

# ARTÍCULOS



## FESTIVALES CINEMATográfICOS. EN EL PUNTO DE MIRA DE LA HISTORIOGRAFÍA FíLMICA<sup>1</sup>

Film Festivals. In the Focus of Film Historiography

AIDA VALLEJO VALLEJO<sup>a</sup>

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

### RESUMEN

La proliferación de festivales a nivel mundial y su creciente influencia en la producción y circulación del cine desde la década de 1990 ha atraído la atención del mundo académico en los últimos diez años, situándose en el punto de mira de la historiografía fílmica. El presente artículo ofrece una visión general de este fenómeno, en primer lugar, reflexionando sobre los marcos teóricos y metodológicos en torno a los que se ha desarrollado esta línea de investigación y, en segundo lugar, haciendo un recorrido histórico por la evolución de los festivales de cine a nivel mundial. Siguiendo el análisis histórico propuesto por De Valck (2007, 2012), se identifican cuatro periodos diferenciados: el primero, que abarca desde los orígenes en el periodo de entreguerras hasta 1968, está marcado por la diplomacia internacional; el segundo, que comienza con las revueltas de Mayo del 68, da paso a un mayor control de los programadores; el tercero, desde la década de los 80 hasta el año 2000, es testigo de la aparición de secciones industriales en sus programas; y el cuarto supone un proceso de saturación del sistema y difusión del modelo en espacios periféricos, con la llegada del cambio de siglo. En cuanto a los enfoques teóricos y metodológicos, el carácter interdisciplinar ha marcado desde un inicio el estudio de festivales, que ha ido asimilando referencias y herramientas de campos como la antropología, los estudios culturales o la historia del cine. En este marco, el estudio de festivales nos ofrece elementos clave para entender el contexto socio-histórico en que se han desarrollado movimientos artísticos, cines nacionales o la propia teoría cinematográfica.

**Palabras clave:** festivales cinematográficos, historia del cine, etnografía de los medios, cine mundial.

### ABSTRACT

The international proliferation of film festivals, and their growing influence on film production and circulation since the 1990s, has put them in the focus of film historiography. This essay presents a general overview of this phenomenon, which has attracted the attention of the academy in recent years. Firstly, I reflect on the theoretical and methodological frames around which this research line has evolved, and secondly, I offer a historical reconstruction of the evolution of film festivals in the international sphere. Following De Valck's historical analysis (2007, 2012), four different periods are identified: the first, from the interwar period to 1968, is ruled by international diplomacy; the second, which follows the uprisings in May 1968, gives control to the programmers; the third, from the 1980s until 2000, witnesses the incorporation of industrial activities into their programmes; and the fourth is characterised by a saturation of the system and the diffusion of the model to peripheral spaces at the turn of the century. Regarding theory and methodology, the study of film festivals has been marked by its interdisciplinary character from its beginnings, as it has borrowed references and research tools from Anthropology, Cultural Studies, and the History of Cinema. Within this framework, the study of film festivals addresses key issues to help understand the social and historical contexts in which artistic movements, national cinemas and cinematographic theory itself have developed.

**Keywords:** film festivals, history of cinema, media ethnography, world cinema.

[1] Este trabajo recoge algunas de las aportaciones de la tesis doctoral *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el este del continente europeo* presentada en 2012 en la Universidad Autónoma de Madrid, y realizada gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

[a] AIDA VALLEJO VALLEJO es profesora adjunta (ayudante doctora) de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Es especialista en cine documental de creación, área en la que ha trabajado como guionista, crítica, investigadora y docente. Ha publicado extensamente sobre narrativa documental y festivales cinematográficos en revistas y editoriales de España (*Secuencias*, *Cahiers du cinéma España*), Portugal (*Doc On-line*, Labcom Books), República Checa (*Iluminace*), Grecia (University Press) o Reino Unido (Edinburgh University Press). Actualmente trabaja en la edición de un libro sobre festivales de cine documental. Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Barrio Sarriena s/n, Leioa (Bizkaia). E-mail: aida.vallejo@ehu.es.

A pesar de la importancia de los festivales cinematográficos para la historia del cine, raramente han sido objeto de estudio de investigaciones académicas serias. La bibliografía dedicada a estos eventos se suele limitar a críticas cinematográficas publicadas en prensa especializada y algún monográfico histórico, que en la mayoría de los casos se realiza por encargo de un festival concreto con motivo de su aniversario, lo que condiciona en gran medida su carácter promocional.

Sin embargo, dada la reciente proliferación de festivales a nivel global, en los últimos años investigaciones provenientes de distintas disciplinas académicas –estudios cinematográficos, historia cultural, antropología, estudios culturales, estudios de comunicación y gestión cultural– han centrado su atención en dichos eventos creando varios grupos de investigación y un volumen de bibliografía que en apenas cinco años ha crecido de forma exponencial.

El presente artículo propone una mirada global a esta línea de investigación, haciendo una revisión de los principales debates teóricos, problemas metodológicos y estudios de caso a los que se han enfrentado estos estudios. En primer lugar, reflexionaremos sobre las causas que han llevado a numerosas investigaciones a centrar su interés en los festivales de cine. En segundo lugar, nos centraremos en los referentes teóricos que han enmarcado estos estudios para profundizar en los debates que han surgido en torno a ellos. En tercer lugar, hablaremos de la delimitación del concepto «festival» como objeto de estudio y los problemas que implica su definición. En cuarto lugar, revisaremos algunas de las aproximaciones metodológicas adoptadas por estas investigaciones. Y, por último, propondremos una periodización histórica, que identifica las distintas fases en la aparición y desarrollo de estos eventos a nivel mundial, centrándonos especialmente en el contexto europeo.

## Los festivales en el punto de mira

El creciente interés por el estudio del papel de los festivales en la cultura cinematográfica puede ser entendido, en cierta manera, como una forma de corregir los excesos cometidos en la primera etapa de estudio del cine como disciplina académica. Tal y como propone Stringer, lo que ocurre en muchos casos es una confusión originada en la presentación como una historia de la producción lo que en realidad era una historia de la distribución hacia contextos culturales concretos, en los que festivales internacionales como Cannes pasaban a ser, para muchas películas «extranjeras», la puerta de entrada a la historia del cine:

[los festivales cinematográficos] juegan un papel fundamental, aunque muchas veces no reconocido, en la escritura de la historia del cine. Las proyecciones en los festivales determinan qué películas son distribuidas en distintos espacios culturales y, por lo tanto, a qué películas pueden tener acceso críticos y académicos. Esta última cuestión no es en absoluto desdeñable. Dado que la mayoría de películas no occidentales con las que las audiencias occidentales pueden

[2] Julian Stringer, «Global Cities and the International Film Festival Economy», en Mark Shiel y Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Blackwell Publishers, 2001), pp. 134-135. Todos los textos originales en inglés y francés son traducción de la autora.

[3] Agus Mediarta, «Konfiden and the Promotion of Indonesian Short Films» (*Inter-Asia Cultural Studies* 8:2, 2007), pp. 308-309; Jon Gann (ed.) *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work* (Washington, DC, Reel Plan Press, 2012); Nekane Zubiaur et al., «La distribución internacional de cortometrajes a través de catálogos autonómicos. El caso de Ki-muak» (*Tripodos*, n.º 32, 2013), pp. 29-43. Véase también el artículo de Montserrat Jurado y Alberto Nieto en este número.

[4] Catherine Blangonnet (ed.) «Cinéma du Réel» (*Images Documentaires*, n.º 16, 1994, número especial sobre el festival); Abé Mark Nornes, «Bulldozers, Bibles and Very Sharp Knives: The Chinese Independent Documentary Scene», en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.) *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (St. Andrews: St Andrews Film Studies), pp. 101-109; Jon Gann «'Mediate. Curate. Fascilitate': Sky Sitney, SILVERDOCS», en *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work*, pp. 149-165; Carole Roy, «'Why Don't They Show those on TV?': Documentary Film Festivals, Media and Community» (*International Journal of Lifelong Education*, 31:3, 2012), pp. 293-307; Aida Vallejo, «Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution» (*Illuminace*, vol.26, n.º 1, 2014), pp. 65-82; Además, en los últimos años han aparecido varias tesis doctorales sobre festivales de documental, algunas de cuyas aportaciones se recogen en el libro: Aida Vallejo (ed.) *Documentary Film Festivals. History, Industry, Society* (Nueva York, Columbia University Press / Wallflower, 2015; en prensa).

[5] Véase Peter Biskind, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of the Independent Film* (Nueva York, Simon & Schuster, 2004) y Alisa Perren, «Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster» (*Film Quarterly*, vol. 55, n.º 2, 2001), pp. 30-39.

estar familiarizadas han aparecido en el programa de los festivales, los investigadores tienden a aproximarse a ellas como una invocación nostálgica de los momentos en que las industrias no occidentales fueron «descubiertas» —es decir, descubiertas por los occidentales— en las principales competiciones internacionales<sup>2</sup>.

En este contexto, podemos entender por qué las investigaciones realizadas en torno al «*world cinema*» (o *cine mundial*), se han fijado en los últimos años en los festivales como objetos de estudio. Estos trabajos ponen de manifiesto que los festivales se han convertido en una puerta para las cinematografías periféricas para entrar, no sólo en los circuitos de distribución internacional, sino también en el mundo académico.

En lo que respecta a algunas prácticas minoritarias —como el documental, la animación o el cortometraje— y el cine independiente en general, vemos que han pasado por un proceso similar, dado que —al igual que algunas cinematografías periféricas— circulan en los márgenes de la distribución comercial en salas. Es por ello que algunos de los textos dedicados al cortometraje<sup>3</sup> o el documental<sup>4</sup> se están volcando en el estudio del impacto de los festivales en estas prácticas cinematográficas. Cabe considerar, además, que es precisamente gracias a la promoción de los festivales o incluso durante su celebración, que este tipo de películas consiguen distribución, lo que corrobora las hipótesis de algunos estudios sobre la vinculación entre ciertas distribuidoras (como Miramax) y determinados festivales de cine independiente (como Sundance)<sup>5</sup>.



Abbas Kiarostami recibe la Palma de Oro en Cannes en 1997 por *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997).



*El sabor de las cerezas.*

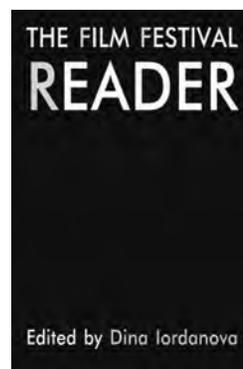
Por otra parte, cabe destacar que el propio panorama internacional de festivales ha sufrido importantes cambios estructurales en las últimas dos décadas, en que hemos sido testigos de una proliferación y especialización crecientes. La influencia de estos festivales en los cines realizados fuera de Hollywood es notable, convirtiéndose prácticamente en el único espacio para su exhibición. Este contexto ha favorecido un proceso de retroalimentación entre festivales y cineastas, apareciendo iniciativas industriales promovidas por los propios festivales que afectan a las nuevas producciones y dando lugar a conceptos como el «*festival film*» –películas pensadas y realizadas exclusivamente para su reconocimiento en el circuito de festivales, pero que no consiguen circular más allá de este–.

En un panorama más amplio, el auge del estudio dedicado a los festivales se enmarca en un giro en el objeto de las investigaciones donde los textos (las películas) han dejado de ser el único centro de interés, en favor de los contextos. En este marco, se pretende analizar los poderes (políticos, económicos y culturales) que condicionan la selección y producción de determinadas películas y los procesos de decisión que hay detrás de estas prácticas. De esta manera, se acaba con la pretendida transparencia con la que aparentemente funcionaban estos eventos, para abordar en toda su complejidad las diversas estrategias tanto del propio festival como de los agentes que participan en él (cineastas, productoras, distribuidoras, patrocinadores, gobiernos, etc.). Así, los festivales cinematográficos, que anteriormente quedaban relegados a secciones menores de las revistas académicas, pasan a adoptar un papel protagonista, situándose en el punto de mira de la historiografía fílmica.

### Marcos teóricos: por una mirada interdisciplinar

Tal y como indican los referentes que han servido de marco para la definición de los festivales cinematográficos, con Pierre Bourdieu, Bruno Latour, Manuel Castells y Saskia Sassen encabezando la lista, no parece haber un marco teórico claro que dirija los derroteros de estos estudios. Aunque las teorías de redes y las teorías de sistemas parecen ofrecer ciertos puntos de apoyo, el carácter interdisciplinar ha marcado estas investigaciones desde sus inicios, lo que también ha provocado una fructífera (aunque quizá caótica) proliferación y una amplia gama de temas de estudio que se bifurcan en diversas direcciones. Una inevitable consecuencia es la falta de un canon que permita ofrecer un marco de referencias comunes y delimitar las líneas de investigación. Un desafío al que Dina Iordanova ha respondido con la publicación de *The Film Festival Reader*, una recopilación de artículos pioneros en el estudio de festivales procedentes de diversas disciplinas. Tal y como apunta la autora, uno de los objetivos del libro es intentar acabar con tanta dispersión y crear un diálogo entre trabajos hasta ahora desconectados<sup>6</sup>.

Sin embargo, el carácter interdisciplinar es también una de las causas de la riqueza de los estudios sobre festivales cinematográficos. Precisamente, uno de



Portada del libro de Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, publicado por Amsterdam University Press en 2007.

[6] Dina Iordanova, «Introduction», en Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2013), p. 12. Ver reseña del libro al final de este número.

[7] Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made* (Los Angeles, University of California Press, 2002); Julian Stringer, *Regarding Film Festivals* (tesis doctoral, Indiana University, 2003); Janet Harbord, «Film Festivals: Media Events and the Spaces of Flow», en *Film Cultures* (Londres, Sage, 2002), pp. 59-75; Montserrat Jurado Martín, *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003); Marijke de Valck, *Film Festivals From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007); Ragan Rhyne, *Pink Dollars: Gay and Lesbian Film Festivals and the Economy of Visibility* (tesis doctoral, New York University, 2007); Alex Fischer, *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm* (tesis doctoral, Bond University, 2009) [disponible en: <<http://epublications.bond.edu.au/theses/28/>> (15/01/2012)]; Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* (Londres, Rutgers University Press, 2011); Aida Vallejo, *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el este del continente europeo* (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012).

[8] Richard Porton, *Dekalog 3: On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009). Ver reseña al final de este número.

[9] Desde su aparición ofrece un tema monográfico cada año. Ver reseña de las tres primeras entregas en el número 33 de Secuencias y de la quinta al final de este número.

[10] Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*.

los puntos en común entre varios trabajos ha sido la aproximación generalista, poniendo de manifiesto su carácter multidimensional –dado que se trata de eventos que incluyen prácticas culturales, económicas, políticas y sociales que se suceden en paralelo–. Este punto de partida, sin duda fruto del carácter incipiente del objeto de estudio, ha sido adoptado por diversas tesis y monográficos, que intentan dar una mirada global al fenómeno<sup>7</sup>.

El libro de Marijke de Valck *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007), fruto de su tesis doctoral, supone un salto cualitativo en el estudio de festivales, y desde su aparición se ha erigido como referencia obligada para toda la bibliografía dedicada al tema. A través de cuatro estudios de caso, dedicados a los festivales de Berlín, Cannes, Venecia y Rotterdam, De Valck estudia los cambios acaecidos en el circuito europeo de festivales a través de cuatro dimensiones: la geopolítica (analizando su papel como mediador internacional y en la articulación de los cines nacionales); la económica (estudiando la inclusión de actividades industriales en sus programas y su relación con Hollywood); la mediática (investigando sus formas de construcción del espectáculo para los medios de comunicación, así como sus estrategias para establecer agendas y añadir valor a los filmes a través de premios y reconocimiento en su circulación por la red); y cultural (reflexionando sobre las estrategias de programación y construcción de audiencias). Todo ello adoptando una perspectiva histórica que sin duda enriquece su análisis.

A partir de la aparición de este monográfico, los textos dedicados al estudio de festivales no han dejado de proliferar, comenzando con la edición a cargo de Richard Porton de *Dekalog 3: On Film Festivals* (2009) –libro que recoge



Portada del libro de Marijke de Valck *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007).

aportaciones de críticos y profesionales del sector<sup>8</sup> o la creación por parte de Dina Iordanova de las series *Film Festival Yearbook*<sup>9</sup> en 2009 y *Films Need Festivals, Festivals Need Films* en 2012. Otra de las aportaciones más recientes es el monográfico *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* (2011) de Cindy Hing-Yuk Wong<sup>10</sup>, que aborda los festivales cinematográficos en toda su complejidad desde una perspectiva internacional.

Cabe destacar además los números especiales publicados por algunas revistas, como *Film Internacional* (2008, editado por Dina Iordanova), *Schnitt* (2009, especial bilingüe alemán/inglés, editado por Lars Henrik Gass), *Undercurrent* (2010), *Screen* (2011, que incluye un dossier especial

editado por David Archivald y Mitchell Miller) o *Scope* (2013, dedicado al uso pedagógico de los festivales y editado por Ger Zielinski). Más recientemente están apareciendo monográficos en otros idiomas en revistas como *Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano* (2013), la revista checa *Iluminace* (2014) o el presente número de *Secuencias*.

Por supuesto, existen precedentes en el estudio de festivales, sobre todo monográficos históricos para conmemorar el aniversario de algunos de estos eventos que, en la mayoría de los casos, han sido encargados y editados por la propia organización. Muchos de estos libros están dedicados a festivales competitivos con una larga tradición como la Biennale de Venecia<sup>11</sup>, la Berlinale<sup>12</sup> y Cannes<sup>13</sup>.

Sin embargo, encontramos aportaciones académicas independientes realizadas desde aproximaciones más analíticas, con artículos que han abordado el estudio de festivales desde distintas perspectivas, analizando su dimensión social, sus formas de organización, su dimensión económica o sus políticas de programación. El carácter disperso de estos primeros estudios es notable y, al no entrar en un diálogo compartido, estos trabajos han permanecido aislados hasta su reciente recuperación por compilaciones como la de Porton<sup>14</sup> o Iordanova<sup>15</sup>. Entre ellos, destaca, en primer lugar, el artículo de André Bazin que reflexiona sobre el carácter ritual del festival de Cannes, que el autor compara con una orden religiosa donde se unen de forma efímera diversos profesionales del cine para convivir en un espacio donde se rompe la rutina<sup>16</sup>. Textos más recientes incluyen artículos como el de Nichols, centrado en el papel de los festivales para la promoción de movimientos cinematográficos (como el cine iraní)<sup>17</sup>; Dayan, con un estudio antropológico del festival de Sundance<sup>18</sup>; Stringer, que sitúa los festivales entre el espacio local e internacional, recalcando el papel de las ciudades en la economía globalizada<sup>19</sup>; Perren, que reflexiona sobre el papel de los festivales para la distribución comercial del cine independiente<sup>20</sup>; Harbord, con un texto fundamental sobre el papel de los festivales en el marco más amplio de la cultura cinematográfica mundial<sup>21</sup> y otro sobre el papel del tiempo y el calendario en el funcionamiento de los festivales<sup>22</sup>; o Czach, con una interesante reflexión sobre el canon establecido por cada festival en relación al cine nacional en un espacio cultural bilingüe como Canadá<sup>23</sup>. Otro referente fundamental ha sido el artículo de Elsaesser, que anticipa algunas cuestiones planteadas por De Valck, como la necesidad de entender la red global de festivales como una red interconectada<sup>24</sup>. Estos textos se han convertido en las principales (y escasas) referencias en las que se ha apoyado el estudio de festivales.

En un marco más amplio, vemos que muchos de los proyectos de investigación y simposios internacionales dedicados al estudio de festivales (no solo cinematográficos, sino de todas las artes) llevados a cabo en los últimos años han dado lugar a diversos monográficos, entre los que encontramos el European Festival Research Project (EFRP) (2004-2011)<sup>25</sup>; el EURO-FESTIVAL Project (2008-2011)<sup>26</sup>; el proyecto «Creative encounters» (2007-2011) de la

[11] Véase Francesco Bono, «La Mostra del Cinema di Venezia: Nascita e Sviluppo nell'Anteguerra (1932-1939)» (*Storia Contemporanea*, vol. 22, n.º 3, agosto de 1991), pp. 513-549 y Enrica Roddolo, *La Biennale: Arte, Scandali e Storie in Laguna* (Venecia, Marsilio, 2003).

[12] Wolfgang Jacobsen (ed.), *50 Jahre Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin [1951-2000]* (Berlín, Nicolai, 2000).

[13] Véase Pierre Billard, *Festival de Cannes: d'Or et de Palmes* (París, Gallimard, 1997); Cari Beauchamp y Henri Béhar, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival* (Nueva York, W. Morrow and Co, 1992); Frédéric Mitterrand, *Le Festival de Cannes* (París, Robert Laffont, 2007), entre otros.

[14] Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*.

[15] Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader*.

[16] André Bazin, «The Festival Viewed as a Religious Order», en Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*, pp. 13-10. Versión original en francés: «Du festival considéré comme un ordre» (*Les Cahiers du cinéma*, junio de 1955), pp. 54-56.

[17] Bill Nichols, «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit» (*Film Quarterly*, vol. 47, n.º 3, 1994), pp. 16-30.

[18] Daniel Dayan, «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival», en Ib Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind* (Luton, University of Luton Press, 2000), pp. 43-52.

[19] Julian Stringer, «Global Cities and the International Film Festival Economy».

[20] Alisa Perren, «Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster».

[21] Janet Harbord, «Film Festivals: Media Events and Spaces

of Flow», en *Film Cultures* (Londres, Sage, 2002), pp. 59-75.

[22] Janet Harbord, «Film Festivals-Time-Event», en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *FFY 1: The Festival Circuit* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009), pp. 40-46.

[23] Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema» (*The Moving Image*, vol. 4, n.º 1, 2004), pp. 76-88.

[24] Thomas Elsaesser, «Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe», en *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2005), pp. 82-107.

[25] Anne-Marie Autissier (coord.), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés* (Toulouse, Éditions de l'attribut, 2008). El proyecto ha sido liderado por Dragan Klaić hasta su fallecimiento en 2011.

[26] Liana Giorgi, Monica Sassetelli y Gerard Delanty. (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Londres, Routledge, 2011). El proyecto –financiado por el Séptimo Programa Marco de la Unión Europea– también ha publicado informes anuales desde 2008 de acceso libre online.

[27] Brian Moeran y Jesper Strandgaard Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events* (Cambridge, Cambridge University Press, 2011).

[28] Philippe Poirrier (dir.), «Festivals & sociétés en Europe, XIXe-XXIe siècles» (*Territoires contemporains*, n.º 3, 2012). Disponible en: <[http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/Festivals.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html)> (03/01/2014).

[29] Anaïs Fléchet, et al. (eds.) *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle* (París, Publications de la Sorbonne, 2013). Ver reseña al final de este número. Una de las organizadoras del simposio y editoras del libro es Caroline Moine, responsable junto a Sylvie Lindeperg de la EFF (Réseau international de chercheurs sur les festivals de cinéma européens).

[30] Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales* (París, La Documentation française, 2001). Véanse también los estudios de audiencia dedicados a los festivales de Cannes y Avignon: Emmanuel Ethis (dir.), «Cannes hors projections» (*Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 31, n.º 2, 2003); Emmanuel Ethis, *La petite fabrique du spectateur: être et devenir festivalier à Cannes et Avignon* (Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011).

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

[32] Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990* (Madrid, Turfan, 1994).

Copenhague Business School, enmarcado dentro de los estudios de organización<sup>27</sup>; así como las compilaciones que recogen las aportaciones de los simposios llevados a cabo en Bourgogne<sup>28</sup> y París en 2011<sup>29</sup>.

Si atendemos a las distintas aproximaciones según las áreas idiomáticas (analizando el marco anglófono, francófono e hispanohablante), vemos que el predominio de las publicaciones y referencias en inglés es notable, y las publicaciones en francés y castellano se centran en intereses más concretos. En líneas generales, los trabajos publicados en francés están englobados en estudios más amplios de historia cultural, sociología de las audiencias o industrias culturales; y en castellano vemos una amplia presencia de los estudios sobre cine latinoamericano, especialmente interesado en cuestiones económicas y de difusión internacional desde espacios periféricos.

En el ámbito francófono, el interés en los festivales cinematográficos desde una perspectiva sociológica se ha originado en los estudios de recepción, destacando el estudio sociológico sobre las audiencias en Cannes dirigido por Emmanuel Ethis<sup>30</sup>, así como el libro de Christel Taillibert que hace una cartografía de los festivales en Francia, analizando diversos aspectos de su operatividad<sup>31</sup>.

Las publicaciones en castellano también son limitadas y, aparte de los libros conmemorativos, han aparecido algunas aportaciones dispersas realizadas tanto desde el análisis sociocultural –como el trabajo de Valeria Camporesi sobre el Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, que después sería el Festival Internacional de Cine de Gijón<sup>32</sup>– o el más reciente texto de Núria Triana



Cartel promocional del programa «Cine en Construcción» del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Toribio (2007) sobre el Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata<sup>33</sup>. Cabe mencionar otros dos textos, fruto de las tesis doctorales de Montserrat Jurado<sup>34</sup> y María Devesa Fernández<sup>35</sup>, que abordan el estudio de los festivales en el contexto español desde una perspectiva más sistémica y de organización. Otros trabajos se han centrado en el contexto latinoamericano, como la tesis de Mar Binimelis<sup>36</sup>, que estudia la circulación de las coproducciones hispanoamericanas en los festivales de clase A, los trabajos de Minerva Campos sobre el programa del Festival Internacional de Cine de San Sebastián «Cine en construcción»<sup>37</sup> o diversas contribuciones a congresos internacionales como la de Marina Moguillansky, que realiza un interesante análisis sobre la construcción discursiva de la competencia de los cines de Brasil y Argentina en su acceso a la red internacional de festivales<sup>38</sup>. En el contexto anglófono también están apareciendo diversas tesis desarrolladas en el marco de las escuelas de lenguas modernas, como el trabajo de Rodríguez Isaza sobre la circulación del cine latinoamericano en los festivales internacionales<sup>39</sup>.

### Festivales: en busca de una definición

La nueva línea de investigación dedicada a los festivales cinematográficos ha cobrado fuerza dentro de los estudios de cine en los últimos años, especialmente gracias a dos iniciativas: en primer lugar, la creación de la *Film Festival Research Network*<sup>40</sup> por Skadi Loist y Marijke de Valck; y en segundo lugar, la iniciativa liderada por Dina Iordanova desde la Universidad de St. Andrews (Escocia) cuyo proyecto de investigación, *Dynamics of World Cinema: Transnational Channels of Global Film Distribution* (2008-2011), se ha centrado en el estudio de los festivales en el panorama internacional. Dentro de dicho proyecto, el *workshop* celebrado en abril de 2009 reunió a investigadores/as que después han publicado numerosos textos académicos dedicados a los festivales cinematográficos<sup>41</sup>. Dos fueron las principales cuestiones planteadas en el *workshop* a la hora de abordar esta nueva línea de investigación enmarcada en los estudios cinematográficos: en primer lugar, ¿qué campos debería abarcar el estudio de festivales?; y en segundo lugar, ¿cuál sería la definición de festival con la que iban a trabajar?<sup>42</sup>.

La dificultad de encontrar una definición para una práctica cultural que toma formas tan diversas en distintas partes del globo y asume al mismo tiempo múltiples funciones (en ocasiones incluso contradictorias) daba cuenta de la importancia de analizar las diversas dimensiones de estos eventos. Las discusiones planteadas en el *workshop* sin duda apuntaron a lo que más adelante centraría muchas de las publicaciones posteriores, mencionando cuestiones como la importancia de analizar la dimensión espacial y temporal de estos eventos, su carácter ritual y su tendencia hacia la automitologización, la importancia del estudio de su dimensión económica y sus formas de organización y

[33] Núria Triana Toribio, «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970» (*Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 25, 2007), pp. 25-45. Véase también Núria Triana Toribio, «*FICX-ixón and Seminci: Two Spanish Film Festivals at the End of the Festival Era*» (*Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 12, n.º 2, 2011), pp. 217-236.

[34] Montserrat Jurado Martín, *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003). Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/7306/>> (01/01/2014).

[35] María Devesa Fernández, *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid* (Madrid, Fundación Autor, 2006).

[36] Mar Binimelis Adell, *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de clase A (1997-2007)* (tesis doctoral, Universidad Rovira i Virgili, 2011). Disponible en: <<http://www.tdx.cat/search?query=Mar+Binimelis-Adell&scope=%2F&ocult=0>> (05/01/2014).

[37] Minerva Campos Rabadán, «La América Latina de "Cine en Construcción". Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013).

[38] Marina Moguillansky, «Tropas de cine. La construcción discursiva de la competencia entre Brasil y Argentina en los festivales de cine», en *Actas del XXVIII Congress of the Latin American Studies Association* (Río de Janeiro, 11-14 de junio, 2009).

[39] Laura Rodríguez Isaza, *Branding Latin America. Film Festivals and the International*

*Circulation of Latin American Films* (tesis doctoral, The University of Leeds, 2012).

[40] Entre sus actividades está la compilación de una bibliografía especializada en festivales de cine, cuyas respectivas actualizaciones son publicadas anualmente en el monográfico *Film Festival Yearbook* y en la web [www.filmfestivalsresearch.org](http://www.filmfestivalsresearch.org); y la creación de grupos de interés en congresos internacionales como SCMS (Society for Cinema and Media Studies) y NECS (European Network for Cinema and Media Studies), donde han organizado paneles específicos dedicados al tema.

[41] La Universidad de St. Andrews acogió el *International Film Festival Workshop* el 4 de abril de 2009, en el que participaron Irene Bignardi (Filmitalia), Ruby Cheung (University of St. Andrews), Stuart Cunningham (Queensland University of Technology), Lindiwe Dovey (SOAS, University of London), Michael Gubbins (Screen International), Janet Harbord (Goldsmiths College, University of London), Dina Iordanova (University of St. Andrews), Skadi Loist (University of Hamburg), Lucy Mazdon (University of Southampton), Richard Porton (Cineaste Magazine), David Slocum (The Berlin School of Creative Leadership), Núria Triana Toribio (University of Manchester) y Marijke de Valck (University of Amsterdam).

[42] William Brown, «The Festival Syndrome: Report on the International Film Festival Workshop, University of St Andrews, 4 April 2009», en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009), pp. 216-225.

[43] Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*.

[44] Alex Fischer, *Conceptualizing Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm*.

[45] Alex Fischer, *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm*.

financiación, así como su carácter político y su papel en la conformación de comunidades identitarias.

Todas estas propuestas abrían un interesante campo de investigación en torno a los festivales, pero, sin embargo, no permitían aclarar una definición que ayudara a delimitar las características esenciales de su objeto de estudio. Partiendo de este carácter multidimensional de los festivales y de la dificultad de enumerar una serie de características que permitan acotar su definición, encontramos en las propuestas de De Valck<sup>43</sup> y Fischer<sup>44</sup> planteamientos sistémicos que posibilitan, no tanto llegar a una definición inamovible aplicable a todos los festivales, sino más bien partir de un modelo y una terminología que nos permitan analizar la operatividad de todos los eventos que aglutinamos bajo el término «festival». Como veremos a continuación, conceptos como el de «atractor», «nodo», «sitio de paso», «valor añadido», «la red» o «el circuito», se han convertido en tropos recurrentes en el estudio de festivales, generando un argot propio dentro de esta línea de investigación.

Uno de los primeros conceptos utilizados para definir los festivales es el de «atractor», desarrollado por la teoría del caos en el campo de la física. La capacidad de atraer distintos recursos (celebridades, prensa, público) es precisamente lo que según Fischer define al festival como sistema abierto. El autor propone un modelo universal de análisis del funcionamiento de los festivales basado en las teorías de sistemas, centrándose en las cuatro características relacionadas con la forma en que el sistema (el festival) gestiona los recursos de su entorno: importación de energía, transformación de la energía, exportación de la energía y el ciclo de operación (la «re-energización» del entorno). Es decir, cómo el festival importa los recursos (películas, cineastas, financiación, promoción, público), los transforma, los vuelve a exportar y así renueva el entorno en el que volverá a operar en su siguiente edición<sup>45</sup>.

Otra calificación recurrente para los festivales es la de «nodos» para la circulación cinematográfica. Dado el carácter internacional de la red de festivales, además de analizarlos respecto a sus entornos concretos, es necesario situarlos unos en relación con otros como integrantes de una red global, en la que cumplen el papel de nodos o puntos de intersección. Siguiendo esta perspectiva, encontramos el concepto de «sitios de paso obligatorio», ampliamente desarrollado por De Valck, que implica que los festivales sean considerados, de entre los actores que conforman la red, como los más poderosos, tomando el papel de nodos. Esto hace que la existencia misma de la red dependa de la existencia de estos actores:

Considero que los festivales de cine pueden ser entendidos como sitios de paso obligatorio, porque son eventos –actores– que han

cobrado tanta relevancia en la producción, distribución y consumo de muchas películas que, sin ellos, se derrumbaría una red completa de prácticas, lugares, personas, etc. Estos actores son de vital importancia y constituyen paradas fundamentales para los flujos de la red<sup>46</sup>.



Las calles de Ámsterdam inundadas de anuncios del IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam), punto de encuentro para profesionales del documental de todo el mundo.

Además, la autora hace hincapié en la dimensión experiencial del festival como rito de paso para filmes y cineastas donde las normas del mercado se suspenden. Así, el festival se convierte en un espacio donde representar varios rituales (como la presentación de *premières* en alfombra roja) o actos simbólicos (como la entrega de premios) que ayudan a posicionar en el panorama cultural cinematográfico tanto los filmes como a los propios cineastas, añadiéndoles valor según van viajando por el circuito<sup>47</sup>. De esta manera, encontramos un nuevo concepto, el de «valor añadido», basado en la idea de «capital cultural» elaborada por Bourdieu<sup>48</sup>, que se convertirá en referente para varios estudios<sup>49</sup>. Cabe destacar que este concepto da cuenta de la importancia de analizar los aspectos económicos de la cultura no solo en términos monetarios, sino como procesos de creación de valor, una cuestión fundamental en el espacio simbólico del festival.

Por último, está la necesidad de entender los festivales no como una suma de eventos al mismo nivel, sino como una red interconectada donde existen relaciones de poder y jerarquías. Los conceptos de «red» y «circuito» son sin duda los más extendidos en el estudio de festivales, con «*festival network*» o «*festival circuit*» como metáforas asumidas para referirse al sistema interna-

[46] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 36.

[47] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 37.

[48] Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988). Original en francés: *La distinction: critique social du jugement* (París, Minuit, 1979).

[49] Janet Harbord, «Film Festivals: Media Events and the Spaces of Flow», pp. 59-75; Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema», pp. 76-88; Marijke de Valck, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Véase también el número especial de la revista *Canadian Journal of Film Studies* (n.º 23.1, primavera de 2014) dedicado a Bourdieu y el estudio de festivales.

cional. Como indica De Valck, la «*network theory*» se convierte entonces en un referente idóneo, especialmente en un periodo histórico donde las nuevas tecnologías, internet y los procesos globalizadores han extendido ampliamente las conexiones internacionales, ramificándose en múltiples direcciones<sup>50</sup>. En este marco, la autora alude también al concepto de «*global space economy*» aplicado por Stringer al análisis de festivales, lo que ofrece un marco para analizar la dimensión global y a la vez local de estos eventos<sup>51</sup>. En esta misma línea se incluye la idea del «espacio de flujos» acuñada por Castells, que ofrece un modelo para entender cómo los festivales actúan de mediadores en las redes globales de circulación cinematográfica, entendiéndolos como nodos estratégicos accesibles solo a las élites que los utilizan para transferir sus intereses a las macro-redes globales de circulación cultural<sup>52</sup>.

### Cuestiones metodológicas: las posibilidades de la etnografía

En lo que respecta a las metodologías utilizadas por estos estudios, el carácter interdisciplinar también ha marcado las distintas formas de abordar el estudio de festivales. Tal y como apunta Iordanova en su introducción a *The Film Festival Reader*:

Metodológicamente, el panorama está menos claro. Hasta ahora se han aplicado múltiples aproximaciones al fenómeno de los festivales: observación participante, estudios de caso, análisis políticos y narrativos, entrevistas. Autores de este libro han intentado adoptar aproximaciones tomadas de otras disciplinas: algunos sugieren que nos acerquemos a los estudios museísticos mientras otros miran al estudio de los juegos y rituales; unos piensan que la clave está en los estudios económicos y la sociología mientras otros invocan a la antropología de los medios o los estudios de política cultural<sup>53</sup>.

Las distintas aproximaciones metodológicas van asociadas a las múltiples disciplinas en que se inscriben estos estudios. En el marco de la historia vemos un amplio uso del material de archivo, así como un uso comparado de referencias a los festivales en libros de historia del cine y revistas especializadas<sup>54</sup>. Desde el estudio de las industrias culturales, se percibe una tendencia a los análisis estadísticos de ámbito económico y al estudio de porcentajes de financiación e ingresos y audiencias en función de la distribución comercial, una tendencia ampliamente presente en los estudios dedicados al cine latinoamericano<sup>55</sup>. Los estudios de comunicación y gestión cultural se centran más en la operatividad de los festivales que en su papel para la circulación de las películas, investigando quiénes son las principales instituciones que financian estos eventos y sus formas de organización<sup>56</sup>. Por su parte, los estudios de audiencia se apoyan en metodologías cualitativas como las encuestas al público asistente y las entrevistas a programadores, directores, etc.<sup>57</sup>.

[50] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 29.

[51] Julian Stringer, «Global Cities and the International Film Festival Economy».

[52] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 41 y 135. Véase también Harbord, *Film Cultures*, pp.59-76.

[53] Dina Iordanova, «Introduction», p. 11.

[54] Véase, por ejemplo, los trabajos de Caroline Moine o Stefano Pisu.

[55] Véanse, por ejemplo, las tesis doctorales de Mar Binimelis y Laura Rodríguez Isaza.

[56] Véase, por ejemplo, Christel Taillibert, *Tribulations festivières: les festivals de cinéma et audiovisuel en France*.

[57] Véase, por ejemplo, Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*.

A grandes rasgos, las fuentes primarias más utilizadas han sido las publicaciones de los propios festivales –catálogos y otros materiales impresos distribuidos entre el personal acreditado, informes para profesionales de la industria, libros conmemorativos, sitios oficiales en internet, etc–. Pero precisamente, esta capacidad del propio festival para crear materiales sobre su propia práctica implica una serie de problemas de investigación, dado el carácter efímero y la tendencia a la automitologización para su posicionamiento en el contexto competitivo internacional. Estos problemas metodológicos han centrado gran parte de los *workshops* internacionales dedicados al estudio de festivales, como el celebrado en 2009 en St Andrews, Escocia (pionero en el acercamiento a este objeto de estudio); o los más recientes celebrados en 2013 en sendos congresos de la *Society for Cinema and Media Studies* en Chicago y la *European Network for Cinema and Media Studies* en Praga. Precisamente estos dos últimos abordarían dos de los problemas fundamentales identificados a la hora de abordar el estudio de festivales: los problemas de acceso y la independencia de intereses.

El primer problema se refiere a la dicotomía *insider / observer* articulada por autores como Stringer, que alude al grado de implicación y colaboración de los investigadores/as con los festivales<sup>58</sup>. Dado que muchas de las publicaciones son escritas por colaboradores/as del festival y que la invitación y cobertura de gastos de periodistas por la organización condiciona su estatus ambiguo entre el interés de mantener estos privilegios y la necesaria crítica sobre sus programas y prácticas, la independencia de estas fuentes puede ser puesta en duda desde una perspectiva académica. La colaboración de investigadores/as con los festivales también es común, por lo que, una vez más, los festivales mantienen cierta capacidad de controlar los discursos escritos sobre sus prácticas. Esta cuestión está estrechamente relacionada con los problemas de acceso a los que aludía Iordanova, dado que los festivales «no tienen una categoría para la acreditación académica. No es fácil para los académicos visitar los festivales exclusivamente con fines investigadores por lo que muchas veces se presentan a sí mismos como periodistas»<sup>59</sup>.

En su análisis del *workshop* de St Andrews, Brown alude a esta misma cuestión, incidiendo en el control de los festivales sobre la información relativa a sus prácticas, dado que se trata de eventos vinculados a la creación del mito y el espectáculo:

En relación al estudio de festivales, el factor mítico implica varios problemas: los festivales no divulgarán, o al menos intentarán controlar, la información sobre sí mismos (los datos sobre festivales no son accesibles o en los mejores casos son engañosos). Esta no es simplemente una revelación de la posible banalidad de los festivales (ir a Cannes y no ver una sola película), dado que incluso estos (bien conocidos) aspectos de ciertos, quizá todos, los festivales son ya siempre parte de la mitología que los rodea. Más bien, este es

[58] Julian Stringer, «Regarding Film Festivals: Introduction», pp. 59-68.

[59] Dina Iordanova, «Introduction», p. 4.

uno de los requisitos de la investigación sobre festivales cinematográficos: exponer, a la manera de los estudios antropológicos, la propia naturaleza fabricada de estos eventos mitológicos y espectaculares. Una exposición que los propios eventos siempre tratarán de resistir o en la que al menos tratarán de influir<sup>60</sup>.

Siguiendo este planteamiento, Brown defiende que son precisamente los estudios llevados a cabo desde la antropología los que pueden arrojar luz sobre los festivales; una propuesta que ha sido adoptada por numerosos estudios, que comienzan a ver los métodos etnográficos como una solución a las limitaciones de las fuentes escritas, cuyos datos muchas veces no se corresponden con las prácticas reales que se producen en el sector audiovisual contemporáneo<sup>61</sup>.



El público espera a la entrada del cine Egyptian durante el Festival de Sundance.

Además del mito, la interacción social tiene un papel fundamental en la operatividad de los festivales, por lo que parece necesario disponer de las herramientas necesarias para su análisis. Al analizar los problemas metodológicos que Dayan tuvo para estudiar el Festival de Sundance desde una perspectiva antropológica –por querer remitirse exclusivamente al análisis de prácticas sociales y obviando la importancia de los textos escritos como instrumentos de mediación–<sup>62</sup>, De Valck reflexiona sobre el camino inverso:

Dayan defiende el reconocimiento de un doble festival: el visual y el escrito. Él se dio cuenta de que, como etnógrafo, no podía ignorar este último. La lección para los investigadores de los medios de comunicación es obvia: si un etnógrafo tiene que reconocer los componentes escritos, el estudioso de la comunicación no debe ignorar los elementos performativos<sup>63</sup>.

Para la realización del trabajo de campo la *observación participante* es una de las técnicas distintivas de la etnografía, que conlleva la participación del investigador/a en el hecho social que analiza, siendo testigo de las vivencias de los sujetos en el momento en que se produce, en vez de limitarse al relato retrospectivo de las entrevistas<sup>64</sup>. Esta metodología implica la asistencia a los festivales donde están trabajando esos profesionales, observando en qué condiciones desarrollan su actividad, cómo se relacionan, cómo organizan su trabajo y, sobre todo, cómo las legislaciones vigentes (que son en principio conceptos un tanto abstractos) se concretan en marcos normativos concretos que favorecen o limitan unas u otras actividades. Además, dado que los festivales son

[60] William Brown, «The Festival Syndrome: Report on the International Film Festival Workshop, University of St Andrews, 4 April 2009», p. 219.

[61] Véase Aida Vallejo, «Etnografías del cine: nuevas aproximaciones al estudio de festivales. El circuito documental en Europa», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación AE-IC* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 21-24 de enero de 2014), pp. 1751-1763.

[62] Daniel Dayan, «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival».

[63] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 131.

[64] Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada, *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela* (Madrid, Editorial Trotta, 1997 [2006]), pp. 24-25 y 34-35.

prácticas socioculturales que tienen lugar de forma esporádica en distintas localizaciones geográficas, la *etnografía multisituada*, tal y como la propone Marcus, se erige como recurso idóneo para su estudio<sup>65</sup>.

En los estudios sobre festivales cinematográficos, varios autores han aplicado la etnografía para el análisis de contextos<sup>66</sup>. Una herramienta, no solo analítica, sino también textual, de gran poder evocativo de la realidad sociocultural que pretende describir y analizar, la etnografía se concibe también como una forma de escritura<sup>67</sup>. De hecho, la crítica cinematográfica dedicada a festivales publicada en revistas especializadas y/o monográficos utiliza en ocasiones una retórica similar a la de las etnografías, pero sin el marco teórico y analítico de estas (lo que las sitúa fuera del contexto académico). En esta línea destaca especialmente el texto de Turan; un recopilatorio de experiencias del autor en distintos festivales internacionales que intenta clasificar los eventos según sus distintas agendas (económica, política, cultural) con perspectiva histórica, basándose en sus visitas a lo largo de los años en que asistió a festivales como Sundance, Cannes o Sarajevo como acreditado de prensa y miembro del jurado<sup>68</sup>. Dada la diversidad de aproximaciones a la definición de los festivales cinematográficos, así como las múltiples disciplinas, referentes teóricos y herramientas metodológicas adoptadas por esta línea de investigación, consideramos, tal y como apunta Pascal Ory, que una aproximación histórica puede arrojar luz sobre las formas que ha ido adoptando este fenómeno a lo largo de los años<sup>69</sup>.

### La aparición de festivales en perspectiva histórica

Dentro de la periodización histórica planteada por De Valck (2007, 2012), 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, los programadores independientes asumen el control sobre los festivales. El tercer periodo (1980-2000) es testigo de una proliferación de festivales a nivel internacional y la aparición de secciones industriales en sus programas<sup>70</sup>. Por último, consideramos pertinente añadir una cuarta etapa (2000-actualidad), en que se ha creado la periferia del circuito<sup>71</sup>.

### Los pioneros: diplomacia de entreguerras

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

[65] George E. Marcus, «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography» (*Annual Review of Anthropology*, n.º 24, 1995), pp.95-117.

[66] Daniel Dayan, «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival»; Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*; Marijke de Valck, *Film Festivals*; Kathryn Ramey, «Economics of the Film Avant-garde: Networks and Strategies in the Circulation of Films, Ideas, and People» (*Jump Cut: A Review on Contemporary Media*, n.º 52, verano de 2010), disponible en: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/rameyExperimentalFilm/text.html>> (01/11/2013); Aida Vallejo, *Festivales de cine documental*. Véase también el trabajo pionero sobre la industria de Hollywood a finales de la década de 1940: Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers* (Boston, Little, Brown and Company, 1950).

[67] Véanse Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona, Gedisa, 1973); Clifford Geertz, *El antropólogo como autor* (Buenos Aires, Paidós, 1989); y James Clifford y George E. Marcus, *Writing Culture* (Los Ángeles, University of California Press, 1986).

[68] Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo*.

[69] Pascal Ory, «Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse par l'histoire», en Anaïs Fléchet et al. (dir.), *Un histoire des festivals. Xxe-XXIe siècle* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2013), p. 19.

[70] Marijke de Valck, «Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective», en Jeffrey Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012), pp. 25-40.

[71] Tal y como apuntan algunos estudios históricos dedicados a los festivales de temática LGBT y cine documental: Skadi Loist, «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)», en Anaïs Fléchet *et alt.* (dir.), *Un histoire des festivals. XXe-XXIe siècle* (París, Publications de la Sorbonne, 2013), pp. 109-121; Aida Vallejo, «Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution».

[72] Marijke de Valck, *Film Festivals*, pp. 26-27.

[73] Realizadas por los institutos de promoción del cine nacional de cada país, con la excepción de Estados Unidos, cuya selección era realizada por la Motion Picture Producers and Distributors of America. Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 24.

[74] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 25. Véase también el artículo de Stefano Pisu en este número.

[75] Aunque no es una denominación oficial, en el mundo profesional está extendida la denominación «de clase A» para aquellos festivales competitivos internacionales acreditados por la FIAPF.

[76] Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 41. Véase también Caroline Moine, «La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945», en Laurent Creton, *et al.* (dirs.), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers* (París, Nouveau monde éditions, 2011), pp. 249-266.

[77] Véase Patricia R. Zimmermann, «Humanist and Poetic Activism: The Robert Flaherty Film Seminar in the 1950s», en Dina Jordanova y Leshu Torchin, *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012).

Guerra Mundial—, otras ciudades de Europa adoptaron el modelo de festival cinematográfico (centrado en el cine de ficción), dando lugar a los eventos de mayor trayectoria a nivel mundial: Locarno (1946), Karlovy Vary (1946), Edimburgo (1947), Berlín (1951), San Sebastián (1953), Pula (1954), Mar del Plata (1954), Londres (1957) y Moscú (1959). Los festivales tomaban así el relevo de los cine-clubs, ampliamente extendidos por ciudades europeas como París, Londres, Berlín o Ámsterdam, y que habían sido caldo de cultivo y espacio de difusión de las vanguardias cinematográficas de la década de 1920<sup>72</sup>. Este periodo se caracteriza por el control gubernamental de estos eventos, tanto para su organización como para la selección de filmes enviados<sup>73</sup>; etapa que sucede a la transición tecnológica al cine sonoro, marcada por la aparición de los distintos idiomas hablados, y en la que los festivales combinan la promoción del cine nacional con su papel de escaparate para el cine internacional<sup>74</sup>. Su carácter de punto de encuentro transnacional acentúa el uso de los festivales como espacios de negociación diplomática en los periodos anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Fundada en Francia en 1933, la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) no tardó en asumir el rol de moderadora en el circuito internacional de festivales, creando un sistema de acreditaciones, que aún sigue vigente, y que establece una jerarquía dominada por los festivales de «clase A»<sup>75</sup>. Cannes, Venecia y Berlín serían los primeros en encabezar la lista<sup>76</sup>.

Además de estar marcada por las estrategias de programación, que se entienden en términos de identidad nacional y/o afiliación a un estado concreto, esta primera fase también se caracteriza por la diferenciación entre los largometrajes

de ficción y los «géneros menores». Precisamente a partir de la década de 1950 aparecen festivales con un nuevo perfil, especializados en cortometraje de ficción, documental o animación, como contraposición a los grandes festivales de referencia en el marco de cada país. Este es el caso de Oberhausen (1954), Leipzig (1955), Bilbao (1959), Firenze (1959), Belgrado (1959) o Annecy (1960).

En Estados Unidos las iniciativas no vendrán del gobierno, sino de profesionales del sector. En 1955 se crea el Flaherty Film Seminar, punto de encuentro clave para la difusión y debate del cine documental<sup>77</sup>. Y por su parte, Nueva York se convertirá en la nueva meca del cine experimental gracias a iniciativas como la creación del New



Cartel anunciador de la primera edición del Festival de Cine de Venecia.

York Film Festival en 1963, o espacios de difusión como Anthology Film Archives, Millennium Film Workshop and Film Forum o el MoMA.

Además, la década de 1960 será testigo de la aparición de nuevos eventos, cuyas políticas de programación anticipan un nuevo panorama mundial en el circuito internacional de festivales, que sucederá al estallido de las revueltas sociales de finales de esa década. Entre ellos, destaca el Festival de Cine de Pesaro (que desde su creación en 1965 se erigirá como espacio de debate político y alternativa al predominio de la exhibición del cine de Hollywood y Europa occidental). El final de este periodo también anticipa la difusión del modelo de festival a nivel mundial, que se producirá en décadas posteriores, como ocurre con la aparición del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (Colombia, 1960), especializado en cine iberoamericano; o la creación en 1966 del Festival Biannual de Cine de Cartago en Túnez como experiencia pionera en el continente africano.

### Los huracanes del 68

A partir de Mayo de 1968, comienza lo que De Valck ha denominado «la era de los programadores». En esta segunda fase, además de la cuestión nacional, nuevos conceptos como el «*art cinema*» o el «cine de autor» son articulados por los festivales, ofreciendo así un nuevo lenguaje para valorar los filmes –basándose en términos heredados del campo de las Bellas Artes, y desarrollados por los críticos de *Cahiers du cinéma*<sup>78</sup>. Un modelo que ya habían intentado aplicar en el Festival du Film Maudit de Biarritz (1949), promovido por Jean Cocteau y André Bazin (entre otros)<sup>79</sup>. Además, esta etapa será testigo de la aparición de eventos con un contenido ideológico opuesto al gobierno y con una vocación más internacional, que reivindican los cines de espacios geopolíticos anteriormente ignorados como el mundo árabe, el África Subsahariana o América Latina.

En lo que respecta al control sobre la programación y la inferencia gubernamental, en esta época se producen cambios estructurales en los festivales más veteranos y nacen asimismo otros nuevos, fruto de iniciativas independientes. La mítica cancelación del Festival de Cannes durante las revueltas de Mayo del 68 en París sirvió de impulso para la creación de la *Nouvelle Vague*, y encendió la mecha reivindicativa y anticompetitiva en el panorama internacional de festivales<sup>80</sup>. Con el ejemplo de la *Nouvelle Vague*, consagrada en Cannes diez años antes, cineastas de todo el mundo ya habían asumido la importancia de los festivales como catalizadores de nuevas olas, utilizando el espacio público del festival como altavoz para sus consignas. La lectura de manifiestos como el de Oberhausen (1962) o el manifiesto de los nuevos cineastas checoslovacos en el Festival de Venecia de 1968 como protesta contra la invasión de las tropas soviéticas que dio lugar a la Primavera de Praga sirvieron de impulso para otras corrientes cinematográficas como el Nuevo Cine Alemán (*Neuer Deutscher Film*) o la Nueva Ola Checoslovaca (*Nova Vlná*)<sup>81</sup>. Por su parte, los programadores asumieron un mayor control sobre los festiva-

[78] Marijke de Valck, «Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective», p. 31. Véase también David Andrews, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde and Beyond* (Austin, University of Texas Press, 2013).

[79] El evento, que no sobrevivió a su primera edición, contaba entre sus asistentes con François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol y Eric Rohmer. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals*, p. 44.

[80] Caroline Moine, «De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise: les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968», en Christian Delporte et al. (dir.), *Images et sons de Mai 68* (París, Nouveau monde éditions, 2011), pp. 235-249.

[81] Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 297-304.

[82] Pierre-Henri Deleau (ed.), *La Quinzaine des Réalistes à Cannes: Cinéma en Liberté (1969-1993)* (París, Éditions de la Martinière, 1993); Olivier Thévenin, *La S.R.F. [Société des réalisateurs de films] et la Quinzaine des réalisateurs 1968-2008: une construction d'identités collectives* (Montreuil, Aux lieux d'être, 2008); Olivier Thévenin, «Le cinéma d'auteur au Festival de Cannes à la S.R.F. et à la Quinzaine des Réalistes» (*Territoires contemporains*, n.º 3, 2012), disponible en: <[http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/O\\_Thevenin.html](http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/O_Thevenin.html)> (01/01/2014).

[83] Otros festivales como el de Edimburgo tuvieron una gran influencia en la difusión de estas prácticas. Marijke de Valck, «Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective», pp. 31-32.

[84] Véase Heidi Fehrenbach, «Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s», en *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler* (Londres, University of Carolina Press, 1995), pp. 234-253; Pauline Gallinari, «L'URSS au festival de Cannes 1946-1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide"» (*1895: Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, n.º 51, 2007), pp. 23-43; Caroline Moine, «Le festival du film documentaire de Leipzig, un lieu d'échanges culturels international? Entre mythe et réalité» (*Relations Internationales*, n.º 116, 2003), pp. 559-571; Stefano Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013).



Claude Lelouch, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Louis Malle y Roman Polanski en el anuncio de la cancelación del Festival de Cannes en 1968.

les, aplicando nuevos criterios para la selección de películas y dando lugar a nuevas secciones como la Quinzaine de Réalistes en Cannes<sup>82</sup> o el Forum des Jungen Flms en Berlín.

Paralelamente, festivales como el de Pesaro cobrarán protagonismo internacional, promoviendo la difusión del Nuevo Cine Latinoamericano en Europa. Su inclusión de actividades paralelas supuso además una mayor influencia del evento en la cultura cinematográfica, a través de publicaciones y debates. La ampliación del concepto de programación más allá de la mera exhibición de películas, ofreciendo materiales que permitan contextualizar las obras, como publicaciones, catálogos, tributos, retrospectivas, mesas redondas o sesiones de preguntas y respuestas tras las proyecciones, se extendió en este periodo<sup>83</sup>. En el marco europeo, surgirán festivales marcados por el compromiso político y la cinefilia en esta época. Entre ellos encontramos el Festival de Nyon (1969) que, inspirado por el Festival dei Popoli, nace con una vocación de puente cultural entre Europa oriental y occidental durante la Guerra Fría; un rol que también adoptarán festivales de mayor recorrido como Oberhausen o Leipzig<sup>84</sup>. Otros eventos, como el Festival de Rotterdam (1972), se centrarán desde sus inicios en la creación de una cultura cinéfila y en la construcción de audiencias.

En América Latina aparecerán nuevos festivales con vocación panamericana, como el Festival de Gramado en Brasil (1973) o el Festival Internacional

del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1979)<sup>85</sup>. En el continente africano, 1969 ve nacer el festival de Ouagadougou en Burkina Faso (que se convertirá en referente mundial para el cine del África Subsahariana); y en los países árabes, en 1976 se celebrarán por primera vez el Festival Internacional de El Cairo y el Festival de Whran en Argelia.

En cuanto a cuestiones organizativas, en este periodo comienzan a aparecer iniciativas individuales al margen de los gobiernos, en la mayoría de los casos gracias al trabajo voluntario de activistas y profesionales<sup>86</sup>. Este modo de organización será adoptado por 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. Los primeros festivales temáticos están asociados a las luchas sociales surgidas en Estados Unidos en la década de 1970, como el movimiento feminista, el movimiento por los derechos civiles promovido por la comunidad afroamericana, el movimiento por los derechos del colectivo homosexual o el movimiento por los derechos de los nativos. En 1970 aparece el Ann Arbor Women's Film Festival; en 1977 se celebra por primera vez el Gay Film Festival of Super-8 Films –hoy Frameline Film Festival de San Francisco–, y en 1979 aparece su homólogo en Nueva York; en 1974 se celebra por primera vez el Newark Black Film Festival; y en 1975 aparece el American Indian Film Festival con sede en San Francisco<sup>87</sup>.

### La era de la industria

A partir de 1980 comienza una nueva fase en la que proliferan los festivales cinematográficos, convirtiéndose en un fenómeno global. En este tercer periodo se forma lo que se ha dado a llamar «*the international film festival circuit*». La inclusión de actividades industriales en los programas de los festivales caracteriza esta etapa, que quedará marcada por las tensiones generadas en torno al crecimiento, tanto de las estrategias competitivas, como de las formas de cooperación.

De Valck denomina a este período «la era de los directores», que pasan a cobrar protagonismo en detrimento de los programadores, que habían conseguido imponer sus criterios en el periodo anterior. La autora asocia esta tendencia con la profesionalización en la organización de los festivales:

Los directores de los festivales no podían seguir siendo exclusivamente cinéfilos o programadores apasionados, tenían que posicionar su festival en el cada vez más complejo circuito de festivales, el mercado de cine global, la agenda cultural nacional y los gustos cinéfilos locales. Para conseguirlo comenzaron a trabajar con equipos de programadores y también a cooperar extensamente con las industrias cinematográficas, los emprendedores locales y responsables políticos<sup>88</sup>.

[85] Para un estudio histórico de festivales en América Latina, véase Carlos A. Gutiérrez y Monika Wagenberg, «Meeting Points: A Survey of Film Festivals in Latin America» (*Transnational Cinemas*, n.º 4, vol. 2, 2013), pp. 295–305.

[86] Skadi Loist, «Precarious Cultural Work: About the Organization of (Queer) Film Festivals» (*Screen*, n.º 52 (2), 2011), pp. 268–273.

[87] Skadi Loist y Ger Zielinski, «On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism», en Dina Iordanova y Leshu Torchin (eds.), *FFY 4: Film Festivals and Activism* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012), pp. 49–51. Otro tipo de festivales temáticos asociados a géneros cinematográficos como el cine fantástico y de ciencia ficción también comenzarán a aparecer en este periodo, como es el caso del Festival de Sitges. Véase Aida Vallejo, «Festivales temáticos y géneros cinematográficos. Del cine fantástico al documental contemporáneo», en Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio Alcover (eds.), *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español* (Bilbao, UVP/EHU y AEHC, 2013), pp. 246–257.

[88] Marijke de Valck, «Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective», p. 34.



Cartel de la primera edición del Pordenone Silent Film Festival en 1982.

Esta tendencia se desarrolla paralelamente a la difusión del Tercer Sector, un modelo de financiación y gestión de la cultura que se extenderá en la década de 1990. La proliferación de Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) y otras entidades sin ánimo de lucro llevará a un nuevo modelo donde estas instituciones actúan de forma independiente, captando financiación tanto del sector público como de empresas y fundaciones privadas. La mayoría de festivales creados en esta época asumirán este estatuto legal, lo que llevará a una mayor institucionalización y profesionalización, así como a un mayor control sobre la organización del evento. Como consecuencia vemos que, por un lado, aparecen nuevos festivales temáticos y, por otro, se extiende la inclusión de actividades comerciales en los programas de los festivales.

En este tercer periodo, se produce la proliferación de eventos más periféricos, incluyendo aquellos festivales especializados en temáticas concretas<sup>89</sup>: cine independiente (Festival de Sundance, 1983); cine mudo (Pordenone Silent Film Festival, 1982); cine recuperado (Cinema Ritrovato, 1986<sup>90</sup>); cine latinoamericano (Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, 1989), etc.

Por otro lado, los festivales aumentan la colaboración con el sector industrial, incorporándose actividades de financiación y distribución a sus programas, lo que incrementa su influencia en la producción y exhibición comercial<sup>91</sup>, un modelo que se extenderá a otros festivales desde finales de la década de 1990. Entre estas actividades, encontramos en primer lugar las ayudas a la producción de películas promovidas por los propios festivales, como Hubert Bals Fund (Rotterdam, 1988) o Jan Vrijman Fund (1998)<sup>92</sup>. Estas iniciativas ayudan a financiar proyectos, especialmente aquellos provenientes de «países en vías de desarrollo». En segundo lugar, encontramos los talleres de desarrollo de proyectos y co-producción. Entre los pioneros encontramos el CineMart (Rotterdam, 1983), el IDFA Workshop (1993) o la Résidence du Festival (2000, originada en el programa Cinéfondation de Cannes creado en 1998)<sup>93</sup>. En tercer lugar, están los foros de financiación (o sesiones de *pitching*<sup>94</sup>), donde se presentan proyectos en desarrollo ante un grupo de potenciales inversores que puedan entrar a coproducir el film. Muchos de estos eventos surgieron como última etapa de los programas de formación, que permitían captar financiación para los proyectos seleccionados por los festivales. En cuarto lugar, están los mercados –videotecas especializadas a disposición de distribuidoras y agentes de ventas–. Los de más repercusión adoptan el modelo de las ferias industriales (con stands de empresas e instituciones), entre cuyas actividades se incluye la publicación de información especializada, reuniones profesionales, proyecciones y todo tipo de actividades de promo-

[89] Marijke de Valck, *Film Festivals*, pp. 19-20.

[90] Véase Francesco Di Chiara y Valentina Re, «Film Festival / Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond» (*Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n.º 2-3, 2011), pp. 131-151; y Alex Marlow-Mann (ed.), *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2013), reseñado al final de este número.

[91] Véase también el artículo de Laura Rodríguez Isaza en este número.

[92] Denominada IDFA Bertha Fund desde 2012.

[93] Véase Marijke de Valck, «Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals», en Mette Hjort (ed.), *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013), pp. 127-145.

[94] El predominio de términos anglosajones en el argot profesional da cuenta del uso del inglés como *lingua franca* en estas secciones industriales de los festivales (con alguna excepción en el marco español y francés).

ción. Entre ellas encontramos el *Marché du film* de Cannes –creado en 1959 como institución independiente, y que desde 1983 pasa a formar parte del festival–<sup>95</sup> o *Sunny Side of the Doc* (1990), punto de encuentro ineludible para profesionales del documental en Europa<sup>96</sup>. En quinto lugar, están las actividades promocionales, fruto del papel activo de institutos del cine (así como de algunos festivales) para posicionar sus películas en el circuito internacional. Entre ellas encontramos la preselección de filmes para su proyección en secciones especiales o la presentación de proyectos en desarrollo. Por último, encontramos las actividades para fomentar los contactos profesionales (el denominado *networking*)<sup>97</sup>. Los festivales son cada vez más conscientes de la relevancia económica de su carácter de punto de encuentro e intercambio de información, por lo que organizan todo tipo de actividades sociales, desde desayunos de trabajo, hasta fiestas exclusivas, donde el control de los accesos (a través de acreditaciones e invitaciones), les permite manipular los contactos que se establecen entre diferentes agentes de la industria.

Además, no podemos olvidar que es este periodo en el que se desarrolla el programa MEDIA de la Unión Europea (creado en 1991), que tendrá un papel fundamental en la financiación de estas iniciativas. Otros programas, como IBERMEDIA, creado en 1996 en una Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno<sup>98</sup>, tendrán un papel similar en el marco hispanohablante. Aunque el programa IBERMEDIA no financia directamente los festivales, como ocurre con el programa MEDIA, ambas iniciativas subvencionan actividades coorganizadas por estos eventos, especialmente aquellas dedicadas al fomento de las coproducciones. Este es el caso de los talleres de formación (como, por ejemplo, el «Talent Campus» del Festival Internacional de Cine de Guadalajara financiado por IBERMEDIA) o los mercados y foros de financiación (como, por ejemplo, el foro *cross-media* «Power to the Pixel», organizado en colaboración con el BFI London Film Festival en 2014, o el mercado y foro de financiación de DokLeipzig).

Los primeros festivales en establecer este tipo de actividades han aumentado su capacidad de atraer la atención internacional de distintos sectores (incluidos cineastas, productores, distribuidores, etc.), buscando su espacio en



Berlinale Talents Market Hub.

[95] Véanse Marijke de Valck, *Film Festivals*, p. 113; y Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, pp. 13-30.

[96] Creado en Marsella, después se desvinculó del festival para centrarse exclusivamente en actividades comerciales, cambiando su sede a La Rochelle.

[97] Véanse Aida Vallejo, «Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution»; Marijke de Valck, *Film Festivals*, pp. 108-114; y Jordi Ambrós, «Financiación y difusión: mercados y festivales de documental», en Inmaculada Sanchez Alarcón y Marta Díaz Estévez (coords.), *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España* (Gerona, Luces de Gállico, 2009).

[98] Celebrada en la Isla Margarita, en Venezuela.

[99] Para un estudio del impacto nacional, regional e internacional del Festival Internacional de Cine de Busan, véase Soo-Jeong Ahn, *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization* (Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011).i

[100] Marijke de Valck, «Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective», p.33.

[101] Véanse Bill Nichols, «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit»; Miriam Ross, «The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund» (*Screen* 52:2, verano de 2011), pp. 261-267; Daniel Steinhart, «Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and Hubert Bals Fund» (*Mediascape*, vol. 1, n.º 2, primavera 2006), pp. 1-13, disponible en: <<http://www.tft.ucla.edu/mediascape/archive/volume01/numero02/reviews/steinhart.htm>> (01/02/2014); Tamara L. Falicov, «Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video», en Greg Elmer, Charles H. Davis, Janine Marchessault y John McCollough (eds.), *Locating Migrating Media* (Lanham, Lexington Books, 2010), pp. 3-22, y «Cine en Construcción/ 'Films in Progress': How Spanish and Latin American Film-Makers Negotiate the Construction of a Globalized Art-House Aesthetic» (*Transnational Cinemas* 4:2, 2013), pp. 253-271; Minerva Campos Rabadán, «La América Latina de "Cine en Construcción". Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013) y «Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: el programa Cine en Construcción» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 35, 2012), pp. 84-102; y Jean Anne Lauer, «Expresión en Corto» to Guanajuato Inter-

ese marco competitivo. La interconexión que se produce entre diversos eventos, así como la transferencia de modelos de unos festivales a otros caracteriza esta etapa, donde las secciones industriales aumentan la competitividad entre festivales en el marco del espacio de la economía global, compitiendo por películas, invitados/as, descubrimientos, atención mediática, pero también cooperando para la creación de una cultura cinematográfica alternativa. Mientras en periodos anteriores los festivales mostraban su orgullo por exhibir películas que habían triunfado en otros festivales, en esta nueva «era de la industria» el papel del festival como «descubridor de autores y tendencias» será uno de los elementos claves como elemento de distinción en un panorama mundial cada vez más competitivo. En este contexto, nuevas regiones como Asia tomarán posiciones en la jerarquía mundial, con la acreditación de festivales como Tokyo (Japón, 1985) o Shanghái (China, 1993) por parte de la FIAPF<sup>99</sup>.

Los dos puntos anteriores, la presencia creciente de secciones industriales y el descubrimiento de nuevas tendencias, marcan lo que ha llevado a una retroalimentación del circuito de festivales con las películas que muestra, con una influencia creciente en las películas que se producen. Por este motivo, han surgido diversos conflictos en torno a la representación artística, a causa del fenómeno denominado «*festival films*» que, tal y como apunta De Valck, se extendió en la década de 1980, provocando la multiplicación de filmes que «viajan con éxito por el circuito, pero no consiguen triunfar fuera de él»<sup>100</sup>. De forma similar, el problema se articula en términos nacionales, cuando cineastas con éxito en el circuito internacional de festivales se erigen como referentes para el cine de un país, o se fomentan versiones tercermundistas de determinadas regiones geopolíticas<sup>101</sup>. Todos estos procesos llevarán a un aumento de la presencia y relevancia de los festivales, cuyos efectos, como veremos a continuación, no siempre se perciben de forma positiva.

### **Saturación del sistema y periferias**

Por último, consideramos pertinente apuntar una cuarta fase, donde se percibe una saturación del circuito internacional, agravada por los problemas de financiación surgidos a raíz de la crisis financiera de 2008. La reducción de fuentes de financiación tanto públicas como privadas ha supuesto no tanto una desaparición de festivales, como una trasposición de los costes hacia sus participantes (ya sea la audiencia o los propios cineastas que envían sus películas y/o participan en las secciones industriales). La proliferación de eventos provoca que muchos festivales no sean referencias mundiales (o incluso nacionales) que marcan tendencias o descubren nuevos autores y obras a nivel internacional, sino que actúan, en la línea de los festivales especializados, como simples exhibidores para nichos de audiencia. Todo ello en un proceso de transición tecnológica marcado por la irrupción del digital y las nuevas plataformas de exhibición e interacción social en internet como Youtube o Facebook. Además, nuevos eventos con amplia financiación como el Dubai Inter-



Festival Internacional de Cine de Dubái.

national Film Festival (2004) y el Abu Dhabi Film Festival (2007) en los Emiratos Árabes han sido creados como estrategia de posicionamiento turístico y comercial para ciudades que han adquirido relevancia económica a nivel mundial en los últimos años<sup>102</sup>.

A pesar de la cooperación e interacción creciente entre festivales de todo el mundo, en muchos de los textos dedicados al estudio de festivales y escritos por profesionales que trabajan en su seno se aprecia una preocupación creciente por la competitividad derivada de la proliferación de eventos<sup>103</sup>. Tal y como apunta Mesonero Burgos, que habla de una «epidemia de festivales», los intentos de creación de instituciones mediadoras como la *European Coordination of Film Festivals* han supuesto un fracaso<sup>104</sup>, mientras los criterios de valoración de la FIAPF no dejan de ponerse en duda. En realidad, el problema de la saturación en muchos casos no se deriva tanto de la ampliación de espacios de exhibición, como de la multiplicación de secciones industriales. Hay suficientes películas –dada la transición al digital que ha permitido abaratar los costes tanto de la producción como de la distribución, lo que ha multiplicado exponencialmente el número de películas en circulación–; pero no hay suficientes profesionales ni financiación para hacer que todos los foros de financiación y programas de coproducción sean verdaderamente operativos. Ante esta situación, tanto los festivales como el colectivo profesional que utiliza estos eventos como espacio de trabajo han reaccionado, asumiendo diversas estrategias de adaptación. Por un lado, los festivales se enfrentan a una especialización y diversificación crecientes; y por otro lado, cineastas y empresas productoras y distribuidoras diseñan estrategias de financiación y distribución de sus películas, utilizando los festivales para ampliar su rentabilidad y dando lugar a la

national Film Festival: The Rise of Regional Support for Mexican Cinema in National and International Contexts» (*Transnational Cinemas* 4:2, 2013), pp. 273–293.

[102] Para una crítica de los fracasos de la organización de festivales como iniciativa de la industria turística sin contar con el sector cultural al que dicen representar, véanse Kong Rithdee, «The Sad Case of the Bangkok Film Festival», en Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009), pp. 122–130; y Dina Iordanova, «Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture» (*Film International* 4:5, 2006), pp. 25–37.

[103] Véase Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*, reseñado al final de este número.

[104] Sergi Mesonero Burgos, «A Festival Epidemic in Spain» (*Film International*, vol. 6:4, n.º 32, 2008), pp. 8–13.

aparición de nuevos profesionales, como agentes de ventas y abogados/as especializados en el audiovisual internacional<sup>105</sup>. El carácter de plataforma de promoción que han adquirido los festivales, junto a los problemas de financiación crecientes, les ha llevado asimismo a exigir tarifas de participación y *premières*, en lugar de pagar a las productoras por la exhibición de sus películas, lo que pone en cuestión los criterios de selección independiente.

Por último, cabe añadir que no todos los países pasan por las mismas fases en el mismo período, dado que se trata de procesos de transferencia, normalmente por imitación y trasposición de modelos que se han visitado anteriormente. Cuestión por la que los cambios acaecidos en festivales de referencia mundial como Cannes o Venecia se ven reflejados en las programaciones y formas de organización de otros festivales de diversas partes del globo en etapas posteriores. Por otro lado, según el momento de transición política de cada región, la inferencia de instancias gubernamentales o los modelos de gestión varían de un lugar a otro, por lo que algunos festivales continúan anclados en modelos anteriores a la «era de la industria», lo que ha reducido su repercusión internacional.

**[105]** Véase Jordi Ambrós, «Financiación y difusión: mercados y festivales de documental» y Aida Vallejo, «Documentary Filmmakers in the Circuit: A Festival Career from *Czech Dream to Czech Peace*», en Camille Deprez y Judith Pernin (eds.), *Defining Independent Documentaries. Case Studies in the post-1990 context* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015; en prensa).

**[106]** Marijke de Valck, *Film Festivals*; Thomas Elsaesser, «Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe».

**[107]** Dina Iordanova, «The Film Festival Circuit», en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *FFY 1: The Festival Circuit* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009), pp. 23-39.

**[108]** Véase Jordi Ambrós, «Financiación y difusión: mercados y festivales de documental», pp. 226-227. En el caso del documental, las prácticas de distribución son incluso más directas, como la plataforma de *Video On Demand DocAlliance*, o la *Balkan Distribution Network*. Véase Aida Vallejo, «Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution».

**[109]** Véase Richard Porton, *Dekalog 3: On Film Festivals*.

**[110]** Véase Marijke de Valck, *Film Festivals*.

## Debates abiertos: buscando puntos de diálogo

Para finalizar esta revisión del estado de la cuestión en el estudio de festivales, nos centraremos en algunos de los debates surgidos en los últimos años en torno a los mecanismos de funcionamiento y el papel de los festivales en la cultura cinematográfica contemporánea.

En primer lugar, se han manifestado opiniones opuestas sobre si el circuito de festivales puede ser considerado como un circuito de distribución alternativo a Hollywood, tal y como proponían Elsaesser o De Valck<sup>106</sup>; por su parte, Iordanova ha apuntado que se trata más bien una red de exhibición, cuyas conexiones y relevancia comercial para la circulación cinematográfica no es tan clara como apuntan muchos estudios<sup>107</sup>. En este sentido, varios textos recientes han demostrado cómo, a pesar de no tratarse de un circuito de distribución en sí mismo —en términos de remuneración directa por la proyección de películas—, sí que se trata de un espacio que garantiza acceso a la red de distribución comercial, gracias a la asistencia de profesionales de la industria<sup>108</sup>.

En segundo lugar, las dinámicas competitivas y cooperativas de los festivales son otro de los puntos que encienden el debate. Mientras los problemas por el acceso a los mismos recursos y la proliferación de eventos quedan patentes en los textos escritos por profesionales que trabajan para los festivales<sup>109</sup>, la conexión entre eventos, su coordinación, o los procesos cooperativos y de difusión de modelos de unos a otros son temas recurrentes en textos más académicos<sup>110</sup>.

En tercer lugar, la influencia de los propios festivales en las culturas cinematográficas es otra de las grandes líneas de estudio abiertas. La cuestión de los

«*festival films*» y de la articulación del canon de cinematografías periféricas ha abierto un camino para la relectura del cine mundial en el marco de las jerarquías culturales establecidas a nivel internacional, y promete ser un fructífero espacio de investigación en el futuro reciente.

En cuarto lugar, queda pendiente la normalización de la relación entre investigadores/as y festivales. Teniendo en cuenta el frenético crecimiento de estos estudios, también es de esperar una saturación de los accesos a sus espacios con fines académicos, algo que hasta ahora se ha hecho de manera relativamente informal. El establecimiento de una serie de protocolos podría beneficiar a los propios festivales –en ocasiones reacios a ocupar el punto de mira–, gracias a la colaboración en trabajos de archivo, y/o análisis a largo plazo que los festivales no pueden asumir.

Por último, a pesar de los numerosos problemas a los que parecen enfrentarse los festivales en esta última etapa histórica, nos parece pertinente finalizar con una mirada más positiva. Mientras la asistencia a salas de cine comercial vive sus peores momentos, los festivales llenan todas las localidades noche tras noche. Un fenómeno que da cuenta, no solo de la importancia, sino también de la necesidad de su presencia para el mantenimiento de las culturas cinematográficas. Además, se trata de un modelo que –al contrario que los circuitos de distribución comercial de estructura vertical– se expande de forma horizontal, lo que permite diversidad de contenidos y estéticas, contrarrestando el monopolio de la distribución. Además, a pesar de la crisis económica y los cambios tecnológicos de los últimos años, los festivales han mostrado una rápida capacidad de adaptación. El principal desafío al que tendrán que enfrentarse en años venideros parece ser, por tanto, cómo gestionar de la manera más íntegra posible su creciente poder sobre las culturas cinematográficas que alimentan, al tiempo que resisten a los intereses del creciente número de instituciones con las que colaboran.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHN, Soo-Jeong, *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization* (Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011).
- AMBRÓS, Jordi, «Financiación y difusión: mercados y festivales de documental», en Inmaculada Sanchez Alarcón y Marta Díaz Estévez (coords.), *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España* (Gerona, Luces de Gálibo, 2009).
- ANDREWS, David, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde and Beyond* (Austin, University of Texas Press, 2013).
- AUTISSIER, Anne-Marie (coord.), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés* (Toulouse, Éditions de l'attribut, 2008).
- BAKEDANO, Jose Julián y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Imágenes de un largo viaje: cincuenta años de cine en ZINEBI, 1959-2008* (Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2008).
- BAZIN, André, «The Festival Viewed as a Religious Order», en Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009), pp. 13-10. Versión

- original en francés: «Du festival considéré comme un ordre» (*Les Cahiers du cinéma*, junio 1955), pp. 54-56.
- BEAUCHAMP, Cari y BÉHAR, Henri, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival* (Nueva York, W. Morrow and Co, 1992).
- BILLARD, Pierre, *Festival de Cannes: d'Or et de Palmes* (París, Gallimard, 1997).
- BINIMELIS ADELL, Mar, *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de clase A (1997-2007)* (tesis doctoral, Universidad Rovira i Virgili, 2011). Disponible en: <<http://www.tdx.cat/search?query=Mar+Binimelis-Adell&scope=%2F&ocult=0>> (05/01/2014).
- BISKIND, Peter, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of the Independent Film* (Nueva York, Simon & Schuster, 2004).
- BLANGONNET, Catherine (ed.) «Cinéma du Réel» (*Images Documentaires*, n.º 16, 1994).
- BONO, Francesco, «La Mostra del Cinema di Venezia: Nascita e Sviluppo nell'Anteguerra (1932-1939)» (*Storia Contemporanea*, vol. 22, n.º 3, agosto de 1991), pp. 513-549.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988). Original en francés: *La distinction: critique social du jugement* (París, Minuit, 1979).
- BROWN, William, «The Festival Syndrome: Report on the International Film Festival Workshop, University of St Andrews, 4 April 2009», en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009), pp. 216-225.
- CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990* (Madrid, Turfan, 1994).
- CAMPOS RABADÁN, Minerva, «Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: el programa Cine en Construcción» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 35, 2012), pp. 84-102.
- , «La América Latina de "Cine en Construcción". Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013).
- CLIFFORD, James y MARCUS, George E., *Writing Culture* (Los Ángeles, University of California Press, 1986).
- CZACH, Liz, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema» (*The Moving Image*, vol. 4, n.º 1, 2004), pp. 76-88.
- DAYAN, Daniel, «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival», en Ib Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind* (Luton, University of Luton Press, 2000), pp. 43-52.
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinophilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- , «Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective», en Jeffrey Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012), pp. 25-40.
- , «Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals», en Mette Hjort (ed.), *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013), pp. 127-145.
- DELEAU, Pierre-Henri (ed.), *La Quinzaine des Réalisateurs à Cannes: Cinéma en liberté (1969-1993)* (París, Éditions de la Martinière, 1993).

- DEVESA FERNÁNDEZ, María, *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid* (Madrid, Fundación Autor, 2006).
- DI CHIARA, Francesco y RE, Valentina, «Film Festival / Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond» (*Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n.º 2-3, 2011), p. 131-151.
- ELSAESSER, Thomas, «Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe», en *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2005), pp. 82-107.
- ETHIS, Emmanuel (dir.), *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales* (París, La Documentation française, 2001).
- , «Cannes hors projections» (*Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 31, n.º 2, 2003).
- , *La petite fabrique du spectateur: être et devenir festivalier à Cannes et Avignon* (Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011).
- FALICOV, Tamara L., «Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video», en Greg Elmer, Charles H. Davis, Janine Marchessault y John McCollough (eds.), *Locating Migrating Media* (Lanham MD, Lexington Books, 2010), pp. 3-22.
- , «'Cine en Construcción'/'Films in Progress': How Spanish and Latin American Film-Makers Negotiate the Construction of a Globalized Art-House Aesthetic» (*Transnational Cinemas* 4:2, 2013), pp. 253-271.
- FEHRENBACH, Heidi, «Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s», en *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler* (Londres, University of Carolina Press, 1995), p. 234-253.
- FISCHER, Alex, *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm* (tesis doctoral, Bond University, 2009). Disponible en: <<http://epublications.bond.edu.au/theses/28/>> (15/01/2012).
- FLÉCHET, Anaïs et al. (eds.) *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle* (París, Publications de la Sorbonne, 2013).
- GALLINARI, Pauline, «L'URSS au festival de Cannes 1946-1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide"» (*1895: Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, n.º 51, 2007), pp. 23-43.
- GANN, Jon (ed.), *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work* (Washington DC, Reel Plan Press, 2012).
- , «'Mediate. Curate. Facilitate': Sky Sitney, SILVERDOCS», en Jon Gann (ed.), *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work* (Washington DC, Reel Plan Press, 2012), pp. 149-165.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas* (Barcelona, Gedisa, 1973). Edición original en inglés: *The Interpretation of Cultures* (Nueva York, Basic Books Inc., 1973).
- , *El antropólogo como autor* (Buenos Aires, Paidós, 1989). Edición original en inglés: *Works and Lives. The Anthropologist as Author* (California, Stanford University Press, 1988).
- GIORGI, Liana, SASSATELLI, Monica y DELANTY, Gerard (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Londres, Routledge, 2011).
- GUTIÉRREZ, Carlos A. y WAGENBERG, Monika, «Meeting Points: A Survey of Film Festivals in Latin America» (*Transnational Cinemas*, n.º 4, vol. 2, 2013), pp. 295-305.

- HARBOTD, Janet, «Film Festivals: Media Events and the Spaces of Flow», en *Film Cultures* (Londres, Sage, 2002), pp. 59-75.
- , «Film Festivals-Time-Event», en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009), pp. 40-46.
- IORDANOVA, Dina, «Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture» (*Film International* 4:5, 2006), pp. 25-37.
- , «The Film Festival Circuit», en Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.), *FFY 1: The Festival Circuit* (St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009), pp. 23-39.
- , «Introduction», en Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2013), pp. 1-14.
- (coed.), *Film Festival Yearbook Series* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009-2014).
- JACOBSEN, Wolfgang (ed.), *50 Jahre Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin [1951-2000]* (Berlín, Nicolai, 2000).
- JURADO MARTÍN, Montserrat, *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003). Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/7306/>> (01/01/2014).
- LAUER, Jean Anne, «'Expresión en Corto' to Guanajuato International Film Festival: The Rise of Regional Support for Mexican Cinema in National and International Contexts» (*Transnational Cinemas* 4:2, 2013), pp. 273-293.
- LOIST, Skadi, «Precarious Cultural Work: About the Organization of (Queer) Film Festivals» (*Screen*, 52:2, 2011), pp. 268-273.
- , «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)», en Anaïs Fléchet et al. (dir.), *Une histoire des festivals. XXe-XXIe siècle* (París, Publications de la Sorbonne, 2013), pp. 109-121.
- y ZIELINSKI, Ger, «On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism», en Dina Iordanova y Leshu Torchin (eds.) *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012), pp. 49-62.
- MARCUS, George E., «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography» (*Annual Review of Anthropology*, n.º 24, 1995), pp. 95-117.
- MARLOW-MANN, Alex (ed.), *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2013).
- MEDIARTA, Agus, «Konfiden and the Promotion of Indonesian Short Films» (*Inter-Asia Cultural Studies* 8:2, 2007), pp. 308-309.
- MESONERO BURGOS, Sergi, «A Festival Epidemic in Spain» (*Film International*, vol. 6:4, n.º 32, 2008), pp. 8-13.
- MITTERRAND, Frédéric, *Le Festival de Cannes* (París, Robert Laffont, 2007).
- MOERAN, Brian y STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events* (Cambridge, Cambridge University Press, 2011).
- MOGUILLANSKY, Marina, «Tropas de cine. La construcción discursiva de la competencia entre Brasil y Argentina en los festivales de cine», en *Actas del XXVIII Congress of the Latin American Studies Association* (Río de Janeiro, 11-14 de Junio, 2009).
- MOINE, Caroline, «Le festival du film documentaire de Leipzig, un lieu d'échanges culturels international? Entre mythe et réalité» (*Relations Internationales*, n.º 116, 2003), pp. 559-571.

- , «De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise: les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968», en Christian Delporte *et al.* (dir.), *Images et sons de Mai 68* (Paris, Nouveau monde éditions, 2011), pp. 235-249.
- , «La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945», en Laurent Creton, *et al.* (dirs.), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers* (Paris, Nouveau monde éditions, 2011), pp. 249-266.
- NICHOLS, Bill, «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit» (*Film Quarterly*, vol. 47, n.º 3, 1994), pp. 16-30.
- NORNES, Abé Mark, «Bulldozers, Bibles and Very Sharp Knives: The Chinese Independent Documentary Scene», en Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.) *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (St. Andrews: St Andrews Film Studies), pp. 101-109.
- ORY, Pascal, «Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse par l'histoire», en Anaïs Fléchet *et al.* (dir.), *Une histoire des festivals. Xxe-XXIe siècle* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2013), pp. 20-32.
- PERREN, Alisa, «Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster» (*Film Quarterly*, vol. 55, n.º 2, 2001), pp. 30-39.
- PISU, Stefano, *Stalin a Venezia. L'Urss alla mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013).
- POIRRIER, Philippe (dir.), «Festivals & sociétés en Europe, XIXe-XXIe siècles» (*Territoires contemporains*, n.º 3, 2012). Disponible en: <[http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/Festivals.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html)> (03/01/2014).
- PORTON, Richard (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009).
- POWDERMAKER, Hortense, *Hollywood the Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers* (Boston, Little, Brown and Company, 1950).
- RAMEY, Kathryn, «Economics of the Film Avant-garde: Networks and Strategies in the Circulation of Films, Ideas, and People» (*Jump Cut: A Review on Contemporary Media*, n.º 52, verano de 2010). Disponible en: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/rameyExperimentalFilm/text.html>> (01/11/2013).
- RHYNE, Ragan, *Pink Dollars: Gay and Lesbian Film Festivals and the Economy of Visibility* (tesis doctoral, New York University, 2007).
- , «Film Festival Circuits and Stakeholders», en Dina Iordanova y Ragan Rhynne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2009), pp. 9-39.
- RITHDEE, Kong, «The Sad Case of the Bangkok Film Festival», en Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009), pp. 122-130.
- RODDOLO, Enrica, *La Biennale: Arte, Scandali e Storie in Laguna* (Venecia, Marsilio, 2003).
- RODRÍGUEZ ISAZA, Laura, *Branding Latin America. Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films* (tesis doctoral, The University of Leeds, 2012).
- ROMAGUERA, Joaquín y ALSINA, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (Madrid, Cátedra, 1998).
- ROSS, Miriam, «The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund» (*Screen*, vol. 52, n.º. 2, verano de 2011), pp. 261-267.
- ROY, Carole, «'Why Don't They Show Those on TV?': Documentary Film Festivals, Media and Community» (*International Journal of Lifelong Education*, 31:3, 2012), pp. 293-307.

- STEINHART, Daniel, «Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and Hubert Bals Fund» (*Mediascape*, vol. 1, n.º 2, primavera de 2006), pp. 1-13. Disponible en: <<http://www.tft.ucla.edu/mediascape/archive/volume01/numero02/reviews/steinhart.htm>> (01/02/2014).
- STRINGER, Julian, «Global Cities and the International Film Festival Economy», en Mark Shiel y Tony Fitzmaurice (eds.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Blackwell Publishers, 2001).
- , *Regarding Film Festivals* (tesis doctoral, Indiana University, 2003).
- , «Regarding Film Festivals: Introduction», en Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2013), pp. 59-68.
- TAILLIBERT, Christel, *Tribulations festivières: Les festivals de cinéma et audiovisuel en France* (París, Harmattan, 2009).
- THÉVENIN, Olivier, *La S.R.F. [Société des réalisateurs de films] et la Quinzaine des réalisateurs 1968-2008: Une construction d'identités collectives* (Montreuil, Aux lieux d'être, 2008).
- , «Le cinéma d'auteur au Festival de Cannes à la S.R.F. et à la Quinzaine des Réalisateurs» (*Territoires contemporains*, n.º 3, 2012). Disponible en: <[http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/O\\_Thevenin.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/O_Thevenin.html)> (01/01/2014).
- TRIANA TORIBIO, Núria, «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 25, 2007), pp. 25-45.
- , «FICXixón and Seminci: Two Spanish Film Festivals at the End of the Festival Era» (*Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 12, n.º 2, 2011), pp. 217-236.
- TURAN, Kenneth, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made* (Los Ángeles, University of California Press, 2002).
- VALLEJO, Aida, *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el este del continente europeo* (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012).
- , «Festivales temáticos y géneros cinematográficos. Del cine fantástico al documental contemporáneo», en Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio Alcover (eds.), *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español* (Bilbao, Actas del III Congreso Internacional del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad [UPV/EHU] – XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine [AEHC], 2013), pp. 246-257.
- , «Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution» (*Illuminace*, vol. 26, n.º 1, 2014), pp. 65-82.
- , «Etnografías del cine: nuevas aproximaciones al estudio de festivales. El circuito documental en Europa», en Itxaso Fernández-Astobiza (ed.) *Espacios de comunicación. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AEIC)* (Bilbao, Asociación Española de Investigación de la Comunicación, 2014), pp. 1751-1763.
- , «Documentary Filmmakers in the Circuit: A Festival Career from *Czech Dream* to *Czech Peace*», en Camille Deprez y Judith Pernin (eds.), *Defining Independent Documentaries: Case Studies in the Post-1990 Context* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015; en prensa).
- (ed.), *Documentary Film Festivals. History, Industry, Society* (Nueva York, Columbia University Press / Wallflower, 2015; en prensa).
- VELASCO, Honorio y DÍAZ DE RADA, Ángel, *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela* (Madrid, Editorial Trotta, 1997 [2006]).

VV. AA., *Canadian Journal of Film Studies* (n.º 23.1, primavera de 2014). Número especial sobre Pierre Bourdieu y el estudio de festivales cinematográficos.

WONG, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* (Londres, Rutgers University Press, 2011).

ZIMMERMANN, Patricia R., «Humanist and Poetic Activism: The Robert Flaherty Film Seminar in the 1950s», en Dina Iordanova y Leshu Torchin, *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012).

ZUBIAUR, Nekane et al., «La distribución internacional de cortometrajes a través de catálogos autonómicos. El caso de Kimuak» (*Tripodos*, n.º 32, 2013), pp. 29-43.