

**FESTIVALES
TEMÁTICOS
Y GÉNEROS
CINEMATográfICOS.
DEL CINE FANTÁSTICO
AL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO**

Aida Vallejo Vallejo

Ante la proliferación de festivales temáticos y de género que se ha producido a nivel internacional en las últimas décadas, surgen diversos interrogantes sobre la influencia que estos eventos pueden tener sobre las culturas cinematográficas desarrolladas en torno a ellos, así como su papel en la producción y, especialmente, en la exhibición de determinadas prácticas fílmicas.

En la presente ponencia ofrecemos una primera aproximación histórica a la proliferación de festivales temáticos, haciendo especial hincapié en los eventos que se celebran en el marco del Estado Español. A partir de ahí, reflexionaremos sobre el papel de las estrategias de programación de diversos festivales especializados en el desarrollo de los géneros cinematográficos, invitando a una reflexión sobre la influencia que estos eventos pueden tener en la articulación y transformación de las diversas concepciones de un género determinado.

La ambigüedad misma que arrastra el término “género” hace pertinente una reflexión sobre su (re)definición, dado que ha sido (y aún hoy es) una palabra con diversas acepciones, utilizándose tanto en términos clásicos, como el “género fantástico” o para hablar del “género documental” (una práctica, esta última, cuya definición dista mucho de los elementos que caracterizan los géneros cinematográficos propiamente dichos).

Dado que mi área de especialización (en el marco de la historia del cine) se centra en el estudio de los festivales cinematográficos, y más específicamente, en el de los festivales especializados en cine documental, a continuación me centraré en las herramientas que este campo de estudio puede aportar a las investigaciones sobre géneros cinematográficos, esperando que esta perspectiva pueda arrojar algo de luz para dichos trabajos.

Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica

En las últimas décadas los festivales cinematográficos han atraído la atención de la academia a nivel internacional (especialmente en el marco anglófono), con estudios que investigan tanto el papel de estos eventos en la circulación cinematográfica, como la influencia de sus estrategias de programación en la creación de una cultura cinéfila en torno a diversos géneros cinematográficos.

Las autoras de referencia para esta línea de investigación (entre las que destacan Marijke De Valck, Dina Iordanova y Skadi Loist) siguen el camino abierto por algunos trabajos esporádicos aparecidos en diversas revistas académicas, entre los que encontramos textos pioneros como el de André Bazin escrito en 1955 y que abordaba el festival de Cannes como “orden religioso”. El artículo, que aborda el festival desde un punto de vista sociológico (planteando la importancia del espacio compartido por los profesionales asistentes al evento), fue recuperado por Richard Porton en 2009, en un libro que supuso un primer intento de compilar algunos textos claves para el incipiente campo de estudio.

El carácter interdisciplinar ha marcado desde sus inicios este retorno al estudio de festivales, que había quedado relegado a la publicación de monográficos conmemorativos de carácter promocional publicados por los propios festivales, así como a los textos dedicados a la crítica cinematográfica, donde los festivales ostentaban el papel de mero espacio de difusión.

Sin embargo, en los últimos años, a partir del punto de inflexión que ha supuesto la publicación del libro *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (De Valck, 2007), varias investigaciones han planteado la importancia de abordar los festivales como objeto de estudio en sí mismo, para analizar, entre otras cuestiones, su influencia en la circulación cinematográfica internacional, la creación de culturas cinéfilas, así como su rol en la articulación y redefinición de determinadas comunidades de identidad. Dado el carácter ecléctico de los campos de interés de estos estudios, la aproximación teórica a los festivales se ha llevado a cabo desde ámbitos como la sociología, los estudios de gestión cultural, los Cultural Studies o los propia Historia del cine.

Por lo que respecta al tema que aquí nos ocupa, la articulación de los géneros cinematográficos no ha centrado tanto el estudio de festivales, como los festivales temáticos, que no necesariamente están vinculados a un género cinematográfico concreto. Se trata, no obstante, de un campo en plena expansión, por lo que básicamente encontramos aportaciones esporádicas en congresos, así como nuevas tesis doctorales que están en periodo de desarrollo. En este sentido, cabe destacar que, tal y como indican algunos estudios, la aparición de nuevos géneros híbridos como el “Extreme cinema” –que juega con los límites de la representación del sexo y la violencia– (Frey, 2013), están directamente relacionados con las estrategias de programación de los festivales internacionales, determinadas secciones temáticas aparecidas en los últimos años, así como la creación de festivales especializados.

- El estudio de festivales en el marco hispanohablante

En el marco hispanohablante los estudios sobre el tema son limitados y, como apuntábamos anteriormente, muchas de las publicaciones disponibles están condicionadas por su carácter conmemorativo, tratándose en su mayoría de encargos de los propios festivales. Un ejemplo de las dos tendencias en las publicaciones de este tipo los encontramos en los dos libros dedicados al cincuenta aniversario del *Zinebi*.

Festival Internacional de Documental y Cortometraje de Bilbao: la recopilación de Bakedano y Zunzunegui (2008), centrada en los filmes de mayor repercusión de la historia del evento o el texto de López Echevarrieta (2008), que reconstruye la parte más social del festival, centrándose en eventos y personajes célebres.

Por otro lado, en la última década hemos visto aparecer algunos trabajos que se derivan de la realización tesis doctorales o investigaciones independientes, procedentes de diversos campos de estudio como el periodismo, la economía o los estudios cinematográficos.

En esta línea encontramos algunas aportaciones dispersas realizadas tanto desde el análisis sociocultural, entre las que encontramos el trabajo de Camporesi sobre el *Certamen Internacional de Cine de Gijón* (1994); los textos de Triana-Toribio sobre el *Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata* (2007) o *FICXixón y Seminci* (2011); el análisis de Moguillansky (2009) sobre la construcción discursiva de la competencia entre el cine de Brasil y Argentina en los festivales internacionales o las recientes aportaciones sobre el papel de las actividades industriales de festivales como el *Zinemaldia. Festival Internacional de Cine de San Sebastián*, dedicadas a la financiación del cine latinoamericano (Campos, 2012 y 2013). Cabe mencionar, además, algunas tesis doctorales aparecidas recientemente, como aquellas que abordan el estudio de festivales en el contexto español desde una perspectiva más económica y organizacional (Jurado, 2003 [2007]; Devesa Fernández, 2007 [2006]), el estudio de la presencia de coproducciones hispanoamericanas en los festivales de clase A (Binimelis, 2011) o los festivales de cine documental en el marco europeo (Vallejo, 2012). Con la intención de dar visibilidad a esta línea de investigación, la revista *Secuencias. Revista de Historia del Cine* publicará un monográfico temático dedicado al estudio de festivales en el segundo semestre de 2014.

La investigación llevada a cabo por Montserrat Jurado en la Universidad Complutense de Madrid para la realización de su tesis doctoral (2003 [2007]), de carácter notablemente estadístico, ofrece una revisión de los festivales en España, y estudia el impacto del tratamiento de estos eventos en los medios de comunicación para la promoción de nuevos realizadores. En la cartografía propuesta por la autora se ofrece una organización sistemática de los festivales en función de diversos modelos de clasificación, entre los que encontramos la temática, donde la autora deja patente la preeminencia del género fantástico y de terror, con un 18.37 % de los festivales incluidos en esta categoría (Jurado, 2003 [2007]: 104).

En esta última década transcurrida desde la investigación de Jurado, el número de festivales temáticos no ha dejado de crecer. Sin duda, la proliferación de estudios dedicados a los festivales cinematográficos no es sino una reacción a este cambio en el panorama de la exhibición internacional, con la proliferación de festivales de todo tipo, y especialmente, especializados en temáticas y géneros concretos. Tendencia que ha llevado a algunos investigadores a hablar incluso de una “epidemia de festivales” (Mesonero Burgos, 2008).

La proliferación de festivales a nivel mundial

Dentro de la periodización histórica planteada por De Valck que define distintas etapas en función del papel de los festivales y sus estrategias de programación, encontramos tres periodos fundamentales. En el primer periodo (1932-1968), los festivales se erigen como espacios de negociación diplomática entre diversos estados y están fuertemente controlados por instancias gubernamentales. En el segundo

periodo, iniciado con las revueltas de Mayo del 68 (décadas de 1970 y 1980), los programadores independientes recuperan el control sobre los festivales y aparecen las secciones industriales en sus programas. En un tercer periodo, que se extendió a nivel mundial en la década de 1990, se produce la proliferación de eventos más periféricos, incluyendo aquellos festivales especializados en temáticas concretas (De Valck, 2007: 19-20).

Encontramos periodizaciones similares para los festivales de temática LGTB (Loist, 2011) o aquellos dedicados al cine documental (Vallejo, 2013). Sin embargo, estos estudios delimitan una fase más, que comienza en el 2000, remarcando la influencia que las actividades industriales y colaboraciones con patrocinadores y televisiones han tenido en los últimos años.

Si hacemos un repaso histórico a la aparición de festivales a nivel mundial, vemos que tras los pioneros Venecia (1932) y Cannes (fundado en 1939, pero cuya inauguración tuvo que postergarse a 1946 por la irrupción de la Segunda Guerra Mundial), otras ciudades de Europa adoptaron el modelo de festival cinematográfico, básicamente centrado en el cine de ficción, dando lugar a los eventos de mayor trayectoria a nivel mundial: Locarno (1946), Karlovy Vary (1946), Edinburgo (1947), Berlín (1951), San Sebastián (1953).

Es precisamente en esta primera etapa, y más concretamente a partir de la década de 1950, que aparecen festivales con un nuevo perfil, dedicados a “géneros menores” como el cortometraje de ficción, el documental o la animación. Éste es el caso de Oberhausen (1954), Leipzig (1955), Bilbao (1959) o Firenze (1959). Los criterios de clasificación y, por lo tanto, selección de películas, se refieren como vemos a distintas dimensiones de la producción cinematográfica, como pueden ser la duración del filme, las técnicas utilizadas para desarrollarlo, o sus formas de representación de “la realidad”. Cuestión a la que volveremos más adelante para reflexionar sobre las múltiples acepciones que se ha dado al término “género cinematográfico”.

Como vemos esta primera fase marca la diferenciación entre los largometrajes de ficción y los “géneros menores” como el documental, animación o cine experimental y las estrategias de programación, que se entienden en términos de identidad nacional y/o afiliación a un estado concreto. Sin embargo, a partir de Mayo de 1968, comienza lo que De Valck ha denominado “la era de los programadores”, donde además de la cuestión nacional, nuevos conceptos como “art cinema” o “auteur cinema” son articulados por los festivales ofreciendo “los marcos y el lenguaje con los que las personas van a dar significado a determinados tipos de cine” (De Valck, 2012: 31). De esta manera, tal y como apunta De Valck, los festivales asumen un sistema de valoración basado en términos como la estética o la autoría, así como otros conceptos desarrollados en el campo de las Bellas Artes. Por otro lado, es importante destacar que es también en este periodo cuando aparecen muchos de los pioneros de los festivales temáticos, que proliferarán y cobrarán protagonismo en la década de 1990. En este caso, las estrategias de programación juegan con nuevos conceptos, donde la identidad cobra especial protagonismo. Por lo tanto, podemos considerar que los criterios de valoración de estos festivales especializados van a establecerse no tanto en función de afiliaciones nacionales y/o componentes estéticos, como en relación a la negociación de los elementos definitorios de la propia identidad (ya sea del movimiento social al que representan o del género cinematográfico que promueven).

Festivales temáticos y de género

El fenómeno de la proliferación de festivales especializados responde a diversas causas, entre las que encontramos: la necesidades de exhibición de producciones que no entran en el circuito de distribución monopolizado por las *major*s; la difusión del modelo de gestión cultural basado en el Tercer Sector; la creación de culturas cinéfilas en torno a géneros y temáticas concretas; así como el uso del cine (y más concretamente del festival) como espacio social por comunidades de identidad y movimientos sociales (Stringer, 2008).

Al analizar los festivales temáticos y de género, distinguimos diversas tendencias. Destacan, tanto respecto al número de festivales aparecidos, como al número de estudios sobre los mismos, una serie de eventos especializados articulados en torno a distintas concepciones del término género: los festivales de cine fantástico y de terror, los festivales de temática LGTB y feminista, los festivales de cine español y latinoamericano y los festivales de cine documental. A continuación identificaremos algunos de estos eventos especializados que se celebran en el marco del Estado Español para, en el siguiente apartado, analizar los puntos de encuentro y desencuentro de estos eventos con los géneros cinematográficos. Tomamos como referencia los eventos financiados por el ICAA en 2012, siendo conscientes de que no se trata de un indicador de repercusión y/o calidad, aunque sí un elemento que influye en la capacidad organizativa y de atracción de profesionales al evento. No se trata, por lo tanto, de ofrecer una cartografía completa de los festivales especializados, sino de buscar algunos eventos que ejemplifiquen algunas de las categorías temáticas que más presencia tienen a nivel internacional.

- Géneros clásicos. El cine fantástico y de terror

En primer lugar, y enmarcado en la concepción de los géneros cinematográficos en sentido clásico, encontramos una proliferación de festivales de cine fantástico y de terror, así como de estudios dedicados a éstos. Éste es el caso del Festival de Sitges (Festival Internacional de cinema Fantàstic de Catalunya, creado en 1968 como la I Semana Internacional de Cine Fantástico) o la Semana de Cine Fantástico y de Terror (que se celebra en San Sebastián desde 1990). El desarrollo de este tipo de festivales está firmemente relacionado con la creación de culturas cinéfilas especializadas, así como nichos industriales. Cuestión que, como veremos más adelante, está fuertemente vinculada a la aparición de secciones industriales paralelas dentro de la programación de los propios festivales.

- Cuestión de género. Festivales LGTB

En segundo lugar, encontramos que los festivales de temática LGTB (Lesbian Gay Transexual Bisexual) y feminista, que son los que más atención están recibiendo de la academia. Como paradigma de los festivales temáticos, su periodo de desarrollo está fuertemente vinculado a los movimientos sociales surgidos en la segunda mitad del siglo XX, y especialmente desde finales de la década de 1960 (con el auge del movimiento feminista, LGTB, movimientos por los derechos de “minorías” como la población negra o latina de EE.UU. o el activismo medioambiental). Los festivales de temática LGTB o feminista, que proliferaron desde 1970, han sido uno de los focos que mayor interés ha generado en los últimos años (ver Loist y Zielinski, 2012). Si miramos a los eventos financiados en 2012 por el ICAA, entre los festivales financiados en el Estado Español encontramos diversos eventos de temática feminista

y/o queer: *la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, el Festival Internacional de Cinema Gay i Lesbic de Barcelona o el Festival Internacional de Cine Lésbico, Gay y Transexual de Madrid: Lesgaicinemad.*

- El cine español y latinoamericano. ¿Género e identidad nacional?

En tercer lugar encontramos diversos festivales especializados vinculados a determinadas identidades nacionales. Como apuntábamos anteriormente, en la primera fase la “nacionalidad” y el control del gobierno (también en términos de selección de aquellas películas que “mejor representaban a la propia nación”) monopolizan la programación de los festivales. Sin embargo, con la apertura del envío de películas y de las políticas de selección a instituciones no directamente dependientes del gobierno, la articulación de la identidad nacional en el marco de los festivales cambió de forma notable. En un periodo posterior hemos sido testigos de la aparición de festivales cuya identidad se define en relación a una nacionalidad y/o entidad geopolítica que nacen de iniciativas independientes. En estos casos podemos decir que sus formas de organización están más vinculadas a los festivales temáticos asociados a movimientos sociales (como veíamos en el caso de los festivales LGTB), en muchos casos para dar visibilidad a las minorías como la población latina en EE.UU., o (en menor medida) a políticas gubernamentales promovidas por determinados estados en el extranjero a través de instituciones como el *Instituto Cervantes*.

Los trabajos dedicados al estudio de festivales especializados en cine español y/o latinoamericano vienen en muchos casos de tesis desarrolladas desde los Cultural Studies, y realizadas en el marco de universidades de Reino Unido o Estados Unidos. Una cuestión que pone sobre la mesa la relevancia de los festivales como espacio de intercambio cultural para el descubrimiento de cinematografías extranjeras (tal y como proponía Nichols (1994) en su reflexión de la aparición del nuevo cine iraní en los festivales europeos en la década de 1990).

En relación al desarrollo del cine hispanohablante, existen numerosos eventos que organizan su programación en torno a una nacionalidad y/o espacio geográfico, como el cine español o latinoamericano. En el marco del Estado Español encontramos dentro de esta categoría el *Festival de Cine Español Málaga*, el *Festival de Cine Iberoamericano de Huelva* o la *Mostra de Cinema Latinoamericana de Catalunya*.

A pesar de que no se trata de un festival propiamente dicho, dado que no ofrece exhibición de películas, los *Premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* se incluyen en la lista de festivales financiados por el ICAA, cuyas bases, tal y como indicaba Jurado, están explícitamente redactadas para que este evento sea considerado dentro de la categoría de festival (2007: 42).

- El documental. ¿Otro tipo de género?

En cuarto lugar, encontramos los “géneros” menores como el documental, animación y cortometraje. Precisamente el “género documental” ha sufrido una metamorfosis en los últimos años, paralelamente a la proliferación de festivales especializados en esta práctica, recuperando su espacio en la gran pantalla tras décadas relegadas a las constricciones temáticas y formales de la televisión.

Por lo que respecta a los festivales de documental, además del *Zinebi. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao* creado en la primera fase de aparición de festivales a nivel mundial, vemos que a partir del año 2000 han surgido

numerosos eventos como *DocsBarcelona*, *Festival Internacional de Películas Documentales*, *Documenta Madrid*, *Festival Internacional de Documentales de Madrid*, *Play-Doc*, *Festival Internacional de Documentales de Tui* (Galicia) o el *Festival Internacional de Documentales Miradasdoc* (Tenerife).

Negociando los géneros cinematográficos

Una vez identificados algunos de los tipos más representativos de los festivales especializados, reflexionaremos sobre los principales puntos de encuentro y desencuentro de estos eventos con los géneros cinematográficos, ofreciendo algunas pinceladas sobre en qué direcciones pueden los festivales temáticos modelar el cine contemporáneo, en relación al marco de exhibición del Estado Español. Para ello, tomamos como referencia las cuatro dimensiones propuestas por Altman como punto de partida para su definición de los géneros (1999 [2000]: 35):

1. El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
2. El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
3. El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
4. El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Son precisamente estos dos últimos puntos los que más relación tienen con el estudio de festivales, no solo como espacios de exhibición, sino también como plataformas para la distribución cinematográfica alternativa a Hollywood -tal y como apuntan autores/as como De Valck (2007) o Elsaesser (2005)-. Pero además, los festivales se erigen como agentes activos para la producción cinematográfica y la construcción formal, tanto por el desarrollo de programas de producción por los propios festivales (como ocurre con la iniciativa *Cine en Construcción* del *Zinemaldia*, *Festival Internacional de Cine de San Sebastián*), como por la influencia en la crítica y en la promoción de determinadas estéticas a través de la asignación de premios.

Cabe destacar que la proliferación de festivales se produce en un periodo de hibridación de géneros de todo tipo (por ejemplo ficciones con estética documental, falsos documentales o documentales de animación), lo cual produce paradojas como las controversias por la inclusión de este tipo de filmes en determinados festivales especializados.

Otra de las controversias surgidas en este marco se refiere al problema de la aparición de los denominados “festival films”, aquellas películas adaptadas a las propias temáticas y/o estéticas promovidas por determinados festivales, pero que no consiguen circular más allá de este circuito especializado. Una cuestión que está íntimamente relacionada con la articulación del propio concepto “cine independiente” como etiqueta que bascula entre criterios de (exótica) nacionalidad, experimentalidad formal o nuevas narrativas. Un cine independiente (no tanto económicamente, sino en términos de formas de trabajo desde iniciativas individuales) que ha encontrado en los festivales su espacio natural, ya no solo para la exhibición, sino también para la distribución y (cada vez en mayor medida) para la producción gracias a los talleres de creación y fundaciones creadas por los festivales para promocionar determinado tipo de cine. Otro término, el de “cine independiente”, que al igual que el de “género” está cargado de ambivalencia y habría que explorar en

profundidad.

Volviendo a las cuatro categorías identificadas anteriormente: el cine fantástico y de terror, el cine de temática LGTB y/o feminista, el cine español y latinoamericano o la propia práctica documental, consideramos que solo en el primer caso resulta realmente apropiado utilizar el término “género cinematográfico”. Sin embargo, consideramos que las mismas dinámicas que actúan en el marco de los festivales influyendo en la redefinición de los géneros afectan a las formas que toman cada una de esas tendencias, ya sea abriendo la temática LGTB a nuevas concepciones de la identidad sexual, asociando las etiquetas nacionales a cuestiones ya no estéticas, sino relativas a las condiciones de producción y financiación de las películas, o difuminando los límites que constriñen el discurso documental como práctica opuesta a la ficción.

Por poner un ejemplo que está atrayendo una atención creciente por parte de la academia internacional, en el caso del cine español y latinoamericano, vemos que muchas veces la etiqueta de “cine español” o “cine latinoamericano” se utiliza en términos de género (como clave para la lectura), aunque es cierto que esto ocurre más asiduamente en el marco profesional que el académico. En este sentido parece pertinente llamar la atención para futuras investigaciones en este campo sobre cuál es la influencia de las estrategias de programación y selección de los festivales especializados según su definición de este cine en relación a identidades geopolíticas. Una perspectiva que ya ha comenzado a ser abordada desde diversos estudios, que analizan un cine latinoamericano que en muchas ocasiones se ha forjado en los talleres de coproducción y/o foros de financiación de festivales europeos en el contexto de las coproducciones internacionales (ver Ross, 2011; Campos, 2013) o un cine español rodado en inglés como requisito para trabajar con enormes cifras de producción y distribución, en el marco de la economía globalizada.

Vemos un segundo ejemplo en el activo papel que los festivales de cine documental han tenido en la rearticulación del género en los últimos años. Dada la proliferación de festivales especializados aparecidos en las últimas décadas y la redefinición del género documental que se ha producido en su seno, consideramos que esta práctica permite ilustrar perfectamente los conflictos en torno a la articulación del término a los que aludíamos anteriormente. Si analizamos las políticas de programación de estos festivales, encontramos diversas estrategias que dan cuenta de los modos en que el género documental ha sido redefinido en los últimos años. De hecho, el amplio uso del término “no ficción”, como alternativa para desligarse de las ideas preconcebidas de la audiencia sobre qué es un “documental”, confirma este intento por modelar la percepción de esta práctica cinematográfica.

Nichos industriales y culturas cinéfilas

A la hora de analizar la relevancia que los festivales temáticos han adquirido en los últimos años para la creación y modelado del consumo cinematográfico consideramos que hay dos cuestiones fundamentales a tener en cuenta. Por un lado, el aumento de la presencia de los agentes industriales en el marco de los festivales y, por otro lado, la importancia de la experiencia compartida del visionado por parte de la audiencia.

En primer lugar, vemos que desde la década de 1990, tanto en los festivales de mayor repercusión a nivel internacional (los denominados “de clase A”¹), como los eventos

1 Esta clasificación es gestionada por la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de

temáticos más periféricos, han incorporado en mayor o menor medida actividades industriales en sus programas. Esta dinámica trae consigo una mayor influencia de los festivales en la producción y distribución de determinados tipos de cine, como apuntábamos en relación al cine latinoamericano.

Además, hay que tener en cuenta la aparición de nuevos modelos de financiación de los festivales, donde los patrocinadores privados se han convertido en pilares fundamentales de la financiación de los eventos, especialmente en aquellos festivales temáticos sin un amplio apoyo institucional. Los valores de estas empresas han de ser coherentes con la imagen que proyecta cada festival, y esta cuestión afecta asimismo a la identidad del tipo de cine que promueven.

En segundo lugar, destaca el papel del festival como espacio social compartido. En los últimos años hemos asistido a una revolución digital donde la asistencia a salas cinematográficas está en declive y el consumo de películas se ha ido individualizando, facilitado por los accesos a una cantidad ingente de películas a través de internet. En este contexto, la experiencia compartida de la asistencia a salas cobra especial relevancia. De hecho, llama la atención que en el mismo momento en que las salas comerciales se ven vacías, muchos festivales consiguen cifras de asistencia desorbitadas, en muchos casos superando el aforo. Y lo que es más importante: sin que sea un film concreto, entendido como producto de consumo el que actúe como reclamo. El hecho de que gran parte de la audiencia de los festivales no vaya tanto a ver una película en concreto, sino que va a “asistir al festival” nos da otra de las claves para entender hasta qué punto el festival articula las claves de lectura de los filmes en términos de género y/o temática.

Por otro lado, cabe destacar que se está produciendo una fragmentación de las audiencias en torno al género; un hecho que no solo afecta al circuito de festivales, sino a otros espacios de difusión como la televisión, con la aparición de canales temáticos de ciencia-ficción, documental, etc.

En definitiva, vemos que como consecuencia de la confluencia entre las dos dinámicas anteriores: la incorporación de secciones industriales y la fragmentación de las audiencias, los festivales se han convertido en espacios privilegiados para el consumo de una serie de productos vinculados a la identidad del festival, además de un mercado de películas donde acuden agentes de ventas y distribuidoras para conseguir contratos de emisión. Por ejemplo, en este sentido vemos que muchos festivales de cine fantástico y de terror se han convertido en un espacio de promoción y consumo de diversos productos de culto (Hills, 2010), o que los festivales de cine documental se han erigido como espacios de trabajo para *commissioning editors* representantes de televisiones que asisten a las videotecas y foros de financiación en busca de nuevos proyectos (Ambrós, 2009).

Conclusiones. El papel de los festivales en la articulación de los géneros

Producteurs de Films/International Federation of Film Producers Associations),

cinematográficos

La proliferación de festivales temáticos y de género da cuenta de la importancia que estos circuitos de exhibición están cobrando para determinados géneros cinematográficos como es el cine fantástico o el documental contemporáneo.

Al analizar cómo los festivales se articulan en torno a géneros concretos, queda patente que, hablando en términos clásicos, los festivales de cine fantástico y de terror tienen una presencia notable respecto a otros géneros con menos repercusión. Sin embargo, hemos visto que otros festivales temáticos que conciben el género de manera alternativa se han convertido en verdaderos agentes del modelado de las tendencias cinematográficas relacionadas con identidades concretas (ya sean sexuales o nacionales, como veíamos en el caso de los festivales LGTB o los de cine español y latinoamericano). Además, hemos identificado que el género documental (al margen de la idoneidad del término para denominar esta práctica), se ofrece como un caso paradigmático para el estudio de la negociación de los géneros en el marco de los festivales, dado que a lo largo de toda la década del 2000 estos eventos se han convertido en los espacios que han proporcionado visibilidad a una nueva forma de entender el documental, que apuesta por liberarse de ataduras temáticas y estéticas para erigirse como un laboratorio de experimentación formal.

Por último, cabe indicar que la implicación de agentes de la industria en el marco de los festivales (en forma de patrocinadores o participando y organizando eventos paralelos), así como la fragmentación de las audiencias que se ha producido en los últimos años, están influyendo en la capacidad que los festivales tienen para controlar, ya no solo la exhibición y la crítica, sino también la producción y la distribución.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick (1999 [2000]) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós. Edición original en inglés: *Film/genre*. Londres: British Film Institute.
- AMBRÓS, Jordi (2009) “Financiación y difusión: mercados y festivales de documental”. En I. Sanchez Alarcón y M. Díaz Estévez (coords.) *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Gerona: Luces de Gálibo.
- BAKEDANO, Jose Julián y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2008) *Imágenes de un largo viaje: cincuenta años de cine en ZINEBI, 1959-2008*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- BAZIN, André (1955 [2009]) “The Festival Viewed as a Religious Order” en PORTON, Richard (ed.) *Decalog 3: On film Festivals*. Londres: Wallflower, pp.13-10. Versión original en francés (1955) “Du festival considéré comme un ordre”. *Les Cahiers du cinéma*, junio 1955, pp. 54-56.
- BINIMELIS ADELL, Mar (2011) *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de clase A (1997-2007)*. Tarragona: Universidad Rovira i Virgili (tesis doctoral).
- CAMPORESI, Valeria (1994) *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990*. Madrid: Turfan.
- CAMPOS RABADÁN, Minerva (2013) “La América Latina de ‘Cine en Construcción’. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales”. *Archivos de la Filmoteca*, 71.
- CAMPOS, Minerva (2012) “Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: el programa Cine en Construcción”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 35, pp. 84-102.

- DE VALCK, Marijke (2007) *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- DE VALCK, Marijke (2013) "Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective". En J. Ruoff (ed.): *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, pp. 25-40.
- DEVESA FERNÁNDEZ, María (2006) *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid*. Madrid: Fundación Autor. Tesis doctoral: (2005) *Economía de los festivales culturales. La dimensión económica y social de la semana internacional de cine de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ELSAESSER, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FREY, Mattias (2013) "Cosmopolitanism, Exoticism and the 'Sandwich Process': The Programming and Discourse of Extreme Cinema at Film Festivals". Presentado en *23th Screen Conference*. 28-30 de Junio. Glasgow (Escocia).
- HILLS, Matt (2010). "Attending Horror Film Festivals and Conventions: Liveness, Subcultural Capital and 'Flesh-and-Blood Genre Communities'". En I. Conrich (ed.) *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Londres: I.B. Tauris, pp. 87-101.
- ICAA (2012) "Festivales de cine subvencionados por el I.C.A.A. (2012)". Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/CE/Festivales/Festivales.html> consultado el 10/09/2013.
- JURADO MARTÍN, Montserrat (2003 [2007]) *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- LOIST, Skadi (2011) "The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective. Presentado en el simposium *For a History of Festivals / Pour une histoire des festivals (XIXe-XXIe siècles)*, 24-26 de Noviembre, París (Francia). Las actas serán publicadas en J. Verlaine, C. Moine, et al. (eds.) *Pour une histoire des festivals* (título provisional). París: Publications de la Sorbonne.
- LOIST, Skadi, y ZIELINSKI, Ger (2012) "On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism". En D. Iordanova y L.Torchin (eds.) *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St Andrews: St Andrews Film Studies. pp. 49-62.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (2008) *Zinebi 50. Historia del festival internacional de cine documental y cortometraje de Bilbao, 1959-2008*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- MESONERO BURGOS, Sergi (2008) "A Festival Epidemic in Spain". *Film International*, 6:4.
- MOGUILLANSKY, Marina (2009) "Tropas de cine. La construcción discursiva de la competencia entre Brasil y Argentina en los festivales de cine". Presentado en XXVIII Congress of the Latin American Studies Association, 11-14 de Junio. Rio de Janeiro (Brasil).
- NICHOLS, Bill (1994) "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit". *Film Quarterly*, 47:3, pp.16-30.
- ROSS, Miriam (2011) "The Film Festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund". *Screen*, 52:2, pp. 261-267.
- STRINGER, Julian (2008) "Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000". *Film International*, 6:4, pp. 53-59.
- TRIANA TORIBIO, Nuria (2007) "El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata,

ZIMENDUAK ETA KONTRAHORMAK - GENEROEN EGINKIZUNA ESPANIAR ZINEMAN
DE CIMIENTOS Y CONTRAFUERTES
EL PAPEL DE LOS GÉNEROS EN EL CINE ESPAÑOL

1959-1970". *Secuencias: Revista de historia del cine*, 25, pp. 25-45.

TRIANA TORIBIO, Nuria (2011) "Ficxixón and Seminci: Two Spanish Film festivals at the End of the Festivals Era". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12:2, pp. 217-236.

VALLEJO, Aida (2012) *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el este del continente europeo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (tesis doctoral).

VALLEJO, Aida (2013) (próximamente) "Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution". *Illuminate*, 25:3.

VALLEJO, Aida (ed.) (2014) (próximamente) *Secuencias: Revista de historia del cine*. (Monográfico sobre festivales), 40.



**IKUS-ENTZUNEZKO KOMUNIKAZIOA ETA PUBLIZITATEA SAILAREN (UPV/EHU) NAZIOARTEKO III. KONGRESUA
ZINEMAREN HISTORIALARIEN ESPAINIAKO ELKARTEAREN (AEHC) NAZIOARTEKO XIV. KONGRESUA
Bilbon ospatuko da, 2013ko Azaroaren 28tik 30era arte.**

**III CONGRESO INTERNACIONAL DEL DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD (UPV/EHU)
XIV CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE (A.E.H.C.)
Bilbao del 28 al 30 de Noviembre de 2013.**