

Transformar el ensayo de producción a distribución: un obstáculo todavía difícil de salvar para el cine “independiente”

TRANSFORM THE PRODUCTION TRIAL TO DISTRIBUTION: AN
OBSTACLE STILL DIFFICULT TO OVERCOME FOR THE “INDEPENDENT”
CINEMA

Julie Amiot-Guillouet

Université de Cergy-Pontoise, Laboratorio AGORA

julie.amiot@gmail.com

RESUMEN: En los últimos años del siglo xx un innegable optimismo se manifestaba, en la crítica de cine y en la academia, en torno a las oportunidades de difusión que los nuevos medios digitales supuestamente iban a brindar al cine de autor independiente. El paso del tiempo invita a matizar esta euforia, ya que en la actualidad se sigue observando que, en los fondos institucionales de producción que lo fomentan, el criterio principal continúa siendo el potencial de los proyectos con vistas a su explotación comercial en salas y su exhibición en festivales. Así lo muestran los criterios aplicados por ejemplo por el Fonds Sud Cinéma, que ayudó a la cineasta Paula Markovitch con su ópera prima que le valió numerosos premios. La aventura de la segunda película de Markovitch, que no se ajusta de la misma manera a los requisitos del cine de autor *mainstream* contemporáneo, es muy distinta, ya que la obra se financió a duras penas y no se ha beneficiado del mismo respaldo en festivales, lo que innegablemente contribuye en el reparo de los distribuidores en comercializarla. Los circuitos tradicionales de legitimación

del cine siguen operando, y el espacio digital todavía no se ha convertido en una fuente de ingresos económicos sostenible para el cine independiente.

PALABRAS CLAVE: cine latinoamericano, coproducción, salas, festivales, difusión digital.

ABSTRACT: During the last years of the 20th century, one could observe a great optimism within film critics and academics about the exhibition opportunities that the new digital technologies were supposed to bring to the independent auteur cinema. As time has passed, such an euphoric point of view has to be qualified, insofar as at the present time the institutional funding that supports it are still driven by the criterion of the projects' potential for commercial exploitation and festival exhibition. This is shown through the criterion used by Fonds Sud Cinéma, which supported director Paula Markovitch with her first feature that won international recognition. The adventure of her second film, which does not stick to the parameters of the mainstream contemporary auteur cinema, is very different, insofar as the film had major difficulties to get financed and did not receive the same festival support, which certainly contributes to the distributors' reluctance to release it. The traditional legitimization circuits still operate, and the digital space has not yet turned into a sustainable source of income for independent cinema.

KEYWORDS: Latin American cinema, coproduction, theatrical release, festivals, digital exhibition.

INTRODUCCIÓN

El cine llamado independiente ha enfrentado en los primeros años de la década del 2000 un período de entusiasmo frente al desarrollo de las técnicas digitales que permitieron abaratar los costes de producción y que, al mismo tiempo, parecían prometer, en un breve futuro, una mejor y más extensa circulación de las películas. Supuestamente, la agilidad de la difusión digital iba a permitir salir del callejón sin salida de un mercado de la distribución ocupado por los *majors* y poco preocupado por dejar espacio en las pantallas comerciales a un cine caracterizado por un sello autoral o temático más exigente. En su libro publicado en el 2010, Miriam

Ross opinaba acerca de las perspectivas de la difusión comercial del cine de América Latina: “Mientras las pautas tradicionales de la distribución y la exhibición parecen estar en contra del cine suramericano, se confía en que esta situación puede resultar corregida gracias a las nuevas tecnologías de difusión”¹ (*South American* 85). Algunos años después parece necesario matizar este entusiasmo: por una parte, sigue resultando muy difícil que el cine latinoamericano de autor se produzca, y el ejemplo exitoso de algunos –Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, entre otros– no debe esconder la realidad de gran parte de los proyectos que salen adelante con mucha dificultad, cuando no son abandonados en el camino pura y simplemente. Por otra, la solución digital que parecía acercarse en cuanto a la difusión de las películas no ha dejado de reproducir la tendencia a una concentración de los mercados controlados por las *majors* de antes y las nuevas plataformas como Netflix y Amazon. Una realidad subrayada por Sophia McClennen resume este estado de cosas: “La idea de que la distribución digital iba a abrir una red más equitativa no se ha concretizado. Las poderosas rutas de circulación siguen dominadas por un reducido número de compañías transnacionales que tienen el poder y la capacidad de saturar el mercado” (154).

Este artículo se enmarca en este contexto para subrayar la importancia que siguen teniendo las salas y los festivales como espacios de legitimación de un cine de autor que no puede tener la misma rentabilidad que las películas más comerciales y que necesita acudir a fondos institucionales de producción para financiarse. Se fomenta así un cine de “calidad” no desprovisto de potencial comercial, pero dentro de la pauta de un cine que se sigue valorando principalmente desde los circuitos tradicionales que constituyen los festivales, la explotación en salas y la acogida crítica.

Se estudiarán para ilustrar concretamente estas cuestiones los criterios barajados por los fondos europeos de coproducción, para evidenciar que se sitúan a medio camino entre la valoración de la originalidad estética o temática y las perspectivas comerciales de los proyectos con vistas a su circulación en las salas de cine. Sin embargo, el análisis comparado de la producción y circulación de las dos películas de Paula Markovitch realizadas hasta la fecha (*El premio*, de 2011 y *Cuadros en la oscuridad*, de 2017) permitirá mostrar que, tratándose de proyectos que supieron atraer el mismo tipo de financiación y aparentemente se ajustan a dichos

¹ Traducciones de las citas en inglés y en francés de la autora.

criterios, la posterior circulación de las películas evidencia que este cine depende de lógicas de promoción que se benefician poco del aumento de la exposición digital de contenidos.

I. LOS FONDOS DE COPRODUCCIÓN EUROPEOS: UNA VALORACIÓN CULTURAL Y COMERCIAL DEL CINE CON VISTAS A LAS SALAS

La sala y la diversidad cultural, horizontes de la coproducción cinematográfica europea

En Europa, para poder ser consideradas como “cinematográficas” y así aspirar a las ayudas económicas que se derivan de este estatuto particular, se requiere que las obras sean “destinadas a ser difundidas en salas de espectáculo cinematográfico”, según reza la definición consignada en la Convención Europea sobre Coproducción Cinematográfica adoptada en Estrasburgo en 1992 (Convention Européenne...). La referencia a la “explotación comercial en salas” convierte a esta categoría en el único espacio de difusión que permite legitimar una obra audiovisual como “cinematográfica” y lo mismo ocurre en Francia (Décret N° 90-66...).

Se entiende, pues, desde la exposición del marco legal en el que se desenvuelve la actividad cinematográfica europea que su principal objetivo es llegar a las salas, ya sea en Europa, ya sea en un país extranjero si se trata de una obra extracomunitaria, como es el caso con las coproducciones internacionales. Los principales fondos que se van a considerar en este estudio —es decir, los que participaron en la producción de las obras de Paula Markovitch y que nos permiten rastrear concretamente sus aportes y límites— tienen este horizonte en común para valorar las obras que les piden apoyo. Para el Fonds Sud Cinema francés, por ejemplo, “el director postulará un proyecto de película de largometraje (duración superior a 60 minutos) que podrá ser de género de ficción, animación o documental de creación, pero siempre destinado a una primera explotación comercial en salas cinematográficas”, según reza un documento de presentación redactado por el ayudante de cooperación audiovisual en Buenos Aires y actualizado en el 2010; el World Cinema Fund, relacionado con el festival de cine de Berlín, también se dirige a proyectos “destinados a

una explotación comercial con una duración mínima de 70 minutos”, según se puede leer en la página de preguntas frecuentes². La sala aparece como el principal espacio de legitimación artística y financiera de las obras, lo cual es una manera de privilegiar la búsqueda de proyectos que tengan potencial “comercial”, al mismo tiempo que deben dar fe de cierta originalidad en cuanto a su contenido y, sobre todo, de su capacidad de reflejar la “identidad cultural” de los postulantes.

En efecto, los fondos mencionados expresan la voluntad de brindar apoyo a proyectos cinematográficos que tengan un fuerte interés cultural, posiblemente proporcional a su debilidad comercial. Esto refleja su inscripción en la búsqueda desde Europa de la constitución de un frente de resistencia frente a la hegemonía comercial hollywoodense desde el criterio de la “diversidad cultural”, en el que Francia desempeñó un papel clave en los años noventa, que se tradujo en la creación de una Dirección Audiovisual en la Comisión Europea (Polo 9-30). Sophia McClennen subraya la necesidad de ubicar los fondos de ayuda europea en este contexto para no caer en un error muy común, que consiste en considerarlos ante todo como iniciativas de dominación neocolonial: “Demasiado a menudo, las alianzas entre Europa y América Latina son consideradas solamente como prolongaciones de las dinámicas coloniales mientras que son también –sino principalmente– una respuesta a la hegemonía de Hollywood” (97-98).

En esta perspectiva, se observa que una de las metas del Fonds Sud es “favorecer la producción de películas de fuerte identidad cultural”. Por muy borrosa que resulte, la referencia a la “identidad cultural” de los proyectos esperados por el fondo introduce de antemano una apreciación en cuanto a su contenido: un reflejo de lo que se puede considerar como tal desde Francia y Europa, ya que las comisiones del fondo son integradas por profesionales del cine franceses en su mayoría (Amiot-Guillouet 88). Por su parte y en la misma tónica, el World Cinema Fund busca “apoyar la diversidad cultural en los cines alemanes”³ y el Hubert Bals Fund (relacionado con el festival de cine de Róterdam) aclara: “Aunque el fondo considera atentamente los aspectos financieros del proyecto, el factor decisivo para ganar la ayuda sigue siendo el contenido y el valor

² Ver www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/06_faqs/wcf_faqs.html

³ Ver https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html

artístico”⁴. El posible formateo relacionado con este tipo de expectativas, que trataremos más en detalle en la segunda parte de este trabajo, fue evidenciado por Miriam Ross en su análisis del Hubert Bals como productor de cine: sugiere que se crea una forma de horizonte de espera en cuanto a los contenidos de las películas, filtrados por lo que desde Europa se percibe como propio de la región.

Valoración económica por los profesionales del cine independiente: dimensión comercial

Al lado de las consideraciones estético-temáticas, llama la atención la referencia recurrente a la realidad económica del cine, ya que estos fondos de coproducción traducen una preocupación por fomentar el cine en regiones donde resulta muy difícil producir películas, lo cual explica que los tres fondos a los que nos estamos refiriendo trabajen a partir de una selección de países elegibles. Pero al mismo tiempo se plantean la necesidad de que la dinámica económica impulsada tenga repercusiones en los países europeos que reparten las ayudas: se trata así de consolidar una red internacional de producción y distribución de cine independiente, que se caracteriza por su fragilidad económica. El diseño de producción de los proyectos apoyados por el Fonds Sud confirma esta orientación, ya que la ayuda brindada —un promedio 120 000 euros en producción en los años 2000— tiene que ser “administrada por una empresa francesa de producción o posproducción cinematográfica”. El World Cinema Fund tiene exactamente la misma actitud con respecto a la implicación de un productor alemán en el proyecto. Se trata pues de fomentar una dinámica de *networking* profesional que debe beneficiar también a los productores europeos, ya que tendrán la responsabilidad de la gestión de los fondos así como la oportunidad de recaudar los beneficios generados en las salas y otros canales de venta de su territorio. Así, el modelo de estos fondos es el de la coproducción, que en muchos casos es una coproducción financiera en la que el socio europeo sirve para gestionar los fondos europeos... en Europa. Estas disposiciones operan como un filtro que, desde la producción, tiende a seleccionar proyectos que respondan a cierto estándar comercial en el que la circulación de

⁴ Ver <https://iffri.com/en/about-hbf>

la obra cinematográfica en las salas europeas es uno de los principales elementos de legitimación de la ayuda, según aclara la productora francesa Élise Jalladeau:

Fonds Sud resulta contradictorio para la mayoría de los productores del sur que cuando obtienen la ayuda dicen: “Francia otorga dinero para favorecer las coproducciones pero tenemos que reinvertir en Francia”. Es una forma de proteger este sistema y de no darle pie a la crítica. Muchos grupos de presión en Francia y especialmente en el ámbito de las industrias técnicas dicen: “No somos bancos. No hacemos acción humanitaria”. Está claro que el interés de Fonds Sud es favorecer las coproducciones, proteger y fomentar la cinematografía mundial, los cines del sur, pero también tiene que beneficiar a las industrias francesas (24).

Lo que resulta interesante en esta descripción de los objetivos perseguidos por el fondo es que incluyen la preocupación por el fomento de la parte europea de la industria, tanto en su dimensión técnica (la coproducción) como en su difusión.

Otro elemento que da prueba de ello es el hecho de que los miembros de las comisiones de selección son profesionales del cine. La publicación de los nombres de los miembros de las comisiones del Fonds Sud permite mostrarlo de manera bastante detallada⁵: cabe observar la fuerte presencia de directores y guionistas, y es de notar que los redactores de las fichas de lectura que emitían juicios sintéticos sobre los proyectos presentados a disposición de los presidentes de las comisiones pertenecían a esta última categoría profesional. Además, la fuerte presencia de actores del mercado cinematográfico en las comisiones, en particular de productores y distribuidores, también orienta las elecciones hacia proyectos vendibles y difundibles no solamente en su país de origen, sino también en Francia, lo que condiciona innegablemente la forma y los contenidos de los proyectos elegidos. Aunque ellos procedan de compañías especializadas en el sector del cine de autor independiente –como es el caso de Artcam o Slot Machine, en producción, o de Ad Vitam o Sophie Dulac, en

⁵ Estos datos están presentes, aunque de manera incompleta, en el libro *Au Sud du cinéma. Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, Paris, Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004, p. 199. Un trabajo de investigación en los Archivos Nacionales y en los Archivos Diplomáticos franceses nos permitió completarlos.

distribución, por citar solo unos ejemplos–, es lógico que sus representantes consideren el potencial de los proyectos desde la mirada de profesionales del cine francés, lo que se intenta corregir en cierta medida incluyendo en las comisiones a miembros extranjeros.

Así, el reclutamiento de los miembros de las comisiones orienta los debates y las decisiones hacia el reconocimiento de cierta forma de “calidad” comercial, anclada en la tradición francesa del cine de autor que circula por las salas de cine y los festivales. Dado que los proyectos eran evaluados en la etapa del guion, queda claro que las películas ayudadas por el Fonds Sud en producción entran en cierta calibración desde el punto de vista de su escritura. Lo que va en contra de cualquier forma de cine experimental, según recuerda Thomas Elseasser al subrayar que estas películas son destinadas a circular en los circuitos tradicionales de validación del cine de autor:

... en la red de festivales, y en el mercado de las salas de arte y ensayo y de los múltiplex. Desde el punto de vista formal, en muchos casos, el *world cinema* se parece a un cine de arte “light”. Su tratamiento del tiempo y el espacio está más cerca del cine *mainstream* que de las experiencias del cine experimental, de vanguardia o tercermundista, y sus relatos se apropian de o se refieren a estrategias retóricas convencionales (*European Cinema* 509).

Esta tendencia de privilegiar cierto cine artísticamente *light* o poco abocado a la experimentación formal queda reflejada en su modo de reclutar a los miembros de las comisiones, que tenderán a identificarse con las prácticas artísticas y comerciales legitimadas desde su campo profesional, desde el doble punto de vista artístico y económico. Prueba de ello son los comentarios que pudimos rastrear en los archivos del fondo y que traducen claramente el reparo de los miembros de las comisiones por comprometerse con proyectos percibidos como borrosos o radicales en su estética.

2. LOS CRITERIOS DE VALORACIÓN DE LOS FONDOS: EL CANON INDUSTRIAL MEJOR QUE EL *MINIMALISM*⁶ Y LOS CRITERIOS QUE FAVORECEN RELATOS CLÁSICOS CON POTENCIAL COMERCIAL

Para juzgar la “calidad” de los proyectos, los lectores y miembros de las comisiones se focalizan primero en el arco narrativo y la progresión dramática del guion, valorando una eficacia que corresponde a la fisonomía del cine comercial y se sitúa en las antípodas del cine experimental: se aprecia la sobriedad de los relatos al mismo tiempo que se critica la falta de ritmo perceptible en ciertos proyectos. Así, en muchas ocasiones se expresan reticencias por guiones que se consideran seguidores de una moda que Marianne Bloch-Robin llama el “nuevo minimalismo estético”: una corriente del cine contemporáneo que plantea el problema de la identificación genérica de las películas, que se haría en detrimento de la singularidad postulada por el cine de autor y la diversidad (193). Asociado con las películas más valoradas en los circuitos festivaleros en los últimos años, este “minimalismo” puede ser criticado por engendrar de manera oportunista facilidades en la escritura y la puesta en escena que se reproducen de película en película y esconden, en el peor de los casos, la vacuidad de la mirada del cineasta.

Desde el examen del guion, se buscan proyectos susceptibles de mantener despierto el interés del espectador de los festivales y comercial mediante historias bien armadas a nivel dramático, gracias a las calidades estructurales del relato y siguiendo una concepción clásica de las modalidades de identificación con el espectáculo cinematográfico. Al mismo tiempo, y sin duda para no caer en el fomento de un cine comercial de trucos, los miembros de las comisiones desconfían de los guiones en los que perciben la búsqueda de “efectos” destinados a seducir a un público de cinéfilos. La “originalidad” es un criterio que sirve para valorar a los proyectos, en la medida en que permite considerarlos como pertenecientes al campo del cine de autor y de la diversidad, pero hasta

⁶ Este apartado sintetiza algunas conclusiones de un trabajo académico titulado “Le moment argentin du Fonds Sud Cinéma (2004-2009): production et réception d’un cinéma alternatif”, presentado en el marco de mi Habilitation à Diriger des Recherches en la universidad Paris-Sorbonne el 2 de diciembre de 2017. Las fuentes documentales de este trabajo proceden de los Archivos Diplomáticos y nos permiten rastrear de manera concreta la clase de criterios que operan en los fondos institucionales de coproducción.

cierto punto; es decir, siempre y cuando no terminen reflejando una búsqueda formal desprovista de contenido.

Esta opinión refleja la reciente evolución y profesionalización de la escritura de los guiones y sus vicisitudes: desde hace algunos años, y sobre todo con la reciente multiplicación de los festivales de cine y de sus espacios de encuentros profesionales, los guiones pasan por múltiples versiones, que implican numerosas modificaciones en su estructura y contenido aportadas en función de la sumisión de los proyectos a sus potenciales financiadores. Una dinámica profesional que recuerda que “guionista” y “director de cine” son oficios, pero que no deja de engendrar una posible estandarización de los guiones, calibrados para seducir a los productores y distribuidores extranjeros (Campos 179).

Además del guion y del relato en general, los personajes son también un elemento revelador de lo que se espera de los cines del “sur”: tienen que resultar comprensibles para el espectador y evolucionar a lo largo de la historia. En esta perspectiva, la falta de caracterización de los personajes, el hecho de que puedan resultar enigmáticos, son considerados como defectos en la medida en que pueden impedir la identificación emocional del espectador. En muchas de las películas rechazadas por el fondo, el hecho de que las motivaciones de los personajes o sus relaciones no aparezcan de manera legible forma parte de las críticas: lo que se espera son narraciones clásicas heredadas de la gran tradición de la novela psicológica del siglo XIX, en la cual los personajes tienen que ser claramente caracterizados para garantizar la comprensión de sus motivaciones por parte del público.

Al lado de estas consideraciones narrativas, es de notar que en el plano estético la calidad “cinematográfica” del proyecto es valorada cuando es posible, pero siempre y cuando no desemboque en una manera de formalismo oscuro. En varias ocasiones, se critican los proyectos que parecen más formales que narrativos, lo que corrobora lo que hemos señalado a propósito de la evaluación de los guiones: el formalismo tiende a disgustar a los evaluadores, lo que es muy revelador de lo que esperan los profesionales que integran las comisiones de las películas a financiar; es decir, un cine bastante convencional en su forma y, por ende, explotable. Se entiende que la frontera que separa la búsqueda cinematográfica (valorada) del formalismo (criticado) resulte borrosa y muy dependiente de los gustos y las sensibilidades de los evaluadores,

de la misma manera que su apreciación del anclaje de los relatos en la realidad local también resulta relativa. Así pues, las comisiones valoran los proyectos en función de la manera en que se articulan con la realidad local, muchas veces percibida en el contexto latinoamericano a partir de problemas sociales y financieros.

Al mismo tiempo, la referencia a la realidad local es un arma de doble filo, ya que puede funcionar como garantía de “autenticidad” pero también como fábrica de clichés. Al respecto, el crítico de cine argentino David Oubiña subraya todas las ambigüedades y los problemas que puede acarrear la representación de la exclusión social: a ojos del crítico, estas representaciones pueden resultar carentes de una “autenticidad” muy preciada por las comisiones del fondo –y, por otra parte, muy difícil de definir– hasta tornarse “exóticas”. Este punto de vista plantea el problema de las posibles explotaciones voyeristas y comerciales de la miseria y los márgenes, que se asocian al contexto latinoamericano, y con lo que los cineastas independientes colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo denunciaron como una “pornomiseria”, explotada desde la mirada europea en los años sesenta.

Las películas de Paula Markovitch de cara a la producción y su evolución hacia el minimalismo

A partir de estos criterios, se puede entender que las dos películas de Paula Markovitch hayan acudido a los fondos de financiación europeos aludidos con relativo éxito, aunque se pueden observar significativas diferencias entre sus dos proyectos. En cuanto a *El premio*, los datos financieros comunicados para su presentación al Fonds Sud muestran que el diseño de producción de la película depende ampliamente del financiamiento público, ya que los productores principales gestionan en realidad los montos aportados por los institutos de cine mexicano IMCINE y argentino INCAA, además de la parte francesa que se espera conseguir del Fonds Sud Cinéma. Se puede notar además que tanto los productores mexicanos como los argentinos son gente relacionada con los espacios de coproducción internacional del cine de autor: Alberto Müffelmann, de la productora mexicana Cacao, fue invitado al Producers Network en Cannes en 2007 en el marco del pabellón de los Cines del Sur del

ministerio francés de Asuntos Exteriores, en asociación con el Festival de los 3 Continentes, que por su parte organizó varios encuentros entre productores franceses y argentinos con el objetivo de propiciar encuentros e intercambios. Del lado argentino, la productora Magma Cine está a cargo de Pablo Fendrik y Juan Pablo Gugliotta, que también presentaron proyectos al Fonds Sud: se consiguió aglutinar en torno al proyecto de Paula Markovitch un conjunto de personas acostumbradas a acudir a este tipo de montaje financiero internacionalizado. También es de notar que, tanto en esta primera película como en la siguiente, la misma directora también interviene como productora, lo que significa que no tiene el respaldo de una estructura que la pueda apoyar no solamente con vistas a la financiación, sino también a la posterior difusión de sus obras.

El presupuesto anunciado de la película consta de un poco más de un millón de euros, y la parte pedida al Fonds Sud, 152 000 euros, representa el 6,6% del presupuesto total (cuando, en realidad, el Fondo nunca otorga más de 120 000 euros). Es mucho menos que las ayudas acumuladas de las instituciones mexicanas FOPROCINE (356 000 euros) e IMCINE (46 000), así como del argentino INCAA (202 000). Sin embargo, la suma de estas aportaciones institucionales llega a 756 000 euros: es decir, tres cuartos del costo total de la producción de la película provienen de fuentes institucionales públicas.

El guion que logró seducir a los expertos franceses es una libreta de 72 páginas divididas en 85 planos que proponen una descripción precisa del entorno visual y sonoro del proyecto, así como los diálogos. A este guion se añade una nota de intención de la cineasta que aclara su proyecto insistiendo en el hecho de que se trata de “una historia autobiográfica”⁷. Posee varias referencias al contexto de la dictadura militar argentina (“períodos crueles”, “la desbordante mediocridad del fascismo con sus ceremonias ridículas”), que se contagian a nivel estético con la percepción del entorno en el que se desarrolla la acción de la película: el color “gris violento” que predomina, el ruido del viento, la humedad y la atmósfera tormentosa, la “playa hostil”. Partiendo de la idea de que “los objetos tienen una historia”, estos llegan a ser personificados ya que aparecen como “víctimas de la situación”, maltratados (“corroídos, deteriorados,

⁷ Las citas del guion, nota de intención y otros documentos relacionados con *El premio* proceden de los documentos encontrados en los Archivos Diplomáticos (La Courneuve, Francia).

rotos, inservibles”) y hasta “heridos” como las personas reales y los personajes de la ficción. Por otra parte, la ambientación dramática de la película también hace referencia al contexto de la represión militar, ya que la autora, que habla en primera persona para subrayar la dimensión autorreferencial del relato, alude varias veces a la “identidad” que hay que esconder, a las “mentiras” y el “silencio” de los que depende la “supervivencia” de la familia.

Observemos también que, a nivel de puesta en escena, la directora propone una manera de filmar que fácilmente se puede relacionar con el “minimalismo” en boga al que nos hemos referido. “Planos largos pero no muy alejados y fijos”, con una manera muy significativa de utilizar el encuadre con la niña protagonista y su madre juntas frente a la hostilidad del entorno y sus embestidas: así aparecen “a bordo de un barco a punto de naufragar, su frágil casa”, mientras que la compañera de clase de la niña, Silvia, no deja de entrar y salir del plano. Todo esto sirve para traducir un pensamiento de la puesta en escena y del manejo de la cámara por parte de la autora.

El guion, impecablemente traducido, da prueba del talento de Paula Markovitch, que logra caracterizar el ambiente de la película siguiendo las orientaciones de la nota de intención (el color gris, el ruido del viento y la presencia del mar, la desolación que reina en la casa precaria que ocupan las protagonistas...) así como su inscripción en el contexto político mediante la irrupción de una voz en *off* que sirve para contextualizar el relato en Argentina después del golpe militar. Se trata de una atinada combinación entre un contexto muy preciso y conflictivo que se traduce en las peripecias del relato y una atmósfera capaz de brindarle a este relato una innegable universalidad.

Sin sorpresa, la ficha de lectura que fue redactada en el proceso de evaluación del proyecto por el Fonds Sud emite una opinión favorable, que se justifica tanto por los méritos narrativos y dramáticos del guion como por su anclaje en la realidad argentina. Se valora, por ejemplo, la caracterización de los personajes, siguiendo la pauta implícita del fondo: “Personajes fuertes, cuyas relaciones resultan particularmente bien retratadas”, que se inscriben en el caso de las dos niñas en “la historia clásica de una amistad entre dos personalidades opuestas”, en una estructura narrativa de “aprendizaje”. Por otra parte, también se valora la manera en que el relato se arraiga en la realidad argentina de los años setenta, que

aparece a través de unas “señas fuertes”: la necesidad de “escribir siempre exactamente lo contrario de lo que se piensa”, la “violencia” interiorizada por los niños que la asumen y repiten, la presencia de los militares y la secuencia final de premiación en el cuartel. La calidad de redacción del guion y las precisiones de la nota de intención también son valoradas, ya que se aprecia “el proyecto visual” en el que “paisajes y objetos tienen un alma” y del que se considera que “es poco común leer una nota de intención al mismo tiempo ambiciosa y sin ninguna pretensión”. Podemos concluir de lo aquí observado, en relación con nuestros análisis de los criterios vigentes aunque implícitos que rigen las comisiones del Fonds Sud, que *El premio* tiene todas las características valoradas, con lo que lógicamente pudo beneficiarse del apoyo de los distintos organismos estatales de fomento del cine que permitieron financiar el proyecto.

En cuanto a *Cuadros en la oscuridad*, se observa desde el punto de vista de la producción que el proyecto descansa en una serie de elementos que lo acercan a *El premio* y explican que haya obtenido la ayuda de fondos institucionales de apoyo al cine en el momento de su desarrollo: en efecto, el relato se relaciona también con el contexto de la represión que sufrió Argentina tras el golpe militar de 1976, y el expediente presentado por Paula Markovitch enfatiza en la soledad y la marginalidad en la que viven los protagonistas: un hombre mayor llamado Marcos, que se dedica a la pintura cuando no trabaja en una gasolinera, y un muchacho llamado Pupi, un ladrón que da con los cuadros de Marcos después de su muerte. Uno de los puntos en común entre los dos proyectos es la dimensión autobiográfica, ya que *Cuadros en la oscuridad* surge de la historia de los propios padres de la cineasta, a los que ella califica de “insiliados”, para subrayar la precariedad de sus condiciones de vida: tenían que vivir escondidos dentro del país y, por ende, en palabras de Paula Markovitch, no tuvieron las mismas oportunidades que los exiliados que podían intentar emprender una nueva vida en su país de acogida.

Sobre estas bases, el proyecto ganó el apoyo de escritura del Instituto Mexicano de Cinematografía, una ayuda de Ibermedia para desarrollo, el World Cinema Fund y también el apoyo de un fondo polaco que debía aportar ayuda en producción. Es decir, el diseño de producción inicial de *Cuadros en la oscuridad* se asienta en las mismas bases de un cine de autor apoyado esencialmente por dispositivos institucionales de coproducción, en gran parte porque desde el punto de vista temático y narrativo se

ajusta a los criterios que anteriormente hemos descrito. Sin embargo, la película resulta mucho más “minimalista” y el presupuesto final terminó siendo mucho menor (en torno a unos 500 000 pesos mexicanos según IMDbPro), que el de la ópera prima. Incluso tuvieron que desistir de la ayuda polaca porque el dinero se debía gastar en Polonia, donde los sueldos resultaban mucho más costosos que en Argentina.

Además, la película sufrió un proceso de depuración entre el proyecto inicial que tenía ramificaciones dramáticas que desaparecieron al final, en particular la presencia del personaje del gerente de la gasolinera y del niño que acudía a casa de Marcos para tener clases de pintura. Ambas sendas dramáticas fueron abandonadas en beneficio de una obra mucho más radical en su sencillez, siguiendo a los personajes sin brindar explicaciones de índole psicológica o sociohistórica sobre las circunstancias que los condujeron a la vida que llevaban. En este sentido, se trata de una película a la vez escueta y desterritorializada, que no presume del anclaje en el contexto argentino de la precedente para justificar los comportamientos y las acciones de sus protagonistas: tal vez ahí se encuentre la razón por la cual resultó difícil de financiar y, más aún, de difundir, como veremos a continuación.

3. LA NECESIDAD DE LOS CANALES TRADICIONALES DE LEGITIMACIÓN PARA EL CINE MARGINAL. PERSISTENCIA DE LOS CIRCUITOS TRADICIONALES DE LEGITIMACIÓN EN EL CONTEXTO DIGITAL

Después de haber visto los criterios narrativos y estéticos que se aplican en los fondos de coproducción para seleccionar proyectos, cabe añadir que también contemplan otros elementos susceptibles de garantizar el potencial de las obras, en particular el anterior recorrido profesional, festivalero y crítico del autor. Así se observa que el expediente que llega a la comisión del Fonds Sud pone de realce las experiencias profesionales de Paula Markovitch previas a su proyecto *El premio* y su trabajo como guionista en la película exitosa, tanto pública como críticamente, *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004). Además, se menciona la participación de la película en festivales considerados de prestigio dentro del circuito del cine de autor, mediante las referencias a Cannes

y Toronto, y las críticas favorables que recibió la película desde la revista cultural de referencia *Télérama* y las columnas del diario *Le Monde*.

La mención a estas referencias evidencia el hecho de que los circuitos tradicionales de validación siguen teniendo mucho peso no solamente en la etapa de producción, sino también en la de distribución de las películas del circuito independiente. Al respecto, se observa que la circulación de obras cinematográficas en tiempos digitales sigue pendiente de la necesidad de hacerse visibles; es decir, de estrategias de *marketing* que se hacen tanto más necesarias en el mundo digital en cuanto que este se caracteriza por ser un espacio “en el que la oferta resulta limitada y la atención se convierte en un recurso escaso” (Benhamou 49). Según comenta una profesional estadounidense de la producción y distribución independientes: “Evidentemente, no se puede subir una película a iTunes u otra plataforma digital y esperar a que las ventas salgan por arte de magia. Y tampoco se puede proponer un DVD a la venta en la página web de uno y generar automáticamente tráfico en su puerta” (Parks 9). En efecto, numerosas encuestas sobre el mercado digital audiovisual subrayan que, si aumentó considerablemente en los últimos años especialmente en el sector de video bajo demanda por suscripción, el mercado está bajo el control de grandes actores del sector lo que dificulta el acceso y la visibilidad del cine independiente en estas plataformas: “La difusión de películas en VAD puede resultar más difícil para películas con bajo potencial comercial o que no tienen el respaldo de un estreno inicial exitoso en salas” (Fontaine y Simone 5).

Este último comentario apunta a la vigencia que siguen teniendo los canales de validación tradicionales, que resultan muy necesarios para la difusión del cine de autor tanto entre los profesionales del cine como en el público. En esta perspectiva, destaca el peso de los festivales de cine que todavía son un espacio en el que las películas pueden obtener el “valor simbólico” (Teissl 22) que facilitará luego su explotación comercial, de la misma manera que el estreno en salas es más un medio para establecer la “reputación de una película” que para recaudar dinero (Crisp 29): en ambos casos, una película está en condiciones de granjear comentarios, sobre todo en la prensa especializada cuyo papel sigue siendo decisivo en la construcción del valor de una obra, lo que lleva Michael Gubbins a opinar que “la descentralización del comentario crítico y de la recomendación” propiciadas por internet han sido “a menudo sobrevaluadas”.

Por fin, es de notar que, desde el punto de vista económico, la difusión digital del cine tampoco ofrece garantías en la medida en que “no ha llegado a ser lo suficientemente fuerte como para convertirse en una fuente de ingresos sobre la que uno pueda contar para recuperar la inversión en su película” (Parks 80).

De la aceptación festivalera y crítica de El premio a la invisibilización de Cuadros en la oscuridad

Sobre estas bases, resulta interesante comparar la carrera que han tenido las dos películas de Paula Markovitch cuyos diseños de producción hemos rastreado. En cuanto a *El premio*, ha tenido un gran recorrido festivalero⁸ (Berlín, Mar del Plata, Biarritz) y se ha beneficiado de una posterior explotación en salas. En el cartel francés de la película, el logo del festival de Berlín, en el que la película se hizo con el Oso de Plata, sale bien visible, lo que ratifica la idea de que el paso por un gran festival es un elemento que se puede explotar desde una perspectiva comercial. Sin embargo, se debe matizar ya que “el consumo en salas no ha conseguido sacar partido de la publicidad ofrecida por los festivales” (Vallejo 91). Un punto de vista compartido por Jean-Marie Vaucelin, de la distribuidora francesa Zeligfilms: nos explicó⁹ que se había comprometido en difundirla porque se la había propuesto el productor Farès Ladjimi de 1001 Productions y porque la obra le había parecido interesante y portadora de una verdadera visión de cineasta. El hecho de que hubiera obtenido un premio en Berlín era un elemento adicional, pero no el motivo principal de su decisión. Insistió en que los recorridos festivaleros de las películas no pueden ser considerados como una garantía de éxito para un distribuidor de cine independiente.

En el caso de *Cuadros en la oscuridad*, la difusión de la obra parece mucho más complicada ya que hasta la fecha solamente se ha proyectado en el marco del festival de Morelia (México), en el festival Viva México (París), en el festival de cine de Madrid y de Trieste (Italia). Es decir, no alcanzó la visibilización imprescindible que representa un gran festival

⁸ Para una lista de las nominaciones y los premios recibidos, ver www.imdb.com/title/tt1525346/awards?ref_=tt_awd

⁹ Entrevista telefónica mantenida el 20 de diciembre del 2018.

del circuito, por lo que no tiene distribución comercial prevista fuera de Argentina y México. Según nos comentó la encargada de prensa de *El premio*, el buen eco festivalero de una película es un elemento determinante de su valoración crítica y, por ende, del interés que puede suscitar entre los vendedores internacionales y distribuidores:

... para todos los agentes de ventas, productores y distribuidores a los que tuve la oportunidad de entrevistar para esta investigación, la sola idea de no recorrer el circuito de festivales les parecía más que una irregularidad o una infracción a las normas establecidas, un sinsentido absoluto y una manera bastante absurda de arruinar una película en la que tanto dinero y esfuerzo se ha invertido (Rodríguez Isaza, “De ‘gira’” 72).

Esto confirma que, a pesar de todo, los festivales siguen teniendo en el medio profesional un peso importante, tanto para contribuir en la exposición de una obra como para impedirlo:

Un recorrido internacional resultará más fácil para las películas y los cineastas que consiguen un amplio reconocimiento en el circuito festivalero por su calidad y talento. Pero, de la misma manera, una mala reputación puede seriamente dañar la carrera de los cineastas y limitar la visibilidad internacional de las películas (Rodríguez Isaza, “Branding” 20)

Así, una película que no ha transitado por grandes festivales va a tener dificultades para que un distribuidor se encargue de ella. La trayectoria de la segunda película de Paula Markovitch, más “difícil” que la primera si nos atenemos a los criterios que rigen las selecciones de los fondos de coproducción, lo confirma: la mala recepción de la que fue objeto en Morelia, donde no obtuvo ningún premio, se ha traducido en críticas poco amenas. A modo de ejemplo, podemos citar a Carla Cisneros que escribe: “No existe una historia, una atmósfera o diálogo alguno que atrape o conecte con la audiencia”, asumiendo el mismo punto de vista que los coproductores sobre las calidades narrativas que se suelen esperar de una película de cine independiente y concluyendo que se trata de “un lienzo sin forma, solo para convertirse en una pintura que muy pocos recordarán”. Las críticas entusiastas que acompañaron la gira italiana de la película en el momento de su exhibición del festival de

Trieste (Alessandro Rocco valora la reflexión sobre el poder del arte y la hibridación de documental y ficción) no pueden compensar el “daño” hecho por la acogida inicial en Morelia.

Lo que evidencia la comparación del devenir de los dos proyectos es el hecho de que, para el cine de autor, puede que el problema de la difusión de las obras sea aún más crucial que el de la producción, en el sentido de que los recorridos festivaleros y comerciales se revelan poco abiertos a las realizaciones que salen del marco temático, narrativo e incluso presupuestario que se ha diseñado para este tipo de cine. Néstor García Canclini describe el surgimiento de una “época posindustrial de la cultura” que permite, desde las tecnologías y las redes digitales, que nuevas prácticas artísticas y profesionales vayan apareciendo al margen del circuito de la industria del entretenimiento. La difusión de las nuevas prácticas de creación y producción permitirían en esta perspectiva salir de la tradicional percepción de la actividad cinematográfica en general como un “campo”, concebido desde Pierre Bourdieu como “un sistema especializado y autocontenido”, para sustituirlo por las nociones de “escenas o circuitos” capaces de “incluir una diversidad amplia (y entremezclada) de actores internos y externos a lo que antes se llamaba campo”. Sin embargo, la realidad vigente da señales de la fuerte resistencia del “campo” del cine de autor que encuentra su validación en los dispositivos institucionales para su producción y en los festivales, salas y críticas de cine para su difusión. Siendo la pelea por el acceso a las pantallas particularmente feroz, el cine de autor sigue muy dependiente de los festivales, que aparecen como los lugares en los que se ejerce el poder real sobre el destino de las películas del cine de autor, según explica Thomas Elseasser:

Dentro del contexto global, pues, los festivales se han hecho imprescindibles como instancias de control de calidad, como generadores de capital cultural y como *gatekeepers*, para hacer un seguimiento y clasificar la enorme cantidad de películas que se producen anualmente en todo el mundo (“Cine transnacional” 187-188).

Falta mucho para que se imponga un modelo de validación alternativo, una realidad que Elseasser atribuye a dos factores relacionados con el acceso a los contenidos propiciado por las técnicas digitales: por un lado, la presencia indiscriminada de una enorme cantidad de contenidos hace

que todavía se plantee el problema de la legitimación de los mismos. Se sigue estableciendo desde criterios europeos precisamente porque Europa entiende que su capacidad de resistencia frente a Hollywood depende de su poder en el establecimiento del canon. Por otro, no ha cuajado todavía una forma de valoración económica adecuada de los contenidos en el mundo digital, lo que lleva a los cineastas contemporáneos a tener que elegir entre dos modelos contrapuestos, tanto a nivel económico como artístico, ya que:

... o bien tienen que rebajar costes, haciendo que el cine pobre sea aún más pobre (y que además lo parezca), o bien obliga a los cineastas a hacer coproducciones con televisión, con todos los compromisos que ello conlleva, también en términos estéticos y políticos.

Así, los viejos antagonismos (cine de autor versus cine comercial, producción comercial versus producción institucional, Europa y aliados versus Hollywood, sala versus digital) no parecen listos para disolverse en el entorno digital.

CONCLUSIÓN

Para retomar el léxico neoliberal vigente, se pensaba a finales del siglo xx que el entorno digital iba a brindar nuevas oportunidades para la creación y su difusión, a partir del advenimiento de procesos de producción menos costosos y de una circulación mucho más ágil de los contenidos por internet, que supuestamente iban a poder librar a los creadores del peso de los circuitos comerciales controlados por las *majors*. Jéssica Izquierdo Castillo escribía en el 2012:

... las formas digitales de distribución surgidas a raíz de la aparición de nuevos agentes pueden permitir, al margen de las iniciativas individuales de productores de contenidos, una canalización de productos alternativos, independientes y creativos hasta ahora vetados en los canales comerciales tradicionales (11).

Gracias a la mirada retrospectiva que se empieza a tener sobre estos procesos, se puede decir que la realidad es distinta: las viejas dicotomías que han ido rigiendo el campo cinematográfico desde hace años no han perdido su validez. El análisis de las dinámicas de selección de un fondo institucional francés de ayuda, y de la obra de una cineasta que se benefició de este tipo de fondos asociados con el cine independiente, permite entender las fuerzas que se siguen oponiendo en el campo cinematográfico. En efecto, contrariamente a lo que a veces se opina, se puede decir que la valoración de los proyectos por un fondo como el Fonds Sud tiende a ajustarse a una serie de “calidades” que tienen en realidad mucho que ver con el potencial comercial europeo de las películas: personajes bien contruidos, relatos que desde el punto de vista narrativo y dramático atrapan a sus audiencias, anclaje local compaginado con alcance universal... Un cóctel que explica que no se trate de fomentar un cine “minimalista”, sino un cine con capacidad de ser difundido en los festivales y las salas comerciales. El ejemplo comparado del destino de las dos primeras obras de Paula Markovitch ilustra esta realidad: la primera que se ajusta perfectamente a estos criterios obtuvo una cómoda financiación institucional (latinoamericana y europea) a la par que un buen recorrido festivalero y comercial. La segunda, mucho más minimalista y hosca, no ha tenido el mismo destino ni en términos de financiamiento ni en términos de exposición al público.

Este estudio de caso que cruza las prácticas de un fondo y las dificultades por financiar y exhibir cierto cine de autor ilustra claramente los antagonismos en vigor en el cine actual: desde la perspectiva de los fondos institucionales, vemos cómo se integran en un circuito de financiamiento y difusión que contribuye en mantener el poder legitimador de las salas y los festivales, para contrarrestar el poder cada vez mayor de las *majors* a nivel de producción y de las grandes plataformas estadounidenses a nivel de difusión. Y, desde el punto de vista de la creación, se observa la disyuntiva entre un cine más o menos conscientemente calibrado para estos circuitos y otro más radicalmente personal, que debe contentarse con los márgenes tanto a nivel de presupuesto como de difusión. Sigue siendo pues más necesaria que nunca la labor crítica frente a estas dinámicas para no caer en una fascinación por la agilidad de los nuevos medios en recomponer los campos de creación sin observar las escisiones reales que engendra entre un cine más que cómodamente financiado y otro en el que los creadores a duras penas pueden vivir dignamente de su oficio.

BIBLIOGRAFÍA

- “Décret n°90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l’application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision. Titre 1^{er}, Chapitre 1^{er}, Article 2”. *Legifrance*. Visitado el 2 de octubre del 2018. [http://konexion.com.mx/ficm-xv-review-de-cuadros-en-la-oscuridad/](https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000342173&categorieLien=cidAA.VV. Produire au Sud. Buenos Aires, documentos del taller para jóvenes producteurs del Sur. Buenos Aires, BAFICI, 2005.</p>
<p>AMIOT-GUILLOUET, JULIE. “Le Fonds Sud Cinéma et le nouveau cinema argentin: étude de cas et problématiques générales de la production Europe/Amérique latine”. <i>Cinémas d’Amérique Latine</i>, N° 26, 2018.</p>
<p>BENHAMOU, FRANÇOISE. “La rareté et les flux numériques: la valeur de l’attention”. <i>Esprit</i>, enero del 2014, pp. 44-53.</p>
<p>BLOCH-ROBIN, MARIANNE, “El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género”. <i>Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos</i>, Berthier, Nancy y Antonia del Rey-Reguillo, editores, Valencia, Tirant, 2014.</p>
<p>BOURDIEU, PIERRE. <i>La distinction. Critique sociale du jugement</i>. París, Minit, 1979.</p>
<p>CAMPOS, MINERVA. “El circuito de financiación de los cines latinoamericanos”. <i>Cinémas d’Amérique Latine</i>, N° 20, 2012.</p>
<p>CISNEROS, CARLA. “FICM XV: Crítica de ‘Cuadros en la Oscuridad’”. <i>Konexión</i>. 28 de octubre de 2017. Visitado el 15 de noviembre de 2018. <a href=)
- CNC-CSA, *La Vidéo à la demande par abonnement en France*. París, CNC-CSA, 2018.
- CRISP, VIRGINIA. *Film Distribution in the Digital Age. Pirates and Professionals*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015.
- ELSEASSER, THOMAS. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- _____ “Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital”. *Journal of Communication*, N° 11, julio-diciembre del 2015.

- FONTAINE, GILLES Y PATRIZIA SIMONE. *VoD Distribution and The Role of Aggregators*. Strasbourg, European Audiovisual Observatory, 2017.
- FRODON, JEAN-MICHEL, director. *Au Sud du cinéma. Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, Cahiers du Cinéma/Arte Editions, París, 2004.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. "Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes". *Asaeca*. 6 de agosto del 2015. Visitada el 15 de octubre del 2018. <http://asaeca.org/download/geopolitica-de-la-industria-cultural-e-iniciativas-emergentes/>
- GUBBINS, MICHAEL. "Digital Revolution: Active Audiences and Fragmented Consumption". *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*, Dina Iordanova y Stuart Cunningham, editores, Saint Andrews, Saint Andrews Film Studies, 2012.
- IZQUIERDO CASTILLO, JÉSSICA. "El cine e internet: un nuevo aliado para el desarrollo de un modelo de negocio... ¿diferente?". *L'Atalante*, enero-junio de 2012.
- MCCLENNEN, SOPHIA. *Globalization and Latin American Cinema. Towards a New Critical Paradigm*. Londres, Palgrave Macmillan, 2018.
- OSPINA, LUIS Y CARLOS MAYOLO. "Qué es la pornomiseria?". *Tierra en trance*. Visitado el 15 de octubre del 2018. <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>
- OUBIÑA, DAVID. "La fascinación por el margen". Visitado el 15 de octubre del 2018
<http://www.lobianco.com.ar/Clientes/todaviaweb31/8.oubinanota.html>
- PARKS, STACEY. *The Insider's Guide to Independent Film Distributor*. Oxford, Focal Press, 2012.
- POLO, JEAN-FRANÇOIS. "La naissance d'une Direction audiovisuelle à la Commission: la consécration de l'exception culturelle". *Politique Européenne*, N° 11, 2003, pp. 9-30.
- ROCCO, ALESSANDRO. "Filmare la memoria". *Fata Morgana Web*. 10 de noviembre de 2018. Visitado el 15 de noviembre de 2018. <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/11/10/filmare-la-memoria-cuadros-en-la-oscuridad-di-paula-markovitch/>
- RODRIGUEZ ISAZA, LAURA. "Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films". Tesis para optar al grado de doctor en Filosofía, the University of Leeds School

of Modern Languages and Cultures, Centre for World Cinemas, The University of Leeds, 2012.

RODRIGUEZ ISAZA, LAURA. “De ‘gira’ por los festivales”. *L'Économie de la cinéphilie contemporaine*. París, L'Harmattan, 2017, p. 184.

ROSS, MIRIAM. *South American Cinematic Culture. Policy, Production, Distribution and Exhibition*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

_____. “The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund”. *Screen*, N° 52, 2011, pp. 261-267.

TEISSL, VEREINA. “Festival Focus”. *Directory of World Cinema: Latin America*, Isabel Maurer Queipo, editora, Londres, Intellect Books, 2013.

VALLEJO, AIDA. “L'impact économique des festivals”. *L'Économie de la cinéphilie contemporaine*. París, L'Harmattan, p. 184.

Recepción: 30.10.2018

Aceptación: 26.11.2018