

Mapa transnacional: El Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el entramado financiero del cine uruguayo reciente

*Transnational Map: The International Film Festival Rotterdam
and the Financial Framework of Recent Uruguayan Cinema*

<https://doi.org/10.22235/d35.2278>

Carmela Marrero Castro

ORCID: 0000-0001-5767-8953

Universidad de la República, Uruguay.

RESUMEN

El Festival Internacional de Cine de Rotterdam (IFFR, por sus siglas en inglés) y su fondo, Hubert Bals Fund (HBF), han sido el sello distintivo de un conjunto de películas que marcaron un punto de inflexión en la producción cinematográfica regional y nacional. Con el objetivo de mapear el contexto transnacional de las películas uruguayas beneficiadas por este fondo, el artículo traza un recorrido histórico por el IFFR y el HBF y establece cuáles son sus marcas identitarias y de qué manera se inserta en la red de festivales europeos. Además, se estudian las herramientas de financiación que confluyen en las películas uruguayas que obtuvieron el HBF. Este recorrido evidencia las tensiones y articulaciones del IFFR con el circuito de festivales europeo, el continente latinoamericano y el cine uruguayo, y se propone matizar la perspectiva de análisis poscolonial según la cual las estrategias de financiación de los circuitos hegemónicos son prolongaciones de las dinámicas coloniales de poder.

Palabras clave: cine uruguayo; cine contemporáneo; cine transnacional; festivales de cine; Rotterdam; financiación.

ABSTRACT

The International Film Festival Rotterdam (IFFR) and its fund, the Hubert Bals Fund (HBF), has been the hallmark of a set of films that marked a turning point in regional and national film production. With the aim of mapping the transnational context of the Uruguayan films benefited by this fund, the article traces a historical journey through the IFFR and the HBF and establishes which are their identity marks and how they are inserted in the network of European festivals. In addition, the financing tools that converge in the Uruguayan films that obtained the HBF are studied. This journey shows the tensions and articulations of the IFFR with the European festival circuit, the Latin American continent and Uruguayan cinema, and intends to qualify the perspective of postcolonial analysis according to which the financing strategies of the hegemonic circuits are extensions of the colonial dynamics of power.

Keywords: Uruguayan cinema; contemporary cinema; transnational cinema; film festivals; Rotterdam; financing.

Cómo citar: Marrero Castro, C. (2021). Mapa transnacional: El Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el entramado financiero del cine uruguayo reciente. *Dixit*, 35, 83-95. <https://doi.org/10.22235/d35.2278>

Recepción: 15/09/2020 :: Revisión: 21/01/2021 :: Aceptación: 16/02/2021

Introducción

En las últimas dos décadas hubo una proliferación y especialización de los festivales de cine que se transformaron en lugares privilegiados para la circulación y exhibición de películas alejadas del *mainstream* hollywoodense (Vallejo Vallejo, 2014, p. 44). Además, estos espacios ampliaron su esfera de incidencia al incorporar actividades de financiación y distribución como fondos, talleres de desarrollo de proyectos, foros (sesiones de *pitching*) y actividades promocionales, entre otras iniciativas. En el marco de los Film Festival Studies¹, los festivales configuran una red global compuesta por nodos o puntos de intersección (De Valck, 2007, p.15) que difieren según su devenir histórico, su estatus, sus marcas identitarias e, incluso, por su posición al interior del circuito que configuran.

El Festival Internacional de Cine de Rotterdam (IFFR, por sus siglas en inglés) y su fondo, Hubert Bals Fund (HBF), constituye uno de estos nodos y ha sido el sello distintivo de un conjunto de películas que marcaron un punto de inflexión en la producción cinematográfica regional y nacional. En el caso de Uruguay, los filmes que recibieron el fondo tuvieron repercusión en la arena internacional al tiempo que impulsaron nuevas formas de producción y construyeron *otros* universos ficcionales a través de puestas en escena y estéticas innovadoras. Este corpus filmográfico se compone por: *25 Watts* (Pablo Rebella y Juan Pablo Stoll, 2001), *Whisky* (Pablo Rebella y Juan Pablo Stoll, 2004), *La Perrera* (Manuel Nieto, 2006) *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010), *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013) y *Tanta Agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013).

El presente artículo traza un recorrido por el IFFR y el HBF con la finalidad de establecer su devenir histórico, reconocer sus marcas identitarias y determinar de qué manera se inserta en la red de festivales europeos. El objetivo es mapear el contexto transnacional en el que se anclan las películas uruguayas beneficiadas por este fondo para atender variables de análisis que exceden los límites nacionales, pero que repercuten en su configuración.

Ahora bien, esta investigación se asume como un *work in progress*, en tanto se centra en uno de los posibles niveles de análisis de un objeto de estudio complejo para cuya interpretación es necesario contemplar variables locales y regionales que serán abordadas en futuros trabajos.

Al reponer las coordenadas históricas en que se originó y se desarrolló el IFFR y su fondo, esta investigación evidencia las tensiones que operan al interior del propio circuito de festivales europeo y, de esta forma, matiza la perspectiva de análisis poscolonial (Halle, 2010; Ross, 2011; Falicov, 2012; Campos, 2013, 2016) según la cual los fondos y las coproducciones constituyen una prolongación de las dinámicas coloniales de poder. Al respecto, Miram Ross afirma que “el rol de productor del HBF plantea algunas preguntas pertinentes sobre el objetivo y el impacto de fondos europeos que trabajan con cineastas de países en desarrollo” (2011, p. 262)² y analiza los tipos de proyectos que el HBF financia. Su estudio se propone desentrañar las relaciones que se articulan entre las culturas del primer y tercer mundo y los efectos de estas prácticas en los filmes: “de manera significativa, el HBF opera en un clima internacional en el que los críticos han notado una preferencia entre los distribuidores por lo que se denomina ‘pornografía de la pobreza’” (p. 262).

El análisis de Ross se sustenta en una película peruana, *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004) y otra argentina, *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998), dos filmes que exploran los espacios marginales, los “descartes del capitalismo” (Aguilar, 2010, p. 43). Sin embargo, la afirmación de Ross no es extensible a todas las películas que obtuvieron el HBF, de hecho, en el caso de los filmes uruguayos premiados en Rotterdam, tanto su narrativa como su puesta en escena giran en torno a personajes masculinos, de clase media,

1:: La plataforma (<http://www.filmfestivalresearch.org/>) reúne un amplio corpus de investigaciones cuyo objeto de estudio son los festivales de cine.

2:: Las citas textuales de fuentes en otros idiomas fueron traducidas por la autora.

urbanos. En ese sentido, es interesante notar que si bien el HBF es portador de una marca identitaria (como se desarrollará en este artículo) y sus películas comparten patrones de construcción, igualmente no son reducibles a una fórmula homogénea, porque en estos filmes confluyen componentes que son analizables en contextos transnacionales y nacionales de producción. Contemplar esta doble localización (territorial y simbólica) amplía el espectro de interpretación al tiempo que evidencia las tensiones y las negociaciones que operan en este contexto.

El caso específico del cine uruguayo reciente ha sido estudiado por diferentes teóricos, entre los que se encuentran aquellos que privilegiaron el anclaje transnacional para dar cuenta de los contextos de producción y abordar el análisis de las películas. Académicos del Reino Unido (David Martin-Jones y Soledad Montañez, 2009a, 2009b, 2013) y de España (Minerva Campos, 2016) analizan las películas uruguayas a partir del marco transnacional que les confiere su inserción en la red de financiación y circulación global. Estas investigaciones dialogan y comparten categorías de análisis.

En su artículo publicado en 2013, Martin-Jones y Montañez estudian las películas de la productora uruguaya Control Z y afirman que, para insertarse en los mercados globales, este cine —al igual que el cine de otras pequeñas naciones— utiliza una estrategia de autoborramiento a través de la cual las marcas identitarias nacionales quedan relegadas a un segundo plano o desaparecen. Los autores plantean que se trata de una característica compartida por los cines de naciones pequeñas que cuentan con limitados apoyos estatales o que no alcanzan un nivel de taquilla suficiente para solventar los costos. Además, señalan que el autoborramiento también se produce en países en los que la iconografía local no es tan reconocible a escala internacional, como es el caso de Dinamarca y el movimiento Dogma 95.

Esta propuesta ha sido recuperada por Minerva Campos (2016) para analizar el cine uruguayo que circula en festivales europeos y utiliza como ejemplo paradigmático la película *Tanta agua*:

Aun habiendo sido reseñada constantemente como una película latinoamericana o uruguaya, *Tanta agua* puede considerarse un ejemplo de la política de «auto-borramiento» que han apuntado David Martin-Jones y Soledad Montañez con respecto al cine del país. Es decir, ante la ausencia de elementos reconocibles que permitan asociar *Tanta agua* a Uruguay, el trabajo de incorporación a dicha cinematografía nacional se realiza en el marco de los festivales (p. 216).

En estos planteos, el autoborramiento de la nación se propone como una formulación teórica capaz de evidenciar las negociaciones que los cineastas deben contemplar para insertarse en el mercado global. Sin embargo, si el análisis se posiciona en una perspectiva local, que atienda coordenadas históricas, culturales y sociales nacionales, surgen otras interrogantes que no encuentran respuesta en los planteos de los teóricos mencionados. Por ejemplo, ¿cuál es el relato de nación que se encuentra borrado? ¿Existe un relato de lo nacional? ¿Cuáles son las características que permitirían identificar “lo uruguayo” en la película sin la intervención del “marco de los festivales”? Es decir, si la película fuera “más uruguaya”, ¿los festivales no incidirían en la rotulación del filme para promover su circulación? ¿Hay una ponderación de “elementos uruguayos”? ¿Qué parámetros se usan para construirla? ¿Quién o qué discursos le dan validez?

Estas interrogantes plantean otro camino de reflexión, uno enfocado en el contexto local —atravesado por lo transnacional— al que pertenecen los realizadores y las películas que han circulado por los espacios globales de exhibición y financiación. Esta línea de análisis es la que desarrolla Beatriz Tadeo Fuica (2014) en su tesis doctoral *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960–2010*. En el capítulo dedicado al período contemporáneo, que se inicia en 2001 con *25 Watts*, la autora dialoga con la idea de “autoborramiento” y establece su posición:

En lugar de considerar que la película de Stoll y Rebella “borra” los identificadores nacionales, sostengo que al recurrir a la estética *indie*, *25 Watts* refleja tensiones y negociaciones. Al reproducir ciertas estéticas y formas de producción, *25 Watts* establece un diálogo con el exterior, con la circulación más amplia del cine *indie* —mientras [a nivel local] los temas vinculados a la internacionalización del país eran discutidos con sensibilidad— y crea un espacio marginal dentro de los productos audiovisuales consumidos a nivel nacional (p. 182).

El foco de análisis evidencia las tensiones y negociaciones que genera la doble pertenencia del filme al espacio global y local. Lo interesante del planteo de Tadeo Fuica es que habilita al estudio situado sin desconocer las variables transnacionales que lo atraviesan, de hecho, el apartado en el que aborda esta película se titula “Entre acá y allá: *25 Watts*”. La coexistencia de estos espacios es puesta de manifiesto a través del análisis de las secuencias en las que la televisión ocupa el centro de la escena y también mediante el trazado de la ruta de circulación del filme. Esta perspectiva analítica es recuperada en el presente trabajo y constituye la clave que permite reponer el contexto —local y global— de financiación y exhibición de los filmes que componen el objeto de estudio.

Al mismo tiempo, y como proponen Julie Amiot-Guilouet y Gonzalo Lozano Aguilar (2019a, p. 15), esta investigación aborda los vínculos entre Europa y América Latina en términos de alianza dado que los diferentes países implicados en este entramado transnacional obtienen beneficios al construir redes de producción y circulación. En el caso de Europa, expandir y fortalecer su campo de incidencia hacia América Latina es una forma de posicionarse frente a la hegemonía de la producción industrial hollywoodense. A su vez, para los cines latinoamericanos insertarse en el circuito europeo es una oportunidad para fortalecer las producciones locales y regionales.

En lo que refiere a los parámetros que delimitan la categoría de lo transnacional, el análisis recupera la

propuesta desarrollada por Will Higbee y Song Hwee Lim (2010), dado que implica reconstruir y analizar las relaciones productivas y concretas entre lo vernáculo y externo, poniendo el foco en el despliegue histórico de esas conexiones y en las dinámicas de poder (hegemonía, dominancia, marginalidad) que se manifiesta entre dos o más naciones, de forma directa o transversal. El transnacionalismo crítico se ocupa de abordar “la potencia de lo local, regional y diaspórico de las culturas filmicas para afectar, subvertir y transformar cines nacionales y transnacionales” (p.18). Los autores evitan el riesgo de que este campo de estudio se vuelva un área compartimentada y separada de lo nacional y, al mismo tiempo abordan el despliegue histórico y las dinámicas de poder en las que se articulan las conexiones entre lo local y lo externo.

Asumir esta posición de análisis permite contemplar las tensiones y negociaciones que operan en la configuración de estos espacios globales de circulación cinematográfica y comprender que los mecanismos de poder no son lineales —aunque existen hegemonías— ni unilaterales —de Europa a Latinoamérica—, sino que los diferentes espacios se encuentran determinados por múltiples poderes que afectan la intersección entre lo local y lo global. Este enfoque evita el riesgo de reducir el análisis a “la conclusión de que solo una práctica crítica poscolonial puede dar cuenta adecuadamente del presente y el futuro de la producción cinematográfica y las prácticas de distribución relacionadas con América Latina” (Amiot-Guilouet y Lozano Aguilar, 2019a, p. 23).

Como se ha indicado, este artículo constituye un punto de partida de una investigación más amplia que se propone estudiar la dimensión estética, narrativa y la puesta en escena de las películas con el objetivo de identificar patrones de composición e interpretarlos en diálogo con el contexto local al que pertenecen los realizadores. Pero, previo a dicho estudio, es necesario mapear los vínculos entre el espacio transnacional y local para demostrar las tensiones que los atraviesan y proponer un análisis que no reduzca estos vínculos a la prolongación de las dinámicas coloniales de poder, sino que indague en las

coordenadas culturales del espacio local que dialogan con este corpus filmográfico. Desde esta posición teórica, el artículo traza un recorrido analítico por el IFFR, el fondo HBF y las estrategias de financiación de las películas uruguayas que obtuvieron el HBF.

El IFFR: la construcción de una identidad

La primera proyección del IFFR fue el 28 de junio de 1972 con 70 espectadores que asistieron a su inauguración. El fundador Hubertus Bernardus “Huub” Bals tuvo un rol decisivo en la conformación y el devenir de este espacio. De hecho, el fondo de subsidio del festival —cuya primera convocatoria fue en 1988— recibió su nombre en homenaje a Huub Bals que había fallecido poco tiempo antes de que se iniciara el programa de apoyo financiero. De Valck (2007) afirma que las marcas distintivas del festival están determinadas por los gustos cinematográficos de su fundador, por la conformación del circuito de festivales durante la “era de los programadores”³ y también por factores históricos y geográficos de la ciudad de Rotterdam. Recuperar las condiciones en las que se originó el festival y su historia permite tender un primer puente entre este espacio de exhibición y las películas uruguayas que obtuvieron el HBF.

Desde aquella primera exhibición en 1972 hasta el presente, el tamaño y la visibilidad del festival han ganado terreno en la escena internacional. De Valck apunta que durante 2004 se registró una asistencia de 355.000 personas al evento, número que lo posiciona como el segundo festival de cine con mayor audiencia en el mundo (2005, p. 97). La teórica holandesa señala que esta cantidad no se basa en los espectadores que efectivamente asistieron a las funciones del festival, sino que también incluye a quienes compraron entradas cuando visitaron exposiciones en instituciones culturales asociadas al complejo en el que se lleva a cabo (p. 98). El número de asistentes impacta en la proyección internacional del festival y, por lo tanto, en la posibilidad de obtener fondos y sponsors para garantizar su continuidad. El aumento en la cantidad

de espectadores se produjo a partir de 1996, luego de que se inaugurara el complejo de proyección Pathé Multiplex en la plaza Schouwburgplein, un espacio rodeado por un teatro municipal, un lugar de conciertos, restaurantes y cafés. Esta situación evidencia las tensiones que se generan en el circuito europeo y cómo estos espacios dependen del volumen de espectadores, de la amplitud de la grilla de programación marcada por la cantidad de secciones, pero también, del fomento a las distintas etapas de la producción audiovisual y de la construcción de una red de profesiones, para sostener su posición dentro de este complejo circuito.

El origen y el crecimiento de este evento también están asociados a factores geolocalizados, como el devenir histórico de Rotterdam y su posicionamiento en el circuito cultural de Holanda y Europa. En primer lugar, la construcción de la ciudad se organizó en torno al puerto y tuvo un crecimiento desenfrenado hasta que en los inicios del siglo XX el gobierno comenzó a replanificar la estructuración urbana sin intervenir aún en el plano cultural. Rotterdam era una zona roja: “malas viviendas, condiciones de trabajo insalubres y bajos salarios hizo a los ciudadanos de Rotterdam susceptibles al surgimiento global de movimientos sociales y democráticos en el período post 1917” (De Valck, 2007, p. 171). En la Segunda Guerra Mundial, la ciudad fue bombardeada por los alemanes en dos oportunidades, 1940 y 1944. Frente a esta situación, durante el período de la Guerra Fría el municipio tuvo como prioridad reconstruir el puerto, un lugar estratégico no solo para Holanda sino también para el territorio interior de Europa, como plantea De Valck. La novedad fue la marca distintiva de la ciudad de Rotterdam que de esta manera se posicionaba en el plano cultural de Holanda marcando una diferencia con Ámsterdam, capital cultural reconocida por su amplio reservorio artístico.

3:: De Valck (2007) construye una periodización de los festivales en la que distingue tres etapas: 1932-1968 período diplomático, 1968-1980 era de los programadores, 1980-2000 era de los directores. Vallejo Vallejo (2014) señala una etapa más —“saturación del sistema y periferias”— marcada por la crisis de 2008 que comenzó en Estados Unidos pero que tuvo alcance global.

En este marco, se diseñó un proyecto de renovación cultural y Huub Bals⁴ fue convocado para ocuparse del área cinematográfica. La trayectoria de esta personalidad fue fundamental en la configuración identitaria del IFFR que desde el inicio se orientó hacia la promoción de obras innovadoras. Su fundación coincidió con la denominada era de los programadores, y la cinefilia de Huub Bals, entre otros factores, fue clave para definir el perfil cinematográfico, estético y artístico de las películas que participaban en cada edición. La creación del festival fue parte de un proyecto más amplio que incluía la construcción de un circuito alternativo de salas de cine y la conformación de una distribuidora especializada llamada Film International.

En la segunda etapa de los festivales (1968-1980), los más canónicos, como Berlín, Cannes o Venecia, incluyeron secciones paralelas que les permitieron abarcar las nuevas tendencias cinematográficas que habían emergido a partir de la década del cincuenta, como la *Nouvelle Vague* o el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, eso no implicó la modificación de su construcción identitaria y por ese motivo, el IFFR se insertó en el circuito de festivales con un perfil específico que le permitió deslindarse de los espacios ya existentes: la novedad, el descubrimiento y la vanguardia fueron sus marcas distintivas.

Cuando Huub Bals fue convocado para organizar el festival de cine de Rotterdam, una multiplicidad de estéticas cinematográficas circulaba en espacios alternativos. En el caso específico de América Latina, el cine era un componente más dentro de una plataforma ideológica y artística amplia que se configuraba en términos de lucha política. Dadas las condiciones coyunturales de gran parte del continente latinoamericano, signado por dictaduras cívico-militares, el cine atravesó un período de censura y restricción de su exhibición, y encontró en el continente europeo espacios para la circulación y el debate de los presupuestos estéticos e ideológicos del Nuevo Cine Latinoamericano.⁵ El IFFR se nutrió —de manera directa o indirecta— de estas y otras propuestas

innovadoras para configurar su identidad dentro de la red de festivales.

En este sentido, y como proponen Higbee y Song Hwee (2010) al momento de reflexionar sobre los vínculos cinematográficos transnacionales, es necesario comprender que los intercambios entre diferentes regiones no se articulan de manera lineal, sino que responden a relaciones productivas y concretas entre lo local y lo global, entre lo nacional y lo externo, y se desarrollan a partir de un devenir histórico signado por diferentes dinámicas de poder. La perspectiva de análisis transnacional implica develar cuáles son las estrategias y prácticas de las relaciones entre diferentes regiones del globo y analizarlas en su dimensión histórica. En este caso, es necesario contemplar tanto las estéticas que circulaban por Europa como las características de los festivales ya existentes y consagrados, cuando el IFFR surgió y definió su identidad, dado que esta marca identitaria se construyó en diálogo —de tensión y afinidad— con ambas variables. Al mismo tiempo, es importante valorar la incidencia de la producción cinematográfica emergente en América Latina a partir de la década de los sesenta.

Actualmente, el IFFR mantiene su perfil novedoso y disruptivo como lo evidencia su página web en la que se reiteran adjetivos como “nuevos cineastas talentosos”, o “talento cinematográfico nuevo y aventurero”. Además, en el apartado *Visión* se afirma: “alentamos y estimulamos

4:: El inicio de su vínculo con el cine se produjo en 1959 cuando comenzó a trabajar como operador para Wolff Company, en 1975 Bals viajó al Festival de Cine de Cannes y, a partir de esa experiencia organizó un festival en Utrecht para la compañía Wolff: Cinemanifestatie. El evento fue un éxito. En 1972, Bals se convirtió en el director de un nuevo centro cultural en Utrecht ('t Hoogt).

5:: Un ejemplo paradigmático de esta situación fue la proyección *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-1968) en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, llevada a cabo en junio de 1968, momento en el que el Cine Liberación irrumpe en la escena político-cinematográfica dando origen al cine militante argentino (Mestman, 2009, p. 125).

a los cineastas emergentes y establecidos en todos sus esfuerzos artísticos” y más adelante, en *Misión*: “Defendemos la fuerza y el impacto del cine independiente”.⁶

Lo innovador, emergente, disruptivo, son categorías situadas y su alcance depende de las coordenadas sociales y culturales en las que se insertan. Estas posibles variaciones de lo novedoso, generan algunas interrogantes como ¿cuáles han sido las mutaciones de estos conceptos, desde la aparición del festival en 1972 hasta la actualidad? ¿Cuál era/es el valor de lo innovador en términos artísticos? ¿Cuáles son los cánones que determinan el *statu quo* frente al que se define lo innovador? ¿Dejan de ser disruptivas las creaciones cuando repiten fórmulas de construcción o reproducen patrones? ¿Qué dimensiones y alcances adquiere la innovación en un contexto económico transnacional en el que la creatividad se impone como valor decisivo en el mercado y se expande a otras esferas de la sociedad y la cultura? Estas interrogantes explicitan los ejes de reflexión que atraviesan el análisis del contexto cinematográfico transnacional en el que se inserta la producción de cine nacional al tiempo que evidencian las tensiones entre los diferentes componentes del hecho cinematográfico como lo artístico, lo económico, lo local y lo transnacional.

El HBF: una plataforma de financiación

El fondo Hubert Bals Fund fue creado en 1988 con la finalidad de ofrecer apoyo financiero a los proyectos de cineastas provenientes de África, Asia, América Latina, Medio Oriente y partes de Europa del Este. Para definir los países que pueden aplicar, la organización del IFFR utiliza dos criterios: por un lado, la lista DAC elaborada por el Comité de Asistencia para el Desarrollo perteneciente a la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) y por el otro, el índice mundial de prensa libre World Free Press Index —de esta lista se seleccionan algunos países—.⁷ Es decir, se brinda apoyo financiero a países con índices bajos de desarrollo económico y de libertad de prensa.

El objetivo del fondo tiene una doble dimensión, por un lado, ofrecer ayuda monetaria a regiones cuya producción cinematográfica es incipiente o no está consolidada, y por otro, obtener insumos acordes a la construcción identitaria del festival para sostener la plataforma generada en torno a este evento. Huub Bals consideraba que los maestros del cine, y del cine innovador, provendrían de regiones de Oriente o de países en vías de desarrollo. El festival apela a estos territorios para construirse y sostenerse como evento. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de este intercambio? ¿Cuáles son las diferentes secciones del fondo que habilitan el acceso a la financiación?

En primer lugar, es importante mencionar que el fondo es un componente dentro de una red más amplia constituida por el festival y sus diferentes espacios de encuentro destinados a los profesionales del cine y audiovisual. Dos espacios son ejemplos paradigmáticos: CineMart es “una plataforma que le ofrece a los cineastas la oportunidad de lanzar sus ideas a la industria internacional y encontrar los contactos correctos para financiar sus proyectos”⁸ y Rotterdam Lab consiste en cinco días de entrenamiento en talleres para productores emergentes de todo el mundo con el objetivo de que construyan una red internacional de profesionales.

En el caso del HBF, se trata de un fondo diseñado para financiar “largometrajes notables o urgentes de cineastas innovadores y talentosos” de las regiones mencionadas. Proporciona subvenciones en diferentes categorías que a menudo son determinantes para que los cineastas concreten sus proyectos.⁹ Además, abarca

6:: *International Film Festival of Rotterdam*. Disponible en <<https://iffr.com/en>>. Acceso: junio de 2019.

7:: *International Film Festival of Rotterdam*. Disponible en <<https://iffr.com/en/faq/hbf-general#which-documents-form-the-basis-of-the-hbf-list-of-eligible-countries>>. Acceso: junio de 2019.

8:: *CineMart*. Disponible en <<https://iffr.com/en/cinemart>>. Acceso: junio de 2019.

9:: *Hubert Bals Fund*. Disponible en <<https://iffr.com/en/hubert-bals-fund>>. Acceso: junio de 2019.

diferentes instancias de la producción y cada una de ellas delimita una convocatoria específica.

Desde 1988 hasta 2016¹⁰ se premiaban tres etapas de la realización cinematográfica: guion y desarrollo de proyecto, producción y postproducción. La cantidad de filmes fue en claro aumento ya que en la primera convocatoria hubo tres obras premiadas, durante la década de los noventa oscilaron entre 30 y 60 proyectos y a partir de 2006 el número disminuyó porque aparecieron otras herramientas de financiación como por ejemplo el esquema NFF+HBF (Co-production Scheme), y, en 2017, el NFF + HBF- Co-development Scheme. Finalmente, el fondo destinado a la etapa de producción quedó incluido dentro de estos esquemas de coproducción.

A partir de 2017, la etapa de guion y proyecto en desarrollo se subdivide en dos secciones: Bright Future (destinado a la primera o segunda película del cineasta) y Voices (dirigida a cineastas más avanzados en su carrera). En ambos casos el premio máximo es de 10.000 euros por proyecto y algunos de los requisitos para la presentación y selección establecen que: las aplicaciones deben presentarse en inglés, el comité prioriza la calidad artística, el proyecto debe mostrar que existe una alta posibilidad de que pueda encontrar el resto del financiamiento. Esta subdivisión permite que cineastas ya consagrados tengan un canal específico para solicitar fondos, por ejemplo, en 2019, Lucrecia Martel obtuvo el premio Voices para guion y desarrollo de proyecto de *Chocobar*. De esta manera, el HBF mantiene cineastas consagrados dentro de su espectro al tiempo que captura y promueve nuevos talentos lo que le permite ampliar el repertorio de películas y cineastas que configuran su repertorio.

A partir del año 2006, para la etapa de producción el fondo ofrece, dos veces por año, el esquema NFF+HBF (Co-production Scheme). En este marco se convoca a productores holandeses para que apoyen la producción de proyectos que participan en el HBF. En el año 2010, dos películas uruguayas participaron en este esquema *Solo y Tanta agua*, y en el año 2016 la película recién

estrenada *Chico ventana también quisiera tener un submarino* (Alex Piperno, 2020). En 2017, se sumó otra iniciativa denominada NFF + HBF- Co-development Scheme cuyo objetivo es obtener fondos para financiar diez proyectos. En lo que refiere a la postproducción, el HBF participa de la Dutch Post-Production Awards, una colaboración entre el NFF, HBF y la Netherlands Post Production Alliance (NPA). El premio consiste en 50.000 euros en efectivo y lo otorga un jurado internacional que tiene en cuenta la calidad artística, la viabilidad financiera y el valor agregado de la postproducción en los Países Bajos. Finalmente, existe un apoyo para la distribución que en el caso del cine uruguayo fue obtenido por *25 Watts, La perrera y Whisky*.

Desde su inicio hasta el presente, el HBF fue ampliando su esfera de incidencia para abarcar las diferentes etapas del hecho cinematográfico. Muchas de las películas que integran este corpus de análisis obtuvieron más de una ayuda, a pesar de eso, el presupuesto no es suficiente para abarcar todo el proceso. Esto implica –o explica– la necesidad de concertar otras fuentes financieras que permitan cubrir las sucesivas etapas de la realización. En este punto es imperioso un análisis que contemple la articulación de los fondos disponibles a nivel nacional –por ejemplo, el ICAU ha centrado su ayuda principalmente en la producción– con las herramientas internacionales y que evidencie si existe una continuidad entre los diferentes niveles que componen este entramado. El sistema global, que implica todo el circuito de financiación –nacional, regional y transnacional–, también define una manera de producción en etapas ya que la realización de las películas se fragmenta y avanza al ritmo de los fondos obtenidos, ya sea a través de fundaciones, acuerdos de coproducción, fomentos estatales u otras herramientas de financiación.

Finalmente, la participación en el fondo se vincula con los espacios de exhibición y con las diferentes

¹⁰: *Complete Results 1988 – 2018*. Disponible en: https://iffr.com/sites/default/files/content/hbf_complete_results_update_jan_2020.pdf. Acceso: junio de 2019.

competencias que articula el IFFR. El premio más importante es el Tiger Award que está dirigido a jóvenes futuros talentos y que fue obtenido por dos películas uruguayas que integran este corpus: *25 Watts* en el año 2001 y *La perrera* en 2006. En lo que refiere a las películas latinoamericanas, si bien el premio existe desde 1993, es en el año 2000 cuando una película de este continente lo recibe: *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). Obtener premios no es lo único importante, ya que las nominaciones o, incluso, la proyección le aporta un valor agrado a los filmes, la multiplicación de las secciones de competencia evidencia la importancia de estos galardones.

Actualmente hay 17 posibles premios agrupados en cuatro categorías (general, del público, del IFFR Pro y de la crítica) cada uno con su propio perfil y definición. Las oportunidades de obtener una mención aumentan y con ello, también se incrementa el valor simbólico que adquieren las películas. Este prestigio no solo beneficia a las obras y sus realizadores, sino que también, y como consecuencia, impacta en los espacios locales y globales a los que pertenecen y por los cuales circulan. Por ejemplo, *25 Watts*, la primera película que conforma este corpus, obtuvo el Tiger Award en Rotterdam, y como se señala en la página oficial del IFFR, “con este exitoso debut, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll ubicaron a Uruguay en el mapa como un país cinematográfico”¹¹ posteriormente, su segunda película *Whisky* obtuvo el principal galardón en Cannes, y este prestigioso premio es un reconocimiento que retribuye también al IFFR al ratificar su configuración identitaria como descubridor de nuevos talentos. En lo que refiere a la escala local, el estatus del cine nacional en el exterior demostró el crecimiento de este sector cultural y también evidenció la oportunidad de posicionar la producción audiovisual uruguaya en el circuito internacional. El apoyo estatal se fue ampliando y en 2011, en el marco del Instituto Cinematográfico y Audiovisual del Uruguay (ICAU), se creó un fondo no concursable destinado al posicionamiento internacional de las películas nacionales.

El corpus filmográfico y las redes de financiación

Los diferentes agentes que confluyen en la realización de una película se materializan en sus créditos finales entre los que se detallan las distintas herramientas financieras utilizadas para su concreción. Este apartado ofrece un recorrido por los agentes que participaron en cada una de las películas ordenadas según su año de estreno, perspectiva diacrónica que visibiliza cómo, a medida que avanzaba el siglo XXI, este entramado se fue complejizando.

En el caso de *25 Watts*, la presencia estatal se limita al Fondo Capital de la Intendencia Municipal de Montevideo que entre de 1995 a 1999 otorgó entre 34.000 y 38.000 dólares por año a 34 proyectos audiovisuales. Es evidente que se trataba de un monto reducido en función a los costos que implica una producción cinematográfica por más magro que sea su presupuesto, pero de todas formas fue un impulso para avanzar en el proyecto, porque estas premiaciones operan en diferentes niveles: aportan conocimiento y experiencia sobre cómo funcionan estos circuitos al tiempo que constituyen elementos de distinción y visibilidad que son una llave para acceder a otros fondos. Fernando Epstein recuerda el proceso de la película de la siguiente manera:

Habíamos hecho un trabajo de facultad con Juan Pablo (Rebella) y con Pablo (Stoll), de ahí dijimos “che... ¿vamos a hacer un videoclip?” Hicimos el videoclip de *Exilio Psíquico (Nico)* que nos hizo ganar un pequeño fondito, entonces ahí ya éramos un grupo que hacía carpetas y nos presentábamos a fondos afuera. Después ganamos el Fondo Capital para rodar *25 Watts*, que era una plata que no alcanzaba, pero nos juntamos y surgió la idea de intentar hacerlo de todas maneras y se fue armando la cosa y alrededor nuestro se fueron sumando en

11 :: *International Film Festival of Rotterdam*. Disponible en <<https://iffr.com/en/2005/films/whisky>>. Acceso: noviembre de 2020.

forma natural los que eran amigos. Gente dispuesta a apretar los tiempos y a regalarnos talento para meter en la película (citado en Faraone, s. f.).

El testimonio de Epstein recupera componentes clave del contexto nacional: la presencia de espacios para estudiar audiovisual en el ámbito educativo formal y su rol como lugares de encuentro, la elaboración de carpetas para presentar proyectos en el exterior de Uruguay y una forma de producción que no requería contar con el presupuesto total para iniciar el trabajo, sino que avanzaba a medida que se obtenían los recursos. En lo que refiere a la existencia y al impacto de las ayudas financieras locales es evidente que su importancia no deviene únicamente de la suma monetaria sino del impulso en un contexto de desarrollo incipiente para el cine y el audiovisual, y más aún, en el año previo a que se desencadenaran las crisis económicas en el Cono Sur a inicio de los años 2000.

Es llamativo que la película no contó con el único fondo destinado exclusivamente a la producción audiovisual que se había creado en 1995: el FONA. En el año 1999, *25 Watts* se presentó a este fondo junto con *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003) que ganó el premio. La diferencia entre ambas películas es patente. El filme de Casanova reúne a cinco amigos de un pueblo que deciden ir a conocer el mar. Cada uno se caracteriza por una cualidad, como, por ejemplo, el vendedor de lotería que es muy hablador e ingenioso o el enterrador del cementerio, malhumorado y pesimista. Construida en función de una narrativa costumbrista, esta película dialoga con componentes clave de ciertos relatos culturales. Además, el elenco reúne a actores argentinos y uruguayos —como Julio César Castro y Hugo Arana— con trayectoria en el cine/teatro rioplatense asociados a los tipos de personajes que interpretan.

Por su parte, *25 Watts* retrata un día en la vida de tres jóvenes en un barrio montevideano. La película no tiene un conflicto central, se organiza en función del devenir de ese día y las vicisitudes que cada uno vive. Las opciones cinematográficas dan cuenta de una estética

que se articula en los pliegues formales de la imagen y reduce los diálogos a intercambios banales que no aportan información significativa para reconstruir la historia de cada personaje.

En el circuito local, *25 Watts* no obtuvo el FONA, en el ámbito internacional, obtuvo el HBF para la posproducción (2000) y distribución (2001) y, además, en 2001 ganó el premio de la competencia central del IFFR: el Tiger Award.

Este escenario podría llevar a conclusiones como que el FONA tendía a privilegiar películas ceñidas a cinematografías afines a narrativas y estéticas clásicas y con componentes culturales reconocibles por espectadores uruguayos. Pero un análisis más detenido y específico del fondo, su contexto y las películas, demuestra que las conclusiones no son lineales y existen particularidades —aunque algunas tendencias sean reconocibles— como la primera película que obtuvo el FONA en el año 1996, *Una forma de bailar* de Álvaro Buela (1997) que se concibió bajo premisas narrativas y estéticas simples y se alejó de ciertos cánones instalados en esa época. Es decir, previo al año de premiación de *El viaje hacia el mar*, el fondo se le había otorgado a una película que no se ajustaba totalmente a los cánones instalados y que tuvo incidencia en la práctica de cineastas como Pablo Stoll que integró el equipo de trabajo de la película de Buela, lo cual constituye un antecedente local importante al momento de establecer las redes internas que antecedieron a la continuidad cinematográfica a partir de los años dos mil.

Luego de *25 Watts*, Stoll y Rebella dirigieron *Whisky*, la película del periodo con mayor visibilidad en la escena internacional. Es interesante notar que este filme ganó las dos ayudas económicas de la Intendencia Municipal de Montevideo (FONA y Montevideo Socio Audiovisual), pero también integró a otros actores. En la esfera regional, es notoria la presencia del INCAA que se reitera en diferentes obras de este corpus. El vínculo entre este recorte filmográfico y los cines argentinos del periodo ameritan un estudio específico que atienda no solo a la esfera estatal sino también, y principalmente, a las propuestas cinematográficas emergentes y a sus dinámicas

de producción. Buenos Aires ha sido un referente cultural fundamental e ineludible para los artistas montevideanos.

Whisky convocó a otros fondos y ayudas económicas relevantes, como, por ejemplo, el premio al mejor guion latinoamericano SUNDANCE/NHK International Filmmakers Award y también el Fondo de ayuda al desarrollo de guiones del Festival D'Amiens. En lo que refiere a la presencia del HBF en 2004, el mismo año de su estreno, obtuvo un fondo para la distribución. La película fue galardonada en diferentes festivales y, sin duda, el punto culmine fueron los premios *Un Certain Regard*, a la Mirada Original, y el premio FIPRESCI de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, en la edición 57 del Festival Internacional de Cine de Cannes. *Whisky* posicionó a sus directores y a su productor en el circuito cinematográfico y, además, le dio visibilidad a la productora que habían fundado para hacer su obra prima. Control Z se volvió un sello distintivo. De hecho, de las siete películas que integran este corpus filmográfico, solo dos no pertenecen a esta productora.

Los créditos de las películas se van ampliando conforme suceden los años de estreno. En *La Perrera* el apoyo financiero del Estado uruguayo se redujo a Montevideo Socio Audiovisual. En ese momento todavía no se había creado el ICAU y, por ende, tampoco existía su fondo de fomento. Es interesante notar la presencia de Programa Ibermedia que Uruguay integraba como miembro activo desde el año 1998. De las siete películas que integran el corpus de análisis, cuatro recibieron ayuda de este programa, y su presencia, ha sido clave en el devenir del cine latinoamericano contemporáneo. Como señala Carolina Rocha (2020), Ibermedia ha sido fundamental para el desarrollo del cine nacional contemporáneo, principalmente porque generó un marco legal y económico e impulsó la coproducción de películas entre los diferentes países que intervienen en cada proyecto cinematográfico. En lo que refiere a la presencia argentina, esta película contó con ayuda del INCAA y además ganó el premio *Work in progress* del BAFICI en el año 2005. En cuanto al HBF, obtuvo fondos para la etapa de desarrollo, posproducción

y distribución y en el mismo año de su estreno, ganó el Tiger Award del IFFR.

Por su parte, *Gigante*, reúne agentes de financiación similares a las anteriores (Programa Ibermedia, Montevideo Socio Audiovisual, INCAA) pero suma el apoyo del ICAU, que se había creado en 2008. Esta presencia se mantiene en las siguientes tres películas del corpus y materializa la consolidación del proceso legislativo y económico del Estado uruguayo en la producción audiovisual nacional. Además, en esta película aparece una ayuda que se reitera en *Tanta agua y Solo*: Latinoamérica primera copia del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. En lo que refiere a *Gigante* en el IFFR, la película contó con el HBF para la etapa de guion y desarrollo (2006) y también obtuvo el apoyo de coproducción NFF + HBF (2007).

El caso de *La vida útil* difiere de los anteriores en tanto mantiene una alianza más marcada con España y, a nivel local, además de la colaboración del ICAU, cuenta con ayudas de socios públicos y privados. Del HBF recibió el premio para la posproducción en 2009, pero, el proceso de finalización de la película también se logró con el aporte de Cinema en Construcción-Toulouse Donostia San Sebastián, un actor clave en la producción cinematográfica de la región.

Las últimas dos películas que integran el corpus, *Tanta agua y Solo*, reúnen la mayoría de las herramientas de financiación de las obras anteriormente mencionadas y agrega otros nombres que no habían aparecido hasta el momento en este corpus y que se ubican tanto en la esfera local como regional-continental. Por ejemplo, el Premio Posproducción del ALBA Cultural "Nuestra América Primera Copia" del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, 2012 y Rivera Lab. Rivera Maya Film Festival que obtuvo *Tanta agua* y la participación de *Solo* en Ventana Sur- INCAA + Marché du Films (Festival de Cannes). Además, a nivel local se visualizan otros apoyos que surgen del vínculo entre la trama de las películas y las locaciones en las que fueron filmadas, como la Intendencia de Salto y la Fuerza Área Uruguaya.

Consideraciones finales

El abordaje diacrónico del IFFR y del HBF evidencia que su origen se produjo en un diálogo de tensión y afinidad con el entramado de festivales europeos en el que se insertó. Lo emergente, novedoso e innovador fueron marcas distintivas que le permitieron posicionarse y, a medida que se ampliaba su esfera de acción, su tamaño y visibilidad, las películas con estas marcas identitarias fueron/son un insumo fundamental para el desarrollo y la permanencia del festival. En este sentido, el vínculo del IFFR y su fondo con las cinematografías de los países en vías de desarrollo ha mutado conforme fue variando su composición. La relación no ha sido lineal, pero tampoco es posible reducirla a un vínculo de dependencia unilateral de América Latina hacia Europa y subsumir la perspectiva de análisis de un corpus filmográfico complejo con distintos niveles de interpretación. Esta posición retoma el planteo de Amiot-Guilouet y Lozano Aguilar (2019b) para quienes:

Lo más probable es que la realidad de las interacciones sea más matizada porque, si bien los actores europeos de la financiación y difusión de las películas tienen un poder de selección muy fuerte al decidir qué y quién accede o no a su circuito, los latinoamericanos también lo tienen porque son el ingrediente indispensable de su diversidad y, por ende, de su supervivencia. Y, de hecho, las trayectorias individuales de los talentos latinoamericanos (ya sean directores, ya sean actores) son una señal muy interesante de la existencia de una auténtica jerarquía que ellos mismos tienden a configurar (2019a, p. 16).

Es indudable que el cine uruguayo contemporáneo recibió un impulso fundamental tanto en términos económicos como por la legitimación y visibilidad que le aportó el IFFR, es decir, por el valor añadido que adquirieron las obras y los cineastas en su paso por estos espacios de circulación y exhibición (Vallejos Vallejos, 2014). Al mismo tiempo, el prestigio de las películas premiadas, contribuyó

con el posicionamiento del IFFR en el mapa europeo e internacional de festivales. Su crecimiento se materializó en la ampliación de su programación, el aumento del número de espectadores, cineasta y películas y en la multiplicación de categorías de premiación.

En lo que refiere al corpus filmográfico uruguayo que obtuvo el HBF, al estudiar los agentes de financiación que intervinieron en las películas, es posible reconocer actores institucionales, tanto públicos como privados, que confluieron en la construcción y consolidación del sector y que ampliaron la red financiera en la que se insertaron. En cuanto al rol del Estado uruguayo, si bien a inicios de la década de los noventa su presencia era prácticamente inexistente, las acciones llevadas a cabo, primero en la esfera municipal, y luego en el ámbito del gobierno nacional¹², acompañaron la transformación de la producción cinematográfica y audiovisual. La continuidad y la presencia del cine uruguayo a lo largo de estas dos décadas también se ha valido de las acciones gubernamentales que atendieron al sector: se construyeron alianzas, se fortaleció la participación en los circuitos internacionales (a través del fondo no concursable de posicionamiento internacional) y recientemente se actualizó el monto financiero con el lanzamiento del Programa Uruguay Audiovisual. De hecho, el impulso del sector ha permitido el lanzamiento de una marca país a partir de la cual se busca potenciar la industria audiovisual.

El artículo da cuenta de la complejidad que caracteriza al entramado financiero de la cinematografía nacional, un campo en expansión y diversificación que excede los límites de este objeto de estudio. Además, el contexto transnacional, que ha sido estudiado por otros académicos, en este trabajo se aborda desde una perspectiva crítica que devela la multiplicidad de agentes e intereses que coexisten y que determinan al cine uruguayo, pero también a los nodos que constituyen

12:: El libro coordinado por Rosario Radakovich (2015), *Industrias Creativas Innovadoras. El cine nacional de la década*. Uruguay: PRODIC-CSIC FIC-UDELAR\ICAU-MEC, y el capítulo "Negotiating the Local at the Beginning of the Millenium (2000-10)", escrito por Beatriz Tadeo Fuica (2017), ofrecen un panorama detallado de la evolución del sector a nivel nacional.

los festivales y sus plataformas de financiación. Este es un primer paso fundamental para enmarcar futuros estudios centrados en el análisis de las películas desde una perspectiva que vincule la composición filmográfica con el devenir de la cultura nacional. Recuperar esta coordenada histórica es condición necesaria para mapear las mutaciones de lo nacional y sus representaciones en un contexto social, político y económico atravesado por lo global y lo local.

Referencias

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Amiot-Guillouet, J., y Lozano Aguilar, A. (2019a). Los fondos institucionales y la coproducción: una señal tangible de las relaciones Europa/América Latina y de sus evoluciones desde los años 1990. *Archivos de la Filmoteca*, 76, 13-20.
- Amiot-Guillouet, J., y Lozano Aguilar, A. (2019b). Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América Latina y Europa: el papel de los festivales. En: *Archivos de la Filmoteca*, No. 77, octubre, pp. 13-20.
- Campos, M. (2013). La América Latina de 'Cines en Construcción'. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, 71, 13-26.
- Campos, M. (2016) *Construcción y legitimación de los cines (trans) nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* (Tesis de doctorado). Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam. Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.
- Falicov, T. (2012). Programa Ibermedia: ¿cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España? *Reflexiones*, 91.
- Faraone, D. (s. f.). Fernando Epstein. La máquina de hacer cine. *Guía 50*. Recuperado de <https://guia50.com.uy/fernando-epstein/>
- Halle, R. (2010). Offering tales they want to hear: transnational European film funding as neo-orientalism. En R. Galt y K. Schoonover (Eds.), *Global Art Cinema New Theories and Histories* (pp. 303-319). Oxford: Oxford University Press.
- Higbee, W., y Hwee Lim, S. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-20.
- Martin-Jones, D., y Montañez, S. (2009a). Bicycles Thieves or Thieves on Bicycles? 'El baño del Papa'. *Studies in Hispanic Cinemas*, 4, 183-98.
- Martin-Jones, D., y Montañez, S. (2009b). Cinema in Progress: New Uruguayan Cinema. *Screen*, 50, 334-44.
- Martin-Jones, D., y Montañez, S. (2013). Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films and the Aesthetics and Politics of Auto-erasure. *Cinema Journal*, 53, 26-51.
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123-137). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11238.dir/09mest.pdf>
- Radakovich, R. (Coord.). (2015). *Industrias Creativas Innovadoras. El cine nacional de la década*. Uruguay: PRODIC-CSIC FIC-UDELAR \ ICAU – MEC.
- Ross, M. (2011). The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, 52(2), 261-267.
- Tadeo Fuica, B. (2014). *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010* (Tesis de doctorado). University of St Andrews, St. Andrews, United Kingdom.
- Vallejo Vallejo, A. (2014). Festivales Cinematográficos. *Secuencias Revista de Historia del Cine*, 39.

Películas

- 25 Watts* (Pablo Rebella y Juan Pablo Stoll, 2001)
- Whisky* (Pablo Rebella y Juan Pablo Stoll, 2004)
- La Perrera* (Manuel Nieto, 2006)
- Gigante* (Adrián Biniez, 2009)
- La vida útil* (Federico Veiroj, 2010)
- Solo* (Guillermo Rocamora, 2013)
- Tanta Agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013)

Contribución autoral

- a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito. C. M. C. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.