

Pasado, presente y futuro del cine centroamericano en el Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF)

Por Antonio Peláez-Barceló*

Resumen: A lo largo de su historia, los festivales de cine han conformado un circuito en el que no solo se exhiben una serie de películas sino que además consiguen acuerdos de distribución y obtienen prestigio, tanto para sus directores como para los países o áreas geográficas en que se producen. El Toronto International Film Festival (TIFF) está catalogado hoy en día como uno de los más influyentes, sobre todo por los acuerdos de distribución que ha conseguido para el cine independiente y la importante promoción que supone de cara a conseguir nominaciones o premios en los Oscar. En esta investigación analizamos las doce películas centroamericanas seleccionadas por este festival a lo largo de su historia. En los años 80, y principalmente en el marco de una retrospectiva de cine latinoamericano, se proyectaron películas comprometidas con los movimientos revolucionarios. En la década de 2010, sin embargo, la aparición de dos autores reconocidos en el circuito de festivales como Julio Hernández Cordón y Jayro Bustamante ha ofrecido una imagen diferente del cine centroamericano, cuyo crecimiento futuro parece garantizado gracias a las películas que ya están ayudando a producir algunos de estos festivales, como el de San Sebastián.

Palabras clave: cine centroamericano, festivales de cine, Toronto, promoción del cine.

Passado, presente e futuro do cinema centro-americano no Festival de Cinema de Toronto (TIFF)

Resumo: Ao longo da sua história, os festivais de cinema formaram um circuito no qual não só uma série de filmes são exibidos, mas também obtêm acordos de distribuição e ganham prestígio, tanto para os seus realizadores quanto para os países ou áreas geográficas em que são produzidos. O Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF) é hoje considerado um dos mais influentes, especialmente devido aos acordos de distribuição que ele tem assegurado para filmes independentes e à importante divulgação que proporciona em termos de nomeações e prêmios. Nesta investigação analisamos os doze filmes centro-americanos selecionados por este festival ao longo da sua história. Nos anos 1980, e principalmente como parte de uma retrospectiva do cinema latino-americano, o festival exibiu filmes comprometidos com movimentos revolucionários. Nos anos 2010, no entanto, o aparecimento de Julio Hernández Cordón e Jayro Bustamante, dois *auteurs* de renome no circuito de festivais,

ofereceu uma imagem diferente do cinema centro-americano, cujo crescimento futuro parece garantido graças aos filmes que alguns destes festivais, tais como San Sebastián, já estão ajudando a produzir.

Palavras-chave: cinema centro-americano, festivais de cinema, Toronto, divulgação cinematográfica.

Past, present and future of Central American cinema at the Toronto International Film Festival (TIFF)

Abstract: Throughout history film festivals have provided a circuit that goes beyond exhibition to enable distribution agreements and award prestige, both for film directors as well as for their countries or geographical areas of origin. Toronto International Film Festival (TIFF) is currently one of the most influential because of the distribution agreements it has secured for independent films and the important promotion it provides for Oscar nominations and awards. This article analyzes the twelve Central American films screened at the TIFF, which range from films committed to revolutionary movements in the 1980s, included in retrospectives of Latin American cinema to the emergence of renowned directors Julio Hernández Cordón and Jayro Bustamante in the 2010s, who not only offer a different Central American cinema, but also contribute to its development by funding the San Sebastián festival among others.

Key words: Central American film, film festivals, Toronto, film promotion,

Fecha de recepción: 12/04/2022

Fecha de aceptación: 14/09/2022

Introducción

En este estudio vamos a analizar las películas centroamericanas que han sido seleccionadas por el Festival de Toronto. Nuestro objetivo es comprobar la importancia que tiene el cine de la citada región a nivel internacional, en qué sentido le puede haber ayudado tanto este evento canadiense como su presencia en el circuito de festivales y, por último, intentar prever de qué modo

puede seguir este cine aprovechando su presencia y el apoyo de los festivales internacionales.

Para ello, analizaremos la evolución de estos certámenes cinematográficos, pues en un principio estaban centrados en el cine europeo y estadounidense, además de algunos países apoyados por la FIAPF, federación de productores de cine. Seguidamente, pondremos en contexto la historia del Festival de Toronto, que según uno de sus fundadores tiene lugar en “la ciudad más multicultural del mundo”. Finalmente, agruparemos los filmes seleccionados según la época, ya que el primer grupo surgió en los años 80 y el segundo a partir de 2010, momentos históricos muy diferentes que dan lugar a películas con ambiciones y estilos autorales distintos.

Evolución de los festivales de cine hasta la actualidad

En el campo de la investigación de festivales de cine, se indica frecuentemente que el primero fue el de Venecia, en 1932, si bien el concepto y el formato se fueron desarrollando durante los años 30 e incluso 40 (Taillibert & Wäfler, 2016). Este certamen establece el modelo que, en cierta manera, han continuado los siguientes, empezando por Cannes, sin olvidar que ambos tienen sus orígenes en los tradicionales festivales de música, entre otras influencias (Taillibert, 2009), y en una serie de encuentros internacionales que tienen lugar ya a principios del siglo XX en diversas ciudades europeas, como Montecarlo, Milán o París (Taillibert & Wäfler, 2016).

La Mostra de Venecia comienza como una manifestación ligada a la Bienal. La comunidad cinéfila acogió la fórmula con entusiasmo, ya que otorgaba prestigio artístico al cine, pero rápidamente se vio que un festival cuyo premio principal se denominaba Copa Mussolini estaba profundamente marcado por la realidad geopolítica (De Valck, 2007). El punto de ruptura llega en 1938 con la entrega

ex-aequo de su principal galardón a *Olympia*, (Leni Riefenstahl, 1938) y *Luciano Serra, pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938). Los críticos de la época no discutían la calidad de *Olympia*, pero el hecho de premiar un documental contravenía las normas de la época. En cuanto a la película italiana, uno de sus productores era Vittorio Mussolini, hijo de Benito, todo lo cual causó la dimisión de los jurados británico y americano, así como la creación de un festival alternativo, de un signo político opuesto (Loubes, 2016).

El primer festival de Cannes iba a celebrarse en septiembre de 1939, pero se cancela debido al comienzo de la Segunda Guerra Mundial (Loubes, 2016). Finalmente tendrá lugar en 1946 y, tras unos comienzos titubeantes en los que las ediciones de 1947 y 1949 no tienen lugar por falta de presupuesto, durante los años 50 se convierte no solo en una referencia mundial en cuanto al arte cinematográfico, sino también en un desfile continuo de estrellas, que en muchos casos van ligadas a diferentes escándalos (Billard, 1997).

Aunque los festivales internacionales europeos de esa época (Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián, etc.) pretenden recoger las mejores producciones del cine mundial a modo de unas *olimpiadas del cine*, lo cierto es que su normativa está limitada por las condiciones que establece la Fédération Internationale de Associations de Producteurs de Films, Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine (FIAPF) (Moine, 2013). Cannes y Venecia consolidan su duopolio gracias a dicha Asociación e incluso consiguen acuerdos importantes con el cine de Hollywood. Pero la FIAPF también condiciona la libertad de elección de los festivales, que deben seleccionar las películas entre las que les envían los organismos oficiales de los países productores (Pisu, 2018).

Todo esto cambia a partir de 1968. Dicho año, en Cannes, justo antes de la proyección de la película *Peppermint frappé*, dirigida y escrita por Carlos Saura,

tanto este como Geraldine Chaplin —actriz protagonista—, y los cineastas François Truffaut y Jean-Luc Godard, que capitaneaban las protestas contra el certamen, subieron al escenario y suspendieron la proyección de la película, consiguiendo que se cancelara seguidamente esa edición del festival. Todo el movimiento de Mayo de 1968 había surgido a raíz de la destitución del director de la Cinemateca Francesa, Henri Langlois y además de un componente social muy importante, contaba con un destacado aspecto cinéfilo (Baltz, 2009).

Las revueltas de 1968 llevan a unos encuentros entre la recién creada Société des Réalisateurs de Films (SRF) y el Festival de Cannes, en busca de unas reformas que promuevan una selección oficial más diversa y orientada a los autores. Las negociaciones fracasan y la SRF decide crear en 1969 la Quincena de los Realizadores, un festival paralelo al oficial, que se celebra durante las mismas fechas y en el que, desde un principio, tienen mayor presencia cinematografías periféricas como las latinoamericanas, ya que es el propio director del festival, Pierre-Henri Deleau, quien se encarga de seleccionar las películas sin ningún tipo de restricción (Icher, 2018).

A lo largo de los años 70, los festivales europeos pasan a seleccionar por sí mismos las películas que programan, por lo que adquiere mayor importancia la figura del programador, que además encuentra nuevas secciones en las que incluir películas de regiones anteriormente ignoradas (De Valck, 2012). Es en este contexto cuando surge, en 1976, el Festival de Festivales de Toronto, como veremos con más detalle en el siguiente apartado.

Los años 80 comienzan no solamente con un significativo incremento en el número de festivales, que se expanden desde Europa a todo el mundo (de Valck, 2007), sino también con el de los profesionales que se dan cita en los mismos (Benghozi & Nénert, 1995). De este modo, se incrementa la importancia del mercado, que vive una época de bonanza económica gracias al alquiler y venta

de videocassetes y DVDs (De Valck, 2007: 97), así como de la aparición de exitosas compañías de cine independiente como Miramax, que a finales de los años 90 son adquiridas por los grandes estudios (Johnson, 2000).

Precisamente en esos mismos años comienzan los estudios académicos sobre festivales. En uno de los primeros, Nichols señala cómo la selección en un festival de cine ayuda a analizar e identificar a la cinematografía de un país. De este modo, en dos artículos diferentes pero complementarios muestra que la retrospectiva de cine iraní del Festival de Toronto no solo le sirve a él para conocer dicho cine, sino también para descubrir sus características fundamentales (Nichols, 1994a, 1994b). Muchas de estas películas entran en el denominado canon cinematográfico (Vallejo, 2000) gracias a su recorrido por el circuito de festivales (Nichols, 1994b; Elsaesser, 2005; De Valck, 2007), cuyo impacto en el cine latinoamericano también ha sido estudiado (Rodríguez Isaza, 2015; Campos-Rabadán, 2020).

A partir del año 2000, se consolida en gran parte de los festivales internacionales una iniciativa que había puesto en marcha el Festival de Rotterdam en 1987: la creación de fondos de apoyo a la coproducción de películas (Ostrowska, 2010). Rotterdam ha otorgado fondos a numerosas películas centroamericanas, pero son el Festival de San Sebastián y el de Toulouse los que, conjuntamente, pusieron en marcha una iniciativa específica que ayudó a financiar exclusivamente películas latinoamericanas, entre las que en los últimos años figuran diversas obras de Centroamérica (Peláez-Barceló, 2021). Si a ello sumamos la labor de Ibermedia (Moreno Domínguez, 2008) y Cinergia, el fondo para el fomento del audiovisual en Centroamérica y Cuba, podemos concluir que la labor de estos fondos ha resultado fundamental en el renacer del cine centroamericano (Cortés, 2009 y 2013).

Los festivales, con esta larga historia que hemos resumido, se han convertido en una de las formas para crear el canon cinematográfico, facilitando el

descubrimiento de las películas artísticamente más relevantes del panorama internacional tanto para estudiosos como críticos o incluso agentes de venta, distribuidores y programadores de festivales. En este sentido, vamos a ver a continuación qué importancia tiene en concreto el Festival de Toronto para seguidamente analizar el papel que el cine centroamericano ha jugado en el mismo.

El Festival de Cine de Toronto

El Festival de Cine de Toronto se inaugura en octubre de 1976 denominándose Festival de Festivales. Aunque, como en la mayor parte de estos eventos, no existen estudios académicos que abarquen toda su historia, sí contamos con dos monografías que recorren gran parte de la misma (Johnson 2000; Marshall 2005) e investigaciones sobre la importancia de la cinefilia y las estrellas en su programación (Czach 2010), sus relaciones con la política cultural municipal (Kredell, 2012) y su programación vista desde dentro (Czach, 2016), además de numerosas tesis doctorales.

El libro de Marshall tiene el valor especial de mostrar las opiniones de uno de sus fundadores, si bien desde el prólogo deja claro que en ningún momento pretende realizar una investigación académica (Marshall, 2005). En cualquier caso, además de establecer el perfil de los tres fundadores -Bill Marshall, Henk Van der Kolk y Dusty Cohl- como productores y promotores del cine canadiense, señala que Toronto es la ciudad ideal para un festival internacional al calificarla como “the world’s most multicultural city”, la ciudad más multicultural del mundo (Marshall, 2005: 2).

En este sentido, tanto los archivos internos del Festival,¹ como los libros mencionados, señalan frecuentemente el número de países distintos presentes en cada edición. En 1978, tras los dos primeros años en que Bill Marshall asume la dirección, pasa a dirigirlo un director más vinculado a la cinefilia como Wayne Clarkson (Marshall, 2005). La prioridad de los festivales internacionales es potenciar la cinematografía de su país (Wiedemann & Krainhöfer, 2020) y la etapa de Wayne Clarkson como director, entre 1978 y 1985, destaca no sólo por ello sino también por la creciente influencia de la muestra canadiense en los Oscar desde que *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) se alzara con el premio del público (Johnson, 2000).

A la habitual presencia de películas de todo el mundo en los festivales internacionales hay que sumarle una seña de identidad canadiense como es el multiculturalismo, tan importante que en el año 1988 “Canadá se transforma legalmente en un país multicultural” (Burucúa, 2020: 145). Además, mantiene buenas relaciones con todos los países iberoamericanos, incluida Cuba, con la que había roto relaciones Estados Unidos (Burucúa, 2020). Este factor de política internacional, así como la importancia que adquieren en el festival las retrospectivas, se suman y dan lugar a que en el año 1986 se celebre la más grande de cine latinoamericano realizada hasta la fecha. Supervisada por Helga Stephenson y Piers Handling, recoge 96 películas (entre largometrajes y cortometrajes) de trece países diferentes, producidas entre 1951 y 1986. Para ponerla en marcha sus responsables se desplazaron a Río de Janeiro y a La Habana, y de ese viaje surgió, según Stephenson, la idea de crear una cinemateca y vincularla al festival (Johnson, 2000).

Marshall califica ese año 1986 como “the lost year”, el año perdido, (Marshall, 2005, pp. 31-34) por la elección como director de Leonard Schein, quien al

¹ Consultados en la TIFF Reference Library de Toronto, durante una estancia de investigación patrocinada por Ryerson University y la Universidad CEU-San Pablo de Madrid, realizada entre el 8 de septiembre y el 23 de diciembre de 2021.

parecer no terminó de encajar con el equipo del festival (Johnson, 2000), pero la memoria de esa retrospectiva permanece en el tiempo e incluso favorece la presencia continuada de cine latinoamericano. A Schein le sustituye en 1987 Helga Stephenson, en cuya etapa se consolidan el prestigio internacional y el apoyo de Hollywood, hasta que en 1994 dimite para dedicarse a su familia y da paso a Piers Handling. Es este quien cambia el nombre de Festival de Festivales por el de Festival Internacional de Cine de Toronto (Johnson, 2000) y quien consolida el evento e incluso lo convierte en un festival activo durante todo el año gracias a la inauguración de su sede, TIFF Bell Lightbox, en 2010 (Kredell, 2012). Handling se mantiene al frente del evento hasta 2018, en que lo sustituye el tándem de Cameron Bailey y Joana Vicente.

Ahora bien, además del equipo de dirección del festival, en el Toronto International Film Festival (TIFF, el acrónimo por el que se le conoce en los últimos años) tienen especial importancia los programadores. Cada uno se hace cargo de una sección o de una zona geográfica y en el programa oficial será el encargado de reseñar las películas que seleccione (salvo en el caso del cine canadiense, en relación con el cual la decisión es colegiada, tal y como nos confirmó la ex-programadora e investigadora Liz Czach²). El cine latinoamericano ha tenido dos programadores encargados especialmente del mismo, el primero de los cuales fue el colombiano Ramiro Puerta, que entró en el festival en 1986 para traducir simultáneamente la película *Acta General de Chile*, dirigida por Miguel Littin en 1986 (Johnson, 2000). Se mantuvo en el festival hasta su fallecimiento en 2002, cuando le sucedió Diana Sánchez, que fue elegida por el propio Piers Handling.

Sánchez no solo tiene orígenes españoles, latinos y caribeños, sino que además participó en la fundación del Festival Internacional de Cine de Panamá como su directora artística, por lo que conoce bien el cine centroamericano. En cuanto a

² Entrevista con Liz Czach, realizada en persona en Toronto el 16 de noviembre de 2021.

sus criterios de selección, destaca que ella y su equipo buscan más allá de “lo mejor del cine, porque eso es algo más subjetivo” y tienen en cuenta también qué va a funcionar mejor en el festival, qué directores pueden tener una carrera y por ello quieren apoyar desde el principio, qué conecta con el público de Toronto y qué tendrá resonancia en otros festivales.³

La labor de estos programadores, así como el reconocimiento internacional, ha hecho que el cine latinoamericano haya estado presente en Toronto de una forma continuada representando habitualmente en torno al 5-6% de su programación (Burucúa 2020). El cine centroamericano, sin embargo, ha carecido de esa continuidad, pero se ha visto representado en dos etapas principales, como veremos a continuación.

Cine centroamericano en el Festival de Toronto

Al contrario que otros certámenes, TIFF no cuenta hasta el momento con un archivo histórico de sus distintas ediciones en su página web. No obstante, el propio festival nos hizo entrega de un archivo electrónico con la lista completa de películas seleccionadas entre 1976 y 2019. Dicho archivo y los programas oficiales que guarda en su biblioteca, TIFF Reference Lightbox, son los principales elementos que hemos utilizado para comprobar qué títulos centroamericanos ha programado hasta ahora.

Para determinar si una película es centroamericana, hemos buscado que alguno de los países de la zona (Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá) participe en la producción. De este modo, hemos obtenido el listado de películas que se puede ver en la Tabla 1.

Tabla 1

³ Entrevista realizada por el autor a Diana Sánchez el 18 de septiembre de 2018. Disponible en <https://youtu.be/xvlgub3dLjw> (Acceso 12 de abril de 2022).

Listado de películas centroamericanas que han participado en el Festival Internacional de Cine de Toronto.

Año del festival	Título	Dirección	Países productores	Año de producción
1983	Alsino y el cóndor	Miguel Littin	Nicaragua, Cuba, México, Costa Rica	1982
1983	Carta de Morazán	Radio Venceremos	El Salvador	1982
1986	El Center Fielder	R. L. Deshon	Nicaragua	1985
1986	Nunca nos rendiremos	F. Somarriba	Nicaragua	1984
1986	Estos sí pasarán	R. Lacayo	Nicaragua	1985
1986	El Salvador - El pueblo vencerá	D. de la Texera	El Salvador	1980
1988	Cubagua	M. New	Cuba, Panamá, Venezuela	1987
2010	Las marimbas del infierno	Julio Hdez. Cordón	Guatemala, México, Francia	2010
2012	Polvo	Julio Hdez. Cordón	Guatemala, España, Chile, Alemania	2012
2015	Ixcánul	Jayro Bustamante	Guatemala, Francia	2015
2019	Veve (for Barbara)	Deborah Stratman	Guatemala, Estados Unidos	2019
2019	La llorona	Jayro Bustamante	Guatemala, Francia	2019

Fuente: elaboración propia

Como se puede comprobar, la presencia del cine centroamericano en Toronto se divide en dos etapas, una que transcurre durante los años 80 del siglo XX y otra que comienza en 2010 con *Las marimbas del infierno*, dirigida por Julio Hernández Cordón.

La primera incluye un cine de carácter político y combativo, muy anclado en los acontecimientos políticos de los años ochenta, como la Revolución Sandinista, que es el marco de la primera película: *Alsino y el cóndor* (Miguel Littin, 1982). Esta obra está ambientada íntegramente en Nicaragua y llegó incluso a ser nominada al Oscar a mejor película en lengua extranjera como representante de dicho país. Littin ya era un cineasta reconocido en la época, por lo que cabe preguntarse qué papel jugó el festival en su promoción y apoyo para conseguir la nominación. No fue un estreno mundial, ya que venía de ganar el principal galardón del Festival Internacional de Cine de Moscú.⁴

Carta de Morazán es un mediodocumental de 57 minutos, dirigido por Guillermo Escalón, que había obtenido el galardón a mejor documental en el Festival de Cine de La Habana. Se proyecta durante el año 1983, lo que hace de esta edición la más exitosa para el cine centroamericano al margen de las retrospectivas.⁵

En 1986 tiene lugar la retrospectiva de cine latinoamericano *Winds of Change*. En el texto que escribió Piers Handling como introducción al catálogo señaló que “Muchas de estas películas son políticas en todos los sentidos de la palabra. Critican la actitud colonial que acrecienta el subdesarrollo de sus países”.⁶

Las palabras de Handling son especialmente aplicables a las obras seleccionadas por Centroamérica, que quedan enmarcadas en un cine de compromiso social y político, pero no terminan por constituir un movimiento cinematográfico en el sentido que señala Nichols en su análisis del cine iraní. De

⁴ Ficha en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0083543/> (Acceso 12 de abril de 2022).

⁵ Ficha en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0289133/> (Acceso 12 de abril de 2022).

⁶ “Many of these films are political in every sense of that word. They rail against the colonial attitude that reinforces the underdevelopment of their countries”. Traducción del autor. Extraído del programa oficial del festival de 1987, consultado en noviembre de 2021 en la TIFF Reference Library de Toronto.

este modo, llama la atención que la selección de obras nicaragüenses sea exclusivamente de cortometrajes o largometrajes. Toronto recoge en su programación indistintamente unos y otros, pero la crítica cinematográfica da más relevancia a los últimos. Producidos por la entidad nacional nicaragüense INCINE, el festival destaca la variedad de los mismos y compone con los tres - *El Center Fielder*, *Nunca nos rendiremos (Que se rinda tu madre)* y *Estos sí pasarán*- un programa único que permitió al público canadiense apreciar la situación política en la Nicaragua de la época. En la Figura 1 podemos ver cómo aparecieron en el catálogo oficial de ese año.



Figura 1. Presentación de los tres filmes nicaragüenses de la retrospectiva en el catálogo del Festival de Toronto de 1986.

En la misma línea de las películas nicaragüenses se encuentra *El Salvador - El pueblo vencerá*, un largometraje documental filmado de forma clandestina en 1980 por Diego de la Texera, que empieza con una cita del revolucionario comunista salvadoreño Farabundo Martín: “Cuando la historia no se puede escribir con la pluma, se debe escribir con el fusil”. El texto del programa, que se puede ver en la Figura 2, se hace eco de la misma y muestra cierto recelo hacia las producciones que posteriormente hiciera Radio Venceremos. Tal y como señala el autor de la introducción del programa (probablemente Piers Handling,

aunque ni él ni Stephenson firmaron en esta ocasión los comentarios), las imágenes dibujadas que aparecen en el metraje y algunas secuencias especialmente impactantes del mismo son lo más destacado de esta obra. Sin llegar al estilo de los documentales de animación que surgen a raíz de *Vals con Bashir*, dirigida por Ari Folman, sí se puede decir que en cierto modo *El pueblo vencerá* es precursora de lo que treinta años más tarde haría el director israelí, aunque en esta ocasión se hiciera a base de dibujos estáticos por los que la cámara se mueve.

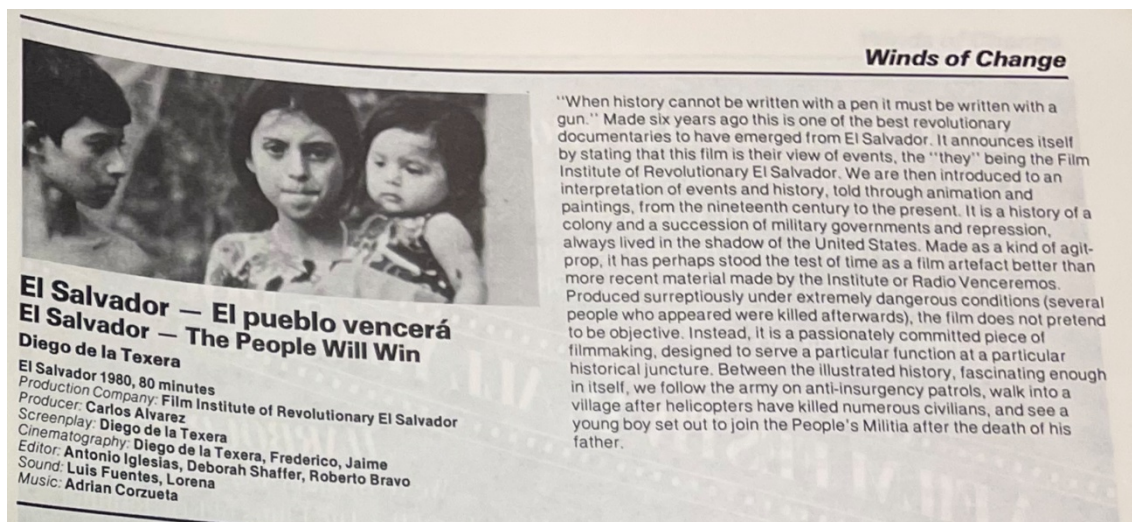


Figura 2. Presentación de la película salvadoreña *El Salvador - El pueblo vencerá* en el catálogo del Festival de Toronto de 1986.

Fuera ya del grupo de las películas de la retrospectiva, *Cubagua*, del director nacido en Trinidad Michael New, es la última del conjunto de películas centroamericanas que se presentaron en los años 80. Seleccionada para el festival de 1988 y culturalmente más relacionada con Venezuela, esta obra como tal y el estudio que de la misma ha hecho Arreaza-Camero (1993) nos permiten realizar un resumen de las primeras siete películas seleccionadas por Toronto.

En su investigación, la profesora Arreaza-Camero no sólo vincula *Cubagua* a un intento de reescribir la historia desde el punto de vista de las poblaciones

conquistadas en América, sino que señala su vinculación con el Tercer cine que proponen Solanas y Getino, en el que la esperanza de cambio social vinculada a la revolución cubana es fundamental (Arreaza-Camero, 1993). De este modo, aunque culturalmente podría decirse que *Cubagua* es una película fundamentalmente venezolana (con una participación minoritaria de Panamá), nos sirve para resumir el espíritu y las aportaciones de las películas centroamericanas de esta época.

Así, pese a la variedad elogiada por el festival en la introducción a la retrospectiva *Winds of Change*, nos encontramos con un cine relativamente uniforme, comprometido políticamente y de una arraigada conciencia revolucionaria, cuya voluntad de cambio e influencia en la sociedad es muy superior a su voluntad autoral. Es por ello, y por las dificultades financieras que siempre ha arrastrado la zona, que ningún autor repite ni destaca, como suele suceder en cinematografías consolidadas como la iraní, tal y como nos recuerda Nichols con el caso de Kiarostami (y que podríamos equiparar en Rumanía con Cristian Mungiu o en Grecia con Yorgos Lanthimos, por mencionar solo un autor de cada una).

La situación cambia completamente con las siguientes películas gracias al resurgimiento del cine de Guatemala con dos cineastas destacados: Julio Hernández Cordón y Jayro Bustamante. El estreno de *Las Marimbas del infierno* en Toronto sirve para que se dé a conocer en otros festivales, como San Sebastián, donde se proyecta en la sección Horizontes Latinos. Se trata de la primera película centroamericana estrenada en Toronto y su descubrimiento allí le permite realizar un importante recorrido por festivales de todo el mundo, recogiendo premios en Morelia, Valdivia, Buenos Aires, Torino, Fribourg, etc.⁷

⁷ Datos recogidos de su ficha en IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt1674713/> y en Variety <https://variety.com/2010/biz/markets-festivals/marimbas-wins-best-pic-at-morelia-1118026221/> (Acceso 12 de abril de 2022).

En palabras de su director: “Fue la primera vez que fui al festival de Toronto y me di cuenta de la magnitud del festival y la cinefilia que tiene esa ciudad. Me di cuenta de que el cine latino tiene su lugar, aunque su espacio no es protagónico”.⁸ Las conclusiones de Hernández Cordón concuerdan con las del ya citado artículo de Burucúa (2020) y se corresponden con los grandes acuerdos de distribución recogidos por revistas profesionales como *Variety*, *The Hollywood Reporter* o *Screen*, o incluso por Johnson (2000), ya que siempre se firman con películas con un presupuesto muy superior. Ahora bien, en el TIFF *Las marimbas del infierno* llama la atención de Cinema Tropical, compañía dirigida por Carlos Gutiérrez, que se especializa en distribuir cine latinoamericano en Estados Unidos mediante proyecciones en universidades, centros culturales y museos.⁹ De este modo, *Marimbas del infierno* termina proyectándose en, entre otros destacados auditorios, el Museo Guggenheim de Nueva York.¹⁰

En 2012, el mismo director repite con *Polvo*, un largometraje que se había estrenado en Locarno, festival centrado en el cine independiente de autor, y que había desarrollado con el apoyo de la Cinéfondation de Cannes.¹¹ Como vemos, los festivales de cine no sólo son importantes para este tipo de películas a la hora de exhibirse e incluso conseguir distribución, sino ya desde la propia producción, como le había ocurrido a Hernández Cordón con su primer largometraje, *Gasolina*, que obtuvo el apoyo del programa Cine en Construcción (Peláez-Barceló, 2021).

Cuando Hernández Cordón parecía convertirse (y quizá ya lo sea) en la figura referencial del cine centroamericano, con presencia en numerosos y diferentes

⁸ Entrevista realizada por correo electrónico el 22 de septiembre de 2021.

⁹ Información obtenida mediante entrevista personal con Carlos Gutiérrez durante el TIFF de 2018.

¹⁰ <https://www.guggenheim.org/press-release/guggenheim-museum-and-cinema-tropical-present-tropical-uncanny-film-series> (Acceso 12 de abril de 2022).

¹¹ <https://www.interior13.com/film/polvo/> (Acceso 12 de abril de 2022).

festivales, surge en 2015 otro director guatemalteco que con su largometraje de debut obtiene el Oso de Plata de Berlín al mejor director. La película era *Ixcanul* y su director, Jayro Bustamante, inmediatamente recibe el beneplácito de la crítica y su entrada en el circuito de festivales se ve certificada por Toronto. Seleccionado por innumerables certámenes de todo el mundo, tras el certamen canadiense acude al Festival de Nouveau Cinéma de Montreal, obtiene reconocimientos en Gante, Lima, Guadalajara, Biarritz y también el premio a mejor ópera prima en los Premios Platino. Fue la película seleccionada por Guatemala para los Oscar, pero no fue nominada.

La Ilorona, tercer largometraje como director de Bustamante, se estrena en Venecia en la sección Venice Days, donde gana el premio principal y seguidamente se proyecta en Toronto. La notoriedad que consigue la película, que se llega a proyectar también en Sundance, es tal que además de los numerosos festivales y galardones recibidos, se convierte en el primer largometraje centroamericano nominado a un Globo de Oro.¹² Pese a las expectativas puestas en la nominación al Oscar a mejor película extranjera, pues era la película que representaba a Guatemala, esta no llegó finalmente.

Por otro lado, como ya hemos visto en los años 80, Toronto no discrimina entre cortometrajes y largometrajes y en este sentido llama la atención un corto coproducido entre Guatemala y Estados Unidos: *Veever (for Barbara)*, dirigido en 2019 por la profesora estadounidense Deborah Stratman, quien utiliza metraje de dos películas abandonadas por Maya Deren y Barbara Hammer. La primera empezó a rodar en Haití y la segunda en Guatemala, lo que convierte a esta obra en un trabajo transnacional e incluso transtemporal, debido al tiempo que tarda en terminarse. Aunque ninguna de las tres autoras sea oriunda de la región, podemos afirmar que su contenido se encuentra culturalmente, y no sólo

¹² <https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-ilorona-en-los-globos-de-oro-nominacion-historica-para-centroamerica/20000009-4456740> (Acceso 12 de abril de 2022).

económicamente, muy ligado a Centroamérica. Por otro lado, también ejemplifica algunos de los valores que ha encarnado Toronto en los últimos tiempos, como la promoción del cine dirigido por mujeres, a través de su programa Share Her Journey.¹³ Esta película, finalmente, muestra la creciente importancia de las plataformas de video bajo demanda o *Video On Demand* (VOD) en el terreno del cine de autor. Si bien el festival ha acogido numerosas proyecciones de obras producidas por Netflix, Amazon, Apple+, etc., en el caso de *Veve (for Barbara)* es MUBI quien produce y exhibe este corto. MUBI es una plataforma especializada en películas de autor que tiene a gala señalar que no utiliza algoritmos, sino que hace una selección curatorial.

Con esta última película completamos el panorama de las doce películas centroamericanas proyectadas en el Festival Internacional de Cine de Toronto, un encuentro fundamental en el circuito internacional de festivales, que se ha convertido en un apoyo muy importante para el cine de esta región.

Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este artículo, un festival internacional como el TIFF puede impulsar el impacto de una película o de una serie de películas de diferentes maneras: favorece acuerdos de distribución, promueve su exhibición en un conjunto de festivales que forman parte de una red e incluso ayuda a los críticos a tomar conciencia sobre movimientos nacionales o supranacionales, como pueden haber sido los casos del tercer cine latinoamericano, el nuevo cine iraní, la ola de cine raro griego, la nueva ola de cine rumano, etc.

El cine centroamericano se ha visto apoyado en el Festival de Toronto por la temprana toma de conciencia sobre el mismo que tuvieron quienes serían algunos de sus directores más destacados como Helga Stephenson y Piers

¹³ <https://tiff.net/shareherjourney> (Acceso 12 de abril de 2022).

Handling, que incluyeron diversas películas de dicha zona en la retrospectiva *Winds of Change* de cine latinoamericano de 1986. Como señala Cortés (2009), las películas de esos años recabaron la atención periodística por el momento político de que se trataba. Sin embargo, la selección continuada de obras centroamericanas a partir de 2010 por Toronto hace pensar que el resurgir del que la propia Cortés habla que se produce desde principios del siglo XXI se está consolidando, al menos para la mirada de este festival. La inclusión de más autores y la representación de otros países podrían ser dos indicadores que lo confirmen o no en los próximos años.

El éxito recabado por autores como Julio Hernández Cordón y Jayro Bustamante ha hecho que su presencia en el circuito de festivales sea más importante con cada película que realizan, lo cual habla de su reconocimiento como obras de calidad artística. Este reconocimiento hunde sus raíces en la primera década del siglo XXI, durante la cual el fondo CINERGIA ayuda a la creación de numerosas películas que empiezan a ser seleccionadas por distintos festivales, como la ya citada *Gasolina* o *El camino*, dirigida por Ishtar Yasin. El auge de las coproducciones internacionales (en muchos casos promovido por los propios festivales), la reducción de costes con el formato digital, la aparición de nuevos canales de difusión e incluso el éxito de ciertas iniciativas de distribución (Durón, 2012) han facilitado progresivamente la creación de películas, que además se han visto beneficiadas por una mirada autoral inconformista, variada y reconocida como profunda.

En cualquier caso, debemos señalar que ni todo el cine centroamericano se realiza en Guatemala ni Hernández Cordón y Bustamante son los únicos autores. *Clara sola*, ópera prima de la costarricense Nathalie Álvarez Mesén se estrenó en la Quincena de Realizadores de Cannes de 2021 para proseguir con un fructífero recorrido por el circuito de festivales. Extrañamente, no fue seleccionada por Toronto, pero quizá sí hubiera tenido cabida en una edición del

TIFF no condicionada por la pandemia. En los últimos años, hasta 2019, el certamen venía seleccionando más de 300 películas, mientras que en 2021 han llegado apenas a las 130.¹⁴ Esta obra nos lleva además a cuestionar cuáles son las características del cine centroamericano, pues pese a la nacionalidad de la directora y la localización de la película en su país, gracias a su financiación obtuvo cinco premios Guldbagge del cine sueco, incluyendo mejor película.¹⁵

También de Costa Rica es la directora Valentina Maurel, cuyo primer largometraje tiene garantizada la proyección en el Festival de Cannes al haber ganado el premio de la sección Cinéfondation con su cortometraje *Paul est là*.¹⁶ La lista de directoras no termina ahí pues el Premio de la Industria WIP LATAM, otorgado en el Festival de San Sebastián de 2021 a *La hija de todas las rabias*, de la nicaragüense Laura Baumeister,¹⁷ le garantiza también a esta película un futuro recorrido por el circuito de festivales. Por último, recientemente ha destacado también la selección dentro de la lista corta de películas candidatas al Oscar a mejor película extranjera de la película panameña *Plaza catedral*, dirigida por Abner Benaim.¹⁸

El paso, por tanto, de estas películas por Toronto ha sido fundamental a la hora de darse a conocer y facilitar su exhibición y reconocimiento. Sin embargo, no podemos hablar todavía de un movimiento cinematográfico o estético consolidado, con todas las ventajas que en términos de programación y financiación por parte de festivales o productores internacionales pueda tener o la uniformidad que pueda afectar a las películas que se realicen.

¹⁴ <https://www.indiewire.com/2021/09/tiff-2021-filmmakers-programmers-defend-physical-event-1234665671/> (Acceso 12 de abril de 2022).

¹⁵ <https://deadline.com/2022/01/clarasola-swedish-guldbagge-film-awards-1234919185/> (Acceso 12 de septiembre de 2022).

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=FgCU1K0PrGU> Entrevista a Valentina Maurel realizada por el autor el 21 de mayo de 2019 en Cannes (Acceso 12 de abril de 2022).

¹⁷ https://www.sansebastianfestival.com/2021/the_industry_club/wip_latam/1/18962/es (Acceso 12 de abril de 2022).

¹⁸ <https://www.oscars.org/oscars/94th-oscars-shortlists> (Acceso 12 de abril de 2022).

Queda aún por ver si el auge que parece estar viviendo el cine centroamericano se concretará en los próximos años tanto en este como en otros festivales. Para ello, el surgimiento de nuevos autores, así como la consagración de otros y la selección por parte de las distintas muestras cinematográficas resulta esencial. Los críticos y la prensa en general dictaminarán si la categoría “cine centroamericano” termina correspondiéndose con un movimiento cinematográfico, pero de momento las investigaciones académicas muestran que, se produzca o no esta circunstancia, la evolución en el número y la calidad de las producciones realizadas en esta área deben ser tenidas muy en cuenta.

Bibliografía

- Arreaza-Camero, Emperatriz (1993). “Cubagua, or the search for Venezuelan national identity” en *Iowa Journal of Cultural Studies* 1993, 108–131.
- Baltz, Laëtitia (2009). “Sous les pavés de la capitale, la plage de la Croisette: L’interruption du Festival de Cannes en Mai 68” en *Sens public* 2009.
- Benghozi, Pierre-Jean y Claire Nénert (1995). “Création de valeur artistique ou économique : Du Festival International du film de Cannes au marché du film” en *Recherche et Applications en Marketing* 10, 65–76.
- Burucúa, Constanza (2020). “La presencia del cine latinoamericano en el TIFF (1976-2016): datos en contexto”, en Ana Rosas Mantecón y Leandro González (eds.), *Cines latinoamericanos en circulación. En busca del público perdido*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Social y Humanidades, Departamento de Antropología : Juan Pablos Editor.
- Campos-Rabadán, Minerva (2020). “Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos” en *Comunicación y Medios* 42, 72–84.
- Cortés, María Lourdes (2009). “El renacer del cine centroamericano” en *Cinemas d’Amérique Latine* 17, 59–61.
- ____ (2013). “El nuevo cine costarricense” en *Revista Comunicación* 20, 4–17.
- Czach, Liz (2016). “Affective labor and the work of film festival programming” en Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (eds), *Film Festivals*. Londres: Routledge.
- ____ (2010). “Cinephilia, Stars, and Film Festivals” en *Cinema Journal* 49, 139–145.

De Valck, Marijke (2007). *Film festivals: from European geopolitics to global cinephilia, Film culture in transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

____ (2012). "Finding audiences for films: Programming in historical perspective" en Jeffery Ruoff (Ed.), *Coming Soon to a Festival near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies.

Durón, Hispano (2012). "Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)" en *Revista Reflexiones* 91, 247–253.

Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", en Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood, Film Culture in Transition*. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Icher, Bruno (2018). *La quinzaine des réalisateurs: les jeunes années 1967-1975*. París: Riveneuve.

Johnson, Brian (2000). *Brave films, wild nights: 25 years of festival fever*. Toronto: Random House Canada.

Kredell, Brendan (2012). "TO Live With Film: The Toronto International Film Festival and Municipal Cultural Policy in Contemporary Toronto" en *Canadian Journal of Film Studies* 21, 21–37.

Loubes, Olivier (2016). *Cannes 1939, le festival qui n'a pas eu lieu*. París: Armand Colin.

Marshall, William (2005). *Film festival confidential*. Toronto: McArthur & Co.

Moine, Caroline (2013). "La Fédération internationale des associations de producteurs de films : un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945" en *Le Mouvement Social* 243, 91-103.

Moreno Domínguez, José Manuel (2008). "Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia" en *Comunicación y Sociedad* 9, 95-118.

Nichols, Bill (1994a). "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit" en *Film Quarterly* 47, 16–30.

____ (1994b). "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism" en *East-West Film Journal* 8, 68–85.

Ostrowska, Dorota (2010). "International Film Festivals as Producers of World Cinema" en *Cinema & Cie* 10, 145–150.

Peláez-Barceló, Antonio (2021). "San Sebastián como plataforma del cine centroamericano. De Cine en Construcción al circuito de festivales" en Charo García Diego (Ed.), *Cine Centroamericano y Caribeño. Siglo XXI*. Sevilla: Extravertida Editorial.

Pisu, Stefano (2018). "A Transnational Love-Hate Relationship: The FIAPF and the Venice and Cannes Film Festivals (1950-1970)" en Tricia Jenkins (Ed.), *The International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*. Londres: IB Tauris.

Rodríguez Isaza, Laura (2015). “De ‘gira’ por los festivales. Patrones migratorios del cine latinoamericano” en *Secuencias* 39, 65–82.

Taillibert, Christel (2009). *Tribulations festivalières: les festivals de cinéma et audiovisuel en France, Logiques sociales*. París: Harmattan.

Taillibert, Christel y John Wäfler (2016). “Groundwork for a (pre) history of film festivals” en *New Review of Film and Television Studies* 14, 5–21.

Vallejo, Aida (2020). “Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history” en *Studies in European Cinema* 17, 155–169.

Wiedemann, Thomas y Tania C. Krainhöfer (2020). “The Berlin International Film Festival: A powerful springboard and gatekeeping mechanism for domestic filmmaking” en *Communications* 45, 389–413.

* Antonio Peláez-Barceló es Doctorando de la Universidad San Pablo–CEU, Ceu Universities, Madrid. Ha realizado una estancia de investigación del 8 de septiembre al 23 de diciembre de 2021 en Toronto Metropolitan University, Toronto. Con más de 20 años de experiencia como periodista cinematográfico, ha escrito los libros *Rafael Gordon, La conciencia* (2015), *Montaje y postproducción audiovisual* (2015) y *Manane Rodríguez, voz en libertad* (2018). En 2017 estrenó en el Festival de Málaga su largometraje documental (*aguirre*). E-mail: radiocine.org@gmail.com