

## El world cinema en los festivales internacionales y las salas de cine en España (2016-2021)

*World cinema in the Spanish international festivals and movie theatres (2016-2021)*

*World cinema em festivais internacionais e salas de cinema em Espanha (2016-2021)*

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2024.8614>

JAIME LÓPEZ-DÍEZ<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-3443-5910>

FARSHAD ZAHEDI<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-9315-9624>

En este estudio se han analizado las películas de world cinema exhibidas en los dos festivales de cine internacionales más importantes de España: el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Se ha buscado cuáles de ellas se han exhibido en salas de cine españolas durante el periodo 2016-2021. Los resultados muestran que alrededor de un tercio de las películas de estos dos festivales son de world cinema, y que cerca de un tercio de estas películas exhibidas en los festivales se exhiben también en salas de cine.

**PALABRAS CLAVE:** World cinema, cine transnacional, festivales de cine, coproducciones de cine, salas de cine españolas.

*In this study, we analyze the films in the world cinema category that have been screened at the two most important international film festivals in Spain: The San Sebastian International Film Festival, and the Valladolid International Film Week in the period of 2016-2021. It is also studied the output of these festivals in terms of screenings in the Spanish cinemas during the same period. The results show that nearly a third of the films at these two festivals belong to world cinema, and about a third of these films screened at the festivals have been shown in cinemas.*

**KEYWORDS:** World cinema, transnational cinema, film festivals, film co-productions, Spanish movie theaters.

*Neste estudo foram analisados os filmes de cinema mundial exibidos nos dois festivais internacionais mais importantes da Espanha: o Festival Internacional de Cinema de San Sebastián e a Semana Internacional de Cinema de Valladolid. Procurámos saber quais deles foram exibidos nos cinemas espanhóis durante o período 2016-2021. Os resultados mostram que cerca de um terço dos filmes destes dois festivais são de world cinema, e que cerca de um terço destes filmes exibidos nos festivais também são exibidos em salas de cinema.*

**PALAVRAS-CHAVE:** World cinema, cinema transnacional, festivais de cinema, coproduções cinematográficas, cinemas espanhóis.

### Cómo citar este artículo:

López-Díez, J. & Zahedi, F. (2024). El world cinema en los festivales internacionales y las salas de cine en España (2016-2021). *Comunicación y Sociedad*, e8614. <https://doi.org/10.32870/cys.v2024.8614>

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, España.  
jailop05@ucm.es

<sup>2</sup> Universidad Carlos III de Madrid, España.  
fzahedi@hum.uc3m.es

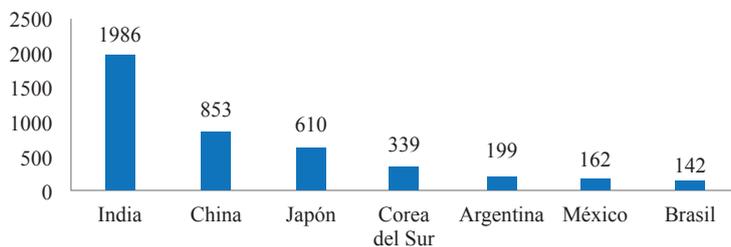
Fecha de recepción: 26/04/23. Aceptación: 03/10/23. Publicado: 13/03/24.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es analizar la relación entre los festivales internacionales y las películas que se exhiben en España. Para ello, hemos analizado qué películas de world cinema llegan a los dos festivales internacionales españoles de mayor relevancia –el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (*San Sebastián International Film Festival*, SSIFF, en inglés) y la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci)– y, de ellas, cuáles son finalmente exhibidas en las salas de cine españolas. Hemos estudiado algunas de sus características, y qué factores pueden haber influido en el paso de unas salas (las de los festivales) a otras (las comerciales). Consideramos que este dinamismo es significativo, ya que de él depende la evolución del propio concepto de world cinema, que sigue siendo objeto de análisis y debate académico.

Según datos del Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS. Stat, 2022), la mayoría de los largometrajes producidos en el mundo se producen fuera de Occidente. El informe de UIS. Stat abarca el periodo 2011-2017. Como muestra la Figura 1, casi la mitad de los largometrajes que se produjeron en 2016 (9 080 películas en todo el mundo) procedían de siete países de Asia y América Latina (4 291 películas).

FIGURA 1  
LOS SIETE PAÍSES NO OCCIDENTALES CON MAYOR NÚMERO  
DE LARGOMETRAJES PRODUCIDOS EN 2016



Fuente: UIS. Stat (2022).

Los informes de taquilla muestran que un porcentaje muy pequeño de este gran flujo de capital y entretenimiento llega a las pantallas internacionales. Se establece, de esta forma, una relación asimétrica con los productos de Hollywood que gozan de un amplio privilegio de distribución en las pantallas mundiales. En 2016, Estados Unidos produjo 656 largometrajes, lo que le sitúa en el tercer puesto de la lista de producción, por detrás de India y China, con tan solo el 7.22 % del total de 9 080 largometrajes producidos ese año (UIS. Stat, 2022).

Es importante recordar que, paradójicamente, no todas las películas que se producen fuera de Occidente son consideradas world cinema. El término, más allá de circunscribirse a las cinematografías del mundo, connota alguna cualidad específica que ha de ser reconocida por algún órgano internacional de arbitraje. El camino habitual para que este flujo cinematográfico global se convierta en world cinema es conseguir el reconocimiento internacional mediante su exhibición en festivales europeos. En este sentido, tradicionalmente, solo un pequeño porcentaje de películas producidas en países no occidentales logra el reconocimiento y éxito de los festivales y llega al público internacional. Por ello, en ocasiones, películas muy populares para los públicos locales permanecen invisibles para el resto del mundo (López-Díez, 2023), porque tienen menos probabilidades de recibir el reconocimiento de los festivales de categoría A que las películas de cine de autor con una estética muy diferente a la de Hollywood. En otras palabras, world cinema es una construcción y un amplio consenso, que se hace, como apunta Nagib (2020), sobre su potencial para ser estéticamente antagónico a los *blockbusters* estadounidenses.

En las últimas décadas, el world cinema ha sido objeto de numerosos debates académicos (véase, por ejemplo, Chapman, 2003; Chaudhuri, 2005; Dennison & Lim, 2006; Deshpande & Mazaj, 2018; Durovicová & Newman, 2009; Elsaesser, 2009; Hill & Church Gibson, 2000; Martin-Jones, 2011; Nagib, 2011; Nagib et al., 2011). Al mismo tiempo, cartografiar la producción cinematográfica mundial es una tarea compleja. El terreno es tan vasto y variado que cualquier aproximación ha de ser, necesariamente, selectiva. En este sentido, el argumento de Nagib (2011) apunta al realismo como la cualidad estética intrínseca del world cinema que se diferencia de Hollywood. Sin embargo,

la enorme riqueza de los cines populares emergentes fuera de Occidente también ha tratado de relacionarse con Hollywood en sus respectivas etiquetas (Bollywood, Nollywood o Hallyuwood son algunos ejemplos). Como señalan diversos autores (Deshpande & Mazaj, 2018; Nagib, 2020; Stam, 2019), el término *world cinema* sigue girando, por presencia u omisión, alrededor del eje gravitatorio de Hollywood. En un estudio reciente (López-Díez, 2023), se observó que el término era más utilizado en Web of Science que otros que han sido propuestos para reemplazarlo, como *transnational cinema* o *global cinema*.

Tal y como apuntó en su día Andrew (2004), el término *world cinema* trataba de mapear las cinematografías del mundo no hegemónicas. El concepto vino a sustituir a otros semejantes que, tras la caída del muro de Berlín, quedaron en desuso, como: *cine del Tercer Mundo* o *cine de arte y ensayo extranjero*, o bien, *Tercer Cine* (Mazierska, 2020), que ya en los años noventa mostraba dificultades teóricas para ser aplicado a un vasto y variado terreno cinematográficos más allá del cine de los “colectivos militantes” que apuntaron en su día Solanas y Getino (1976).

En la era de globalización y, sobre todo, tras la revolución digital y el auge del consumo cinematográfico a través de plataformas de streaming (Parvulescu, 2020), el término *world cinema*, tal y como Chaudhuri (2005) apuntó en su momento, aborda “un enorme sistema multinacional que consiste en redes televisivas, nuevas tecnologías de producción y distribución, y las coproducciones internacionales” (p. 2). En este sentido, según la valoración de Chaudhuri, el cine:

Ya no es un arte por separado, sino que forma parte de una convergencia digital con otros medios. A través de estos procesos transnacionales de producción, financiación y distribución, cada vez más tiene sentido pensar [en cine] en términos de *world cinema* (p. 2).

Los estudios de *world cinema* en la actualidad no solo abordan las relaciones entre las cinematografías del mundo y Hollywood, sino que –tal y como Chaudhuri (2005), Chen y Chua (2015) y otros investigadores abordan–, desarrollan relaciones cinematográficas entre distintas naciones y, en ocasiones, como es el caso del cine en la diáspora y el

exilio, incluso más allá de las cuestiones nacionales. En una palabra, world cinema ha de ser releído constantemente en el contexto de una amplia red de relaciones transnacionales.

Tal y como se ha mencionado, el world cinema muestra suficientes complejidades como para ser cartografiado (o mapeado) (Andrew, 2004). Se trata de una red de relaciones culturales en continua evolución. Por ello, ante la imposibilidad de considerar el fenómeno en su totalidad, los estudios actuales se han movido hacia enfoques específicos de ciertos nodos de producción y consumo.

Un capítulo aparte, y el objetivo de este estudio, es un análisis de la llegada y consumo de las cinematografías del mundo en los festivales de cine como lugares de entrada y espacios donde se forjan tácitamente los criterios culturales que determinan los límites del world cinema. Desde esta perspectiva, un enfoque centrado en los festivales aborda a estos eventos como una maquinaria de legitimación, además de, para emplear el término de Thornton (2020), la creación del gusto. En una atenta lectura de los textos de Bourdieu (1984, 1993) sobre el gusto como una categoría ideológica, Thornton estudia cómo los programadores de los festivales tienen el poder de resignificar el cine mediante estrategias de selección y de aprobación.

De acuerdo con Cousins (citado en Thornton, 2020), “los programadores de los festivales tienen que considerarse *storytellers* y estilistas” (p. 27), un reclamo que Thornton extiende a los requisitos para el oficio de programación de festivales, en términos de “una forma de *storytelling* como un paradigma metatextual” (p. 27). World cinema, vista desde este prisma, es tanto el resultado como una salida de los festivales. Este paradigma metatextual, formado por decisiones —no exentas de ideologías, procesos de selección y orientación— facilita, a su vez, los resultados de los festivales, en forma de las películas que logran ser premiadas, reconocidas y, en consecuencia, distribuidas en las pantallas de cine y posteriormente en una amplia red de consumo. De aquí que, tal y como concluye Thornton, los festivales son constructores del gusto del público y artífices determinantes para las connotaciones del world cinema.

Un estudio de los resultados de los festivales es importante para interpretar los posibles factores que construyen el gusto cinematográfico en un determinado lugar. El hecho es significativo, sobre todo cuando

consideramos cómo a la respuesta de este mencionado gusto los creadores cinematográficos no occidentales adaptan sus futuras películas y, del mismo modo, el público europeo accede a una selección de filmes, como muestra de una cultura distinta. El resultado es la creación de un imaginario en una red de comunicación. Un estudio específico de datos cuantitativos de llegada de las películas a los festivales y su presencia en las pantallas de cine puede mostrar un posible nodo de esta red de comunicación.

En este sentido, nuestra intención en este estudio es analizar la llegada de películas no occidentales a un país europeo y observar los resultados en términos cuantitativos. En concreto, este artículo pretende examinar los canales habituales de este mencionado proceso de llegada a las pantallas mediante un análisis de los datos de exhibición y consumo. No cabe duda de que los festivales de cine desempeñan un papel crucial en el contacto del público occidental con las películas. En nuestro estudio de caso se ha considerado a España como este punto de contacto y, en particular, a través de los dos principales festivales de cine españoles: el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y la Semana Internacional de Cine de Valladolid.

#### EL FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN Y LA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID

Tras la Segunda Guerra Mundial, aunque Hollywood siguiera siendo la referencia comercial, los festivales de cine empezaron a gestionar la “calidad de las películas” (Andrew, 2009). Revistas como *Cahiers du Cinema* y *Sight and Sound* sancionaban esta calidad. Al principio, las películas no occidentales no llegaban a los festivales europeos. Sin embargo, después de que películas como *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) o la trilogía *Apu* de Satyajit Ray (1955, 1956 y 1959) obtuvieran premios en algunos festivales de cine europeos, el cine no occidental intentó ajustarse al estándar de estos certámenes para competir en ellos (Berghahn, 2021; Mazaj & Deshpande, 2020). Japón ha sido uno de los países no occidentales cuyas películas han obtenido los máximos galardones en los festivales de Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián y Seminci.

Según De Valck (2007), el concepto de “capital simbólico” de Bourdieu puede aplicarse a la comprensión de los festivales como lugares de legitimación cultural y espacios de convergencia entre “cultura, comercio, experimentación, entretenimiento, intereses geopolíticos y financiación a escala mundial” (p. 16). Los festivales son lugares de creación y renovación de los gustos y las prácticas de cinefilia de los espectadores, al tiempo que lugares donde se adscribe valor y donde se descubren a autores singulares y películas de autor (De Valck, 2007). Además, como sugieren De Valck (2007, 2016) y otros autores como Elsaesser (2005) y Czach (2004), los festivales europeos se concibieron, originalmente, como espacios de respuesta y deliberación con el cine de Hollywood.

Los festivales no solo son espacios físicos de interacción e intercambio cultural, sino también lugares de generación de contrapesos en la balanza histórica del enfrentamiento entre Europa y el cine de Hollywood. En otras palabras, world cinema es una construcción, resultado de procesos y políticas de selección, evaluación y exhibición de películas en festivales, originariamente europeos, en su larga trayectoria de confrontación y fascinación por Hollywood.

En España, los festivales de cine aparecieron poco después de la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de cierta estabilidad económica. El Festival Internacional de Cine de San Sebastián se fundó en 1953 y es uno de los más antiguos de este país. Desde 1957 es un festival de categoría A, según la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF). Este festival fue concebido como un espacio donde se ejerciera cierta libertad de expresión durante la dictadura franquista. Esta libertad, como afirma la página web del festival, permanece hoy en día para mantenerlo como “un escaparate del cine más inquieto y renovador de cada momento” (San Sebastian International Film Festival [SSIFF], 2022, párr. 3). En los últimos años, el festival ha adoptado una política de refuerzo de espacios específicos para cinematografías “no hegemónicas”, entre las que destaca su apuesta por los cines latinoamericanos (SSIFF, 2022).

La Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci) nació de una modesta propuesta para mejorar la vida cultural de la ciudad de Valladolid en 1956 (González Lózano, 2013). Comenzó como una

actividad cultural pensada para Semana Santa con el fin de atraer turistas a la ciudad, pero, con el tiempo, fue tomando forma de festival de cine con carácter propio (González Lozano, 2013). En 1963 tomó el nombre de Semana de Cine Religioso y Valores Humanos. Conservó este título durante apenas una década, para volver a cambiar, al final de la dictadura, en 1973, por su actual denominación, Seminci, abreviatura de Semana Internacional de Cine, que, según González Lozano (2013), “procede de la costumbre de usar siglas para los telegramas” (p. 506). A finales de los años setenta, en plena transición española a la democracia, el festival se consolidó como espacio de exhibición de películas con valores artísticos. La vocación internacional de la Seminci a lo largo del tiempo ha convertido este certamen en uno de los principales festivales de cine en España, y en lugar habitual de exhibición de películas de world cinema.

## OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio es investigar el patrón de acceso y consumo del world cinema en España como ejemplo de país europeo. Nos centramos en España por su proximidad a nuestros centros de investigación. Para ello, planteamos las siguientes preguntas de investigación: 1) ¿qué número de largometrajes del world cinema fue seleccionado en los principales festivales españoles?; 2) ¿qué número de largometrajes del world cinema que fueron seleccionados en los principales festivales españoles se proyectaron posteriormente en las salas de cine españolas?; 3) ¿de qué áreas geográficas mundiales procede este flujo de largometrajes del world cinema?; 4) ¿qué porcentaje de estos largometrajes son coproducciones?, y 5) ¿qué factores son determinantes en la posterior distribución de los largometrajes en las pantallas comerciales?

## METODOLOGÍA

Para responder a estas preguntas de investigación nos hemos centrado en un ámbito territorial y temporal específico. En primer lugar, hemos considerado world cinema aquellas películas producidas o coproducidas por países no occidentales. Entendemos por países occidentales

aquellos de Europa y a los Estados Unidos junto con Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Para la categorización geográfica de las películas por países y regiones, hemos utilizado los códigos estándar de países o áreas para usos estadísticos de las Naciones Unidas (*Standard Country or Area Codes for Statistical Use*) (ONU, 1999). Por lo tanto, se encontrará América del Sur en lugar de América Latina, o Asia Meridional en lugar de Oriente Medio.

En cuanto al ámbito geográfico del estudio, hemos elegido España por razones técnicas, como su proximidad, la accesibilidad a los datos oficiales y la importancia del consumo de world cinema en este país dentro de Europa (Higson, 2021). El marco temporal ha sido un pe-riodo de cinco años, de 2016 a 2021, en el que hemos tenido acceso a los datos oficiales del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura y Deporte de España. Esto también nos ha permitido observar la influencia del contexto de la pandemia de Covid-19 en la llegada y exhibición de world cinema a España.

En cuanto a los festivales, hemos escogido las películas de world cinema proyectadas en dos festivales internacionales: 1) el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SIFFF), que es el único festival español de la categoría A (Festivales Competitivos de Largometrajes Especializados), según la acreditación de la FIAPF, y 2) la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci), fundada en 1956 y que cuenta con un espacio tradicionalmente dedicado al cine no occidental.

El proceso metodológico consistió en identificar los largometrajes de world cinema que se programaron en los festivales elegidos y en el periodo de estudio, según los datos facilitados en las páginas web oficiales de estos festivales. A continuación, analizamos cuáles de estas películas se han proyectado en las salas de cine españolas, según los datos del ICAA.

En relación con nuestras dos primeras preguntas de investigación, una cuestión que ha surgido en la recogida de datos para este estudio es cómo computar la repetición de una misma película en los dos festivales estudiados. Así, como argumentaremos más adelante, hay cuatro películas que se repiten en ambos festivales (véase la sección Resultados). En este sentido, hemos optado por incluir las repeticiones cuando queríamos comparar cuántas películas del world cinema se han incluido en cada festival en un año concreto. Sin embargo, en térmi-

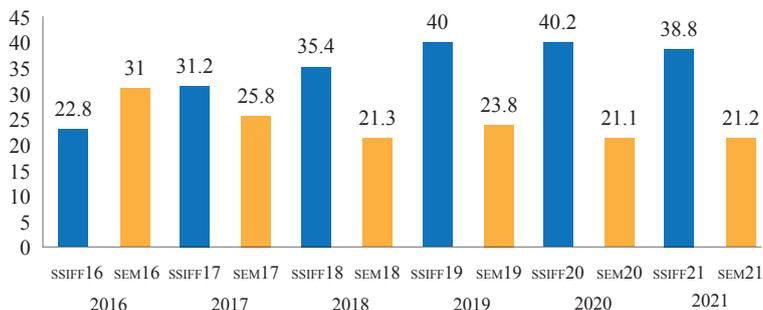
nos globales, es decir, para calcular el total de películas proyectadas en ambos festivales, hemos excluido las cuatro películas repetidas para facilitar el análisis de las diferentes que han llegado a las salas españolas cada año.

## RESULTADOS

### *Largometrajes de world cinema proyectados en el SSIFF y la Seminci entre 2016 y 2021*

Como muestra la Figura 2, en el periodo 2016-2021 casi uno de cada tres largometrajes proyectados en los festivales elegidos pertenecía al world cinema (29.2%). Este porcentaje ha oscilado entre casi el 40% (en 2020, SSIFF) y el 21.1% (en 2020, Seminci).

FIGURA 2  
PORCENTAJE DE PELÍCULAS DE WORLD CINEMA PROYECTADAS  
EN EL SSIFF Y LA SEMINCI (2016-2021)



Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021).

Como muestra la Figura 2, en general, en todos los años estudiados, excepto 2016, el porcentaje de largometrajes de world cinema proyectados, sobre el total de largometrajes en los festivales, fue mayor en el SSIFF que en la Seminci.

*De los festivales a las pantallas de cine*

En este apartado ofreceremos los datos referidos a los largometrajes proyectados en salas de cine que previamente fueron exhibidos en uno de los dos festivales (SSIFF o Seminci).

TABLA 1  
LARGOMETRAJES DE WORLD CINEMA EN SALAS DE CINE ESPAÑOLAS,  
PREVIAMENTE PROYECTADOS EN LOS FESTIVALES SSIFF O SEMINCI,  
EN 2016-2021

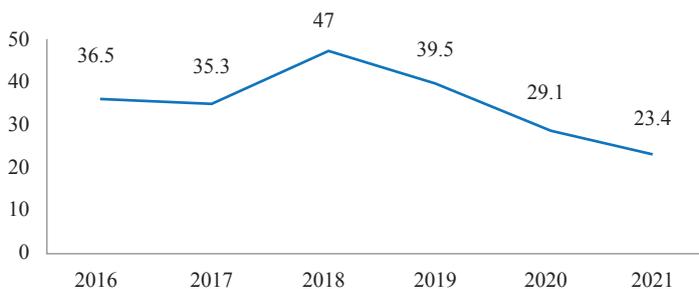
	Exhibidas en festivales	Exhibidas en salas de cine	Porcentaje
SSIFF16	32	13	40.6
SEM16	31	10	32.2
SSIFF17	39	18	46.1
SEM17	30	7	23.3
SSIFF18	44	23	52.2
SEM18	25	11	44
SSIFF19	49	22	44.8
SEM19	32	10	31.2
SSIFF20	37	12	32.4
SEM20	18	4	22.2
SSIFF21	40	11	27.5
SEM21	24	4	16.6
Total	401	145	36.1

Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

Si tratamos de comparar la presencia del world cinema en ambos festivales, de los 401 largometrajes no occidentales proyectados en SSIFF y Seminci en el periodo 2016-2021, 145 largometrajes se han proyectado en salas españolas. Solo cuatro películas exhibidas en salas de cine estuvieron en ambos festivales: *La idea de un lago/Air Pocket* (Mumenthaler, Suiza y Argentina, 2016), *Yuli/ Yuli: The Carlos Acosta Story* (Bollain, España, Cuba, Reino Unido y Alemania, 2018), *Mirai*

no *Mirai/Mirai* (Hosoda, Japón, 2018) y *Sagu & Pagu/Sagu & Pagu: Büyük Define* (Bastürk, Turquía, 2017). Por lo tanto, si excluimos estas películas repetidas –ya sea en ambos festivales o en el mismo festival, pero en diferentes años–, el número de películas diferentes exhibidas en SSIFF y Seminci se reduce a 397, y el número de películas diferentes exhibidas en cines y festivales se reduce a 141 (35.5%). Las estadísticas que se muestran en la Figura 3 se han calculado sobre estos datos.

FIGURA 3  
PORCENTAJE DE DIFERENTES LARGOMETRAJES DE WORLD CINEMA PROYECTADOS EN SALAS ESPAÑOLAS, PREVIAMENTE EXHIBIDOS EN LOS FESTIVALES SSIFF O SEMINCI, CADA AÑO



Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021).

### *Cuota de mercado española de proyecciones de world cinema*

La Tabla 2 muestra la cuota de mercado de largometrajes exhibidos en las salas de cine nacionales, que elabora el Ministerio de Cultura español. Es importante señalar que esta estadística muestra la cuota de mercado en función de las siguientes divisiones geográficas según las publicaciones del ICAA: Estados Unidos, Europa (incluida España), Iberoamérica (países del continente americano de habla española o portuguesa) y otros países (resto del mundo). Como muestra la tabla, el world cinema, entendido como la suma de los largometrajes exhibidos de Iberoamérica y otros países, tiene una cuota de mercado

bastante baja, especialmente en comparación con la recaudación de Hollywood en España, que en el periodo de este estudio oscila entre el 53.49% (2020, tras el impacto de Covid-19) y el 73.73% en 2019 (ICAA, 2022b).

TABLA 2  
CUOTA DE MERCADO ESPAÑOLA DE LARGOMETRAJES  
IBEROAMERICANOS Y DE OTROS PAÍSES

Año	Nacionalidad	Películas	%	% taquilla
2016	Iberoamericano	48	2.86	0.1
	Otros países	138	8.22	1.12
2017	Iberoamericano	56	3.1	0.11
	Otros países	190	10.52	1.6
2018	Iberoamericano	58	2.98	0.27
	Otros países	194	9.96	2.86
2019	Iberoamericano	36	1.96	0.1
	Otros países	220	11.99	1.41
2020	Iberoamericano	40	2.37	0.35
	Otros países	188	11.15	5.89

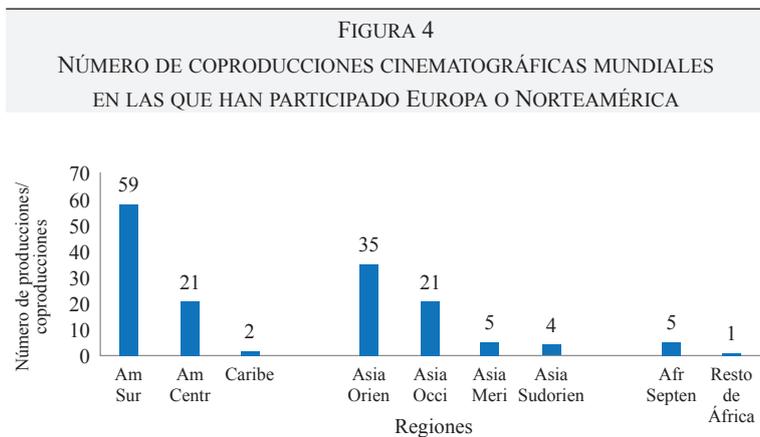
Fuente: Elaboración propia con datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (2022a).

Una primera lectura de estos datos proporciona el carácter específico del world cinema en las pantallas españolas, que lo sitúa en las antípodas del cine popular de Hollywood. Por su parte, la no popularidad del world cinema puede interpretarse como la consecuencia de que sea un cine de autor perteneciente a la alta cultura, que se distribuye en pequeñas salas y se dirige a una minoría.

### *Países productores de world cinema*

Como muestra la Figura 4, la región que produjo o coprodujo el mayor porcentaje de películas proyectadas en los dos festivales que finalmente se exhibieron en salas fue América del Sur, con 59 películas; seguida de Asia Oriental, con 35 películas, y América Central y Asia Occidental, ambas con 21 películas. Cabe señalar que, en algunos casos, todos los

países implicados en las coproducciones pertenecían a la misma región geográfica.



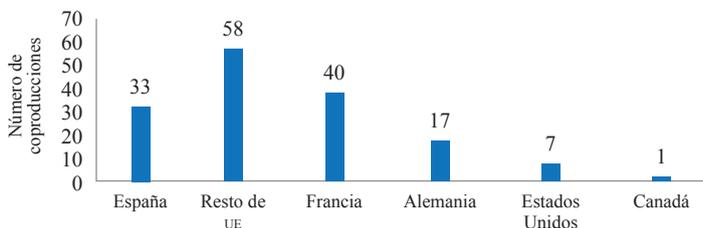
Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

En la Figura 5 podemos observar que los países europeos, entre los que se encuentra España, participaron 91 veces en coproducciones de world cinema que se exhibieron en salas españolas y que previamente se proyectaron en los festivales mencionados. Esta figura también muestra que el número de coproducciones europeas en world cinema es muy superior a las norteamericanas, que solo alcanzan ocho coproducciones. Entre las participaciones europeas, España participó en 33 películas, y el resto de Europa en 58. Francia destaca con 40 coproducciones.

### *Producciones de un solo país*

Entre las películas procedentes de América del Sur, 15 eran producciones únicas. De estas 15 películas, ocho eran argentinas, cuatro chilenas y tres brasileñas. Argentina produjo el mayor número de largometrajes con un solo productor (seis). En América Central, seis películas fueron producciones únicas, todas ellas de México. En el caso de las películas de Asia Oriental, 23 fueron producciones únicas. Entre estas produc-

FIGURA 5  
COPRODUCCIONES DE LOS PAÍSES OCCIDENTALES



Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

ciones, 12 casos fueron producciones japonesas, siete chinas y cuatro surcoreanas. En las producciones de Asia Occidental, hubo cinco producciones únicas: dos de Israel, dos de Turquía, una de Líbano. Además, había dos películas del Asia Sudoriental (de Vietnam y Malasia), y una película del Asia Meridional (Irán). También hubo una única producción del África Septentrional (Egipto). En resumen, según estos datos, más de un tercio (36.8%) de las películas proyectadas en festivales que han pasado a la cartelera son de un solo país productor.

### *Producciones de dos países*

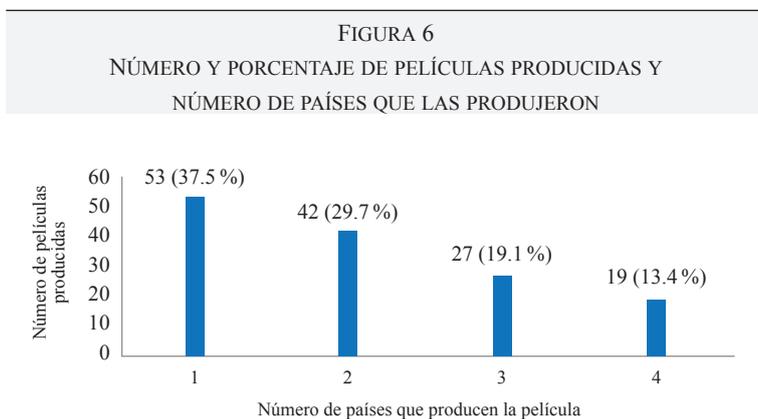
En cuanto a las coproducciones sudamericanas entre dos países, la suma de las películas alcanza los 22 títulos. Argentina es el país con más producciones (15 largometrajes), seguido de Colombia con cuatro; Chile con tres, y Brasil, Perú y Uruguay con una producción cada uno. España, por su parte, coprodujo 14 de estas 25 películas, Francia participó en tres y Alemania en una película. El resto fueron coproducciones entre dos productoras cinematográficas sudamericanas. En el caso de América Central, se registraron 8 coproducciones de dos productores: México participó en siete y Guatemala en una película. España coprodujo cinco de estas ocho películas, Francia coprodujo dos y Canadá, una.

En el caso de las coproducciones asiáticas, destaca Asia Oriental con seis títulos coproducidos por dos países: cinco de Japón y una coproducción chino-mongola. De las cinco coproducciones japonesas, en cuatro participó Francia, y una se coprodujo con el Reino Unido. Asia Occidental y Asia Meridional registraron cuatro y tres coproducciones de dos países, respectivamente. En el caso de Asia Occidental, Israel coprodujo tres películas y Georgia, una. En los tres casos, la coproducción fue con países europeos: Francia (Georgia e Israel), Alemania e Italia. En Asia Meridional, dos películas se coprodujeron con Irán y una con la India. En los tres casos, las películas se coprodujeron con Francia.

En África no hubo coproducciones entre ambos países. Así, casi un tercio de las películas proyectadas en festivales que han pasado a la cartelera (31.9%) eran coproducciones de dos países.

#### *Producciones de tres, cuatro o más países*

Como puede verse en la Figura 6, el mayor número de películas que llegaron a las salas fueron producciones de un solo país, seguidas de las de dos países, tres países y cuatro o más países.



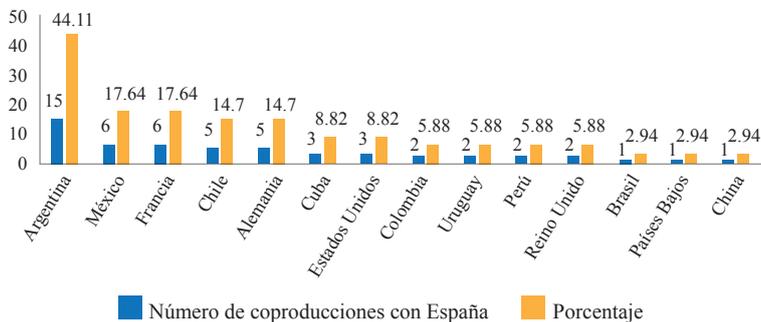
Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

### *Coproducciones con España*

Si nos centramos en España, podemos observar que el país con el que más coproduce es Argentina (44% de las coproducciones españolas de largometrajes en festivales), seguido de México y Francia (17.6%). Según datos de UIS. Stat (2022), de 2005 a 2017, Argentina ocupa un lugar privilegiado en el régimen de coproducción de largometrajes de ficción con España. Un contexto histórico de este hecho fue estudiado por Elena (2011), quien consideró la década de los 2000 como una “verdadera edad de oro” de estrenos del cine argentino en España, muy por encima de otros cines sudamericanos (p. 4).

El auge del cine argentino en España en la década de los 2000 fue la causa del crecimiento de las coproducciones hispano-argentinas, que, según la estimación del mismo autor, en los años 2000-2009 alcanzaron los 131 títulos, “lo que representa más del 44% del total de coproducciones con Latinoamérica en esta década” (p. 17). La Figura 7 muestra la todavía buena salud de la coproducción hispano-argentina en el periodo de este estudio (2016-2021), lo que demuestra una continuación con respecto a la década anterior, estudiada por Elena.

FIGURA 7  
PAÍSES CON LOS QUE ESPAÑA COPRODUCE

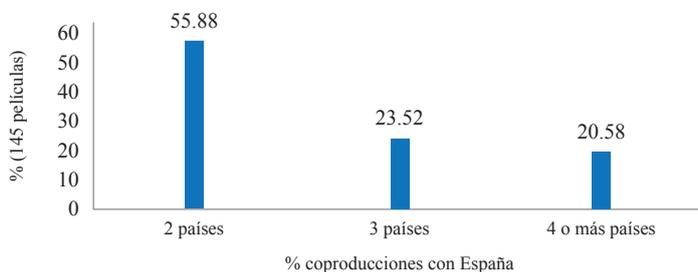


Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

Además de Argentina, el estudio de Elena (2011) también apunta a que las coproducciones hispano-argentinas ocupan un lugar que antaño ocupaba la coproducción hispano-mexicana. Debido a esta relación históricamente consolidada, no es de extrañar que México ocupe el segundo lugar en la lista de coproducción entre 2016 y 2021 (como se muestra en la Figura 7). En este sentido, también cabe destacar el lugar que ocupa Francia en las coproducciones españolas que, como muestran los datos de UIS. Stat (2022), ha estado siempre presente en el *top 10* de países productores con España en la última década. Incluso, ha llegado a ocupar el primer puesto durante el periodo 2011-2014, en estrecha competencia con Argentina.

En este sentido, cabe aclarar que, entre estas coproducciones, como muestra la Figura 8, más de la mitad de las coproducciones españolas fueron con un único país. Una posible explicación podría estar relacionada, tal y como plantea Bondebjerg (2016), con el hecho de que las coproducciones transnacionales audiovisuales, cuando involucran más de dos sistemas nacionales de producción, pueden generar no solo ventajas, sino también inconvenientes, ya que las diferentes “formas nacionales de dirigir o los diferentes estilos de actuación” pueden colisionar (p. 5).

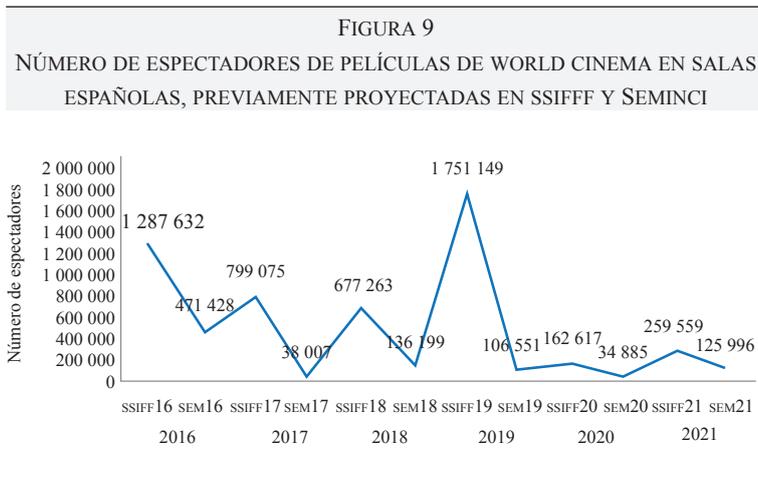
FIGURA 8  
COPRODUCCIÓN CON ESPAÑA. NÚMERO DE PAÍSES  
EN LA COPRODUCCIÓN



Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

### Número de espectadores en salas

En cuanto a los resultados de taquilla de los largometrajes de world cinema exhibidos previamente en los festivales, como muestra la Figura 9, el SSIFF presenta un mayor éxito, especialmente en los años 2016 y 2019.



Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la programación de SSIFF y Seminci (2016 a 2021) y del ICAA (2022a).

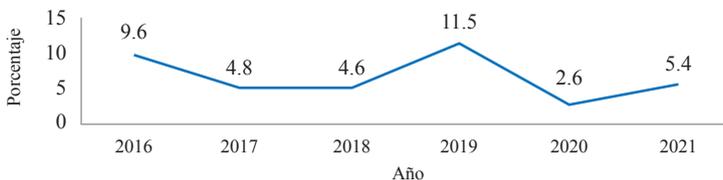
Si comparamos el número de espectadores de películas de world cinema exhibidas en salas que fueron previamente proyectadas en los festivales elegidos, con el número total de espectadores en salas españolas en el mismo periodo, observamos que se produce un fuerte incremento en 2019, mientras que en 2020, en el contexto de la pandemia de Covid-19, el número de espectadores disminuye significativamente (Figura 10).

Los datos de la Figura 10 sobre número de espectadores muestra cierta regularidad (el año 2020 y el contexto pandémico aparte) con alteraciones puntuales. Las alteraciones, en forma de subidas súbitas en los años 2016 y 2019 se deben a dos largometrajes de world cinema enormemente populares: *Gisaengchung/Parasite* (Joon-ho, Corea del Sur, 2019), y *Cien años del perdón/To Steal from a Thief* (Carperso-

ro, Argentina/España, 2016), una coproducción hispano-argentina que supera la barrera del millón de espectadores y se posiciona muy por encima de la media de world cinema en España (ICAA, 2022a). Según las estadísticas del ICAA (2022a) esta última fue la cuarta película más exitosa (en la categoría de nacional, o de coproducción entre España y otros países) en la taquilla española, tras otras tres películas: *Un monstruo viene a verme/A Monster Calls* (Bayona, España-Estados Unidos, 2016) con más de 4.5 millones de espectadores; *Palmeras en la nieve/Palm Trees in the Snow* (González Molina, España, 2015), que supera los 1.8 millones de espectadores, y *Villaviciosa de al lado/A Stroke of Luck* (García Fernández-Velilla, España, 2016), con aproximadamente 1.2 millones de espectadores. Si nos centramos solo en el world cinema, el cambio vuelve a ser significativo. Tras *Cien años del perdón*, el segundo y tercer estreno más taquillero del world cinema, son *El ciudadano ilustre / The Distinguished Citizen* (Cohn y Dupart, España-Argentina, 2016), con unos 145 000 espectadores, y *Forushande / The Salesman* (Forushandeh, Farhadi, Irán-Francia, 2016), con unos 125 000 espectadores.

Por lo que respecta a 2019, la oscarizada *Parasite* puede considerarse el elemento decisivo para el repentino ascenso en la taquilla española en ese año. La película registró 1.3 millones de espectadores en ese año. En cuanto a la popularidad de las coproducciones hispano-argentinas,

FIGURA 10  
PORCENTAJE DE ESPECTADORES QUE ASISTEN A PELÍCULAS DE WORLD CINEMA RESPECTO AL TOTAL DE CINÉFILOS EN ESPAÑA



Fuente: Elaboración propia con datos del ICAA (2022a).

en 2019 vuelve a repetirse el patrón de 2016. En la segunda y tercera posición, tras *Parasite*, se encuentran *La odisea de los giles / Heroic Losers* (Borensztein, 2019) y el largometraje de animación *La gallina Turuleca / Turu, the Wacky Hen* (Gondell y Monigote, 2019), con más de 155 000 y 133 000 espectadores, respectivamente.

### *Duración de las películas y géneros más taquilleros*

La duración media de las películas de world cinema exhibidas en las salas españolas (y previamente proyectadas en los festivales elegidos) fue de 104.3 minutos, lo que supone siete minutos más que la duración media de todas las películas de world cinema exhibidas en los festivales (97 minutos), es decir, entre una hora y media y una hora y cuarenta y cinco minutos. Esta cifra es significativa porque apunta a la posible relación entre la duración de las películas y su popularidad en la taquilla española.

En cuanto a los géneros cinematográficos del world cinema en España, en primer lugar, es preciso señalar la ambigüedad y complejidad del término “género” en el cine, con una larga historia de debate entre varios teóricos del cine como Altman (1999), Moine (2002) y Grant (2003, 2007). Por ello, hemos optado por analizar los géneros cinematográficos de las películas de world cinema según los géneros que les adscribe el ICAA.

Así, las dos películas más taquilleras de world cinema mencionadas anteriormente, *Cien años de perdón* y *Parasite*, pertenecen al género thriller/suspense. El segundo lugar lo ocupan la comedia y la animación, especialmente por la popularidad de dos comedias, las coproducciones hispano-argentinas *La odisea de los giles* y *El ciudadano ilustre*, así como el largometraje de animación *La gallina Turuleca*. El tercer puesto es para los dramas, con *The Salesman* (Irán/Francia, 2016), de Asghar Farhadi, y *Roma* (México, 2018), de Alfonso Cuarón. Comparten esta posición con el anime japonés *Kimi no na wa / Your Name* (Shinkai, 2016), y la animación *Bikes* (García, España/Argentina/China, 2018).

## CONCLUSIONES

En este estudio hemos tratado de responder varias preguntas de investigación que pudieran arrojar cierta luz sobre el world cinema y la relación entre los festivales internacionales de cine españoles y las películas exhibidas en las salas de cine en España. En cuanto al número de largometrajes de world cinema proyectados en los festivales, se observa que aproximadamente un tercio de ellos (29.2%) han sido producidos o coproducidos por países no occidentales. Como muestra la Tabla 1, considerando ambos festivales conjuntamente, el año en el que se registró un mayor porcentaje de películas de world cinema fue 2019. Mientras tanto, no hemos encontrado estudios con cifras análogas referidas a otros festivales europeos con los que comparar estos resultados.

Nuestro análisis muestra que, aproximadamente, un tercio de los largometrajes de world cinema que se proyectaron en los festivales escogidos acabaron llegando a las salas españolas. En este sentido, el porcentaje medio se sitúa en el 35.5%. El año con mayor número de películas que, habiendo sido proyectadas en los festivales, llegaron a las pantallas de cine, fue 2018, cuando casi la mitad (47%) de los largometrajes de world cinema pasan por los festivales para llegar a las salas españolas. Sin embargo, respecto al número de espectadores, destaca el año 2019, con la exhibición de *Parasite*, como el de mayor éxito del world cinema en las pantallas españolas.

Los resultados de nuestro estudio muestran que el porcentaje de películas de world cinema es mayor en el SSIFF que en la Seminci. Los datos para el SSIFF son un 10% superiores a los de la Seminci para todo el periodo de estudio (Figura 2). La media se sitúa en el 34.2% en el SSIFF, frente al 24% de la Seminci. Asimismo, en cada uno de los seis años estudiados, las películas de world cinema del SSIFF han llegado a las salas en mayor número que las de la Seminci. Una posible explicación sería que el SSIFF puede tener un aspecto más comercial que la Seminci. Por ejemplo, las cuatro películas de world cinema con mayor número de espectadores en las salas españolas en el periodo 2016-2021 (*Parasite*, *Cien años de perdón*, *El bar* (de la Iglesia, España/Argentina, 2017) y *La odisea de los giles*) se exhibieron en el SSIFF, y no en la Seminci. El aspecto comercial del SSIFF puede apreciarse también en

la existencia de los premios Donostia, que reconocen “la extraordinaria aportación al mundo del cine de grandes figuras que quedarán para siempre en su historia” (SSIFF, 2023, párr. 1). Este premio suele recaer en estrellas de cine o cineastas, normalmente de Hollywood o del cine comercial internacional.

En cuanto a las regiones y países cuyas películas han sido más exhibidas en las salas españolas, habiendo sido previamente proyectadas en SSIFF y/o Seminci, los datos muestran que América del sur es la región con mayor porcentaje; esto es, 59 películas en el periodo estudiado, lo que representa el 41.8% del total de 141 películas proyectadas en salas y, previamente, en SSIFF/Seminci. Esto es coherente con la relación entre España y algunos países sudamericanos, que se orienta por aspectos culturales comunes –como el idioma español– lo que facilita la distribución y el consumo de películas. Esto se refleja en que Argentina sea el país con mayor número de películas exhibidas en salas y festivales españoles. Así, en el caso de producciones procedentes de una única productora o de coproducciones entre dos países, Argentina se sitúa a la cabeza de la lista con 20 películas.

Aunque el idioma común parece desempeñar un papel importante, nuestros resultados revelan que Asia Oriental, con 35 películas, es la segunda región con mayor número de películas proyectadas en el SSIFF y la Seminci que llegan finalmente a las salas españolas. Esto representa el 24.8% del total de largometrajes de world cinema proyectados en salas y SSIFF/Seminci. Dentro de Asia Oriental, destacan las películas japonesas. En las producciones de uno o dos países, Japón está presente en 17 de las 31 películas totales, seguido a bastante distancia de China (cinco) y Corea del Sur (cuatro). La posición de Japón podría explicarse por la tradicional importancia del cine japonés dentro del world cinema, pionero en la obtención de premios en festivales europeos (Elena, 1999). También es coherente con los datos sobre el cine asiático y su exhibición en las salas españolas en los últimos años (Das & López-Díez, 2022). Francia destaca entre los países occidentales que coproducen películas con países no occidentales que llegan a las salas españolas, al coproducir el 28.3% del total de películas exhibidas en salas y en los festivales SSIFF y Seminci (40 películas en total), y superar a España (33 películas, que suponen el 23.4% del total).

Como se ha mencionado, la importancia de España en este régimen de coproducción puede explicarse por la coincidencia de idioma y la relación con América del Sur y América Central. Sin embargo, una posible explicación de la importancia de Francia en las coproducciones puede ser el papel histórico que desempeñaron los críticos y académicos franceses en la definición de world cinema. Además, Francia es el país que acoge al Festival de Cannes, el evento cinematográfico europeo más importante, además de ser el país de publicación de revistas influyentes como *Cahiers du Cinéma* y *Positif*. No obstante, esta relación festivales-coproducciones no se observa en Alemania e Italia, países europeos donde se celebran los otros dos festivales más importantes, la Berlinale y Venecia. En el periodo estudiado, Alemania coprodujo 17 películas e Italia tan solo una. Por su parte, Bélgica coprodujo ocho películas.

Asimismo, consideramos relevante la escasa presencia del cine indio, una de las mayores industrias cinematográficas del mundo; así lo confirman otros estudios (Das & López-Díez, 2022). Una posible razón de esta ausencia puede ser la duración de las películas comerciales indias, que tradicionalmente superan las tres horas y actualmente se acercan a una media de dos horas y 45 minutos. Como se ha argumentado anteriormente, las películas exhibidas en el SIFFF/Seminci que han llegado a los cines españoles tienen una duración media de alrededor de 1.5 horas. Sin embargo, las películas independientes indias se están adaptando gradualmente a la duración de las películas occidentales y muchas se acercan a los 90 o 120 minutos.

Por último, quisiéramos destacar cómo las dos películas de world cinema más populares en las pantallas españolas, *Cien años de perdón* y *Parasite*, representan una síntesis de la presencia de world cinema en las pantallas españolas. Por un lado, acapararon la atención del público español tras recibir múltiples premios en el circuito internacional de festivales y, sobre todo, en el caso de *Parasite*, tras ganar el Oscar. Oficialmente calificadas como thrillers, el relativo éxito de ambas películas nos lleva a preguntarnos hasta qué punto el carácter dramático de las películas procedentes del world cinema será decisivo para su presencia en las pantallas europeas. La conjunción de estos dos casos, aunque de forma fortuita, apunta a un importante resultado de este estudio: los

dos factores más determinantes en la llegada y distribución del world cinema en España son, al menos en el periodo de este estudio, el reconocimiento en los festivales y la colaboración hispano-sudamericana.

Para comprender mejor estos datos, nos propusimos situarlos en el contexto de las estadísticas oficiales del mercado de exhibición cinematográfica en España. En este sentido, las películas del world cinema obtuvieron una recaudación mínima en el mercado nacional. En las mismas estadísticas de taquilla, la posición de las producciones estadounidenses, que disfrutaban de una media en torno al 60% de la cuota de mercado, muestra el binarismo Hollywood/world cinema en sentido cuantitativo. Se constata, así, que el world cinema y Hollywood se sitúan en las antípodas, marcando un antagonismo que puede interpretarse como una posible base para los debates teóricos sobre las definiciones del world cinema que se mencionan en la introducción de este estudio.

### **Referencias bibliográficas**

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. British Film Institute (BFI).
- Andrew, D. (2009). Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of *World cinema*. En N. Durovicová & K. E. Newman (Eds.), *World cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 59-89). Routledge.
- Berghahn, D. (2021). Performing Exoticism and the Transnational Reception of *World Cinema*. *Studies in World Cinema*, 1(2), 221-238. [https://brill.com/view/journals/swc/1/2/article-p221\\_007.xml?ebody=pdf-96202](https://brill.com/view/journals/swc/1/2/article-p221_007.xml?ebody=pdf-96202)
- Bondebjerg, I. (2016). Transnational Europe: TV-drama, co-production networks and mediated cultural encounters. *Palgrave Communications*, 2(1), 1-13. <https://doi.org/10.1057/palcomms.2016.34>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Chapman, J. (2003). *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion Books.
- Chaudhuri, S. (2005). *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, Asia and South Asia*. Edinburgh University Press.

- Chen, K. H. & Chua, B. H. (2015). *The inter-Asia cultural studies reader*. Routledge.
- Czach, L. (2004). Film festivals, programming, and the building of a national cinema. *The Moving Image*, 4(1), 76-88. <https://doi.org/10.1353/mov.2004.0004>
- Das, B. & López-Diez, J. (2022). Indian cinema in Spanish movie theatres ten years after *Zindagi Na Milegi Dobara*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 13, 429-449. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v13i.1471>
- De Valck, M. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2016). Introduction: What is a film festival? How to study festivals and why you should. En M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (Eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 1-11). Routledge.
- Dennison, S. & Lim, S. (2006). *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*. Wallflower.
- Deshpande, S. & Mazaj, M. (2018). *World cinema: A Critical Introduction*. Routledge.
- Durovicová, N. & Newman, K. E. (2009). *World cinemas, transnational perspectives*. Routledge.
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Paidós.
- Elena, A. (2011). Difusión y circulación del cine argentino en España. En Centro Cultural de España en Buenos Aires (Ed.), *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español* (pp. 29-49). [https://issuu.com/marinapla/docs/imagenes\\_compartidas](https://issuu.com/marinapla/docs/imagenes_compartidas)
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2009). *World cinema: Realism, evidence, presence*. En L. Nagib & C. Mello (Eds.), *Realism and the Audiovisual Media* (pp. 3-19). Springer.
- González Lozano, C. (2013). El cine como medio de comunicación social: la SEMINCI, paradigma de festivales (1956–2012). *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación* (pp. 505-510). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4228974>

- Grant, B. K. (2003). *Film genre reader III*. University of Texas Press.
- Grant, B. K. (2007). *Film genre: From iconography to ideology*. Wallflower.
- Higson, A. (2021). The resilience of popular national cinemas in Europe (Part one). *Transnational Screens*, 12(3), 199-219. <https://doi.org/10.1080/25785273.2021.1989165>
- Hill, W. J. & Church Gibson, P. (2000). *World cinema: critical approaches*. Oxford University Press.
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-ICAA. (2022a). *Datos sobre películas exhibidas en España. 2016-2021* [Documento no publicado].
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-ICAA. (2022b). *Anuario de cine*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html>
- La Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci). (2022). *Presentación*. <https://www.seminci.es/presentacion/>
- López-Díez, J. (2023). World cinema, un concepto ubicuo y en evolución. En F. A. Zurian & F. J. García-Ramos (Eds.), *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediaciones estéticas, literarias y musicales* (pp. 27-71). Fragua.
- Martin-Jones, D. (2011). *Deleuze and world cinemas*. Bloomsbury.
- Mazaj, M. & Deshpande, S. (2020). The Political Imperative of *World cinema*. *Studies in World cinema*, 1(1), 39-46. <https://doi.org/10.1163/26659891-0000A002>
- Mazierska, E. (2020). World Cinema, Third Cinema. *Studies in World Cinema*, 1(1), 14-21. <https://doi.org/10.1163/26659891-0000A004>
- Moine, R. (2002). *Les genres du cinéma*. Nathan.
- Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. Continuum.
- Nagib, L. (2020). *Realist cinema as world cinema: non-cinema, inter-medial passages, total cinema*. Amsterdam University Press.
- Nagib, L., Perriam, C. & Dudrah, R. (2011). *Theorizing world cinema*. Bloomsbury.
- Organización de las Naciones Unidas-ONU. (1999). Standard country or area codes for statistical use (M49). *UNstats*. <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/>

- Parvulescu, C. (2020). World Cinema, VOD Platforms and the Western Demand. *Studies in World Cinema*, 1(1), 53-59. <https://doi.org/10.1163/26659891-0000A001>
- San Sebastian International Film Festival-SSIFF. (2022). *Un poco de historia*. <https://www.sansebastianfestival.com/archivo/1/36/es>
- San Sebastián International Film Festival-SSIFF. (2023). *Premios Donostia*. [https://www.sansebastianfestival.com/premios\\_donostia/2/es](https://www.sansebastianfestival.com/premios_donostia/2/es)
- Solanas, F. & Gettino, O. (1976). Towards a Third Cinema. En B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods* (pp. 44-64). California University Press.
- Stam, R. (2019). *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*. Routledge.
- Thornton, N. (2020). *Tastemakers and Tastemaking: Mexico and Curated Screen Violence*. State University of New York Press.
- Unesco Institute for Statistics-UIS. Stat. (2022). *Feature Films*. <http://data.uis.unesco.org/>

## SEMBLANZAS

### *Jaime López-Díez*

Profesor permanente laboral en el Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid. Uno de sus campos de estudio es el *world cinema*, cuyo concepto ha abordado en *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediciones estéticas, literarias y musicales* (2024).

### *Farshad Zahedi*

Profesor titular en el Departamento de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid. Sus publicaciones abordan un amplio espectro de temas en distintas geopolíticas cinematográficas, de entre las cuales destaca su colaboración en la edición del libro *Cinco miradas sobre World Cinema: un homenaje a Alberto Elena* (2024).