

# Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente<sup>1</sup>

## Film Festivals and the Internationalization of Recent Chilean Cinema

### Festivais de cinema e processos de internacionalização do cinema chileno atual

MARÍA PAZ PEIRANO, Universidad de Chile, Santiago, Chile (mppeirano@uchile.cl)

#### RESUMEN

Este artículo da cuenta del proceso de internacionalización del cine chileno de la última década en relación con los festivales internacionales de cine. A partir de una investigación etnográfica multi-situada realizada durante este período, el texto analiza cómo ciertas prácticas de internacionalización de la producción y circulación del cine chileno reciente se han institucionalizado con el fin de posicionarlo como un cine-arte global gracias a la articulación de políticas locales con tendencias globales del cine contemporáneo. Se enfoca en la participación de profesionales chilenos en el circuito de festivales, discutiendo los modos en los que estos eventos facilitan la internacionalización de cinematografías pequeñas y periféricas como la chilena.

**Palabras clave:** festivales de cine; internacionalización; cine-arte global; cine chileno.

#### ABSTRACT

*This article analyzes the internationalization process of the Chilean cinema of the last decade in relation to international film festivals. Based on a multi-situated ethnographic research conducted during this period, the text analyses how recent Chilean cinema has internationalized its modes of production and circulation, aspiring to become a global art cinema thanks to the articulation of local policies with the international trends of contemporary cinema. The article focuses on the participation of Chilean professionals in the festival circuit, discussing its role in the internationalization of small and peripheral national cinemas.*

**Keywords:** film festivals; internationalization; global art cinema; Chilean cinema.

#### RESUMO

Este artigo aborda o processo de internacionalização do cinema chileno da última década em relação aos festivais internacionais de cinema. Com base em uma pesquisa etnográfica multi-situada realizada nesse período, o texto analisa como certas práticas de internacionalização da produção e circulação do cinema chileno atual foram institucionalizadas, visando posicionar o cinema nacional como um cinema-arte global, obrigado à articulação de políticas locais com tendências globais no cinema contemporâneo. Centra-se na participação de profissionais chilenos no circuito de festivais, discutindo as maneiras pelas quais esses eventos facilitam a internacionalização de cinematografias pequenas e periféricas como o Chile.

**Palavras-chave:** festivais de cinema; internacionalização; cinema global; cinema chileno.

Forma de citar:

Peirano, M. P. (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.info*, (43), 57-69. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>

## INTRODUCCIÓN

El 9 de octubre de 2018, el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia), llevado a cabo en el sur de Chile, organizó el panel de discusión El Cine Chileno, Industria e Internacionalización, con la participación de los directores Sebastián Lelio, Alicia Scherson y Maite Alberdi, cuyas obras han circulado exitosamente en el circuito internacional y que cuentan con varios años de experiencia en dicho circuito. Este conversatorio fue moderado por Bruno Bettati, productor de cine y exdirector del festival, que ha sido un agente activo en las iniciativas de internacionalización del cine chileno en la última década, ideando –por ejemplo– la agencia CinemaChile, que promueve el cine chileno en el exterior. Este panel de conversación fue el primero del ciclo Voces Cine, en el que el festival invitaba al público a discutir y reflexionar abiertamente con algunos expertos sobre temas relevantes para el cine local.

La conversación, con una sala llena de estudiantes de cine, se basaba en la experiencia en el circuito internacional de los realizadores invitados –relativamente jóvenes (entre 35 y 45 años), que sin embargo ya son un referente en cuanto a las formas regulares de hacer cine en Chile–. Gran parte de los tópicos no eran particularmente novedosos para quienes llevan años trabajando en el medio (“¿Para qué sirve ir a festivales?”, “¿Por qué internacionalizarse?”, “¿Qué pasa entonces con las audiencias locales?”), sobre todo en la última década, donde ir a festivales se ha instalado como la vía estandarizada para la circulación del cine nacional. La constitución del panel y la presencia de estos temas evidencia, sin embargo, la centralidad otorgada a la idea de internacionalización para el desarrollo de la industria nacional y la sensación de reiteración en los profesionales más expertos revela cuánto se ha ido institucionalizando esta idea. Las preguntas muestran ciertos patrones de preocupación en el medio nacional que, si bien han ido históricamente aparejados a los intentos por construir una industria cinematográfica en Chile, ahora cobran más relevancia que nunca, puesto que por primera vez la estrategia de posicionamiento del cine chileno en el mercado internacional pareciera estar funcionando de manera sistemática.

Efectivamente, durante el período abordado en este artículo (2009-2018), podemos constatar que el campo de la producción cinematográfica chilena se ha transformado considerablemente, aumentando notoriamente sus niveles de producción y cosechando premios internacionales tanto en prestigiosos festivales de cine como en la Academia de Hollywood. Entre las diversas

películas premiadas encontramos, por ejemplo, *No* (2012), de Pablo Larraín (Premio *Art Cinema Award* de la Quincena de Realizadores de Cannes en 2012, y primera nominación chilena a los premios Oscar en 2013), *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio (Oso de Plata a mejor actriz en Berlín en 2013), *El Club* (2015), también de Larraín (Oso de Plata Premio Especial del Gran Jurado en Berlín en 2015), *Historia de un Oso* (2014), de Gabriel Osorio (primer Oscar chileno, mejor corto de animación en 2016) y probablemente el más destacado, el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2018 de *Una Mujer Fantástica* (2017), nuevamente de Lelio (que ya había ganado el Oso de Plata a mejor guión y *Teddy Award* a mejor película en Berlín, en 2017). Estos premios, probablemente los más visibles en los medios masivos, son solo algunos de los que recibieron estas películas en el extranjero (más de 50 en 2017) (CinemaChile, 2018, p. 5), y son además solamente una parte de la cantidad cada vez mayor de éxitos del cine chileno en el circuito internacional. Durante la última década, el cine chileno ha encontrado consistentemente su espacio en la programación de festivales internacionales, tanto en las muestras como en las selecciones de competencia, cuyas premiaciones han ido legitimando su presencia y circulación cada vez mayor en dicho circuito. De esta manera, se ha ido visibilizando progresivamente, posicionándose como una cinematografía reconocida dentro del ámbito del cine alternativo de autor o cine arte-global contemporáneo.

Este éxito del cine chileno reciente en el circuito internacional no puede solo explicarse como una simple convergencia de talentos emergentes en la última década (que, evidentemente, los hay), sino sobre todo como el resultado de la institucionalización de una estrategia efectiva de posicionamiento internacional de los profesionales chilenos en el medio cinematográfico, producto de su participación constante y sistemática en el circuito. Ésta ha sido fomentada y respaldada por una política audiovisual que busca el desarrollo del cine como industria creativa (CNCA, 2011; 2016), potenciando la producción cinematográfica que pueda participar del mercado internacional de manera competitiva, dirigida no solo a públicos locales sino a audiencias globales (CinemaChile, 2016). Para ello, se ha apuntado conjuntamente a la organización de alianzas público-privadas, la profesionalización de directores y productores de cine nacional, la generación de redes de trabajo locales y transnacionales, y la participación sistemática de producciones chilenas tanto en festivales como en mercados internacionales de cine, donde

han ido ganando un espacio difícilmente imaginable en décadas anteriores.

En este artículo exploraremos este último proceso, analizando algunas de las maneras en que el medio chileno ha internacionalizado sus modos de producción y circulación, institucionalizando prácticas que han facilitado la producción de un cine de exportación gracias a la articulación de políticas locales con las dinámicas globales del cine contemporáneo. En particular, me enfocaré en los modos en que la participación de realizadores y de películas chilenas en el circuito de festivales internacionales de cine ha permitido este proceso, discutiendo las maneras en que se llevan a cabo los procesos de internacionalización del cine chileno en estos espacios.

Este trabajo es fruto de una investigación de larga duración, una etnografía multi-situada (Marcus, 1995) realizada entre 2011 y 2014, tanto en Chile como en festivales y mercados internacionales en Europa (Cannes, Berlín, IDFA y San Sebastián, entre otros), y de un seguimiento intermitente entre 2015 y 2018. La investigación se centró en las trayectorias de realizadores y otros profesionales en diversos contextos espaciales, siguiendo los movimientos transnacionales de las personas, películas y discursos como parte de una red global (Marcus, 1995, pp. 106-111), atendiendo a las maneras en que el cine nacional se negocia en estos espacios. La base fue la observación participante y entrevistas en profundidad con distintos agentes del medio nacional (directores, productores, distribuidores, programadores, críticos de cine y técnicos cinematográficos, principalmente), involucrados en la renovación del “campo de producción cultural” (Bourdieu, 1993) del cine chileno. Este enfoque etnográfico de larga duración permitió tener una perspectiva longitudinal de las prácticas asociadas al proceso de internacionalización, así como contextualizar la exitosa explosión de la producción nacional de los últimos años.

## INTERNACIONALIZACIÓN, CINE-ARTE GLOBAL Y FESTIVALES DE CINE

En el contexto postindustrial de producción de industrias mediáticas y de entretenimiento, dominado por flujos y condicionamientos globales y locales (Cresswell & Dixon 2002), el cine ha tendido cada vez más a la desterritorialización de sus prácticas y a la circulación de los profesionales del medio en espacios de intercambio transnacional, particularmente en el circuito de festivales y los espacios de mercado asociados

a estos. Las prácticas de circulación de los profesionales en el circuito están directamente relacionadas con el intento de internacionalización de su producción cinematográfica, entendida básicamente como la “creciente exportación de películas más allá de su país de origen” (Lorenzen, 2007, p. 5), una preocupación fundamental para el cine contemporáneo, en un intento de asegurar su supervivencia dentro de la economía global (Grainge, 2008). Esto es particularmente relevante para las cinematografías periféricas (Jordanova, Martin-Jones, & Vidal, 2010), esto es, aquellas que se desarrollan en los márgenes de los centros de producción filmica mundial, que suelen contar con mercados internos limitados y buscan expandirse al mercado internacional, aumentando sus posibilidades de circulación y de exhibición.

La internacionalización debería otorgar, en teoría, más oportunidades de crecimiento para los pequeños productores de cine de todo el mundo; sin embargo, históricamente las condiciones para participar en dichos mercados han sido muy desventajosas para las cinematografías pequeñas, pues el mercado internacional ha estado dominado por la producción de Estados Unidos, cuyas compañías cinematográficas crearon muy tempranamente una fuerte ventaja comparativa en el ámbito internacional (Crane, 2014). Es por eso que internacionalizarse es un desafío económico constante y un horizonte de sentido cultural preponderante en los países periféricos, que suelen buscar estrategias para potenciar la exportabilidad de sus películas (Barthel-Bouchier, 2012).

Una estrategia fundamental ha sido insertarse en el circuito de festivales y mercados de cine que funcionan durante los días del festival (como el *Marché du Film* del Festival de Cannes, o el *European Film Market* (EFM) de la *Berlinale*, que siguen un modelo de feria industrial), pues estos eventos trascienden las fronteras nacionales, funcionando como nodos de apoyo industrial y posibilitando la circulación de un cierto tipo de cine pequeño y periférico (de Valck, 2007), como el cine latinoamericano reciente (Falicov, 2012). Los festivales funcionan como espacios de intercambio económico, escaparates culturales y nodos de prestigio para el cine alternativo mundial (o no hollywoodense), particularmente lo que se ha llamado el cine del mundo (*world cinema*, Durovicová & Newman, 2010) de corte autorial, o cine-arte global (Galt & Schoonover, 2010).

Para la mayoría de los países de producción pequeña o pequeñas cinematografías (*small cinemas*, Hjort & Petrie, 2007) que son fuertemente dependientes del

financiamiento de los estados nacionales a los que adscriben, este cine de arte global que circula en festivales proporciona el único contexto institucional para audiencias fuera de sus países de origen. Para Galt y Shoonover, este tipo de cine corresponde a “largometrajes narrativos en los márgenes del cine convencional, ubicados en algún lugar entre películas totalmente experimentales y productos abiertamente comerciales” (2016, p. 7) cuyas características típicas (pero no necesarias) incluyen el compromiso manifiesto de la estética y un modo de narración que se libera de las estructuras clásicas y se distancia de sus representaciones. Estas películas se caracterizarían justamente por un tenor transnacional, pues no solo articulan una relación ambivalente con su origen geográfico, sino que la misma categoría cine-arte denota lo eminentemente internacional, pues a menudo es usada como un código para películas extranjeras que rechazan los sistemas y valores de Hollywood<sup>2</sup>, así como un sinónimo de cine del mundo. Esta identidad internacional construye el cine de arte como intrínsecamente cosmopolita, dislocado de sus referencias patrimoniales o étnicas, y asociado a formas de producción y estéticas heredadas de un cine de arte moderno de autor, universalista, principalmente de tradición europea.

Ahora bien, a pesar de su cosmopolitismo, la película que circulan en el circuito global se convierten igualmente en referentes de las naciones a las que representan, pues pese al incremento de las coproducciones y del intercambio internacional en el cine contemporáneo, siguen clasificándose como pertenecientes a un país en particular: son categorizadas bajo etiquetas nacionales en la mayoría de los programas de exhibición y de los mercados internacionales en función de los porcentajes de participación de los países involucrados en su producción. Las películas son, además, significantes de cierto localismo que las posiciona y diferencia dentro de un discurso común del mercado del cine del mundo. Esta identidad nacional suele estar ligada a la del director o directora, que sostiene una doble condición de artista individual, con pretensión cosmopolita, y de profesionales que adscriben y participan del mercado internacional, como representantes de dicha nación (Ross, 2010, p. 141).

La importancia de los directores como marcadores de nacionalidad se explica porque el cine-arte global está fuertemente vinculado a la idea de cine de autor, destacando la visión y estilo propios del cineasta, y conformando un canon internacional de grandes directores al que eventualmente podrían llegar a pertenecer los

realizadores que participan del circuito internacional. Para los realizadores de cinematografías pequeñas esto es particularmente relevante pues, como han señalado Staiger y Gerstner (2003, p. 12), la autoría permite a los cineastas en posiciones no dominantes afirmar una agencia parcial y prácticas alternativas que pueden permitir su supervivencia en un contexto de producción tan desigual a nivel global como la industria cinematográfica. De esta manera, el cine de autor se ha convertido en una de las posibilidades más accesibles para los cineastas de cinematografías pequeñas, no solo por su potencial bajo costo, sino porque constituye además una puerta para integrarse y legitimarse dentro del mercado del cine internacional como parte de una cinematografía nacional en diálogo con los códigos del cine-arte global.

Además de la visibilidad y del prestigio internacional que implica la participación en el circuito para este tipo de cine, los festivales constituyen puntos nodales de la red de producción cinematográfica internacional contemporánea (Stringer, 2001), donde se llevan a cabo prácticas internacionalizadas de producción y de intercambio que preceden a la venta, con el objetivo principal de asegurar la exportabilidad de estas películas. Ya desde los noventa y especialmente desde los 2000, los festivales de cine han ido proliferando y desarrollando un foco industrial cada vez más importante, que tiende a potenciar y promover las cinematografías pequeñas y periféricas. La tendencia a la industrialización de los festivales se desarrolla, como bien señala Vallejo (2014, p. 31), paralelamente a la expansión del Tercer Sector en la economía global, bajo un modelo mixto de financiamiento y gestión cultural de organizaciones independientes con apoyo estatal. Este implicó, desde la década de los 90, una creciente institucionalización y profesionalización de los festivales, así como el aumento de la inclusión de actividades de industria en sus programas (talleres de desarrollo de proyectos, mesas de negocio, encuentros de coproducción, espacios de mercado, etc.). Estas actividades llaman a potenciar la producción internacional, ofreciendo el espacio para el *networking* y las posibilidades de intercambio económico, social y cultural. Por lo tanto, al igual que otras ferias culturales industriales, funcionan como eventos de configuración de campo (Lampel & Meyer, 2008; Moeran, 2010) que permiten la emergencia y la reproducción de industrias globales.

Este modelo de “festival de negocios” (Peranson, 2009, p. 26) ha ido desplazando al de festival para audiencias de corte cinéfilo, característico de los

festivales europeos hasta la última década. Seguir el modelo industrial ha permitido a los festivales captar cada vez más la atención internacional de distintos profesionales del sector, fundamental en un contexto cada vez más competitivo también para los mismos festivales, que dependen de su capacidad para congregar una mayor cantidad de dichos profesionales si quieren asegurar su supervivencia y expansión. Las políticas de industrialización de los festivales los han llevado a convertirse, consecuentemente, en los puntos de encuentro obligatorio para diversos agentes de la industria internacional. Podemos entenderlos entonces como nodos para la circulación cinematográfica, es decir, puntos de intersección en la red cinematográfica mundial con una fuerte tendencia a la transnacionalización, que actúan de mediadores en dicha red. Los festivales se han convertido así en espacios estratégicos para los profesionales de la industria que pueden acceder a ellos, pues les permiten entrar en contacto y formar parte de las macro-redes globales de circulación cultural que estos mismos ayudan a configurar.

### LA BÚSQUEDA POR LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL CINE CHILENO

Considerando el contexto global, no resulta extraña la orientación hacia la internacionalización que ha tomado el cine chileno en las últimas décadas. Por lo demás, la búsqueda por internacionalizar el cine en Chile no es algo nuevo. Esta idea ha ido usualmente de la mano de variados intentos por potenciar la creación de una industria local competitiva, tanto en Chile como en otros países de Latinoamérica, suponiendo que el cine necesita de amplios mercados para sostenerse económicamente. La búsqueda por la internacionalización enfatiza entonces, históricamente, la idea de proteger o potenciar la industria nacional —entendida como aquella producción cinematográfica realizada bajo los marcos institucionales y territoriales de un Estado nacional particular— pero cuyo crecimiento depende de sus posibilidades de expandirse fuera del país de origen.

En el contexto latinoamericano, la lucha por tener una industria nacional puede vislumbrarse ya en las primeras décadas del siglo XX, cuando empezó a ser evidente la potencialidad del cine como producto de exportación y sinónimo de progreso económico. Los estados como el chileno, en miras hacia la nacionalización y el desarrollo industrial bajo el modelo ISI (Industrialización por Sustitución de Importaciones),

empezaron a considerar al cine como un foco importante para dicho desarrollo, particularmente durante el período de entreguerras y en la década de 1940<sup>3</sup>. Ya entonces se consideró como estrategia fundamental el internacionalizar la producción, bajo la idea de crear historias universales que pudieran venderse fuera de Chile. Esta idea fue abandonada junto al proyecto de industrialización, y la producción chilena se volcó al proyecto culturalista con un foco más artístico y político durante la década de 1960, dando forma al Nuevo Cine chileno. Lo que hoy puede parecer paradójico es que justamente en dicho período empezó también a cobrar mayor importancia la circulación internacional en festivales de cine, dado el interés de los festivales europeos en la promoción del cine periférico (Campos, 2018), particularmente de los nuevos autores del Nuevo Cine Latinoamericano.

La idea de potenciar la industria nacional vuelve a instalarse solo después de la restauración de un gobierno democrático en el país durante la década de 1990, cuando el Estado se convirtió en el principal patrocinador del cine chileno (Mouesca, 1992, p. 135; Trejo, 2009, p. 84), estimulando un crecimiento de la producción cinematográfica nacional cada vez mayor. Durante este período el Estado, mediante el CNCA y CORFO, volvió a promover la producción nacional. Paralelamente, se reabrieron las escuelas de cine en el país (cuyas primeras generaciones se gradúan a fines de 1990), y se abarataron los costos de producción gracias a la digitalización; todo esto condujo a un aumento en los niveles de producción y a la paulatina profesionalización del campo. Lo anterior fue acompañado de diversos cambios institucionales concretados, por ejemplo, en la promulgación de la Ley n° 19.981, llamada Ley del Cine, en 2004, que implicó la creación de un programa especial para el fomento de la industria audiovisual administrado por el Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual (CAIA), y el aumento de los fondos y programas de ayuda a la promoción del audiovisual nacional, que conceden ayuda financiera no solo para la producción de películas, sino también para su difusión y circulación internacional.

En síntesis, hacia mediados de 2000 en Chile se reconfiguraron las condiciones de producción del campo cinematográfico. Ello, junto a la creciente participación de los profesionales chilenos (especialmente directores y productores) en el circuito de festivales durante dicho período, sentó las bases para la definición de una estrategia colectiva de internacionalización. Como señala Bettati (2012), si bien desde 1992 el

organismo gubernamental ProChile<sup>4</sup> había trabajado apoyando la exportación de cine chileno, no es sino hasta mediados de 2000, luego de años de exploración del mercado internacional y de viajes individuales de los profesionales a los mercados, que se contó con los conocimientos suficientes como para abordar estratégicamente el circuito internacional.

La experiencia acumulada por los profesionales chilenos los llevaría a identificar la necesidad aumentar sus exportaciones y las potencialidades del circuito como entrada a un mercado de nicho, así como la necesidad de organizarse colectivamente para abordarlo. Esto se articularía con el propio interés del Estado chileno por promover el cine como sector económico, con miras a la creación de una industria creativa global. Esta aspiración implica argumentar a favor de la internacionalización, orientación que aparece claramente en la política cultural del período estudiado (CNCA, 2011) para ésta y otras formas de producción cultural—como la música y la industria editorial (pp. 53-54)—, así como en la reciente formulación de la Política Nacional Audiovisual (2017-2022). La política cultural del “estado neoliberal” (Harvey, 2007, pp. 64-69) chileno supone, en este sentido, una estrategia orientada al mercado para posicionar a las películas en la esfera global gracias al desarrollo de una marca distintiva del cine chileno en el exterior. De esta manera, Chile ha potenciado un cine nacional de exportación, que posiciona al país en esos mercados. Para el Estado chileno, esto no solo dinamiza a la industria, sino que además hace la nación visible en dichos contextos, promoviendo una imagen país mediante un cine apto para el consumo internacional, particularmente en el circuito de cine-arte global.

Un elemento clave de esta estrategia es promover sistemáticamente la participación de profesionales del cine en el circuito internacional, ofreciéndoles fondos especiales para asistir a festivales y mercados de cine de todo el mundo, incluidos festivales de ficción, documentales, cortometrajes y animación, principalmente mediante el Programa de apoyo para la participación en festivales y premios internacionales<sup>5</sup>. Esta estrategia ha sido facilitada y potenciada por la organización de los mismos profesionales del sector y la conformación de CinemaChile, una agencia público-privada que promueve el cine nacional, creada en 2009 por miembros de la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile (APCT), gracias al programa de apoyo a marcas sectoriales de ProChile. Como marca sectorial, CinemaChile busca potenciar el sector audiovisual<sup>6</sup>. Entre otras labores de promoción del cine chileno,

gestiona y visibiliza la presencia de una delegación o misión chilena en festivales y mercados internacionales de prestigio (como el *Marché du Film* o el EFM), organizada en conjunto con ProChile y financiada por el gobierno. Si bien la primera misión a Cannes ya había sido organizada en 2006 por el Nodo Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la creación de CinemaChile permitiría, desde 2009<sup>7</sup>, aglutinar a los profesionales chilenos asistentes bajo una sola imagen de marca y empezar a desarrollar una asistencia constante a los festivales de cine. Recogiendo las experiencias anteriores, CinemaChile agruparía una serie de prácticas habituales, comenzando así un proceso de institucionalización de la participación en el circuito internacional.

La principal estrategia de CinemaChile ha sido promocionar las películas chilenas en los festivales y mercados gracias a la difusión de los logros internacionales del cine chileno y la creación de espacios de marketing y promoción para profesionales chilenos en dichos mercados. Como veremos a continuación, esta estrategia de inserción en el circuito ha implicado diversas prácticas de internacionalización en estos espacios, apuntando al posicionamiento del cine chileno como cine global de autor y articulándose con el giro de los mismos festivales de cine hacia la promoción industrial de los cines del mundo.

## PRÁCTICAS DE INTERNACIONALIZACIÓN EN LOS FESTIVALES DE CINE

Para quien asiste por primera vez a un gran mercado cinematográfico como el *Marché du Film* de Cannes, el panorama puede ser abrumador. Los pasillos del *Palais du Festival* se repletan de profesionales del cine de todo el mundo, congregando bulliciosos flujos de expectantes artistas y apurados hombres y mujeres de negocios que resuenan en diferentes idiomas, se saludan como amigos de toda la vida y discuten sobre películas, proyectos y novedades entre mesas de negocio, stands de promoción, tarjetas de visitas, iPads, laptops, y múltiples tazas de café. Para los profesionales chilenos participantes del mercado, saber a dónde dirigirse, con quién hablar o qué hacer en sus reuniones es parte del aprendizaje que da la experiencia de previas versiones del evento, y que se va perfeccionando con el tiempo de recorrido en el circuito festivalero mediante la acumulación de conocimientos generada por su circulación (Peirano, 2018).

En mis primeras observaciones en terreno, en 2011 y 2012, la mayor parte de los profesionales chilenos eran

aún neófitos que asistían a los mercados por primera o segunda vez, gracias al apoyo del recientemente creado CinemaChile, que empezaba a congregarse de manera coordinada a los chilenos participantes en el festival. Con esta agencia como ente aglutinador, los profesionales chilenos rápidamente se reconocían como una pequeña comunidad nacional dentro del espacio del festival, que funcionaba como intermediador. Los más inexpertos confiaban en otros colegas chilenos que ya tenían experiencia previa en el circuito para que los ayudaran a navegar en el mercado y a moverse en los otros espacios del festival: proyecciones de películas en distintas secciones paralelas, premieres, eventos de industria, actividades sociales. En cada una de esas instancias, los profesionales aprendían diferentes aspectos del proceso de internacionalización, principalmente en dos áreas: la selección y exhibición de sus películas en el festival y las transacciones económicas y sociales que se dan en los espacios de industria y de mercado.

En este contexto, los stands de cine chileno dentro de los mercados de cine permiten tener un centro, un lugar de encuentro dentro de la vorágine festivalera que se constituye como un referente colectivo nacional dentro del mercado. El stand otorga un espacio de encuentro para los negocios entre profesionales chilenos y agentes internacionales. Asimismo, potencia el encuentro y la formación de redes entre los profesionales chilenos en los espacios internacionales, facilitando las redes de colaboración y el fortalecimiento de sus lazos a través de la experiencia colectiva del festival de cine. La comunidad de práctica construida en estos espacios ha facilitado un aprendizaje colectivo sobre el proceso de internacionalización en festivales, que solo recientemente ha empezado a ser parte de la educación formal de los estudiantes de cine.

Este espacio colectivo permite también la convergencia de profesionales chilenos con diferentes experiencias y agendas dentro del festival. Para cada participante, la experiencia varía según su rol y posición dentro del campo de producción. Recorrer los festivales de cine significa, para algunos, asistir a múltiples exhibiciones de películas (recientes descubrimientos del cine del mundo, retrospectivas cinéfilas, exhibiciones de mercado para compradores, por ejemplo), donde pueden ponerse al día con las estéticas y los autores que emergen y se consagran en el circuito. Para otros, el festival implica ir a sus propios estrenos, Q&As (preguntas y respuestas después de la proyección), conferencias de prensa y entrevistas con los medios sobre las películas que presentan en el festival, promoviendo tanto sus

obras como a ellos mismos, en tanto autores dentro del circuito internacional.

Para todos los profesionales, asistir a festivales significaba además recorrer una serie de eventos sociales diarios, que van desde desayunos de negocio a múltiples fiestas nocturnas, donde el trabajo se superpone con el encuentro informal con otros agentes del campo transnacional. CinemaChile gestiona eventos sociales dentro de la competitiva agenda festivalera, exclusivos para profesionales de la industria chilena y sus contrapartes internacionales. Fiestas, desayunos o aperitivos permiten difundir la marca cine chileno, promocionando películas y proyectos y dando a conocer personalmente a los directores y productores. Estos espacios complementan así la labor de marketing en otras instancias, y funcionan como puntos de encuentro, permitiendo el establecimiento de contactos y facilitando la construcción de redes con profesionales de la industria. Así, se generan y mantienen lazos con compradores, productores, programadores de festivales y distribuidores internacionales, fundamentales para la industria contemporánea.

Asistiendo regularmente a estas instancias, en distintos festivales consecutivos, los profesionales chilenos pueden volver a encontrarse una y otra vez con sus contrapartes internacionales, lo que permite construir cierta continuidad en los lazos, generando la confianza necesaria para hacer negocios en una industria desterritorializada como esta. Así, el encuentro en diferentes festivales de manera sucesiva y regular ha ido conformando una plataforma relativamente estable para el intercambio entre los profesionales del cine. Es por eso que, luego de casi una década de presencia internacional con prácticas de este tipo, las relaciones se han consolidado, facilitando la recordación de la marca y la inserción en una red internacional de profesionales. Un hecho que evidencia este punto, por ejemplo, es la creación del *Work in Progress* Cine Chileno del Futuro en el FICValdivia (2017) que cuenta con invitados internacionales muy relevantes del circuito de festivales y mercados de cine<sup>8</sup>, quienes acceden a viajar a Chile para premiar una obra en desarrollo gracias a los lazos y el reconocimiento que han establecido previamente con los profesionales chilenos.

El marketing experiencial del cine chileno en los eventos sociales va de la mano con la promoción directa de la marca de cine chileno en el stand del mercado, visibilizando las películas y los directores presentes en el festival, mediante la decoración, la papelería promocional y el catálogo anual de cine chileno que

CinemaChile produce y difunde en estos espacios. El eje comunicacional de todo el material promocional es la calidad de estándar internacional de las producciones nacionales bajo el slogan *Making Chilean Films Global*. No se enfatizan las temáticas locales del cine chileno, sino su diversidad, y se destaca principalmente a los realizadores como talentos individuales de clase mundial, que reafirman los valores tanto de creatividad artística como de innovación y confiabilidad. Todo ello potencia la idea del cine chileno como un tipo de cine de autor de exportación.

A esta labor de marketing, destinada a asegurar el posicionamiento de marca, se suman otras prácticas fundamentales de internacionalización en los festivales: la exhibición de películas chilenas seleccionadas en el programa del festival, su difusión y su visibilidad, y las ayudas a producción de proyectos en desarrollo. La estrategia chilena ha permitido incrementar una participación constante de los realizadores y productores chilenos en los festivales internacionales, tanto en la selección y el programa oficial como en los espacios de industria, laboratorios, *work in progress* y otras instancias que se dan en estos eventos. Considerando los altos costos asociados a este proceso, el apoyo logístico y monetario del Estado ha sido fundamental, facilitando que los profesionales chilenos participen regularmente de los festivales, conozcan las expectativas del circuito y se posicionen en el imaginario de los agentes internacionales. Si bien esto no determina directamente ni la selección ni los premios obtenidos en cada festival, sí facilita el acercamiento a los agentes que toman decisiones sobre su inclusión en el campo.

El aumento de la participación chilena se ha visto también potenciado por las relaciones de competitividad entre los mismos festivales que, como señalábamos anteriormente, buscan contar en su programación con los últimos descubrimientos de los grandes y más innovadores directores de cine arte global, esto es, los nuevos autores de los que depende este campo de producción cultural. En particular, los festivales se interesan por aquellos que provengan de cinematografías no occidentales (no euroamericanas) o relativamente desconocidas, pues puede resultar novedoso para el contexto internacional. La particularidad cultural de las obras de cinematografías pequeñas, expresada en su adscripción a una nación periférica, adquiere un valor simbólico que facilita su intercambio en este contexto y que asegura, para los festivales, cierta diversidad y universalismo en su programación.

Los festivales, entonces, han promovido activamente no solo la difusión de las obras de cineastas de cinematografías pequeñas, sino que también han potenciado su creación, buscando el mantenimiento del nivel de producción de su interés. En consecuencia, varias de las iniciativas industriales de los festivales están dirigidas a potenciar la producción del cine del mundo de los países periféricos, a través de su financiamiento (directo, mediante fondos de producción, o indirecto, a través de premios de *work in progress* o a películas terminadas) y de la creación de los espacios de industria paralelos a su programa de exhibición. Estos sirven para crear redes globales de profesionales, así como para la educación y profesionalización de directores y productores (por ejemplo, mediante los laboratorios de creación, *Master Classes* o talleres). Para los profesionales chilenos, asistir a estos eventos implica internacionalizar su trabajo, aumentando su potencial exportable, no solo porque dan a conocer sus proyectos a agentes internacionales clave antes de que estén terminados, sino porque también pueden conocer sus consejos y opiniones respecto de su trabajo y decidir (o no) adaptar ciertos aspectos a las expectativas internacionales. Por lo demás, su participación y, eventualmente, premiación en dichas instancias contribuyen a aumentar el prestigio de sus obras y de sí mismos en el circuito internacional.

Para Marijke de Valck (2007), esto implica que los festivales son clave para la experiencia de los realizadores y la construcción de sus carreras profesionales en el contexto internacional. Según la autora, los festivales son “sitios de paso obligatorios” en la red global de producción cinematográfica (2007, p. 36). Tomando el famoso concepto de Van Gennep (1960), considera que participar en los festivales internacionales se asemeja a llevar a cabo “ritos de paso” que cambian el estatus social de sus participantes. La experiencia festivalera de los realizadores, tanto en sus espacios de industria como en aquellos de exhibición y encuentro con el público, premieres y ceremonias de premiación, constituyen no solo instancias de aprendizaje del *know-how* de la industria, sino también la consagración de sus participantes como miembros activos y validados del campo de producción cultural.

Siguiendo a Bourdieu (1993), el paso por los festivales implica para los realizadores la acumulación de capital cultural (conocimientos) y simbólico (prestigio) a nivel global, que denota la pertenencia de los agentes a un campo cinematográfico internacional (el espacio cosmopolita del cine-arte global), legitimando

su posición dentro de dicho campo. Ello se ve reforzado por su constante participación y circulación en el circuito, que le añade valor tanto a las películas que viajan de un festival a otro como a los cineastas y realizadores asociados a ellas, sobre todo en el caso de ser premiadas. El capital simbólico se traduce, por lo demás, en el aumento de las posibilidades de participar en nuevos eventos, pues crecen las posibilidades de programación y de invitación a otros festivales. También se puede traducir, idealmente, en mayores posibilidades de obtener fondos internacionales para nuevos proyectos (varios de ellos patrocinados por los mismos festivales) en función de los éxitos previos en el circuito, así como en la apertura a las negociaciones para la distribución internacional de las películas que circulan en los festivales.

En el caso chileno, un ejemplo paradigmático de este proceso es el caso del director Sebastián Lelio, cuyo Oscar por *Una Mujer Fantástica* (2017) lo consagra como un autor de cine-arte global, luego de una exitosa trayectoria por el circuito de festivales desde su primer largometraje, *La Sagrada Familia* (2005). Estrenada internacionalmente en el prestigioso Festival de San Sebastián (España), *La Sagrada Familia* inició un recorrido de más de 100 festivales, recibiendo más de 28 premios nacionales e internacionales (véase [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)), lo que implicó el inicio de su posicionamiento como un talento acreditado en el medio internacional. Luego, sería seleccionado para participar de la reconocida *Résidence* de cuatro meses del festival de Cannes de 2007, instancia de formación organizada por la *Cinéfondation* del festival, que busca a jóvenes directores que sean prometedores para el cine del mundo. En este marco, realizó su segundo largometraje, *Navidad* (2009), estrenado en el mismo Festival de Cannes (donde tendría lugar, además, la primera misión chilena organizada por CinemaChile, en 2009).

De ahí en adelante, los éxitos, el prestigio y la experiencia se seguirían acumulando. Lelio estrenó *El año del tigre* (2011) en el Festival de Cine de Locarno, película producida por la productora Fábula de los hermanos Pablo y Juan de Dios Larraín (quienes también habían estado acumulando experiencia y prestigio mediante su propia circulación en festivales para ese entonces), donde obtuvo el premio del jurado. También producida por Fábula, estrenó *Gloria* (2013) en la competencia oficial el Festival de Cine de Berlín, ganando un Oso de Plata a la mejor actriz para Paulina García, el Premio del Jurado Ecueménico y el *Gilde Award*. Así, se consagró como un autor internacional, abriendo las

puertas para trabajos en proyectos internacionales como *Disobediencia* (2017). Como vemos, el director contaba con un amplio camino recorrido antes del estreno de *Una Mujer Fantástica* (2017) en la competencia oficial del Festival de Cine de Berlín. Su éxito allí (con un Oso de Plata para el mejor guión con Gonzalo Maza, y un *Teddy Award* a mejor película) conduciría a una nueva seguidilla de premios, incluido un Premio Goya (España) y un *Independent Spirit Award* (Estados Unidos), hasta la consagración, finalmente, del premio Oscar.

Además de los méritos artísticos del director, resulta evidente que su trayectoria está ligada a una acumulación de capital cultural y simbólico a lo largo de su recorrido por el circuito. Sus películas sostienen un balance apreciado por los festivales de cine, presentando un mirada autoral que rescata ciertos elementos de la cultura local—arraigados en las dinámicas familiares disfuncionales de *La Sagrada Familia*, en historias basadas en eventos reales como *El año del Tigre*, o bien en ciertos guiños a la contingencia nacional, como las protestas estudiantiles en segundo plano de *Gloria*— mientras relata historias de alcance universal con una estética deslocalizada, como podemos apreciar en *Una Mujer Fantástica*, facilitando la entrada al espacio cosmopolita del cine global de autor que potencian los festivales.

El caso de Sebastián Lelio es relevante no solo por la consecución de un éxito individual, sino también por cómo esto se traduce al conjunto del cine chileno. Puesto que, como señalé anteriormente, los autores de las cinematografías pequeñas pueden ser considerados como marcadores de identidad nacional de sus películas, sus éxitos individuales también tienden a extrapolarse simbólicamente al conjunto de la cinematografía nacional. En la práctica, mientras más películas chilenas seleccionadas y premiadas haya en festivales de renombre, más se posicionan sus directores en el circuito, y de paso, su prestigio se proyecta al resto de las producciones del país. Es por eso que CinemaChile busca potenciar la marca colectiva basándose en el éxito de un director, usando por ejemplo como slogan del año 2018 *Chile: where fantastic things actually happen* (CinemaChile, 2018), aludiendo al éxito de *Una Mujer Fantástica*. Como resultado, los premios para los realizadores chilenos han suscitado un interés creciente por el cine nacional en su conjunto en el circuito festivalero, lo que se refleja en los diversos focos especializados sobre cine chileno que se han programado en festivales internacionales en los últimos cinco años.

## CONCLUSIONES

La búsqueda por la internacionalización de la producción ha sido históricamente un horizonte clave para las cinematografías pequeñas, en un intento por desarrollar la industria nacional y posicionarse en un mercado global altamente competitivo. Para aumentar sus exportaciones, estas cinematografías han tendido ya sea a crear películas que parecen tener un atractivo universal, tratando de borrar ciertas marcas locales muy específicas, o bien a buscar nichos de mercado donde los productos nacionales se ajusten a las expectativas internacionales. Hemos visto que la estrategia chilena de la última década ha apuntado a combinar ambos caminos, insertándose en el circuito de festivales internacionales de cine que buscan y promueven un cine global de autor.

Los modos en los que se han dado los procesos de internacionalización del cine chileno en la última década, potenciados y promovidos por el Estado chileno, se articulan con las tendencias globales del cine internacional, mediante prácticas industriales y de exhibición que tienen lugar en los festivales y mercados internacionales de cine. Los festivales se han convertido en espacios clave tanto para la producción como para la circulación, exhibición e intercambio de las películas nacionales. Los festivales encarnan el régimen de valor del cine de arte global, dando valor y legitimidad a obras y realizadores, como porteros del cine internacional; por lo tanto, son espacios fundamentales para la circulación de un cine de autor que se articula mejor con los horizontes de posibilidad de los países de producción pequeña. Los regímenes de valor encarnados en la idea de autoría desafían los modos de producción industrial a gran escala, promoviendo en cambio un cine independiente, producto de la visión personal del realizador, que las cinematografías pequeñas han potenciado. Por otra parte, el giro hacia la industrialización de los festivales de cine en la última década lo ha llevado a promocionar activamente la producción de cinematografías periféricas, abriendo cada vez más espacios transnacionales para el intercambio cultural y económico, que los ha convertido en nodos fundamentales para la internacionalización de dichas cinematografías.

La internacionalización del cine chileno reciente ha estado, entonces, íntimamente ligada al aprovechamiento de las distintas instancias en que los festivales de cine permiten asegurar cierta exportabilidad de las

películas nacionales. Se puede observar que, desde 2009 hasta la fecha, se han ido desarrollando y sedimentando ciertas prácticas que han permitido, en el mediano plazo, el posicionamiento de la marca de cine chileno en el contexto internacional. Mediante el apoyo a proyectos y profesionales individuales y la conformación de comunidades de práctica en los espacios de festival, se ha ido acumulando capital cultural y regularizando la participación intensiva de los realizadores y las películas en los festivales. Esto ha implicado un efecto de bola de nieve en cuanto a la exhibición cine chileno y su consecuente acumulación de valor simbólico, asociada a su circulación constante y sistemática en el circuito. La institucionalización de estas prácticas en los festivales durante la última década ha contribuido al proceso de internacionalización de diferentes maneras, aumentando el prestigio de la industria y generando conocimientos que incrementan sus posibilidades de adaptación a las expectativas internacionales, así como estableciendo y fortaleciendo redes y relaciones con agentes internacionales. Las prácticas de internacionalización han ido transformando, pues, el campo cinematográfico chileno, que se ha expandido y aumentado su valor simbólico y cultural en el campo global.

En la lucha por potenciar la producción nacional, algunos países han desarrollado una estrategia “ofensiva” más que “protectora” (Barthel-Bouchier, 2012, pp. 78-79), estimulando la participación de los productos nacionales en mercados externos, buscando asegurar la exportabilidad de películas y de talentos locales, como en el caso chileno. Esta estrategia de internacionalización ha resultado muy efectiva, tanto para que una cinematografía pequeña esté ahora en el mapa del cine internacional como para abrir una línea de viabilidad para los proyectos de realizadores locales. Sin embargo, esta tendencia deja también espacio para abrir nuevas (y viejas) preguntas por la futura estabilidad de dichos procesos y por la inserción efectiva del cine nacional en los mercados internos. ¿Cómo se articulan los procesos de internacionalización con la protección del cine nacional en el mercado local y con su vinculación con los espectadores nacionales? Una vez institucionalizadas las prácticas de internacionalización de los profesionales chilenos en los festivales de cine, cabe preguntarse ahora cómo reconfiguran estas prácticas la relación de los cineastas con los públicos nacionales y con los contextos locales de los que surge el cine chileno.

## NOTAS

1. Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto FONDECYT n°11160735 *Festivales de cine: experiencias de formación y expansión del campo cultural chileno*. La primera parte de investigación en terreno (2011-2014) forma parte de mi tesis doctoral, financiada por el programa Becas Chile de CONICYT. Mis sinceros agradecimientos a todos los profesionales de cine chileno que participaron generosamente en esta investigación, compartiendo sus experiencias, y al personal de CinemaChile, Chiledoc y ProChile, que permitió mi trabajo de observación en los festivales y mercados de Cannes, Berlín, IDFA y DokLeipzig durante este período.
2. En el contexto desde el que hablan los autores, el concepto implica películas de habla no inglesa.
3. Para más detalles sobre este proceso en el caso chileno, véase Peirano & Gobantes (2015).
4. ProChile es una institución que depende del Ministerio de Relaciones Exteriores, encargada de la promoción de la "oferta exportable de bienes y servicios chilenos" (ProChile, n.d.).
5. Véase <http://www.fondosdecultura.cl/fondos/fondo-audiovisual/ventanilla-abierta/>
6. A esta marca se le suma además la nueva marca sectorial Chiledoc ([www.chiledoc.cl](http://www.chiledoc.cl)), lanzada en octubre de 2018, una alianza público-privada entre ProChile y la Corporación Cultural de Documentalistas para la promoción de cine de no ficción, que trabajaría en forma conjunta con CinemaChile.
7. Para mayores detalles sobre la primera misión chilena en Cannes organizada por CinemaChile, véase Bettati (2013).
8. En 2018, FICValdivia contó, por ejemplo, con la participación de Giona Nazzaro (Venecia, *Visions du Réel*), María Bonsanti (Eurodoc), Matthijs Wouter Knol (*European Film Market*, Berlín), Andrea Picard (*Cinéma du Réel*), Lorenzo Esposito (Locarno) y Fabienne Hancl (ACID, Cannes).

## REFERENCIAS

- Barthel-Bouchier, D. (2012). Exportability of Films in a Globalizing Market: The Intersection of Nation and Genre. *Cultural Sociology*, 6(1), 75–91. <https://doi.org/10.1177/1749975511401269>
- Bettati, B. (2012). *Why Not? Política Industrial para el Audiovisual Chileno* [Why not? Industry Policy for the Chilean Audiovisual Sector]. Santiago, Chile: Ebooks Patagonia.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Campos, M. (2018). Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina [(Trans)national as the axis of the film festivals circuit. A historical approach to the Europe-Latin America dialogue]. *Imagofagia, Revista virtual de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (17), 11-40. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10486/683950>
- CinemaChile. (2016). *Audiencias Globales del Cine Chileno 2013. Métricas internacionales, participación y desempeño* [Global Audiencies of Chilean Cinema. International statistics, participation and performance]. Retrieved from [https://issuu.com/cinema.chile/docs/metricas\\_2016](https://issuu.com/cinema.chile/docs/metricas_2016)
- CinemaChile. (2018). *New Chilean Films 2018. Catálogo* [Catalogue]. Santiago, Chile. Retrieved from <http://www.cinemachile.cl/catalogo-2018/>
- CNCA. (2011). *Política Cultural 2011-2016* [Cultural Policy 2011-2016]. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes. Retrieved from [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica\\_cultural\\_2011\\_2016.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf).
- CNCA. (2016). *Política Nacional del Campo Audiovisual 2017-2022* [Audiovisual Policy 2017-2022]. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes. Retrieved from <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/politica-audiovisual-2017-2022/>

- Crane, D. (2014). Cultural globalization and the dominance of the American film industry: Cultural policies, national film industries, and transnational film. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 365-382. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.832233>
- Cresswell, T. & Dixon, D. (Eds.). (2002). *Engaging film: Geographies of mobility and identity*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Durovicová, N. & Newman, K. (2010). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Falicov, T. (2012). Programa Ibermedia: ¿Cine Transnacional Iberoamericano o Relaciones Públicas para España? [Ibermedia Program: ¿Latin American Transnational Film or Public Relations for Spain?]. *Revista Reflexiones*, 91(1), 299-312. Retrieved from <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/1504>
- Galt, R. & Schoonover, K. (2010). *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press.
- Grainge, P. (2008). *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global media age*. London: Routledge.
- Harvey, D. (2007). *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hjort, M. & Petrie, D. J. (Eds.). (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Iordanova, D., Martin-Jones, D., & Vidal, B. (2010). *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lampel, J. & Meyer, A. (2008). Field-configuring Events as Structuring Mechanisms: How Conferences, Ceremonies, and Trade Shows Constitute New Technologies, Industries, and Markets. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1025-1035. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.2008.00787.x>
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24(1), 95-117. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>
- Lorenzen, M. (2007). Internationalization vs. Globalization of the Film Industry. *Industry and Innovation*, 14(4), 349-357. <https://doi.org/10.1080/13662710701543650>
- Moeran, B. (2010). The Book Fair as a Tournament of Values. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(1), 138-154. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2009.01601.x>
- Mouesca, J. (1992). *Cine Chileno: Veinte Años, 1970-1990* [Chilean cinema: Twenty Years, 1970-1990]. Santiago, Chile: Ministerio de Educación.
- Peirano, M. P. (2018). Film mobilities and circulation practices in the construction of recent Chilean cinema. In A. A. Kjaerulff, S. Kesserling, P. Peters, & K. Hannam (Eds.), *Envisioning Networked Urban Mobilities. Art, Performances, Impacts* (pp. 35-47). Routledge: New York.
- Peirano, M. P. & Gobantes, C. (2015). *Chilefilms, el Hollywood Criollo. El proyecto industrial cinematográfico chileno 1942-1949* [Chilefilms, the Creole Hollywood. The Chilean film industry project 1942-1949]. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Peranson, M. (2009). First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In R. Porton (Ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (pp. 23-37). London: Wallflower Press.
- ProChile. (n.d.). *¿Quiénes somos?* [Who we are]. Retrieved from <https://www.prochile.gob.cl/landing/quienes-somos/>
- Ross, M. (2010). *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Staiger, J. & Gerstner, D. A. (Eds.). (2003). *Authorship and Film*. London: Routledge.

- Stringer, J. (2001). Global Cities and the International Film Festival Economy. In M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (pp. 134-144). Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470712948.ch11>
- Trejo, R. (2009). *Cine, Neoliberalismo y Cultura: Crítica a la Economía Política del Cine Chileno Contemporáneo* [Cinema, Neoliberalism and Culture: Criticism of the Political Economy of Contemporary Chilean Cinema]. Santiago, Chile: Editorial Arcis.
- van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica [Film festivals. In the focus of film historiography]. *Secuencias. Revista de Historia del cine*, (39), 13-42. Retrieved from <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>

#### SOBRE LA AUTORA

**María Paz Peirano**, académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile y doctora en Antropología Social por la Universidad de Kent, Reino Unido. Su investigación se centra actualmente en prácticas de producción y circulación, festivales de cine y el desarrollo de una cultura cinematográfica en Chile. Es co-editora de *Film Festivals and Anthropology* (Cambridge Scholars 2017) e investigadora responsable del proyecto FONDECYT 11160735 Festivales de cine: experiencias de formación y expansión del campo cultural chileno.