amsterdam (2014): IDFA Bertha Fund. <http://www.idfa.nl/industry/idfa-bertha-fund/ibf-classic-francais.aspx>
- (2016): Bertha Fund. Annual Report. [https://issuu.com/idfa/docs/ibf\\_annual\\_report\\_2016](https://issuu.com/idfa/docs/ibf_annual_report_2016)
- Las Palmas de Gran Canaria, Festival de Cine de (2018): MECAS. Mercado de Cine Casi Hecho. <http://www.pafilmfestival.com/mecas/>



- Málaga, Festival de Cine de (2017a): Foro de coproducción. Uruguay Audiovisual. [https://festivaldemalaga.com/industria/foro\\_de\\_coproduccion\\_uruguay\\_audiovisual](https://festivaldemalaga.com/industria/foro_de_coproduccion_uruguay_audiovisual)
- (2017b): Málaga Festival Fund and Co-production Event. Presentación <https://festivaldemalaga.com/maff/presentacion>
- Mar del Plata, Festival Internacional de Cine de (2017): *Work in Progress*. <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/edicion/30/work-in-progress>
- Ostrowska, Dorota (2010): «International Film Festivals as Producers of World Cinema», en *Cinema&Cie: International Film Studies Journal*, vol. X, n.ºs 14-15, pp. 145-150.
- Punto de Vista (2017): X-Films. <http://www.puntodevista festival.com/es/x-films.asp>
- Róterdam, International Film Festival (2011): Cinema Mondial Tour. [http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert\\_bals\\_fund/cinema-mondial-tour/](http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/cinema-mondial-tour/)
- (2014): Hubert Bals Fund. HBF+Europe. <http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/news-2014-2015/hbf-expands-with-hbf-europe/>
- San Sebastián, Festival Internacional de Cine (2017a): VI Foro de Coproducción Europa-América Latina. [https://www.sansebastianfestival.com/2017/the\\_industry\\_club/foro\\_de\\_coproduccion/1/6443/es](https://www.sansebastianfestival.com/2017/the_industry_club/foro_de_coproduccion/1/6443/es)
- (2017b): Glocal in Progress. [https://www.sansebastianfestival.com/2017/secciones\\_y\\_películas/glocal\\_cinema/8/es](https://www.sansebastianfestival.com/2017/secciones_y_películas/glocal_cinema/8/es)
- SANFIC (2017): Industria. WIP Latam. <http://www.sanfic.com/productos/sanfic-industria/>
- Shaw, D. (2013): «Deconstructing and Reconstructing “Transnational Cinema”», en S. Dennison (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 47-66.
- Sundance, Film Festival (2016): Documentary Film Programme <http://www.sundance.org/programs/documentary-film>
- Triana-Toribio, N. (2013): «Building Latin American Cinema in Europe: Cine en Construcción/Cinéma en Construction», en S. Dennison (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 89-112.
- Vallejo, A. (2014): «Industry Sections, Documentary Film Festivals between Production and Distribution», en *Illuminace*, 26, 1 (93), pp. 65-82.
- (2016): «Of Calendars and Industries: DIFA and CPH: DOX», en *NECSUS*, primavera. <http://necsus-ejms.org/calendars-industries-idfa-cphdox/>