

**CERTÀMENS ESPECIALITZATS I FOMENT DE TENDÈNCIES:**  
**EL FESTIVAL DE SITGES COM A EXPONENT DEL PANORAMA**  
**FANTÀSTIC ACTUAL (2014-2019)**

Autor: Joan Pérez i Abad

Director del TFM: Arnau Vilaró i Moncasí

Estudis d'Arts i Humanitats

Màster de Gestió Cultural

Universitat Oberta de Catalunya

Curs 2019-2020



## RESUM

Aquesta recerca analitza la programació del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges, el festival especialitzat en cinema de gènere més important i antic del circuit de festivals internacionals, en el període comprès entre 2014 i 2019. El seu Comitè de Programació desplega una sèrie d'estratègies i polítiques de programació que defineixen i fomenten, anualment, gran part de les darreres tendències del gènere fantàstic i dels seus corrents afins. Les tendències són refermades per agents essencials com la crítica i el públic. Els programadors, no obstant, afronten complexos desafiaments. L'entrada d'uns poderosos actors, les plataformes de *streaming*, i les estratègies de les *majors*, presenten un difícil encaix amb el programa del Festival. La programació de la graella, a més, està modelada per les decisions dels agents de vendes, actors molt influents en el sector audiovisual del present. El Festival de Sitges es manté com l'aparador clau del cinema fantàstic, tot i els reptes industrials i sectorials que sorgeixen.

**PARAULES CLAU:** Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges, festival especialitzat, cinema de gènere, circuit internacional de festivals, Comitè de Programació, estratègies i polítiques de programació, tendències, gènere fantàstic, programadors, plataformes de *streaming*, *majors*, programació, graella, agents de vendes.

## ABSTRACT

*This research analyzes the programming of the Sitges International Fantastic Film Festival, the most important and oldest festival specialized in genre cinema on the international festivals circuit, in the period between 2014 and 2019. Its Programming Committee deploys a series of programming strategies and policies that define and promote, annually, much of the latest trends in the fantastic genre and its related currents. Trends are reaffirmed by key actors such as criticism and audience. Programmers, however, confront difficult challenges. The entry of some powerful actors, the streaming platforms, and the strategies of the majors, present a difficult fit with the program of the Festival. The programming of the schedule is also shaped by the decisions of sales agents, very influential actors in the audiovisual sector nowadays. The Sitges Festival remains the key showcase for fantastic film, despite the industrial and sectoral challenges that arise.*

**KEYWORDS:** *Sitges International Fantastic Film Festival, specialized festival, genre cinema, international festival circuit, Programming Committee, programming strategies and policies, trends, fantastic genre, programmers, streaming platforms, majors, programming, schedule, sales agents.*

## Índex

1) Motivació i justificació (aportacions i rellevància), preguntes d'investigació, hipòtesi de treball, objectius, estat de la qüestió, marc teòric, metodologia...pàg.1	
2) Breu descripció del Festival de Sitges.....pàg.15	
3) Relacions entre el circuit generalista i el fantàstic.....pàg.23	
4) El rol de Sitges dins el circuit especialitzat.....pàg.24	
5) Vies oficials i extraoficials per a accedir al Comitè de Programació.....pàg.25	
6) Principals estratègies i polítiques de programació de Sitges.....pàg.27	
6.1) Estratègies de mercat.....pàg.27	
6.2) Estratègia artística.....pàg.39	
6.3) Factors de decisió del Comitè de Programació.....pàg.42	
6.4) Pràctiques programàtiques en la graella.....pàg.43	
7) Principals tendències del fantàstic contemporani.....pàg.44	
8) Anàlisi de graelles.....pàg.49	
9) Evolució de l'estratègia programàtica i reflexions sobre el futur del model...pàg.55	
10) Estudi de cas: <i>El Hoyo</i> .....pàg.57	
11) Conclusions i futures línies d'investigació.....pàg.59	
12) Bibliografia i bibliografia web.....pàg.65	
13) Annexos.....pàg.78	
13.1) Breu entrevista a Jordi Sánchez-Navarro.....pàg.78	
13.2) Breu entrevista a Gerard Casau Vaz.....pàg.80	
13.3) Breu qüestionari a Mònica Garcia Massagué.....pàg.82	

## 1.1) **Motivació i justificació (aportacions i rellevància)**

El treball plantejat en aquest TFM se centra en les polítiques i estratègies de programació desplegades pel Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges (2014-2019) i els seus efectes. Representa l'inici d'una proposta més àmplia. Aquesta pretén avançar en la definició d'un projecte de tesi orientat envers les pràctiques programàtiques del conjunt de festivals cinematogràfics especialitzats en gènere fantàstic d'Europa.

A nivell de **motivació** personal, és un tema rellevant ja que l'autor del TFM assisteix al Festival de Sitges des de fa més de dues dècades (primer com a espectador i posteriorment com a comentador per a la revista especialitzada V.O.), i conseqüentment ha experimentat plenament com s'ha desenvolupat industrial i mediàticament. A banda, recentment ha cursat el Màster de Cinema Fantàstic i Ficció Contemporània, un programa propi coordinat per la UOC i el Festival. Durant aquest, ha crescut el seu interès per l'impacte de les programacions del certamen, i ha tingut l'oportunitat d'establir força contactes vinculats amb l'organització del mateix (els docents del programa d'estudis exerceixen significades funcions dins del festival sitgetà).

Respecte a les **aportacions** que justifiquen el TFM, aquest s'enquadra en les investigacions més actuals, en què "programming responds directly to the recent trend among film festival scholars to scrutinize the ways in which festivals influence film production aesthetically" (Diverses autores, 2017c). Conseqüentment, es realitzaran contribucions en aquest vessant encara en desenvolupament. A banda de l'acadèmia, la crítica cinematogràfica també exerceix una decisiva influència respecte a la detecció i avaluació de tendències (dins la programació de festivals especialitzats). Aquesta funció mereix ésser analitzada per l'accentuat valor de la crítica com a *stakeholder* de la indústria audiovisual, juntament amb l'indiscutible impuls que aporta el *fandom* (conjunt de fans, en el sentit d'aficionats apassionats), tan vinculat històricament amb el concepte programàtic i experiencial que representa el Festival de Sitges.

Pel que fa a la **rellevància** del TFM, el seu interès rau en el fet que, primerament, el festival català compta amb un recorregut de 52 edicions, és el més significat dins la seva especialització a nivell mundial, i el que convoca el major nombre d'espectadors en tot l'estat espanyol (depassà els 180.000 el 2018 -Clares Gavilán, 2018-). Per consegüent, enregistra una considerable influència sociocultural i industrial. En segon lloc, l'àmbit audiovisual està experimentant una fase molt disruptiva, amb la consolidació de les

plataformes digitals i d'altres actors emergents que acaben prefigurant moltes de les tendències vigents de cada temporada. Malgrat aquesta inestabilitat de l'audiovisual, els festivals cinematogràfics conserven una certa funció prescriptora i promotora dins del sector. Per tant, és productiu reflexionar sobre els canvis significatius que afecten al rol dels festivals audiovisuals, sobretot els especialitzats en gèneres concrets com Sitges. Aquests compten amb certes estratègies de programació diferenciades respecte als grans certàmens generalistes.

Un dels motius més clars que justifiquen la investigació és la manca de producció acadèmica sobre festivals de cinema a l'estat espanyol, sobretot respecte als de gènere fantàstic. Un altre motiu de pes rau en la quasi contínua proliferació d'esdeveniments audiovisuals de caràcter fantàstic arreu d'Europa, que exigeixen analitzar críticament la incidència per a l'art i la indústria cinematogràfica de les programacions implementades en el circuit de festivals, en relació amb l'establiment i divulgació de tendències.

## **1.2) Preguntes d'investigació**

### **1.2.1) Pregunta principal que guia la recerca**

■ Quines han estat les polítiques i estratègies de programació del Festival de Sitges entre 2014 i 2019 i quines tendències han fomentat dins del gènere fantàstic?

### **1.2.2) Preguntes secundàries**

■ Quin paper pren per al Comitè de Programació del Festival la detecció i circulació de tendències?

■ Quins criteris s'apliquen per part del Comitè de Programació del Festival a l'hora de seleccionar els títols que es projectaran? Com es defineixen aquests criteris?

■ Quins condicionants industrials, de mercat o estacionals han d'afrontar els programadors i programadores del Festival a l'hora de triar determinades produccions i autors?

■ Com influeix la selecció de produccions dins la graella del Festival en la seva trajectòria comercial?

## **1.3) Hipòtesi de treball**

Les polítiques i estratègies de programació del Festival de Sitges entre 2014 i 2019

impulsen tendències globals del gènere fantàstic que comprenen la dilució dels límits entre cinema d'autor i de gènere, i el creixement de la producció iberoamericana, de la ciència-ficció *lo-fi*, del terror estatunidenc de baix pressupost i de l'animació per a adults.

#### **1.4) Objectius**

##### **▪ Objectiu general**

Analitzar críticament les polítiques i estratègies de programació actuals del Festival de Sitges i les tendències més importants que han fomentat dins del gènere fantàstic.

##### **▪ Objectius específics**

-Avaluar els criteris selectius de llargmetratges i de configuració de graelles en la Secció Oficial Fantàstic Competició que aplica la direcció artística del Festival.

-Identificar les tendències i títols més significatius dins del gènere fantàstic que promou i consolida el Festival.

-Examinar els reptes de caràcter industrial, de mercat o estacionals, i les conseqüències de l'entrada de nous actors en el panorama audiovisual que ha d'afrontar el Comitè de Programació del Festival.

#### **1.5) Estat de la qüestió**

Els festivals de cinema representen un fenomen global i complex, i la programació (i els seus efectes) és un dels elements capitals que els defineix. L'**àmbit de la recerca**, per tant, se situa en la intersecció entre la gestió cultural, els estudis culturals, l'anàlisi de les polítiques culturals i de les indústries culturals, els *Film Festival Studies* i els *Media Industry Studies*. Aquests dos darrers camps d'estudis interdisciplinaris han avançat notablement durant la darrera dècada. A l'estat espanyol la seva producció acadèmica ha estat força limitada, a banda de contribucions valuoses per part de Triana-Toribio, Vallejo Vallejo o Vivar Navas (aquesta darrera amb un exhaustiu estudi dels públics de la Fantasiatzko eta Beldurrezko Zinemaren Astea -Semana de Cine fantástico y Terror de Donostia-, entre d'altres, en forma de tesi doctoral).

Els *Film Festival Studies* (o *Film Festival Research*) ja comptaven amb una certa producció acadèmica des de final de la dècada dels noranta, tot i originar-se durant els

anys vuitanta a través del *New Film Historicism* (es focalitza més en els contextos que no pas en els textos). Paral·lelament a la proliferació globalitzada de festivals cinematogràfics a partir de 2009, han experimentat un creixement molt significatiu. Les línies d'investigació que se'n deriven se centren primordialment en investigar i comprendre les funcions, la història i el paper local, regional, estatal i internacional dels festivals de cinema (Valck, 2007), així com els fluxos formals i informals que conjuminen. Es tracta d'una disciplina que conjuga principis de les humanitats, de les ciències socials, dels estudis organitzacionals, del turisme, de l'urbanisme, i de l'art i de la cultura audiovisuals. El principal debat teòric de l'àmbit gira a l'entorn de dues acadèmiques clau, Valck i Iordanova. La neerlandesa, autora i coeditora de dos llibres cabdals (respectivament, *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia* -2007- i *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* -2016-) i una de les artífexs de la imprescindible Film Festival Research Network, considera el conjunt de festivals com a un circuit alternatiu al cinema *mainstream* articulats mitjançant una xarxa interconnectada. És a dir, els certàmens suplirien el dèficit de distribuïdors i exhibidors independents, motivat pels severos canvis en els models i hàbits de consum audiovisual experimentats en l'era digital. Valck vincula aquesta idea a l'"espai de fluxos" de Castells, el qual "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" (Vallejo Vallejo, 2014, pàg. 23). La búlgara, màxima responsable de la sèrie de publicacions de referència *Film festival Yearbook* i del precursor Center for Film Studies (vinculat a la University of St Andrews -Escòcia-, que organitzà un *workshop* fundacional el 2009), per contra, relativitza la concepció de Valck. Raona que el circuit de festivals no està prou estructurat ni és autosuficient com a xarxa de distribució alternativa. Això es deu principalment a les seves mancances com a sistema de dependències i interrelacions (Iordanova, *et al.*, 2009). Ambdues doctores constaten en les seves investigacions que, en l'actualitat, pocs films programats en certàmens obtenen distribució en sales comercials,<sup>1</sup> si bé el fet d'ésser seleccionats els concedeix la possibilitat d'accedir a d'altres finestres d'explotació com formats domèstics, plataformes de *streaming* o cadenes televisives, o bé a descàrregues il·legals. Així, transcendeixen més enllà de la xarxa de festivals i poden arribar, fins i tot, a crear tendència estètica-industrial dins i/o fora d'un gènere o corrent concrets.

<sup>1</sup> El fenomen dels denominats "festival films", vigent des de fa tres dècades aproximadament, en el qual els productes que transiten amb èxit pel circuit no aconsegueixen reeixir al marge d'aquest (Valck, 2007).



Pel que fa als estudis sobre la indústria dels mitjans de comunicació (compresos dins dels *Media Studies*), s'emmarquen tant en els estudis culturals com en l'economia política crítica. Poden obrir noves vies de recerca sobre la indústria cinematogràfica; proposant als investigadors fer-se preguntes innovadores respecte a l'acadèmia tradicional, abraçant “both micro and macro media organizations and the individuals working within them [...], while simultaneously promoting the importance of individual agency and culture formation by individuals within the larger structure” (Arnatt, 2018, pàg. 30).

El tema de la programació de certàmens i els seus efectes presenta notables mancances, especialment en l'àmbit acadèmic espanyol i català. De fet, únicament s'han editat fins el present tres monografies sobre programació d'esdeveniments cinematogràfics: *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace* (2008, editada per Cherchi Usai, entre d'altres, que deixa de banda els festivals), la seminal *Coming soon to a festival near you: programming film festivals* (editada per Ruoff el 2012, i interessant perquè compta amb múltiples punts de vista -acadèmics, periodistes i programadors o comissaris de certàmens-), i la succinta *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives* (escrita per Bosma el 2015, presenta un enfocament més ampli, ja que abraça també filmoteques i sales d'exhibició). La tesi doctoral de Simmonds *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience – The 40th Toronto International Film Festival* ofereix una detallada investigació sobre la programació del festival canadenc i del seu impacte a tots els nivells. No obstant, pràcticament no tracta la secció especialitzada en fantàstic Midnight Madness. L'escassetat de publicacions encara s'accentua més si la cerca es focalitza en la influència dels i les professionals de la programació en la definició de tendències, nínxol temàtic amb molta menys repercussió acadèmica. Fins i tot és més minoritari l'anàlisi de les estratègies de certàmens especialitzats en fantàstic, perquè l'acadèmia, fins ara, ha situat el focus en major mesura en l'especialització basada en temàtiques fundades en gèneres sexuals, no en la pròpia de gèneres audiovisuals. Certes excepcions de relleu són les representades per les aportacions de Van Extergem i Van Hauwaert, respectivament, sobre els festivals fantàstics de Brussel·les i Bruges (Razor Reel), en el marc de capítols inserits en sengles publicacions col·lectives (*Alternative Europe: European Exploitation and Underground Cinema Since 1945 -2004-* i *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work -2012-*). En el primer cas, l'anàlisi s'orienta també envers l'estudi dels públics i en d'altres aspectes. En el cas del festival flamenc, s'integra dins una obra sense caràcter acadèmic sinó pràctic, ja que està escrita per programadors.

En darrer lloc, una altra aportació amb pes específic (en aquest cas de caràcter teòric), i també enclosa en forma de capítol dins un llibre col·lectiu, *The International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, és la reflexió de Hunter, «Genre Film Festivals and Rethinking the Definition of “The Festival Film”». A través de l'anàlisi de diversos esdeveniments fantàstics europeus integrats en el circuit especialitzat (entre d'altres, el de Sitges) en contraposició amb els grans festivals generalistes, aporta nombroses claus per a emmarcar i aprofundir en el desenvolupament que experimenten els primers. Hunter destaca l'especificitat i influència de les seves programacions en el gènere independentment del posterior recorregut comercial dels títols seleccionats.

## **1.6) Marc teòric**

### **1.6.1) Programació de festivals cinematogràfics**

Per a Simmonds, representa “a fundamentally important activity for the film festival that must balance economic viability with artistic and cultural innovation, providing a social resource for intellectual capital and creativity” (Simmonds, 2018, pàg. 283). És indubtable que “programming or curating is an aesthetic practice and an essential part of film culture” (Diverses autores, 2017b), però estranyament no ha rebut atenció de l'esfera acadèmica fins fa pocs anys. Les graelles dels festivals són planificades i executades pels programadors i les programadores, és a dir, l'avantguarda que decideix quina serà la selecció de títols que conformaran les primeres. Es considera que són *gatekeepers* del gust i la qualitat, amb una enorme responsabilitat i poder sobre el valor afegit i el capital cultural aportat per les pel·lícules (Simmonds, 2018). Acadèmics com Bosma o Simmonds, entre d'altres, subratllen que la detecció de noves tendències cinematogràfiques és una de les funcions més definitòries d'un festival, juntament amb el llançament de pel·lícules, el descobriment de nous talents, i la possibilitat per als professionals de la indústria d'accedir als mercats internacionals (Bosma, 2015; Simmonds, 2018). Respecte als certàmens especialitzats en fantàstic com Sitges, Hunter argumenta que la programació presenta una especificitat, encara no prou estudiada, que matisa els convencionalismes d'un esdeveniment generalista i “improve the sustainability of film festivals” (Hunter, 2018, pàg. 144). Les direccions artístiques dels certàmens de cinema fantàstic, encarregades de cercar, seleccionar, presentar i contextualitzar les produccions cinematogràfiques engraellades, defineixen proactivament les tendències audiovisuals que modelen el gènere a escala local i global. Per tant, les seves

programacions coadjuven a determinar i promoure els títols punters de cada temporada, independentment de la seva trajectòria comercial posterior. Cal tenir present que, actualment, la presència d'un llargmetratge en un festival, sia generalista o especialitzat, no acostuma a generar posteriorment un major rendiment econòmic per als films, ni tan sols els premiats amb el màxim guardó de Cannes (Garcia Massagué, 2018a), el certamen més important de la xarxa de festivals internacionals a tots els nivells.

A banda de les especificitats de la tasca de programar, l'àmbit acadèmic s'ha interessat, així mateix, per d'altres aspectes. L'anàlisi de la programació també dona a conèixer les estratègies d'explotació d'índole econòmica que es poden registrar en el negoci entorn dels festivals de cinema, tant per a la indústria com per als propis esdeveniments, i com tot això exerceix influència sobre la crítica, l'acadèmia i la formació de cànons (Stringer, 2003).

Respecte al paper que desenvolupa la crítica en la detecció de les darreres tendències, cal tenir present que, molt freqüentment, els membres dels comitès de selecció són, alhora, crítics i periodistes. Tot i això, el docent, crític i programador Gerard Casau Vaz defensa una certa prevalença dels i les professionals de la programació (v. annex 3), que “sovint són els primers en tenir accés a aquestes pel·lícules, i que acaben dissenyant el mapa a partir del qual la crítica pot traçar l'itinerari que dona forma al discurs”. Els escriptors i professors Violeta Kovacsics Grisolí i Alan Salvadó Romero, d'altra banda, assenyalen com la programació sistemàtica en un festival especialitzat de títols d'un gènere i país concrets (en el seu estudi, el Festival de Sitges i el *thriller* sud-coreà, respectivament), pot retroalimentar-se fins el punt de legitimar el (sub)gènere en el territori on se celebra el certamen. És a dir, el *noir* de l'estat asiàtic (i, per extensió, el Nou Cinema Coreà) “contribuyó a moldear, directa e indirectamente, la propia estructura del festival, de la misma forma que el propio festival ha jugado un papel imprescindible a la hora de adaptar el gusto del público [a la cinematografía de Corea del Sud]” (Kovacsics Grisolí, Salvadó Romero, 2020, pàg. 96).

Els investigadors han deixat força de banda les perspectives professionals i s'han centrat en el vessant de la demanda (perspectiva de l'audiència), sense considerar els elements de l'organització, programació, selecció i interpretació de l'experiència dels festivals des del punt de vista dels programadors, és a dir, la *supply-side perspective* (“perspectiva de l'oferta”). Segons l'estudiosa i programadora Rastegar (Kredell, Loist, Valck, 2016), s'ha dut a terme insuficient investigació específicament des d'aquesta perspectiva, que contri-

bueix a emmarcar el paper de la programació de festivals, tot proporcionant una comprensió de les pràctiques programàtiques i enfocaments que efectuen els professionals que treballen en els equips de selecció d'aquests (Simmonds, 2018).

### **1.6.2) Breu evolució de la programació de festivals cinematogràfics**

Segons la classificació de Valck (2007), la programació de festivals ha travessat tres fases diferenciades, en què es palesa com les polítiques i estratègies programàtiques es troben emmotllades pel clima polític i les interdependències vigents en cada etapa.

**1r. (1932-1968):** els festivals esdevenen espais de negociació diplomàtica entre diversos estats i tenen una forta dependència respecte als estaments governamentals (Vallejo Vallejo, 2014). De fet, “the initial festival format [...] comprised film festivals as showcases of national cinemas” (Valck, 2007, pàg. 19).

**2n. (a partir de les revoltes de Maig del 68, o des de principi dels anys setanta, fins l'any 1980 o més enllà, depenent del festival o territori):** l’“era dels programadors” és el període més influent per als festivals cinematogràfics en el vessant programàtic, en el qual els programadors independents es responsabilitzen de la selecció de títols i apliquen nous criteris, més oberts i flexibles (Vallejo Vallejo, 2014). Ecllosió d'iniciatives al marge dels governs, que donen lloc als primers festivals temàtics (Ruoff, 2012).

**3r. (1980-actualitat):** l’“era dels directors” està marcada per un increment significatiu del nombre de festivals a nivell internacional (molts dels quals certàmens especialitzats a partir de 1990), pel sorgiment de seccions industrials en els seus programes (Vallejo Vallejo, 2013, 2014), per l'augment de segments atrets per aquesta tipologia d'esdeveniments, i per la professionalització i institucionalització del fenomen (Valck, 2007). Així, els programadors passen a integrar-se en equips dirigits per un/a responsable artístic, que coopera estretament amb la indústria i amb les institucions locals públiques i privades. D'altres autores denominen aquesta etapa com l’“era de la indústria” (Vallejo Vallejo, 2014), en la que la creixent competència duu als festivals a posicionar-se com a descobridors de cineastes i tendències, a fi d'assolir un elevat grau de diferenciació.

Altres autores com Skadi Loist i Vallejo Vallejo consideren que s'ha de distingir una quarta fase en desenvolupament (2000-actualitat), en què s'ha consolidat la perifèria del circuit, “remarcando la influencia que las actividades industriales y colaboraciones con patrocinadores y televisiones han tenido” (Vallejo Vallejo, 2013, pàg. 249). Alhora, en un context de transició tecnològica al digital, la xarxa de festivals ha patit forts problemes de finançament (especialment a partir de la crisi de 2008). Molts esdeveniments han desaparegut

però, alhora, s'han creat molts d'altres nous, en un estat de saturació que ha motivat el fet que nombrosos festivals ja no representin un referent a l'hora de marcar tendència (Vallejo Vallejo, 2014).

### **1.6.3) Recepció: audiències, comunitats i cinefília**

El tema de la programació es troba estretament relacionat amb la recepció. Els programadors conceben un programa determinat però aquest, no obstant, també està subjecte a l'audiència i a la seva recepció real. Els festivals de cinema ofereixen un marc que genera certes expectatives de l'audiència amb els programes, els quals sovint estan dissenyats per a fomentar la seva recepció activa (Vivar Navas, 2016). Alguns estudiosos i *curators*, fins i tot, defensen que la programació significa no només programar films, sinó programar al públic (Diverses autores, 2017d), i assenyalen que la primera influeix directament sobre la composició de l'audiència, tot i que ningú pot preveure quina serà la reacció envers un determinat programa o títol (Stringer, 2003). L'entorn específic de recepció creat pels festivals cinematogràfics està, en gran mesura, definit per la seva naturalesa com a esdeveniments singulars. La possibilitat de visionar certs títols amb anticipació, consumir-los aprofitant l'oportunitat d'un únic passi, de descobrir un producte o tendència inesperats o innovadors, o el valor afegit de coincidir amb un o una cineasta o intèrpret cèlebres, atrau el públic als festivals (Valck, 2007). D'altres referents (Diverses autores, 2017d) han tractat aspectes distints sobre la recepció: estudis basats en texts fílmics, reflexions sobre aspectes de recepció i cinefília, entorns de recepció i el seu vincle amb diverses comunitats d'aficionats, contribucions des de la àrea de gestió turística i d'administració d'empreses, i investigacions quantitatives sobre públics de festivals. En un sentit més general, la configuració i l'estructura de programació de l'esdeveniment poden induir una forma de recepció focalitzada (descobrir forma, inferir significat) (Diverses autores, 2017d).

En els festivals especialitzats, la sensació general de pertànyer a un grup, a una comunitat cinèfila, es veu reforçada pels trets identitaris. Els integrants del públic propici als festivals de gènere fantàstic i terror (o també als esdeveniments de cinema *queer*) comparteixen un interès comú que transcendeix l'afició pel cinema (Stringer, 2003) o pel paracinema.<sup>2</sup> Per tant, conflueixen amb espectadors amb gustos similars (comunitats subculturals) quan assisteixen a projeccions en festivals, que esdevenen “un espacio de promoción y consumo de diversos productos de culto” (Vallejo Vallejo, 2013, pàg. 254). Aquest context tan específic se suma a la naturalesa especial de l'entorn de recepció.

Autors com Hills (2010) o Lázaro-Reboll (2012) han glossat la creació d'aquestes (sub)cultures cinèfiles especialitzades (Hills les denomina “flesh-and-blood genre communities” -pàg. 87-). Molt actives per mitjà d'Internet, han contribuït a la circulació del fantàstic passat i present i d'altres gèneres afins, gràcies a l'acció del *fandom*, és a dir, el conjunt de fans, blocaires, *youtubers* i d'altres recensors, i grups de debat. Acadèmics com Lázaro-Reboll (2012) i Vivar Navas (2016), justament, atribueixen al Festival de Sitges i a la Fantasiatzko eta Beldurrezko Zinemaren Astea haver donat forma a la subcultura del cinema de terror a l'estat.

#### **1.6.4) Field-configuring event (FCE)**

Conceptualització, fonamentada sobre la base dels estudis organitzacionals, de gestió i de geografia econòmica, que referencia “microcosms of a nascent technology, industry, or market, in which activities are concentrated and intensified through direct proximity and finite temporal opportunity. They provide a platform for people from diverse social organizations to interact and take actions in their roles as institutional intermediaries and provide strong settings for social interaction and collective sense making. [...] play an important role in the construction of reputation and status in organizational fields” (Simmonds, 2018, pàg. 280). L'aplicació del FCE a la recerca dins les indústries creatives, i concretament respecte als festivals cinematogràfics, s'ha incrementat recentment (Bosma, 2015). Annecy, South by Southwest o Sitges, per exemple, són tres esdeveniments definibles com a FCE. Aquests han creat i mantingut l'hegemonia global en el seus nínxols respectius a través del desenvolupament d'un fort rol simbòlic, del reconeixement dels canvis més significatius que pateix la indústria audiovisual, i del paper actiu per a “made a conscious effort to position [...] on the industry's event circuit” (Iordanova, *et al.*, 2009, pàg. 50).

<sup>2</sup> Àmplia categoria textual designada per l'acadèmic Jeffrey Sconce per a posar en valor les produccions amb sensibilitat subcultural, rebutjades o ignorades per la cultura cinematogràfica determinada per l'*establishment*, i diluir així els límits entre les expressions *highbrow* i *lowbrow*. Pot referir-se a “art film, horror, and science fiction films, [...] badfilm, splatter-punk, mondo films, sword-and-sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach party musicals, and «just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to...pornography»” (Sconce, 1995, pàg. 372). És un terme molt vinculat amb el *trash* i el cinema de culte.

### **1.6.5) Distribució, circuits especialitzats i sinergies des de la *Film Festival Research***

Quan s'intenta respondre la pregunta de per què existeixen els festivals de cinema, les discussions acostumen a abordar el problema de la distribució. En un mercat cada cop més competitiu, impulsat per objectius comercials i modelat per les agressives estratègies de les *majors*, és complex que les pel·lícules arriscades o amb escassos elements comercials trobin distribució en sales (Diverses autores, 2017a). Els festivals de cinema proposen diverses respostes a aquesta problemàtica.

El model de Peranson (Garcia Massagué, 2018c) estableix dos grans tipus de festivals: els que presenten un caràcter preferentment de negoci (*business festival*, com Berlín o Busan), que disposen de “un mercado o un programa de actividades empresariales de suficiente envergadura” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 18), o bé els orientats al públic (*audience festival*, com San Francisco o Viena), que solen implicar una major modèstia pressupostària i infraestructural. Aquests prioritzen el seu rol com a punt de trobada, d'oci i d'interacció entre el públic i els convidats. Vivar Navas (2016) rebutja l'esmentada jerarquització per excessivament simplista i distanciada de la realitat actual del subsector dels festivals cinematogràfics. Una tercera tipologia, admesa per aquesta acadèmica espanyola, per Iordanova (2009) i per Peranson (Garcia Massagué, 2018c), entre d'altres, respon a un model intermedi. Aquest conjuga elements tant de macroesdeveniment com de festival de públic, en funció de cada etapa o edició (per exemple, el model del Donostiako Zinemaldia). Respecte al certamen sitgetà, Vivar Navas (2016) i Garcia Massagué (2018c) exposen que, sobretot a partir de mitjan de la passada dècada, s'ha posat en pràctica un model entre el mercat tradicional i les necessitats d'un festival concebut per al públic. Així, en el moment actual, respecte al vessant industrial-sectorial, el certamen satisfà “exigencias más concretas del sistema tales como la de su reproducción económica” (Bouzada Fernández, 2001, pàg. 5). Acompleix aquesta funció, entre d'altres, mitjançant el solvent espai de contactes professionals Sitges Film Hub, després de quasi quinze anys d'intents semifallits d'articular un mercat formal.

Segons Valck, l'excés de festivals que experimenta el panorama des de fa, com a mínim, una dècada, no és tal perquè aquests compleixen funcions estrictament diferenciades (Valck, 2007). La conceptualització del circuit de festivals com a nodes de distribució que realitza, entre d'altres, l'autora holandesa, és minorat per Iordanova. Aquesta conclou que, en tot cas, la realitat de la indústria respon a una lògica de múltiples circuits paral·lels de festivals clarament distingits. És a dir, categoritzables sobre la base de, per exemple,

xarxes centrades en públics objectius concrets (com els festivals infantils), diàspores (com els de la comunitat jueva), o determinats gèneres (com els de comèdia). Encara que aquests circuits se superposen entre si, mantenen les seves agendes específiques, centrades en promocionar i exhibir una certa tipologia de producte audiovisual (Iordanova, *et al.*, 2009). No obstant, representen indústries i mercats de nínxol que romanen estretament interconnectats amb la xarxa de grans festivals generalistes<sup>3</sup> (Kredell, Loist, Valck, 2016), amb la qual no competeixen. Els motius que expliquen el sorgiment de circuits especialitzats a partir de final dels anys seixanta, segons expertes com Valck (2007) i Vivar Navas (2016), resideixen en el creixement del nombre de certàmens i la diferenciació exigida pels mercats cinematogràfics, tan competitius (“a specialization would allow them to unify their programs for the festival audience at home, while at the same time carving a niche into the global cultural agenda of cinema” -Valck, 2007, pàg. 179-); o en la diversificació de la producció i la conseqüent explosió dels subgèneres, respectivament.

L'especialització genèrica dels festivals en fantàstic i terror és, sens dubte, la que major succés aglutina i la que més ha proliferat (el cinema negre se situa en un distant segon lloc) (Vallejo Vallejo, 2013). Els motius rauen en l'increment constant de la producció de gènere (pràcticament el 60% del total de la indústria -Garcia Massagué, 2018a-) gràcies al llançament de poderoses plataformes digitals i de serveis VOD (“*Video on Demand*”, és a dir, vídeo a la carta), i pels nous segments de públic que la consumeixen. Aquests són traspassats, en molts casos, des de productes televisius i de serveis de *streaming*. A més, els films de gènere tenen un potencial d'internacionalització molt més elevat que d'altres, ja que els compradors del mercat nord-americà i de l'hispanoamericà “show more interest in clearly defined genre films, especially suspense, horror, action, and a little bit of comedy, because the market for these films is so much stronger in their territories” (Ferranti, 2018).

Des dels *Film Festival Studies*, es perceben com a necessàries les iniciatives que enxarxen distints festivals emplaçats en àrees geogràfiques diverses (Iordanova, *et al.*, 2009; Van Extergem, 2004). En aquest sentit, la Méliès International Festivals Federation (MIFF),<sup>4</sup> a la qual s'adscriu el Festival de Sitges, “garantiza una coordinación entre las dis-

<sup>3</sup> Tots els festivals de classe A, tal com acredita la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films), són generalistes i competitius, tot i que compten amb seccions paral·leles i projeccions de títols fora de competició (Garcia Massagué, 2018c).

<sup>4</sup> Fundada el 1987, és una xarxa de 25 festivals sitis en 19 països (els quals convoquen, en conjunt, a 800.000 espectadors anualment) dedicada a promocionar i donar visibilitat al cinema fantàstic europeu globalment, tant en l'àmbit de la indústria com en el del públic (Méliès International Festivals Federation, 2020).



tintas manifestaciones (sobre todo en temas de calendario); exige unos niveles de calidad en la organización y tratamiento de las producciones cinematográficas; establece alianzas de promoción mutua” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 52).

### **1.7) Metodologia**

La metodologia d'investigació d'aquest estudi presenta un enfocament inductiu-deductiu per a obtenir una visió de conjunt el més completa possible, i una aproximació metodològica mixta (partint de patrons flexibles per a conèixer en profunditat l'objecte d'estudi), principalment qualitativa però complementada amb un tractament quantitatiu en els apartats que així ho exigeixen per la prevalença de dades estadístiques o econòmiques. És el cas de l'anàlisi de graelles, que implica una sistematització mitjançant la creació de categories delimitades d'acord amb el marc teòric. Aquests indicadors, a fi de condensar sistemàticament les dades, referencien a quins (sub)gèneres pertanyen majoritàriament els títols estudiats, les seves línies de pressupost, quants són films d'autors i autores que ja han concursat en d'altres edicions del festival, o de cineastes debutants al mateix o en la seva filmografia, quins són els seus països de producció i quines arquitectures de producció adopten preferentment, quin és l'origen geogràfic dels i les cineastes i quines franges d'edat tenen, i quin nombre són realitzadores.

El Festival compta, en l'actualitat, amb catorze seccions i entre 170 i 200 films programats anualment. Com que s'ha decidit concentrar l'estudi en el període comprès entre 2014 i 2019 (durant aquest, el certamen ha reforçat sensiblement el seu impacte global, tot batent rècords en la comercialització d'entrades i abonaments), hagués estat inviable per raons d'espai plantejar l'anàlisi de la totalitat del programa d'aquestes sis edicions (el nombre de títols ascendeix fins a gairebé un miler). Per tant, en l'anàlisi de graelles s'opta per la introducció d'entrades únicament dels títols de la Secció Oficial Fantàstic, la principal del certamen en termes mediàtics i de taquilla, fet que suposa registrar una mostra suficientment representativa (es conforma, en la mitjana del període analitzat i tenint en compte només la subsecció oficial competitiva, amb 35 produccions cada edició). Amb tot això, es pretén significar que s'ha determinat prescindir de les demés seccions per una qüestió pràctica i de *timing*; no perquè la Secció Oficial sigui considerada, per a l'autor del TFM i per a diversos actors del panorama audiovisual fantàstic, com la més representativa o la més dirigida envers l'establiment de tendències (més enllà del que s'estableix en la seva reglamentació -v. pàg. 22-). A més, per al propòsit d'aquest estudi, és rellevant tenir en compte els aspectes quantitius associats a un criteri unitari de programació. Per

consegüent, l'anàlisi de graelles se centra exclusivament en una única edició, la número 52, que va tenir lloc el 2019. Aquesta, de fet, és la darrera que es va realitzar en plena normalitat, prèviament a les dures conseqüències de la crisi de la COVID-19.

S'empren els següents mètodes qualitius: la revisió bibliogràfica (publicacions editades pel certamen català -diaris, catàlegs, programes, llibres oficials- i d'altres -revistes especialitzades, cobertura generada per mitjans generalistes, informes, assaigs acadèmics-), l'anàlisi textual (del reglament del Festival, per a avaluar els efectes globals de la programació del certamen i les accions que executa la direcció artística a fi d'obtenir resultats rellevants), l'observació participant (desplegada durant les dues darreres edicions del Festival de Sitges per l'autor, en ésser estudiant del citat màster), i les entrevistes a dos responsables del certamen, els doctors Jordi Sánchez-Navarro i Gerard Casau Vaz, i el qüestionari a la doctora Mònica Garcia Massagué, actual directora general (tots ells contactats a través de correu electrònic). Els dos primers professionals aporten també un perfil diferenciat, el seu bagatge com a crítics i escriptors cinematogràfics. El conjunt de mètodes es treballa a fi de definir, amb el màxim detall, una sòlida base teòrica per a copsar els factors que modelen les estratègies programàtiques del Festival i la seva repercussió envers l'establiment i difusió de tendències. S'extreu informació d'obres disponibles en les biblioteques especialitzades Xavier Benguerel i de la Filmoteca de Catalunya (ambdues emplaçades a la capital catalana), adscrites respectivament a la Diputació de Barcelona i a la Generalitat de Catalunya; i la cerca de literatura grisa es focalitza, entre d'altres, a la Biblioteca de UOC (concretament a la plataforma ProQuest Central), on s'examinen diversos continguts amb dades necessàries per a elaborar certs apartats del TFM. La fase de recollida de dades culmina amb l'exploració de diversos llocs web, útils per tal de localitzar documentació concreta, contrastar informació i ampliar coneixements. Entre aquests, destaca la citada Film Festival Research Network, que connecta més de 600 investigadors i professionals de la matèria. Un cop compilada i sistematitzada tota la documentació (a fi de connectar el fenomen estudiat amb el seu context cultural i aportar coneixement a l'objecte d'estudi), es redacten els diferents apartats que conformen el TFM, complint amb el màxim rigor les fites que el motiven i referenciant pertinentment les fonts bibliogràfiques citades. En funció dels comentaris i valoracions que efectua el director del projecte, el Doctor en Comunicació Audiovisual Arnau Vilaró, es duen a terme les modificacions pertinents en les diverses entregues parcials. Després del lliurament definitiu, es prepara i realitza la defensa virtual.

## **2) Breu descripció del Festival de Sitges**

El Sitges-Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya (a partir d'ara, el Festival o Sitges), celebrat anualment a la localitat del Garraf (sud de la província de Barcelona), és l'esdeveniment centrat en cinema fantàstic més significat a nivell mundial (Hunter, 2018), tant programàtica com industrialment. A més, és el segon certamen audiovisual amb major ressò mediàtic de l'estat espanyol, per darrere del Zinemaldia. No obstant, com s'ha citat (v. pàg. 1), Sitges supera al festival donostiarra en indicadors com la venda de tiquets.

Fundat el 1968, com s'ha exposat prèviament es sosté en una consolidada trajectòria (és el festival amb caràcter fantàstic més antic). Festival de caire competitiu, entrega una dotzena de guardons oficials concedits per jurats internacionals, oferint als llargmetratges, curtmetratges i formats serials fantàstics i de gèneres afins (acció, aventura, arts marcial, *thriller*, comèdia negra, *western*) (Sitges Film Festival, 2020d) un marc estimulants de trobada, presentació i exhibició. Des del punt de vista de la indústria audiovisual, proporciona un espai privilegiat per al *networking* (s'assoleixen contractes de distribució, coproducció i representació, tenen lloc sessions de *pitching* i *mentoring* -Sitges Film Hub-, fons d'inversió acorden finançar projectes) i la promoció de nous intèrprets (Blood Red Carpet).

El Festival, que deté el valor afegit de la seva ubicació geogràfica, una de les poblacions més turístiques d'Europa, té lloc al llarg de deu dies, de principi a mitjan octubre. A banda de múltiples projeccions, organitza nombrosos actes paral·lels en distints espais de la localitat barcelonina (d'accés lliure), com la popular *Zombie Walk* (desfilada zombi per carrers emblemàtics) o diverses *masterclass* amb personalitats destacades (Carpa Noray). A més, està qualificat per l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques estatunidenca, que atorga els premis Oscar (concretament respecte als curtmetratges, tant d'imatge real com animats) (v. annex 3), així com per la citada FIAPF (en la categoria B, és a dir, la de llargmetratges competitiu especialitzats) i el BFI (British Film Institute). Això suposa que els títols seleccionats siguin percebuts pel mercat com a produccions de qualitat i puguin optar a determinades ajudes.

Sitges compta amb sis espais per a projeccions, tres de pagament (Auditori -situat a l'Hotel Meliá, seu del Festival, disposa d'un aforament per a 1.384 espectadors-, Tramuntana -emplaçat al mateix recinte, amb 400 localitats-, El Retiro, Casino Prado -els

dos cinemes històrics de la vila, compten amb 600 i 450 butaques, respectivament-), i tres gratuïts amb capacitat limitada (L'Escorxador, L'Hort de Can Falç, Edifici Miramar). A més, disposa de dos espais per a exposicions (Miramar, Maricel), també de lliure accés (Sitges Film Festival, 2020b). És a dir, el parc de sales presenta una capacitat notablement més reduïda que la d'altres esdeveniments com l'esmentat Zinemaldia, i això motiva que la programació giri entorn d'una atapeïda graella de projeccions. Com en molts d'altres festivals caracteritzats per la seva densa programació, diversos films, pertanyents a distintes seccions, són projectats simultàniament a fi de “accommodate the tastes of a diverse audience” (Valck, 2007, pàg. 196). Generalment, les seccions Oficial i Panorama Fantàstic es projecten a l'Auditori, Tramuntana i a El Retiro, mentre que a aquestes dues darreres sales i al Prado s'exhibeixen, a més, les propostes amb menor capacitat de convocatòria (Noves Visions, Sitges Clàssics, Seven Chances, entre d'altres).



1. Auditori



2. Tramuntana



3. El Retiro



4. Casino Prado

**Font:** Sitges Film Festival, 2020b.

El Festival, que disposà de 2,6 milions d'euros de pressupost aproximat el 2019, té un impacte econòmic de 8 milions, dels quals un parell directes (La Vanguardia, 2019a). Respecte a la venda d'entrades, confirmant la línia ascendent pròpia del darrer lustre, la

passada edició es van vendre 66.278 segons dades oficials. Això suposa el tercer millor registre en la història de Sitges, elevant la recaptació fins a 707.502 euros (Sitges Film Festival, 2019a).

- *Model de gestió*

Sobre la base d'un model publicoprivat, la gestió del Festival correspon a una entitat sense ànim de lucre. Concretament, una fundació privada homònima, integrada per representants de l'Ajuntament de Sitges, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i d'altres institucions i associacions públiques i privades (com el Ministeri de Cultura i Esport, l'ICEC -Institut Català de les Empreses Culturals-, la CCMA -Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals-, o la Catalunya Film Commission, entre d'altres). El Festival es finança, en gran mesura, amb les aportacions dels patrocinadors i de les companyies i empreses col·laboradores, que perceben la seva aliança com una plataforma de projecció i *branding*. Des de la crisi econòmica iniciada el 2008, les aportacions públiques, especialment les del citat ministeri, s'han reduït considerablement. Les causes abracen tant les retallades generals en aquest àmbit (tot i que Sitges és reconegut com un certamen estratègic) com per qüestions polítiques (la deriva independentista del govern autonòmic català). Conseqüentment, les contribucions de caràcter privat han augmentat, tant de recursos propis provinents de la reeixida venda d'entrades com dels patrocinis. Així, la distribució total dels recursos ha passat a ser, el 2018-2019, la següent: les aportacions privades ascendeixen al 57%, és a dir, són clarament prevalents, mentre que la injecció de fons públics suma el 43% (Ramírez Morlans, 2018).

- *Direcció artística*

Encapçalat pel crític i escriptor Àngel Sala des de 2001, el Comitè de Programació o de Selecció està actualment conformat per una dotzena de crítics, periodistes i docents (Sitges Film Festival, 2020a). A banda, tenen competències els responsables de quatre seccions: Sánchez-Navarro d'Anima't (especialitzada en animació), l'ACECC (Associació Catalana de la Crítica i l'Espectura Cinematogràfica) de Seven Chances (obres no actuals de caràcter fantàstic en la seva accepció més àmplia i gèneres afins), Geoffrey Cowper de Sitges Cocoon (VR -*Virtual Reality*- i 360°), i Diego López de Brigadoon (llargs, curts i documentals de temàtica fantàstica i de terror, integrats en estrenes, retrospectives, homenatges i/o cinema de culte), respectivament. La direcció artística del Festival també

s'encarrega, a banda de seleccionar i programar, de gestionar espònsors, internacionalitzar el certamen i relacionar-se amb la indústria. L'equip de programadors, fins el 2019, funcionava amb una estructura piramidal a diferència d'altres certàmens. Els títols eren seleccionats principalment per tres professionals, el director, el subdirector, Mike Hostench, i Diego López, però tenint molt en compte el parer dels citats experts en parcel·les concretes i dels demés components del Comitè (AV Magazine, 2017). Entre els canvis més recents en l'organigrama, destaca la marxa d'Hostench després de quinze anys al Festival, la consegüent eliminació de la figura del subdirector, l'assumpció per part d'en López de la funció de coordinador del Comitè de Programació (tot mantenint la gerència de Brigadoon) (v. annex 3), i la incorporació de la nova directora de la fundació que regeix el Festival, Mònica Garcia Massagué, com a membre del citat Comitè. Nomenada el febrer de 2020 (Sitges Film Festival, 2020c), la històrica dirigent de Sitges ha ocupat diversos càrrecs de responsabilitat dins l'organització. És a dir, per primera vegada, integra el Comitè la màxima responsable de la Fundació gestora del Festival, estretint així la relació entre ambdues àrees, la de direcció general i l'artística. La pròpia Garcia Massagué ho sintetitza així: “la idea de fondo es una mayor comprensión en ambas partes [...], mi misión es 'evangelizar' a dirección artística en el diseño presupuestario y logístico casi con la misma implicación” (v. annex 3).

#### • Programació

L'ambició de tot festival se centra en “assolir una identitat molt ben definida i reconoscible, i crear un públic propi que li sigui fidel” (Marugán Ricart, 2015, pàg. 7). En aquest sentit, el certamen espanyol ha consolidat des de fa diverses dècades aquesta línia identitària pròpia i una gran fidelitat del públic, i per tant és incontestable l'impacte global del seu segell singularitzador, legitimat cultural i industrialment. La diversificació de l'oferta, correlativa a la concepció de gènere líquid, dinàmic i inclusiu, propugnada pels responsables artístics del Festival des de fa més d'una quinzena d'anys, funciona clarament si es tenen en compte indicadors com la citada tendència puixant en la venda d'entrades i el ressò internacional assolit. Des d'un vessant més artístic, aquesta nova política de programació, com explica Casau Vaz (v. annex 2), no era estrictament innovadora en la història del Festival, però no va ésser fins a principi del 2000 que se sistematitzà: “Si bé és cert que ja abans el festival havia temptejat camins fora del gènere (per exemple, programant *Home of the Brave*, de Laurie Anderson, en els vuitanta), no va ser fins aquell moment en què va proposar un qüestionament constant dels límits del terme”. De fet, com més rellevant sigui un festival, atraurà més públic, i és congruent que

el seus i les seves responsables tendeixin a eixamplar la seva oferta per a satisfer al major espectre d'audiència (Garcia Massagué, 2018c). Com sintetiza Sánchez-Navarro, programar “implica pensar també en clau de públics diversos” (v. annex 1). És a dir, en consonància amb la riquesa del fantàstic, “supergènere” gens homogeni, el programa del Festival ha de primar la pluralitat de la seva oferta per a mantenir-se competitiu comercialment i rellevant críticament. En aquest sentit, “no hi ha dubte que el gran triomf de la direcció artística d'Àngel Sala és el d'haver ampliat la noció del que se sol entendre per 'fantàstic'” (v. annex 2). Així mateix, tot i restar al marge d'aquest estudi, s'ha de remarcar l'esforç que significa la secció Sitges Cocoon com a forma de compilar tendències punteres en el gènere, produïdes en formats de VR; llenguatges que, com explicita Casau Vaz, “fins fa no tant semblava que no tenien cabuda en un festival de cinema” (v. annex 2). A més, així es reforça el caràcter pluridisciplinari del fantàstic.

Sitges, com tots els festivals, respon a una línia editorial, una orientació comuna determinada per la direcció artística del certamen. Aquest nexa defineix, en gran mesura, la seva personalitat i els gèneres i subgèneres que selecciona. No obstant, la programació “es el resultado de un complejo entramado de decisiones, que sobrepasan con creces la cinefilia” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 28). Els condicionants d'aquest conjunt de necessitats, en termes percentuals, detenen el següent pes aproximat (*ibid.*, pàg. 29):

- Presència (50%).
- Exclusivitat (25%).
- Línia editorial (20%).
- Representació geogràfica (5%).

És a dir, el pes de la línia editorial és certament relatiu en el conjunt dels factors que predefeixen la programació de Sitges (només per davant de la representació geogràfica), i de pràcticament qualsevol festival amb certa entitat. La raó principal rau en el poder que conserven els mitjans de comunicació per a atorgar un gran impuls mediàtic a la presència de *talents*<sup>5</sup> populars, i a que les sessions o actes presentats per membres coneguts de l'equip artístic o tècnic dels títols (de manera destacada, els i les intèrprets joves, molt atractius per a espectadors d'edat similar) mobilitzen a molt més públic. És a dir, funcionen molt millor en termes de taquilla que d'altres.

<sup>5</sup> En l'àmbit professional de l'organització de festivals, s'acostuma a pronunciar en anglès per tradició anglosaxona. És un terme ampli, que engloba a qualsevol professional del mitjà que presenti un títol.

Dues qüestions importants estan condicionant considerablement al Festival els darrers anys. D'entrada, la presència de Netflix en la programació es va tornant progressivament més significada a nivell quantitatiu des del desembarcament a Sitges el 2017, quan alguns dels seus productes estan disponibles a la plataforma quasi al mateix temps, o inclús abans, de ser projectats al Festival (fet que pot generar pèrdua de *momentum*). D'altra banda, la marcada estacionalitat, inherent als esdeveniments d'aquesta tipologia. Aquests es troben supeditats de forma creixent per un molt escàs marge de maniobra. Això s'accentua amb els films de *majors*, les estratègies de màrqueting de les quals (llançaments programats per a dates molt determinades) no acostumen a coincidir amb els festivals (La Vanguardia, 2019b). Sala concreta: "Venecia y Toronto son los únicos festivales mundiales que interesan a las *majors* por diferentes motivos" (CineAsia, 2019). A més, els grans estudis tradicionals perceben el mercat espanyol amb cert desinterès per factors com la pirateria (Agencia EFE, 2015), que encara persisteix tot i l'explosió de les plataformes. Això motiva certes edicions discretes a nivell de títols procedents de *majors* (i també respecte a la significació dels convidats). Per a atenuar-ho, el 2019 Sitges es concentrà en el descobriment de nous autors i tendències. És a dir, una de les principals raons de ser dels certàmens especialitzats (Valck, 2007), i un dels trets històrics de la programació del Festival, que ha introduït a l'estat espanyol cinematografies inèdites. Alguns exponents són la rica producció asiàtica, sobretot a partir de la dècada dels noranta, o directors singulars del cinema independent nord-americà, com Jim Mickle o S. Craig Zahler des de 2006 i 2015, respectivament.

La programació, des d'una òptica àmplia (Boetti, 2019), se sosté en una doble orientació cultural. En primer lloc, cerca l'impacte exigible a fi de dotar-se de visibilitat per mitjà de grans esdeveniments i forta presència de mitjans de comunicació: implica trobades professionals (Sitges Pitchbox, en el marc del citat Sitges Film Hub, entre d'altres), espais per al debat (*postscreenings*, per exemple), proliferació de *red carpets*, presentacions de novetats audiovisuals, editorials i d'altres manifestacions (sinergies amb d'altres indústries culturals). Alhora, no rebutja l'escala més modesta que proporciona la cultura de la proximitat (iniciatives estretament lligades al territori com els segells familiars Sitges Kids i Sitges Family). És a dir, compleix un dels elements de qualitat en les polítiques culturals, "combinar los efectos de impacto y multiplicación de los grandes eventos con la labor constante de proximidad de los proyectos que trabajan en el día a día" (Colombo Vilarrasa, Roselló Cerezuela, 2008, pàg. 298), difícil de registrar en celebracions d'envergadura anàloga.



El programa de projeccions està conformat, actualment, per catorze seccions: Oficial Fantàstic Competició / Fora de Competició, Sessions Especials, Òrbita, Noves Visions, Panorama Fantàstic, Anima't, Seven Chances, Midnight X-Treme, Brigadoon, Sitges Clàssics, Serial Sitges, Sitges Cocoon, Sitges Coming Soon, Sitges Documenta (Sitges Film Festival, 2020e). El 2019 es va racionalitzar i concentrar l'extensa oferta programàtica: es van incloure 171 títols, 30 menys respecte a 2018 (La Vanguardia, 2019a), per motius com la manca de festius intersetmanals, i es va prescindir de les subseccions dins la secció Oficial (Discovery) i de l'experimental Noves Visions (Ficció, No Ficció, Dark Ficció). Cadascuna d'aquestes seccions es regeix per la seva pròpia línia editorial. Cal tenir present que l'equip de selecció visiona cada temporada, en conjunt, més d'un miler de títols abans d'implementar l'elecció definitiva (Garcia Massagué, 2018a).

- *Públics d'interès*

Distints *stakeholders* (crítica, públic general, indústria, convidats, estudiants, voluntaris, directius, d'altres treballadors) conformen els grups d'interès del Festival, però l'anàlisi d'aquest TFM es limita al públic general per raons d'espai i perquè és el grup al qual Sitges concedeix una major importància. Ho certifiquen declaracions com la següent d'en Sala: "Sitges [...] es ante todo un festival para el público. Ni para los críticos ni para las revistas especializadas ni para los medios de comunicación" (Llopart García, 2014). Tot i això, com subratlla Sánchez-Navarro, "cada cop s'entenen més els festivals com activitats orientades a diversos públics. El públic general i públics més especialitzats, com ara els professionals de la indústria, la premsa, el públic acadèmic" (v. annex 1). Sitges, com s'exposa posteriorment (apartat 6.4), també practica aquesta orientació pluralitzada.

- Públic objectiu al qual es dirigeix el Festival

Caracteritzat/ada per tenir nacionalitat majoritàriament espanyola, i gairebé paritària en subgèneres com el terror sobrenatural (Neira Borrajo, 2018), de base relativament jove (la franja d'edat compresa entre els 18 i 24 anys conforma el seu nucli dur), però eixamplada. Això es deu a que el fantàstic i, sobretot, l'horror, "está teniendo una mayor penetración demográfica [...] gracias a la creciente popularidad y la globalización en la distribución de estos contenidos a través de plataformas" (Neira Borrajo, 2018, pàg. 9). A més, aquest creixement respon al caràcter experiencial del gènere (explica que el públic del fantàstic sigui un dels grans assistents a festivals i convencions), que suposa un allunyament de la

zona de confort i implica un compromís a llarg termini. D'altres factors són l'envigoriment de les comunitats de fans en línia (el seu caràcter prescriptor condueix a un consum cultural per sobre de la mitjana) i la “*blockbusterització*” del terror nord-americà (les espectaculars recaptacions, de centenars de milions de dòlars, assolides per productes amb pressupostos menors a cinc milions, com molts de la factoria Blumhouse). Aquests rècords creixents que el gènere està assolint exemplifiquen “el efecto directo de un cambio de mentalidad en el público y en la industria” (Neira Borrajo, 2018, pàg. 10). També són indicatius d'això d'altres guardons no especialitzats atorgats pel sector, com demostra l'Oscar al guió original de *Déjame salir* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017) (IMBD, 2017-18). Tot això ha habilitat que les propostes fantàstiques comptin amb una major cobertura promocional i presència en sales que una dècada enrere. Així mateix, el públic del Festival ha adquirit una certa maduresa envers la visió inclusiva del fantàstic, tant respecte a la hibridació de gèneres en un mateix títol com a l'heterogeneïtat general de la programació, tot i que el procés per a obtenir aquesta acceptació s'ha allargat diverses dècades (Diversos autors, 2017; Kovacsics Grisolí, Salvadó Romero, 2020). Una de les raons centrals rau, segons Sala, en l'hostilitat cap al cinema de gènere que encara es manté a l'estat per part de diversos actors influents. Un exemple clar són les televisions, de les que tant depèn la indústria per les seves aportacions econòmiques per llei. Aquestes prefereixen invertir, decididament, en comèdies (Agencia EFE, 2015). Respecte a la creació de tendències dins del gènere, Sala emfatitza que “un festival de cine fantástico sin público no tiene sentido. El público es el que marca la tendencia y el que crea esa atmósfera” (La Vanguardia, 2018).

#### • *Reglament*

El reglament del Festival especifica que els films admesos en la secció Oficial Fantàstic han de ser “llargmetratges de totes les nacionalitats, inèdits a Espanya, produïts el 2019/2020, de temàtica fantàstica, entenent el concepte de manera àmplia, tenint sempre en compte la qualitat i la creació de tendències com objectiu prioritari” (Sitges Film Festival, 2020d). Per tant, es palesa l'objectiu manifest dels responsables de la secció de triar material audiovisual enfocat en la generació de nous corrents i tendències en el gènere, i la consideració d'aquest com a contenidor flexible. No obstant, la secció Noves Visions també està reglamentada per l'objectiu de cercar llargmetratges de gènere fantàstic que apostin per “la experimentació, els nous llenguatges i formats i la hibridació de gèneres” (*idem*). De fet, un cert nombre dels títols encabits en la secció Oficial Fantàstic Competició han estat emplaçats, en decisions primerenques, a Noves Visions (com és el cas

d'*Adoration* -Fabrice du Welz, 2019- el 2019).

### **3) Relacions entre el circuit generalista i el fantàstic**

En consonància amb la consolidació crítica (generalista) del fantàstic, els seleccionadors dels grans certàmens internacionals han reconegut també la qualitat del cinema de gènere. Tot i això, alguns acadèmics com Hunter continuen defensant que “genre films are rarely programmed at other kind of festivals [referint-se als no especialitzats], as a combination of their popular form and related perceptions about their cultural value mean they are often viewed as niche products at best or as being derivative, lacking in depth, and disposable at worst” (Hunter, 2018, pàg. 94-95). Sala remarca que “los grandes autores actuales: Nicolas Winding Refn, Robert Mitchell, [...] han nacido con películas de género” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 30). En aquest sentit, és simptomàtic que, a Cannes o Venècia, quinze anys endarrere no es programaven en totes les seccions un nombre tan notable de títols fantàstics com en l'actualitat.

El recorregut natural d'un producte per la galàxia de festivals, per factors com el caràcter de primícia, és que comenci per festivals generalistes i posteriorment passi als especialitzats, que presenten condicionants molt menys restrictius. L'ordre contrari també pot produir-se però és molt menys freqüent, sobretot si el film es presenta en una secció competitiva (per tant, incorre en una incompatibilitat). El motiu pot radicar en una estratègia de màrqueting concreta o l'imperatiu de comercialitzar-se ràpidament (Garcia Massagué, 2018c). No obstant, també es pot donar un trajecte invertit però de manera diferent: pot representar el cas d'un llargmetratge modest que circula per les xarxes especialitzades i independents. Obté tant de ressò per la personalitat del seu director o de la seva directora o per d'altres raons, que el següent títol d'aquest/a ja inicia el seu periple per festivals de classe A, per a continuar després en el circuit especialitzat. Aquest l'havia recolzat anteriorment programant l'obra primerenca de l'autor. És el cas de Ben Wheatley o Jeremy Saulnier. Els debuts d'aquests cineastes van ser seleccionats al Fantastic Fest i a Slamdance, respectivament, i les segones obres ja en grans festivals generalistes (Wheatley a Locarno i Saulnier a Cannes), però posteriorment també a Sitges (IMDB, 2012, 2013). El festival garrafenc és el marc natural per a aquesta tipologia de propostes, modestes en termes pressupostaris però trencadores argumental o formalment. En síntesi, els festivals de gènere “may discover new talents that, subsequently, move on to the prestigious competition programs of the A festivals” (Valck, 2007, pàg. 106).

Respecte a com aquesta assimilació està repercutint en les relacions entre grans festivals i certàmens de gènere, Sala exposa: “Hay películas que nunca verías en Cannes en principio, de repente aparecen [...] y se convierten en grandes fenómenos. Luego [...] se canaliza por los festivales especializados y gana en potencia. Pero que una película fantástica, como puede ser *Tren a Busan*, una película de zombis, absolutamente de género, sea un *boom*, o sea resaltada por los críticos más feroces en Cannes, frente a películas de Ken Loach, [...] o de cualquiera de los autores nuevos que practican otro tipo de cine, eso es un garante para *Tren a Busan*. Y entra con mucha fuerza. Yo creo que nos complementamos bien. Que una película de género entre por un festival [de clase A] es bueno para la película y para los festivales especializados, que no exigimos la *première* mundial, pero tenemos una película avalada por el éxito en un festival como Cannes. Estamos en un momento en el que es impensable que el cine fantástico solo sea de los festivales fantásticos” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 28-29). És a dir, segons el màxim responsable de la programació de Sitges, i en la mateixa línia que les principals teòriques (Valck, 2007), de moment les relacions entre ambdues tipologies de festival no presenta grans friccions, sinó que es retroalimenten, tot acomplint funcions diferenciades.

#### **4) El rol de Sitges dins del circuit especialitzat**

L'anàlisi dels programes de Sitges respecte a d'altres esdeveniments de la xarxa especialitzada genera diverses reflexions. Tot i que no existeix el mateix grau de competència aferrissada per obtenir estrenes mundials, inherent als certàmens de classe A, pels festivals fantàstics circulen, en general, les mateixes produccions (i, en certa mesura, els mateixos convidats). Per tant, és complex assolir una diferenciació consistent entre festivals de gènere. Aquesta pot ésser perceptible a través de les activitats paral·leles, que gràcies al pressupost de Sitges (molt menor respecte als estàndards dels grans festivals però superior al d'altres fòrums especialitzats europeus -Hunter, 2018-) tenen major puixança que en d'altres esdeveniments. No obstant, els trets més definitoris són el seu llarg bagatge com a prescriptor audiovisual i la demostrada capacitat per a detectar i aglutinar els dispars corrents i cineastes que van sorgint en els distints territoris i escoles; sense perdre el segell identitari sitgetà, obert i dialogant amb la indústria, la crítica i el fan. Com Casau Vaz remarca (v. annex 2), “a dia d'avui, no hi ha cap altre festival especialitzat en fantàstic que pugui encaixar dins la seva programació obres de Béla Tarr, Jean-Luc Godard o Hong Sang-soo i, al mateix temps, hi ha títols que probablement no haurien entrat en el circuit de certàmens de gènere si no fos perquè

Sitges n'ha assenyalat una sensibilitat afí. També és el cas de cineastes heterogenis com Apichatpong Weerasethakul o David Gordon Green, les obres dels quals són valorades per Kovacsics Grisóla de manera que “pese a no instalarse plenamente en el género fantástico, coquetean con él [...] proponen sutiles relatos [...] y elaboran una atmósfera que resulta esencialmente cercana a él” (Kovacsics Grisóla, 2017, pàg. 39). En conseqüència, Sitges és percebut internacionalment “as a prestige site for the exhibition of fantastic genre cinema, [...] a market leader and a highly influential «creator of tendencies»” (Hunter, 2018, pàg. 91). En aquest mateix sentit, cada edició rep la visita de dotzenes de programadors (molts dels quals europeus) a la recerca de títols per als seus esdeveniments, fet que reafirma la seva ascendència globalitzada. De fet, el pas d'un títol per Sitges, a nivell de l'estat, permet iniciar a les seua distribuïdora el periple pel dens circuit especialitzat d'esdeveniments menors: TerrorMolins (Molins de Rei), Fantasiasko eta Beldurrezko Zinemaren Astea, Fancine (Màlaga) o FANT (Bilbao) (Garcia Massagué, 2018d). Això explicita la influència sistèmica de la programació de Sitges dins l'ecosistema especialitzat, des del nivell més internacional fins el marcadament local.

### **5) Vies oficials i extraoficials per a accedir al Comitè de Programació**

El procés selectiu és dilatat, ja que s'inicia cada octubre, pràcticament quan finalitza el Festival, i es perllonga fins a l'agost. És a dir, s'estén al llarg de deu mesos i, de vegades, fins i tot més.

El procediment oficial per a accedir al Comitè de Programació és l'accés directe a través de la plataforma Festhome (amb seu a Londres). A través d'un procés d'inscripció, es pot presentar els treballs penjant-los. Tot i que s'estableix explícitament a les Bases (darrera línia del punt “a”) que no es consideraran els enllaços de visionat rebuts fora de la plataforma (Festhome, 2012-2020), és un fet que les vies extraoficials s'empren amb recurrència, com Sala admet obertament. Aquesta clara contradicció entre la informació oficial i les declaracions d'en Sala, es palesa especialment en les que aquest realitzà per als materials docents del Màster de Cinema Fantàstic i Ficció Contemporània: “Hay muchas maneras de ponerse en contacto. Es decir, si una película quiere estar, llega para ser valorada. [...] No hay ningun problema. [...] Evidentemente son procesos complicados, pero hay muchas maneras. Y todas ellas son válidas y lícitas” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 12-13). És a dir, tot i que oficialment només s'admeten títols per la via de la plataforma Festhome, és un fet reconegut pel propi director artístic del certamen, per

d'altres components de l'equip de selecció (v. annex 1) i per diversos integrants de la indústria audiovisual (Garcia Massagué, 2018d) que les formes d'accedir són múltiples.

Al punt “b” de les Bases, es determina el següent:

“El Festival cobrarà una quota d'inscripció per efectuar el visionat. Aquesta quota no inclou les taxes d'inscripció que Festhome pugui aplicar” (Festhome, 2012-2020).

Entre d'altres, la quota específica per a que els llargmetratges i les sèries siguin valuades pel Comitè de Programació és de 60 euros (al marge de la quantitat que la plataforma imposi) (Festhome, 2012-2020). Encara que, en aquest cas, és una xifra assequible, el pagament de taxes d'inscripció pot servir com a filtre dissuasiu com més elevades siguin aquestes (Garcia Massagué, 2018c).

El Comitè de Selecció visiona el film i, si el considera adient per al programa, proposa una secció, una forma d'estar programada, que pot ser acceptada o refusada pels seus promotors. En funció d'on es programi, Sitges haurà d'abonar a l'estudi, distribuïdora o agència de vendes un *fee* (o *screening fee*, és a dir, “tarifa de projecció”) determinat per al seu lloguer, o bé percentatges sobre la recaptació en taquilla. El més important sobre això és que si el film és seleccionat en secció Oficial (fet que comporta l'automàtic convit al director a fi que presenti el seu treball), aleshores el Festival no ha de desemborsar cap import. Les dures negociacions que s'entaulen entre productors, distribuïdors i agents, d'una banda, i la direcció artística del Festival, de l'altra, amb certa freqüència poden allargar-se notablement, amb múltiples ofertes i contraofertes (Garcia Massagué, 2018a). Els distribuïdors, sobretot els internacionals, pressionen durament en el tema de les tarifes perquè moltes pel·lícules tenen una sortida complexa al mercat, i per consegüent intenten lucrar-se amb la finestra representada pels festivals. En quinze anys, els preus dels *fees* s'han apujat considerablement, fins a 2.000 dòlars en alguns casos, fet que emfatitza “el auge de los alquileres como fórmula de monetización para la participación de las películas en festivales” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 42). Aquest aspecte, per depassar àmpliament els objectius i extensió del TFM, no és tractat en profunditat en el present estudi. Això no significa, en absolut, que no se li reconegui interès acadèmic i industrial, ja que limita, fins a cert punt, els títols programables i la seva disposició en la graella (especialment els produïts o adquirits per multinacionals o agents de vendes influents).

En el punt “d” de les Bases del Festival disponibles a Festhome emergeix una altra contradicció. S'especifica que, en cas de ser seleccionat el treball presentat, el Comitè de

Programació decidirà la secció en la qual s'inclourà (Festhome, 2012-2020). No obstant, com s'ha exposat, a la pràctica això no s'acompleix sistemàticament, especialment amb els títols de les companyies més poderoses.

Sala defensa que la direcció artística de Sitges es regeix per l'equitat a l'hora d'avaluar els títols candidats a ésser programats, independentment de les vies d'accés emprades: “Los festivales tenemos como medida sacrosanta tratar con la misma igualdad a cualquier película. Las formas de entrar pueden ser diferentes, pero la valoración es la misma, en condiciones de igualdad. Eso es lo que hace grande a un festival, que una película que entra por inscripción en una plataforma que tienes habilitada puede tener las mismas posibilidades que una película que viene por Sony Classics, ya con una institución. Eso es lo bueno de una valoración subjetiva y al mismo nivel” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 13-14). Sense posar en dubte la veracitat d'aquestes afirmacions, és innegable que les comentades incoherències dificulten acceptar que un producte de multinacional i un de pressupost ínfim de director debutant siguin considerats equitativament.

Com s'ha glossat, el Festival monetitza l'avaluació dels títols, mentre que les distribuïdores i agències es lucren cobrant a Sitges per a poder programar-les. Per tant, en una indústria tan competitiva i inestable, té lloc un doble flux econòmic, ja que tant Sitges (i d'altres festivals) com els distribuïdors i agents, generen ingressos dins d'aquest àmbit d'exhibició. És ineludible, en aquest marc, referenciar a Valck, sobretot quan explicita que els festivals han esdevingut, els darrers anys, una branca alternativa dins dels sectors de la distribució i l'exhibició (Valck, 2007), susceptible de ser explotada com una finestra més.

## **6) Principals estratègies i polítiques de programació de Sitges**

### **6.1) Estratègies de mercat**

#### **-Visites i relacions amb festivals i mercats internacionals**

La visita i relació amb festivals i mercats internacionals és una de les estratègies fonamentals, perquè és la forma de tenir coneixement i accés a tot allò que es produeix, una via directa que es concreta per mitjà de reunions presencials i trobades virtuals. És a dir, com posa de relleu Sánchez-Navarro, “bàsicament nosaltres busquem [...] proactivament aquelles coses que ens interessin” (v. annex 1), tot construint i alimentant una compacta xarxa de contactes.

A continuació, vegem un llistat amb dades bàsiques i anàlisi dels principals festivals i mercats generalistes i especialitzats que Sitges visita, ordenats per ordre cronològic i agrupats per grans territoris, de més proper a més llunyà geogràficament.

## • Europa

-Berlinale (Alemanya, febrer, des de 1951): gran esdeveniment de classe A, però que els darrers anys ha estat inconsistent en el referent al fantàstic. *Human, Space, Time and Human (Inkan, gongkan, sikan grigo inkan*, Kim Ki-Duk, 2018) és un exemple de film programat a Sitges (secció Noves Visions) que va ser visionat primerament al gran certamen germànic (Sitges Film Festival, 2018a). L'European Film Market (fundat el 1978), que té lloc en paral·lel, és un dels fòrums fonamentals de la indústria (Valck, 2007). *Piercing* (Nicolas Pesce, 2018), per citar un títol recent, va ser projectat al mercat berlinès i, arran del seu visionat, a la secció Oficial Fantàstic Competició de Sitges (Sitges Film Festival, 2018b).

-Cannes (França, maig, des de 1946): epicentre mundial de la indústria, té caràcter de classe A. És l'únic festival dirigit exclusivament a professionals i periodistes (el públic general, a la pràctica, no pot accedir a les projeccions). Històricament, Sitges s'ha nodrit de produccions engraelades, entre d'altres, en les seccions paral·leles Quinzaine des Réalisateurs i Semaine de la Critique, independents a nivell organitzatiu de la principal. També ha aprofitat cintes visionades al Marché du Film (fundat el 1959 -Valck, 2007-). Aquest és el major mercat audiovisual (congregà més de 12.000 participants el 2019 -Marché du Film, 2019b-), on no només es visionen productes acabats, sinó també *works in progress* per a futures edicions. Els últims anys, nogensmenys, l'equip d'en Sala també ha triat títols presents a la Sélection officielle, que enclou tant la competició oficial com la secció Un certain regard. De Cannes Classics, que programa títols antics restaurats, també s'han seleccionat diversos films i documentals les darreres edicions. Segons Sala, “aunque sea un festival con cierto nivel de inmovilismo [actualment no programa films de Netflix, per un conflicte d'aquest amb els totpoderosos exhibidors francesos] siempre encuentras en esa selección tan amplia algún momento que dices: «Aquí han acertado. Esto crea tendencia. Aquí han descubierto a alguien que será importante»” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 32-33). Un exemple recent, aportat pel mateix Sala, és *Bacurau* (Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho, 2019), que va arribar a la secció Oficial Fantàstic de Sitges amb l'aval del Premi del Jurat de la competició central al prestigiós festival francès (La Vanguardia, 2019b). Aquest guardó “souligne la singularité d'une



démarche cinématographique, [...] vocation à encourager de jeunes réalisateurs” (Allociné, 2019). És a dir, una distinció que vindica específicament la visió personal de directors amb, encara, escassa trajectòria, tot posicionant-los en el panorama cinematogràfic internacional, dins la tendència de veus pròpies llatinoamericanes que sintetitzen l'autoria amb el gènere. En el cas de *Bacurau*, s'abracen referents com John Carpenter, William Friedkin, Alejandro Jodorowski o l'*spaghetti western*. El seu pas per Sitges també fou reeixit, ja que va obtenir el guardó a la millor direcció, entre d'altres (IMDB, 2019a), i roman com un dels títols més celebrats de la 52a. edició, tant a nivell de crítica com de públic.

-Annecy: (França, juny, des de 1960) primer festival especialitzat en animació i un dels primers focalitzats en una disciplina concreta, és el veritable aparador mundial de les tendències en l'audiovisual animat. Té caràcter competitiu i compta amb un mercat molt significatiu (fundat el 1985), al que assisteixen milers de professionals (Iordanova, *et al.*, 2009). Cada any és visitat per Sánchez-Navarro per a seleccionar títols, tant per a Anima't com per a d'altres seccions (v. annex 1). *Dilili en París* (*Dilili à Paris*, Michel Ocelot, 2018), posicionada dins la secció Anima't, és una de les obres críticament més reputades dels últims anys. La seva *première* mundial fou a Annecy (MEDIA Films Database, 2018).

-Biennale di Venezia (Itàlia, agost-setembre, des de 1932): primer festival permanent de la història (Vallejo Vallejo, 2014), amb categoria A. Des de fa més d'una dècada ha esdevingut un referent per a Sitges, tot i la competència del TIFF, amb el qual rivalitza per a ser l'introduïdor definitiu a l'època de premis. Un títol singular programat als tres certàmens, *La forma del agua* (*The shape of water*, Guillermo del Toro, 2017), guanyà el Lleó d'Or, el guardó més important de la Biennale, que inaugurà Sitges el 2017 (fora de competició). Aquesta trajectòria, és a dir, “una pel·lícula que sale triunfante de Venecia y que llega a Sitges inmediatamente después como un gran evento y de ahí se catapulta hacia los Oscar de Hollywood” (García Massagué, 2018a, pàg. 29), proporciona un gran valor afegit per a tots els fòrums que l'han difós anticipadament. De tota manera, la inclusió en el programa de Sitges, en una gala tan mediàtica com la inaugural, no es pot vincular al premi a la ciutat vèneta ja que es confirmà públicament a primers d'agost. És a dir, abans d'iniciar-se el gran festival italià. És un cas digne de significar perquè aquest triomf que exalça a del Toro, cineasta de personalitat única forjada a Sitges des del seva *opera prima*, *Cronos* (1992), alhora suposa un reconeixement per al certamen català. Sitges fou valedor del seu talent des de principi de la seva carrera. D'altra banda, la

Biennale ha signat acords estratègics amb Netflix i Amazon.

-Donostiako Zinemaldia (Sant Sebastià, setembre, des de 1953): per a Sitges, és complexa la posició del Zinemaldia com a primer festival de l'estat (únic amb la màxima categoria de la FIAPF del país, tot i ser el menor dins d'aquesta). Això s'explica pels contactes i inclinació del seu director, José Luís Rebordinos, cap a l'àmbit del fantàstic (fou director de la Fantasiatzko eta Beldurrezko Zinemaren Astea durant 21 anys). Aquesta situació implica certa preeminència del certamen guipuscoà, en detriment de Sitges, pel que fa a la programació de *premières* estatals o europees de gènere (aquestes han anat augmentant des que Rebordinos assumí la direcció el 2010). Ambdós festivals, tot i les relacions cordials entre els seus directius, competeixen en algunes àrees per pertànyer a un mateix territori. El motiu rau en el següent: molts venedors internacionals practiquen la política de "autorizar la exhibición en un único festival por territorio, especialmente en el caso de producciones minoritarias" (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 8), com és el cas de moltes de les projectades a Sitges. De tota manera, com que el certamen generalista se situa molt proper en dates a Sitges (conclou una o dues setmanes abans que el segon s'iniciï), aquest ja té tancada la programació quan el basc comença. Zinemaldia també gaudeix de l'avantatge d'una excel·lent relació amb Toronto, del qual canalitza nombrosos llançaments per als mercats europeus (Fernández, 2017). En tot cas, si un títol interessant per a Sitges és seleccionat per al major certamen, i si la distribuïdora o els agents de vendes ho permeten, és factible programar-lo al primer, sempre que sigui fora de competició per a respectar el reglament. N'és un bon exemple *In fabric* (Peter Strickland, 2018), que primerament participà a Sant Sebastià en Sección Oficial, fet que representà el primer pas per Europa després de l'estrena mundial a Toronto; mentre que a Sitges es va incloure, reglamentàriament, dins l'Oficial Fantàstic però al marge del concurs (IMDB, 2018).

Sala reconeix al certamen basc el mateix nivell que la Berlinale per la potència de la seva programació. De fet, és un dels dos festivals espanyols que visita regularment com a estratègia de mercat, juntament amb Màlaga, aparador per excel·lència del cinema espanyol (La Vanguardia, 2018).

## • Amèrica del Nord

Fins a la dècada dels noranta, els festivals més sòlids de gènere eren europeus, i els nord-americans eren menors, no existien o els mancaven seccions fantàstiques o de mitjanit. No obstant, a partir de l'any 2000 va esdevenir-se un canvi radical, en què la rellevància industrial dels festivals es desplaçà cap a Amèrica del Nord. Els actors centrals de la indústria van entendre que aquests esdeveniments són irremplaçables a fi d'obtenir una *première* mundial per a penetrar, amb certes garanties, al mercat nord-americà. Actualment, això és perceptible a nivell programàtic en el següent: moltes de les preestrenes internacionals tenen lloc als EUA i Canadà, i posteriorment se celebra la *première* europea a Sitges (Rosales Diz, 2015).

-Sundance (Park City -Utah-, gener, des de 1978/1985 -adquisició de Robert Redford-/ 1991 -denominació actual-): primer gran festival generalista de la temporada (amb seccions competitives i no competitives), sense reconeixement de categoria A tot i la seva omnipresència, on quasi tots els films cerquen distribució internacional. Arran d'això, assisteixen per a fitxar pel·lícules les grans companyies multinacionals de distribució, sobretot a través de les divisions de producte independent dels estudis de Hollywood (com Focus Features respecte a Universal Pictures). Des de fa pocs anys, hi són assídues les plataformes més significades (Netflix, darrerament, és l'actor que compra en major mesura -Garcia Massagué, 2018a-), tot gravant contractes a nivell global. Sundance és un esdeveniment vedat a distribuïdores no estatunidenques modestes, i per tant “es muy difícil para un distribuidor local comprar una película en Sundance directamente” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 11). Els darrers anys, la direcció artística de Sitges ha viatjat al festival hivernal en múltiples ocasions, ja que el nombre de produccions de gènere programades ha crescut sensiblement. Un exemple recent de títol programat a Sitges arran de la seva participació al certamen de Utah és *La bruja: Una leyenda de Nueva Inglaterra* (*The VVitch: A New England Folktale*, 2015), que inaugurarà, lògicament fora de concurs, la 47a. edició del primer. Aquest exemple és paradigmàtic de Sitges, perquè llançà al circuit especialitzat un autor debutant en el llargmetratge que posteriorment repetí selecció al Festival, Robert Eggers. Així mateix, també es dona el recorregut en sentit contrari: un dels títols més recordats de l'edició de 2016, *Crudo* (*Grave*, Julia Ducournau, 2016), inclòs dins la secció Oficial Fantàstic Competició, s'exhibí primerament a Sitges (prèviament fou visionat a Cannes per la direcció artística, concretament a la Semaine de la Critique), i l'any següent a Sundance.

-SXSW (South by Southwest, Austin -Texas-, març, des de 1987/1994 -vessant audiovisual-): esdeveniment generalista (competitiu i no competitiu), amb àmplies seccions de gènere i fort impacte mundial, com indica el fet que Netflix ha esdevingut un dels seus majors compradors els últims anys (Garcia Massagué, 2018a). Sala destaca que suposa una “mezcla muy divertida de tendencias, géneros, apuestas [...] en una ciudad que hoy en día es el baluarte de lo artístico en EE. UU.” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 33). Notablement desenvolupat des de 2014, de forma destacada en el vessant del cinema de gènere, fet que s'ha plasmat en el programa de Sitges. Ho acrediten *premières* de produccions com l'espanyola *El cadáver de Anna Fritz* (Hèctor Hernández Vicens, 2014), encabida dins la secció Oficial Fantàstic Competició, que inicià al festival texà una llarga trajectòria pel circuit especialitzat (IMDB, 2015).

-Tribeca (Nova York, abril, des de 2002): festival generalista (competitiu), en clar creixement fins a la pandèmia del coronavirus de 2020, any en què s'ha suspès. Com en la majoria de festivals essencials dels EUA, Netflix realitza grans desemborsaments en adquisicions al certamen de Manhattan (Garcia Massagué, 2018a). En menys d'una dècada, han augmentat la quantitat de títols proclius per a Sitges que s'inclouen en la programació, i això s'ha reflectit en la graella d'aquest. Un exemple recent és *Huachicolero* (Edgar Nito, 2019), que va tenir la seva estrena mundial a Tribeca, i posteriorment circulà pel BiFan i Sitges (secció Òrbita), entre d'altres (IMDB, 2019b).

-Fantasia (Mont-real -Quebec-, juliol, des de 1996): especialitzat competitiu. Malgrat que sorgí com a iniciativa divulgadora de l'emergent escena asiàtica (tenint molt en compte l'*anime*, tan vindicat a Sitges des de final dels anys vuitanta), actualment programa cinematografies d'arreu. En síntesi, “it is valued by both hardcore genre film fans, and distributors, who take advantage of the eclectic line up to select foreign and domestic films for release across North America” (Bailey, Blake, 2013, pàg. 200). És una celebració que aporta força títols a les programacions de Sitges, com *Creepy* (*Kurîpî: Itsuwari no rinjin*, Kiyoshi Kurosawa, 2016) (IMDB, 2016). Respecte a aquesta obra, es pot establir un paral·lelisme entre Sitges i el certamen quebequès. El primer introduí, juntament amb Cannes, al citat cineasta nipó a Europa, mentre el segon fou el pioner responsable de difondre la seva obra al mercat nord-americà. Disposa d'un mercat biennal, Frontières, destinat específicament a estimular la coproducció entre Europa i Amèrica del Nord (Marché du Film, 2020).

-TIFF (Toronto International Film Festival, Canadà, setembre, des de 1976): generalista no competitiu, amb premis del públic i jurats per a seccions de cinema canadenc. No gaudeix de la categorització de classe A, tot i depassar en envergadura industrial a molts que sí ostenten aquesta discutida categoria. La secció especialitzada en fantàstic Midnight Madness és un referent dins del circuit fantàstic. Ho certifica, per posar un exemple, la *première* mundial de *Color out of space* (Richard Stanley, 2019) (Collider, 2019), inclosa a Sitges en la principal secció competitiva (Kovacsics Grisolí, 2019). Aquest també extrau films d'altres seccions del gran festival nord-americà, com *Synchronic* (Justin Benson, Aaron Moorhead, 2019) (Toronto International Film Festival, 2019), també programada a Sitges a competició en la secció Oficial Fantàstic (Kovacsics Grisolí, 2019). Considerada per la indústria l'avantsala de la temporada de premis, en les darreres edicions s'ha vist superada, en alguns aspectes, per l'envigoriment de Venècia. Com aquesta, ha establert un important acord amb Netflix. Compta, *de facto*, amb un mercat potent (Simmonds, 2018).

-Fantastic Fest (Austin -Texas-, setembre, des de 2005): un dels festivals especialitzats més reeixits internacionalment (competitiu). Entre d'altres, programa els títols de Midnight Madness (TIFF) i els llança envers Europa (Garcia Massagué, 2018a). *Te sigue (It Follows)*, David Robert Mitchell, 2014) és un exemple de film memorable, relativament recent, projectat tant al certamen nord-americà (on guanyà el màxim guardó) com al sitgetà (IMDB, 2014). Fou programat (secció Oficial Fantàstic Competició) (Diversos autors, 2017), al menys en el segon cas, arran de la seva inclusió al programa de la Semaine de la Critique.

D'altra banda, és important tenir present que l'origen del Fantastic Fest rau en la visita que realitzaren a Sitges, l'any 2002, Harry Knowles, Meredith Borders i Kier-la Janisse (el primer, fundador de la web "*Ain't it cool news*", com a membre del jurat), entre d'altres. Borders ho explica així: "I had been to a couple of film festivals before then, but nothing had really prepared me for Sitges. It is as if this festival were curated specifically for me: horror, science fiction, fantasy, loads of Asian films and of course about 100 Spaghetti Westerns [...]. Harry and I caught up and both expressed our wonder at what this beast of a festival meant. We made a pledge to one day bring something like Sitges to Austin, Texas" (Borders, 2014). Tot això suggereix l'elevada influència de Sitges respecte al panorama d'esdeveniments especialitzats, enriquint així el circuit i la consegüent circulació de títols i tendències, però alhora estimulament el desenvolupament d'una intensa competència i retroalimentació dins el nínxol del cinema de gènere.

## • Iberoamèrica

-Ventana Sur (Buenos Aires, des de 2009): mercat generalista coorganitzat per l'Institut Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) i el Marché du Film de Cannes, reuneix a diferents actors de la indústria audiovisual per a promoure la coproducció, finançament i distribució internacional dels continguts llatinoamericans (Ventana Sur, 2019). El productor català David Matamoros considera que “últimamente se ha convertido en centro de ebullición de nuevos talentos y de un cine muy interesante” (Garcia Massagué, 2018d, pàg. 2). És el primer esdeveniment que Sitges visita després de la seva pròpia celebració, on ja selecciona films per a l'edició de l'any vinent. Hi és present amb produccions i iniciatives, on destaca el segell conjunt Blood Window (creat el 2014), en el qual presenta el projecte guanyador del Sitges Pitchbox anterior. A banda, el Festival valora una quinzena de projectes iberoamericans (el guanyador presenta el seu llargmetratge en la següent edició de Sitges), i també participa en els respectius fòrums professionals (Audiovisual 451, 2019). *Aterrados* (Demián Rugna, 2017) és un film que, gràcies al seu pas com a projecte pel mercat porteny, es va poder desenvolupar. Fou difós posteriorment a través de Sitges (secció Oficial Fantàstic Competició) i d'altres esdeveniments del circuit especialitzat i, inclús, algun del generalista de caràcter A, com el de Mar del Plata (IMDB, 2017). A més, va ésser adquirit per Netflix.

## • Àsia

-FILMART (Hong Kong International Film & TV Market, març, des de 1997): mercat de distribució, producció i adquisició de pel·lícules, entre molts d'altres serveis, essencial per a Sitges ja que, depenent de l'any, gairebé el 40% de la seva programació dimana del continent asiàtic. Per tant, és imprescindible assistir-hi per a negociar amb productors i distribuïdors gran part dels films que coparan les graelles de Sitges. *The Gangster, the Cop, the Devil* (Akinjeon, Won-Tae Lee, 2019), és un exemple representatiu de títol venut i projectat a múltiples distribuïdores i festivals a través d'aquest mercat hongkoguès. Sala i Hostench el van visionar llavors, un parell de mesos abans del seu llançament a Corea del Sud (el seu mercat d'origen) i de la posterior *première* oficial a Cannes. A Sitges, el programaren dins la secció Òrbita (CineAsia, 2019). És a dir, no és infreqüent que la direcció artística del Festival, pel reconeixement mundial de què gaudeix com a marca, accedeixi a través de mercats regionals a certes produccions abans de la seva entrada oficial en el circuit de festivals, sia en la seva versió definitiva o en còpies de treball.

-BiFan (Bucheon International Fantastic Film Festival, Corea del Sud, juliol, des de 1997): especialitzat competitiu. És el primer gran festival de gènere a Àsia, territori capital per a la indústria del fantàstic i, en conseqüència, per a Sitges. L'estat sud-coreà està marcat per uns condicionaments polítics i socials que compliquen l'organització d'un festival (com la vigència de certa censura). Tot i això, el BiFan ha guanyat un notable impuls els últims anys. Sala el qualifica com “un festival muy bien organizado y con cierta repercusión en toda Asia” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 34-35). *Memory: The Origins of Alien* (Alexandre O. Philippe, 2019) és un llargmetratge documental (gènere que tanta força ha adquirit en el circuit especialitzat), inclòs a les gralles tant del certamen de Bucheon (Bucheon International Fantastic Film Festival, 2019) com del sitgetà (en secció Oficial però exclòs del concurs -Sitges Film Festival, 2019b-).

-IFFAM (International Film Festival & Awards, Macau -Xina-, desembre, des de 2016): mercat i festival competitiu. El 2019, Sitges i IFFAM segellaren un acord de col·laboració, que estableix que el primer tria un projecte europeu de gènere per a participar al IFFAM Project Market, amb l'objectiu d'obrir les portes a la seva coproducció i cofinançament. Sitges també participa en les trobades de l'Industry Hub d'aquest jove fòrum asiàtic, amb l'objectiu d'apropar els dos mercats i descobrir nous directors (Audiovisual 451, 2019). Respecte al vessant com a festival pròpiament dit, per posar un exemple, *The Outlaws (Beomjoidosi, Kang Yoon-Seong, 2017)* fou un dels primers títols programats a Sitges per a l'edició de 2018, arran del visionat per part d'Hostench a Macau l'any anterior (CineAsia, 2018).

L'IFFAM Project Market, iniciativa destinada a fomentar el talent i estimular la (co)producció, juntament amb la molt similar desplegada a Ventana Sur, entronca amb propostes com la Cinéfondation (Festival de Cannes) o el CineMart (Festival de Rotterdam), que “transcend national boundaries and, thus, are highly suitable to facilitate a branch that is more and more dependent on co-productions and international investors. They stimulate [...] the industrial viability, especially for productions without a large domestic market” (Valck, 2007, pàg. 109). El fet que els títols escollits en ambdós fòrums tinguin l'incentiu que s'exhibiran en l'edició vinent de Sitges genera un impacte directe en el programa. Per tant, això es pot considerar una estratègia de programació, a banda d'una política de promoció industrial.

## -Relacions amb agents de vendes i distribuïdors

Les agències de vendes i de representació (empreses o persones físiques que representen als distribuïdors d'un títol o d'un catàleg en determinat territori) són “las empresas responsables de comercializar los derechos de exhibición de las obras audiovisuales y, por lo tanto, de rentabilizarlas económicamente” (Miñarro Fariña, 2013, pàg. 9). És a dir, són figures d'intermediació decisives en el panorama audiovisual actual. Els agents i les distribuïdores consideren que certs certàmens operen com a *trendsetters* (“establidors de tendències”) dins l'ecosistema audiovisual. Per tant, són els punts on les *brands* (“marques”), enteses en termes de màrqueting com moviments (estilístics o nacionals) o autors, són construïdes (Valck, 2007). L'estatunidenca Yellow Veil, especialitzada en cinema de gènere de baix pressupost, és una de les companyies de vendes amb major relació amb el Festival. Per al crític Diego Salgado, aquest vincle representa, fins i tot, un signe de “precariedad” i de “sinergias absorbentes” (Salgado, 2019, pàg. 84).

Els visionats directes o links que envien certes distribuïdores i agents al Festival (fins fa relativament pocs anys s'enviaven discs en formats físics, però ara ja no s'accepten) són un mitjà molt eficaç per a avaluar films al marge del marc d'un mercat o festival físics. En ple confinament per la crisi de la COVID-19, el seu valor pràctic ha augmentat el 2020. La distribució comercial s'ha complexificat els darrers anys, i la selecció d'un títol per al programa d'un festival ja no genera tantes garanties a nivell d'exposició i succés. Tot i això, la inclusió d'un film en la programació de Sitges, segons Sala, encara “aporta ese plus de calidad de película que pasa por un foro especializado y privilegiado [...] y le da ese punto de salida hacia un público que a veces pide ese filtro de calidad” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 2).

El fet que les empreses de distribució privin de títols sol·licitats per a incloure's al programa de Sitges, impedit així confegir el programa desitjat per la direcció artística, respon en la majoria de vegades al següent:

-El gran nombre de públic que convoca Sitges sol ser percebut amb reticència per alguns distribuïdors perquè temen esgotar tota l'audiència potencial, que ja hauria assistit a la *première* i a d'altres passis al Festival.

-Si un títol ha obtingut un guardó o menció en una de les prestigioses seccions de Cannes, per exemple, per a certes distribuïdores vincular-se amb el segell Sitges



representa perdre l'oportunitat de refermar el vincle amb una tipologia de producte de qualitat (allunyat del nínxol de gènere), més present al Zinemaldia o a la Seminci de Valladolid.

En certes ocasions (v. apartat 5), per la llarga relació que vincula al Festival amb nombrosos productors i distribuïdors, com Filmax o A Contracorriente, aquests es posen directament en contacte amb la direcció artística per a oferir la selecció de produccions o adquisicions de la seva cartera de nous títols. L'objectiu principal, des del punt de vista d'aquests actors, és que els títols més destacats siguin triats pel Festival per a la secció Oficial Fantàstic, la secció amb més audiència i atenció mediàtica. Les comunicacions es van produint al llarg de tot l'any amb el director artístic i el seu equip. De fet, la centralitat de Sitges motiva que els títols de gènere pur ja s'adquireixin tenint en ment al Festival com a espai promocional idoni. David Mitjans, un dels responsables d'adquisicions de la distribuïdora barcelonina A Contracorriente, ho confirma: “hay películas que cuando se compran en Cannes o en Berlín ya estás pensando en Sitges como el festival ideal” (García Massagué, 2018d, pàg. 10-11). D'altres obres amb majors inquietuds autorals, com s'ha exposat, poden encabir-se tant a Sitges, com a la Seminci o al Zinemaldia, en funció de l'estratègia del seu distribuïdor.

Esporàdicament, les distribuïdores canvien de parer sobtadament. Això ho prova, per exemple, el fet que un títol seleccionat per a Sitges el 2019, *El monstruo de St. Pauli* (*Der goldene Handschuh*, Fatih Akin, 2019), finalment clausurà TerrorMolins, un festival temàtic mitjà, en clar creixement, que té lloc un mes després de concloure Sitges. Es tractà d'una decisió de la distribuïdora, Vértigo Films (*Marea Nocturna*, 2019), potser motivada pel temor a una reacció negativa de crítica i/o públic al gran certamen especialitzat.

-Visites a agències de talents i a d'altres actors: una o dues vegades a l'any, la direcció es desplaça a la ciutat de Los Angeles per a cultivar i desenvolupar relacions amb els agents de talents, que tant poder aglutinen en el panorama actual (La Vanguardia, 2018), i amb d'altres actors (productors i distribuïdors), a fi de sol·licitar productes audiovisuals o concertar *talents* i esdeveniments per al programa de Sitges (v. annex 3). Així, es posiciona el certamen en el nòdul més determinant del sector audiovisual, la indústria hollywoodiana. Aprofitant el desplaçament, també es visita l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques, on el Festival està acreditat (v. pàg. 15).

-Les corresponsalies o delegacions són figures claus (crítics, periodistes o programadors de festivals) en el procés selectiu de films de països o territoris específics, inclús amb capacitat per a orientar *works in progress* o *final cuts* envers els gustos dels festivals o els seus possibles canvis de línia editorial (Garcia Massagué, 2018c). El Festival no compta estrictament, de moment, amb cap delegat o delegada que operi com a filtre en algun territori. No obstant, com subratlla Garcia Massagué, “en el equipo contamos con especialistas en ciertas filmografías territoriales [per exemple, Domingo López respecte al cinema asiàtic] y mantenemos acuerdos con instituciones de cine repartidas por todo el mundo que ya hacen de ojeadores de género fantástico” (v. annex 3). A més, formar part de la MIFF, com ja s'ha exposat, permet una coordinació entre el flux de títols (i *talents*) disponibles en els distints mercats enxarxats.

No obstant, també existeixen vies de col·laboració més informals, que depenen dels vincles personals amb el Comitè de Selecció del Festival i, fins i tot, de l'atzar. Garcia Massagué ho exemplifica així: “No sería la primera vez que un programador se encuentra casualmente en una exhibición y se enamora de la producción que aparece en pantalla, o que el sistema tradicional del boca-oreja le lleve a buscar un título del cual se ha hablado en los medios o entre los profesionales del sector” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 31).

Sánchez-Navarro matisa que la iniciativa pròpia ha d'ésser un component significat, dins l'estratègia de mercat, per a confegir un programa variat, complert i, fins a cert punt, diferenciat: “Cal mantenir un equilibri: s'ha de buscar [...] a festivals i mercats, perquè no pots esperar que tot t'arribi, però també has de promoure que t'arribin coses, perquè tampoc pots dependre només de seleccionar entre aquelles coses que ja han estat seleccionades per altres comissaris o per altres programadors de festivals” (v. annex 1). És a dir, pot ésser contraproductiu limitar-se a cercar en fòrums o entre les propostes remeses directament, en el sentit que es pot caure en una certa supeditació a corrents conformistes o que acusin força els gustos de determinats prescriptors. Per a evitar-ho en certa mesura, la direcció artística investiga el mercat, estudiant cada any gran quantitat de títols (es visionen diàriament varies pel·lícules i curtmetratges). A més, s'informa a través de la lectura de webs, blogs i de revistes cinematogràfiques de pràcticament tot el món, així com seguint, a fi de contrastar la investigació, els comptes de Twitter dels i les principals integrants de la crítica i de directors o directores de festivals (La Vanguardia, 2018). Això palesa el notable pes específic adquirit per les xarxes socials durant el procés de selecció.

## 6.2) Estratègia artística

Aplicar un filtre, segons la RAE, és el “Sistema de selecció en un proceso según criterios previamente establecidos” (Reial Acadèmia Espanyola, 2020). En el present context, significa depurar la selecció de l'àmplia oferta disponible al mercat estatal i internacional d'acord amb el reglament del Festival i els gustos personals dels integrants del Comitè de Programació. Aquest, per a poder filtrar l'oferta, ha de desplegar l'estratègia artística. És a dir, té la tasca de compatibilitzar les obligacions directives amb, entre d'altres, els seus criteris cinèfils. Aquests són els següents:

- Trajectòria del realitzador/a: debutant, canvi de registre, polèmic/a, col·laborador/a d'altres directors o directores cèlebres, pertinença a alguna escola, entre d'altres (Garcia Massagué, 2018c).
- Temàtica: en funció del cicles industrials del sector i la seva predilecció momentània per explotar determinada tipologia de projectes fins a la saturació del mercat, segons l'edició del Festival sorgeixen o es bandejen certs subgèneres. Succeí fa dues dècades amb l'emergència del fals documental (que tant potencià Sitges amb una retrospectiva i un llibre el 2001)<sup>6</sup> o amb el *found footage*, o quinze anys enrere amb el *torture porn*. Amb els dos primers, tan viculats, el fantàstic “va integrar de manera activa les possibilitats del format digital en la seva posada en escena” (v. annex 2). Així, féu avançar, a través de diversos dispositius formals, el llenguatge del gènere i els porosos límits respecte a la no-ficció.

De manera més recent i concreta, en les edicions de 2018 i 2019 es detecten temes com el de la infància com a viatge iniciàtic contigu al fantàstic i al terror (el seu tractament dins el gènere no representa pas una novetat, però sí determinats enfocaments). Aquest fou un dels eixos temàtics del festival, com acredita la seva centralitat als següents films: *Valley of shadows* (*Skyggenes dal*, Jonas Matzow Gulbrandsen, 2017), *The lodge* (Severin Fiala, Veronika Franz, 2019), *Adoration*, *The nest* (Roberto de Feo, 2019), o *We are little zombies* (*Wi â Ritoru Zonbîzu*, Makoto Nagahisa, 2019). Un dels altres motius recurrents del Festival de 2019 fou el fantàstic com a forma poètica de capturar el record, enunciat en pel·lícules com *Vif-argent* (Stéphane Batut, 2019) o *¿Dónde está mi cuerpo? (J'ai perdu mon corps*, Jérémy Clapin, 2019) (Casau Vaz, *et al.*, 2019). Això suggereix que

<sup>6</sup> **Hispano, Andrés; Sánchez-Navarro, Jordi** (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat España.

aquest gènere s'articula sobre la base d'un conjunt d'idees arrelades històricament, que es van reposicionant en funció del *zeitgeist* social i polític de cada època. Com sintetitza Casau Vaz (v. annex 2), “com totes les manifestacions artístiques, el fantàstic es nodreix del clima social i de la reinterpretació de motius icònics i eterns”. El crític i programador català ho exemplifica amb el sobreexplotat mort vivent, el qual “s'ha convertit en una mena de tela en blanc, susceptible de ser receptacle de tot tipus de simbolismes crítics”. La francesa *Zombi Child* (Bertrand Bonello, 2019), que participà, el 2019, a la secció Noves Visions de Sitges (Kovacsics Grisolí, 2019), empra els zombis haitians per a realitzar una crítica lectura, social i política, de la França obnubilada en la seva *grandeur*.

- Tendències: la inclinació per determinades cinematografies durant certes edicions de Sitges, que són descobertes i publicades de forma insistent en detriment d'altres, indica que el cinema, com d'altres manifestacions culturals i creatives, està lligada a modes i tendències (Garcia Massagué, 2018c). Respecte als estats asiàtics, a banda d'introduir a Espanya el cinema sud-coreà (Kovacsics Grisolí, Salvadó Romero, 2020), excèntrics autors nipons com Takashi Miike, Sion Sono o Tetsuya Nakashima, o produccions tailandeses, indonèsies o cambodjanes, per citar alguns països del sud-est asiàtic, Sitges ha difós àmpliament la cinematografia filipina. Directors relativament habituals als festivals més prestigiosos però poc difosos en sales espanyoles, com Brillante Mendoza, Raya Martin, Lav Díaz o Erik Matti (tots ells cineastes molt diferents a pesar del seu origen comú), han despuntat la darrera dècada dins l'esfera de la crítica especialitzada a través de la seva programació al Festival. L'engraellat de les seves produccions, de manera significativa, ha tingut lloc tant en la màxima secció competitiva com en les de caràcter més alternatiu, com Noves Visions (CineAsia, 2019). Això demostra tant la pluralitat de mirades del cinema de Filipines com la riquesa del programa sitgetà.

- Innovació: nombrosos/es professionals de la programació es guien pel concepte de «nova mirada», és a dir, formes narratives o models de filmar o editar innovadors, que desconcertin prou per a captivar sense endinsar-se en un risc excessiu (Garcia Massagué, 2018c). Sitges és un dels festivals més inclinats envers l'experimentació, juntament amb Gijón o el D'A (Barcelona). Aquesta tendència, de forma coherent, es manifesta superiorment en les seccions Noves Visions i, parcialment, Seven Chances. La primera, com Casau Vaz recalca (v. annex 2), és un contenidor creat per Sala amb el propòsit d'experimentar amb les fronteres del gènere. S'abraça, així, a un públic més minoritari del que copa les sessions amb la darrera entrega de, per exemple, Blumhouse. Lamentablement, aquesta sensibilitat avantguardista no ha arrelat suficientment en la

percepció general de l'opinió pública. Com Sala deplora, “evidentemente dentro de España seguimos siendo «*los del terror*», porque este es un país de tópicos. Fuera de nuestras fronteras somos «*los de la vanguardia, los del cine conceptual, más radical, más atrevido...*». Eso es lo que entienden en países como Estados Unidos, Japón o Hong Kong” (CineAsia, 2016).

- Qualitat: hauria de donar-se per descomptat, però no sempre es pot confiar-hi. D'una banda, realitzadors veterans poden presentar obres molt menors. De l'altra, “realizaciones interesantes quedan relegadas por culpa de una factura pequeña, que no les permite alcanzar los estándares del festival” (Garcia Massagué, 2018c, pàg. 32). A banda de la direcció, també s'examina que el guió i els intèrprets acompleixin uns mínims qualitius.

- Capacitat per a generar debat: la potencial controvèrsia que poden concitar determinats títols, difosa principalment a través de xarxes socials i d'altres mitjans de comunicació, és un criteri amb pes, ja que estimula el diàleg i enriqueix el debat sobre el gènere i la indústria. De fet, es pot emmirallar aquesta discussió amb la que també té lloc entre l'equip artístic de Sitges quan s'està configurant el programa. Per contra, no interessa, des d'un punt de vista artístic, programar un excés de títols que no provoquin, que siguin plans en el fons o en la forma o, en el pitjor dels casos, que generin indiferència.

A banda, cal considerar les retrospectives i projeccions de films que no són recents (en certs casos restaurats), una política programàtica molt lligada als certàmens de gènere per la naturalesa de les seves audiències com a fans (Hunter, 2018). L'experiència de l'autor del TFM evidencia que han decrescut notablement des que en Sala accedí a la direcció. Ho justifiquen causes com l'encariment de certes còpies i la negativa d'algunes distribuïdores internacionals a cedir-ne, entre d'altres. No obstant, la seva minoració ha convertit les sessions en què es projecten en quelcom especial, que destaca dins la carregada programació de Sitges. Un dels exemples més representatius és *Phantasma* (*Phantasm*, Don Coscarelli, 1979), exhibida amb notable succés de públic durant l'edició de 2016 (secció Sitges Clàssics - Neo culto focus). Fou projectada en presència del seu realitzador, que posteriorment protagonitzà una sessió de preguntes i respostes (Diversos autors, 2017). És a dir, “retrospectives are rarely shown as a stand-alone screenings. [...] have appearances by cast and crew members whose role is to contextualize the film” (Hunter, 2018, pàg. 99). De fet, en els certàmens dels distints circuits especialitzats, com Sitges, les projeccions retrospectives acostumen a ser més nombroses que en el circuit generalista, ja que “«newness» is only one part of what attract audiences [...] and the

celebration of earlier work is frequently of greater importance” (*ibid.*, pàg. 102).

### 6.3) Factors de decisió del Comitè de Programació

Els principals factors que intervenen en la decisió sobre a quina secció es programarà un film seleccionat, a banda de l'estratègia artística, són els següents:

-Rellevància internacional de la pel·lícula: guardons, recorregut d'èxit per festivals notables, crítiques positives generalitzades (tant en mitjans especialitzats com generalistes, en publicacions del *fandom* i en el *feedback* aportat en xarxes socials).

-Estratègies de les distribuïdores: negocien amb la direcció artística per a posicionar el títol, a banda d'en la secció més convenient, en el dia i horari idonis, tenint en consideració la data d'estrena en sales comercials o plataformes (habitualment prefixada amb forta antelació, especialment els títols distribuïts o adquirits per grans companyies), i d'altres paràmetres.

Diego López aprofundeix en el procés aplicat a l'hora de situar un títol en una secció o altra: “tenemos cierta amplitud a la hora de manejar títulos. Se seleccionan de acuerdo a las secciones [...], que ya tienes muy familiarizadas. Cuando estás viendo una peli, sabes dónde la puedes ubicar. [...] aunque hay películas que, si bien las ve uno, va directamente a la sección Oficial. Es automático. Hay otros casos en donde tenemos que verla los tres [Sala, Hostench, López] para acabar de definir dónde irá. Puede depender de la visión de cada uno de la sección. La puedes ver claramente en Oficial, pero otro la ve más en Panorama. Es un trabajo entre nosotros que ya está familiarizado” (Orta, 2018). És a dir, es constata que la selecció és un procediment, en general, col·legiat, que en seleccionar-se els films ja se situen en una secció determinada, i que el debat entre els components de l'equip és una constant per a assolir decisions que modelaran la programació. Com s'ha citat (v. pàg. 26), de fet, una preselecció en una certa parcel·la no és definitiva, i pot canviar-se a causa del diàleg entre els distints components, fins que un dels arguments s'imposi.

Un altre exemple sobre el tarannà obert que presideix el Comitè, té com a protagonista a Sala, que ha manifestat públicament (Marea Nocturna, 2019) el fort rebuig que li produeix un títol com el ja citat *Der goldene Handschuh* (v. pàg. 37). Aquest arribà a estar seleccionat per a la 52a. edició, fins que va caure de la programació per motius aliens al Festival. El màxim responsable artístic de Sitges, que qualifica textualment al film

francoalemany de “basura, vergüenza” (Marea Nocturna, 2019), explica que amb certa freqüència es veu impel·lit a programar alguns films que no aprova qualitativa o críticament. El motiu rau en les opinions d'altres membres del Comitè (no identificats de manera pública), que es posicionaren a favor de *Der goldene Handschuh*. Això reforça la idea que les decisions de programació són consensuades, i que no sempre el criteri del director artístic és el que s'imposa.

*Gonjiam: Haunted Asylum* (Jung Bum-Shik, 2018), programada el 2018 a la secció Midnight X-Treme, exemplifica com es consideren distints factors a l'hora de seleccionar definitivament una cinta, més enllà del propi gust de la direcció artística. Hostench ho exposa amb claredat: “el año pasado rechazamos la peli, pero nos pareció injusto por una razón: y es que [...] no nos tiene que gustar solo a nosotros. Leímos varias críticas de gente en quien confiamos que no estaban tan mal, y luego vimos el éxito en Corea. El año pasado nos fue muy justo el cogerla, pero creemos que habrá gente a la que le gustará, el público joven va a disfrutar. Creo que es una película que a [...] señores como nosotros no nos interesa, pero sí a gente más joven o que le guste el cine coreano y no puede acceder a títulos como este y la querrán ver, los chicos protagonistas son famosos. Tenemos que ser honestos y que la gente la vea” (CineAsia, 2018). És a dir, es palesa el caràcter professional de la tasca de programador/a, que transcendeix les seves inclinacions com a cinèfil/a o crític/a.

Respecte a com harmonitzar la conformació de la secció Oficial amb les seccions especialitzades (intervenen molts aspectes en la decisió d'en quina parcel·la es programa una film), l'exemple d'Anima't és il·lustratiu. Sánchez-Navarro raona que “mantenim un espai [...] reservat a la secció oficial per a aquelles obres d'animació que realment mereixen un espai per la seva pròpia dinàmica internacional. Això no vol dir en absolut que les millors pel·lícules vagin a secció oficial i les pitjors quedin a la secció complementària. [...] En tot cas el que està clar és que compatibilitzar una secció com Anima't amb una secció oficial tan potent com la de Sitges no és difícil” (v. annex 1).

#### **6.4) Pràctiques programàtiques en la graella**

Pel que fa a les pràctiques programàtiques, és fonamental per als dirigents de Sitges seguir una criteri basant-se en el registre assumit pel producte seleccionat respecte a l'aforament de les sales. D'acord amb aquesta lògica de mercat, no seria coherent, per posar un exemple, que un producte obertament comercial distribuït per una multinacional,

s'enclogués dins el contenidor Noves Visions un dia entre setmana no festiu ni vigília d'aquest (possiblement al Prado o Tramuntana). Per contra, una obra amb decidida vocació autoral o cinèfila, també estaria programada fora de lloc un vespre o nit de cap de setmana en la secció Oficial Fantàstic o en Panorama Fantàstic, és a dir, a l'Auditori. Sala estableix un paral·lelisme entre la graella del Festival i una televisiva, en el sentit que “hay unos *targets*, unas horas donde hay un público, donde hay otro público...Conocemos nuestra parrilla y nos podemos equivocar, como puede ocurrir alguna vez, pero sabemos muy bien dónde la película va a funcionar. El distribuidor debe estar en coordinación para opinar, pero también confiar en el festival y en que no hemos cogido la película para destrozarla, sino para darle la mejor exposición” (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 20). Sobre les reticències de certes distribuïdors en la franja triada pel Festival per al seu títol, Sala aprofundeix: “Yo me acuerdo que algún distribuidor siempre discutía: 'Esta película va el lunes por la noche, pero es que los lunes no va nadie...'. En un sitio como Sitges, a 30 km de una gran ciudad, hay gente que viene a ver películas porque le apetece. Hay público que está todo el día y ve todo lo que sea, pero si una película la colocas un lunes, vas a movilizar a un público que quiere ver esa película: pasar una noche en Sitges, cenar, ver la película, etc. Es un formato que funciona. Y luego el distribuidor te dice: 'Tenías razón'. Esta película a lo mejor en lunes es la estrella y en sábado o domingo, con todo el barullo que hay aquí de eventos y de películas de un tipo muy determinado, a lo mejor pasaba desapercibida” (*ibid.*, pàg. 20-22). És a dir, l'assistència a certs títols no sempre es veu beneficiada per programar-se els dies de major afluència de públic, ja que l'extensa oferta programàtica pot restar centralitat a la producció. A més, no només es posiciona el film seleccionat per a que funcioni i obtingui una repercussió que satisfaci al distribuïdor, sinó que en termes de taquilla és molt convenient per al Festival recaptar el màxim possible i fer créixer els recursos propis.

## **7) Principals tendències del fantàstic contemporani**

En el panorama actual, s'han introduït nous actors arran de la digitalització (serveis OTT -*Over the Top*, és a dir, de lliure transmissió-, canals i plataformes temàtiques, xarxes socials, entre d'altres), i molts dels paràmetres d'oci i de consum que recentment es donaven per assentats han quedat descartats. Aquests estan encapçalats pel cicle d'explotació per finestres, que està patint un estretament intensiu. En aquest context, la volatilitat de les tendències és un fet. Com s'ha citat (v. pàg. 22), l'objectiu prioritari del Festival és la creació de tendències (Sitges Film Festival, 2020d), però això es dificulta enormement quan la inèrcia del consum audiovisual fagocita ràpidament la consolidació



de les primeres. Una sèrie de productes que en un punt de la temporada conformen tendències vigents, s'obliden o no prosperen en escàs marge de temps, empesos per l'enorme ritme de producció i la diversitat de formes de consum. Per tant, segons Sala, les tendències “ya no son anuales, cambian en cada Festival. [...] Nosotros no pasamos películas del año pasado...[tot i que el reglament ho permet] Son del 2018 y diría que el 50% de la segunda mitad del año. Si sólo pusiéramos pelis de principios del 2018 estaríamos anticuados” (La Vanguardia, 2018). En aquest sentit, ser director de Sitges s'assimila molt a ésser un avivat rastrejador del mercat.

En el següent llistat, es recullen i analitzen, a grans trets, les tendències creatives globals més significatives que s'han consolidat els darrers anys, en part a través de Sitges. Prèviament, cal assenyalar que moltes de les produccions procedents d'Europa i d'Àsia ja no assoleixen el mateix nivell decisiu de vint anys enrere, com Casau Vaz certifica (v. annex 2): “les produccions europees i asiàtiques han perdut cert pes en la definició del cànon dels darrers anys, en comparació amb el *boom* del canvi de segle”.

-Dilució dels límits entre cinema d'autor i de gènere: produccions situades “en un punto equidistante entre el género y la expresión de una vanguardia autoral” (Casau Vaz, 2017, pàg. 33). Des d'un vessant de mercat es denomina a aquestes propostes, que tant estan proliferant als EUA, com “mixtes”. Poden comportar un cert risc comercial pel perill de caure en la indefinició entre ambdós segells i no trobar el seu públic. *Mandy* (Panos Cosmatos, 2018), presentada a la secció Oficial competitiva de Sitges el 2018 (Kovacsics Grisolí, 2018), constitueix un exemple força recent d'aquesta tipologia de producció, àmpliament representada al Festival durant l'etapa analitzada.

Encara que els EUA, prèviament, es mantenia com un referent industrial, “imprescindible a la hora de discernir las nuevas tendencias del género” (Casau Vaz, 2017, pàg. 7), la darrera dècada ha estat caracteritzada pel relançament del fantàstic nord-americà (que abraça també la puixança de la sèrie B canadenca), amb produccions independents que “apel·len tant al gènere com als circuits i al públic de l'anomenat cinema d'autor i *indie*: no per casualitat moltes van tenir la seva estrena a Sundance” (v. annex 2). Dins la seva diversitat, es detecten alguns trets comuns: “Les scénarios sont plus complexes, les personnages multidimensionnels et le malaise préféré aux effets spectaculaires ou aux *jump scares*” (Nussbaum, 2020, pàg. 20). És a dir, abraça obres disperses, “des de la ciència-ficció intimista de Mike Cahill [que podria constar també al punt de *lo-fi*] fins a les pel·lícules de Robert Eggers, Ari Aster o Jordan Peele (tot i que en aquests dos últims

casos, les seves pel·lícules no s'han vist al festival)" (v. annex 2). *Under the skin* (Jonathan Glazer, 2013), que també es podria enquadrar com a ciència-ficció *lo-fi*, es programà a Sitges 2014 dins la secció Oficial Fantàstic Especials (Diversos autors, 2017). Tot un seguit de productores i distribuïdores emergents han sorgit per a capitalitzar aquesta tendència clau: les més destacades són A24, Neon, Drafthouse Films o XYZ (totes quatre aporten títols, cada any, a Sitges).

A banda del panorama estatunidenc i canadenc, cal afegir que una sèrie d'autors, primordialment europeus (Lars Von Trier o Yorgos Lanthimos), però també asiàtics (Brillante Mendoza o Bi Gan), utilitzen arguments i estilemes propis del fantàstic per a fornir els seus personals discursos (Sala, 2020). Així, el fantàstic contemporani, com a gènere líquid, està presidit per una notable preocupació autoral envers les qüestions formals, de llenguatge, més que no pas temàtiques.

-Vigor del cinema sud-coreà: la indústria cinematogràfica de Corea del Sur ha estat representada a Sitges, intensivament, des de fa un parell de decennis (tot i la seva absència en la principal secció competitiva el 2019, no així en d'altres seccions -Kovacsics Grisolí, 2019-). És un dels centres de producció asiàtics que menys força han perdut els darrers anys, a diferència de Japó o Hong Kong. Abraça una sèrie de produccions i cineastes de gènere que, sense prescindir de la seva acusada personalitat, capitalitzen un domini del llenguatge audiovisual orientat cap a una mirada universal (Casau Vaz, 2017), fundada en eixos com la provocació, l'humor negre i el costumisme. Park Chan-Wook, Na Hong-jin o Yeon Sang-ho (Kovacsics Grisolí, 2019) són alguns dels cineastes coreans que han presentat, a Sitges, títols amb certa repercussió el darrer lustre.

*Parásitos* (*Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019), fenomen de final de 2019 i principi de 2020, gran triomfadora als premis Oscar (i anteriorment a Cannes, on va rebre la Palma d'Or), i consagració històrica d'una cinematografia, no fou programada al Festival per una decisió de la seva distribuïdora, la barcelonesa La aventura audiovisual. Els programadors de Sitges, que l'havien visionada al certamen gal, consideraven que, per la trajectòria del seu realitzador (es foguejà en festivals com el mateix Sitges o el Zinemaldia) i per la receptivitat del públic i la crítica cap al cinema coreà, entre d'altres, el Festival representava l'espai natural per al seu llançament (s'estrenà en sales el 25 d'octubre de 2019 -FilmAffinity, 2019-). Novament, es palesen les limitacions de l'equip artístic de Sitges per a acomplir els seus objectius de programació per causes externes i, com en aquest cas, no sempre amb motiu de les decisions globalitzadores de les *majors*.

D'altra banda, la presència del *thriller* i cinema negre coreans és un dels corrents que més han normalitzat la introducció de títols no estrictament fantàstics en la graella de Sitges (Kovacsics Grisolí, Salvadó Romero, 2020). Això ho acredita l'empenta adquirida per la secció Òrbita les darreres edicions.

-Creixement quantitatiu i qualitatiu de la producció iberoamericana: consistent fornada de realitzadors, amb un ressorgiment important de Brasil, Argentina i Mèxic. Aquests dos darrers, tan importants industrialment, sempre han facturat una producció notable de fantàstic i terror, si bé actualment aquesta s'ha consolidat, superant certes oscil·lacions cícliques (Boetti, 2019). El guardó Blood Window, amb el nom del segell homònim, és un premi que reconeix tot l'esforç d'aquests països envers el gènere. *Los buenos modales* (*As boas maneiras*, Marco Dutra, Juliana Rojas, 2017) és una de les produccions llatinoamericanes més reeixides, des de l'esfera crítica, que s'han pogut visionar contemporàniament a Sitges, concretament a l'edició de 2017, la del 50è. aniversari (Diversos autors, 2017). Tot i aquestes perspectives positives, es tracta d'una indústria cada cop més fagocitada per Hollywood (Sala, 2020).

-Consolidació de la ciència-ficció *lo-fi*: depuració temàtica conceptuada per a diferenciar-se del subgènere superheroic mitjançant “mecanismos de baja intensidad o abordando el género con valentía” (Sala, 2020, pàg. 20). Són representatius d'aquest corrent títols com *Looper* (Rian Johnson, 2012) o *Midnight Special* (Jeff Nichols, 2016), projectats respectivament a la Cloenda (2012) i a la secció Oficial Fantàstic-Projeccions Especials (2016) (Diversos autors, 2017).

-“Blockbusterització” del terror estatunidenc de baix pressupost: produccions moderades en termes de cost però altament comercials. Tendència de consum massiu consolidada per la influència d'un terror força domesticat (Sala, 2020), i popularitzada per la citada companyia de Jason Blum (v. pàg. 22). Aquesta compta, entre d'altres, amb un important acord de producció i distribució amb la *major* Universal Pictures, i ha relançat la carrera de cineastes amb fort bagatge previ, com M. Night Shyamalan. A Sitges s'han exhibit, entre molts d'altres, films de la franquícia *Annabelle* (*Annabelle* -John Leonetti, 2014-, *Annabelle: Creation* -David F. Sandberg, 2017-), en les seccions Oficial Fantàstic Especials i Fora de Competició, respectivament (Diversos autors, 2017).

-Proliferació de l'animació per a adults: l'animació ha guanyat pes en la secció Oficial del certamen, en sintonia amb l'augment global de la producció. França és la gran potència

dins la puixant òrbita europea. *J'ai perdu mon corps*, que posteriorment fou nominada al premi Oscar (The Oscars, 2020), és un cas de relleu en l'edició de 2019.

Així mateix, en una cinematografia en retrocés general com la nipona, l'*anime* és el tipus de producte més sòlid i exportable que factura l'audiovisual del país oriental. Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai o Masaaki Yuasa són tres autors entronitzats a Sitges el passat quinquenni (Sala, 2020)

Sánchez-Navarro (v. annex 1) afirma que Sitges té capacitat per a impulsar determinades carreres de creadors dins l'esfera de l'animació, però sobretot en un àmbit més local. No obstant, tot i que al Festival hi són representades les principals tendències creatives de l'animació, Annecy és el referent mundial que determina l'estat de l'art sobre la disciplina. Altrament, “també s'ha de tenir en compte que els ritmes de producció de l'animació independent (i de vegades també de la no tan independent) fan que la producció d'una pel·lícula trigui molts anys a completar-se. Sempre s'ha de ser caut a l'hora de parlar de tendències” (v. annex 1). És a dir, en el camp de l'animació encara es fa més evident que el que pot aparentar ser una tendència consolidada es dilueixi en qüestió de mesos pel sobtat desinterès del mercat (amb inclinació per una tendència més recent o reeixida per un factor extern), o que un producte d'animació dissenyat amb una tècnica candent ja no estigui de moda en comercialitzar-se a causa del seu perllongat procés de producció.

-Directores de gènere: cal destacar l'increment de directores que realitzen aproximacions al gènere, des de Jennifer Kent fins a Julia Ducournau, passant per Anna Biller, Jennifer Lynch o Karyn Kusama, totes elles participants a Sitges amb notable reconeixement crític i dels jurats. Amb visions molt personals, tracten temes com la maternitat, l'adolescència, els rols de gènere o la pèrdua, filtrats a través d'elaborats trops. No obstant, com a mínim el cinema d'horror francès a càrrec de realitzadores, no està tenint continuïtat, com tampoc van tenir-ne els directors de la “*New French Extremity*” a les acaballes de la primera dècada de 2000. Encara que les dones cineastes segueixen éssent una minoria, és innegable que es troben en procés de redefinició del seu rol: “ya no es la víctima asediada por un monstruo o asesino en serie, sino la mente que concibe los mecanismos de puesta en escena que deben inducir el escalofrío en el público” (Casau Vaz, 2017, pàg. 56).

D'altra banda, és incontestable que no totes les tendències del fantàstic es plasmen en la programació de Sitges, no per manca de voluntat dels seus responsables, sinó per les

raons de mercat prèviament exposades. Els grans absents són les superproduccions que han convertit el cinema de gènere en un dels actius capitals de Hollywood, mitjançant les adaptacions de còmics sobre superherois, les noves versions de films rellevants i la reactivació de sagues tan comercials com la de *Star Wars* (Casau Vaz, 2017). Casau Vaz incideix en aquesta mancança (v. annex 2): “podria sorprendre la total absència de produccions superheroiques al festival, tenint en compte que és un dels grans corrents del fantàstic i de la cultura popular; però ens trobem, és clar, amb què es tracta de pel·lícules alienes promocionalment a l'òrbita dels festivals (cosa que cada vegada passa més amb cintes provinents de *majors*: fins i tot Cannes té dificultats en aquest sentit)”. La majoria d'aquests *blockbusters*, de fet, es llancen en època nadalenca o (pre)estival.

-Ficció seriada de qualitat: la introducció de sèries vehiculades mitjançant les plataformes de *streaming* ha donat veu a autors rellevants i produccions competitives, les quals han influït en el fet que gran part del terror hagi penetrat en el *mainstream* (Sala, 2020). Aquest vessant també s'ha reflectit en la programació de les darreres edicions de Sitges. No obstant, el seu reflex no ha estat tan consistent com el d'altres tendències, fonamentalment per raons de mercat. Un dels exponents amb major relleu és *La Maldición de Hill House* (*The Haunting of Hill House*, Mike Flanagan, 2018), programada coherentment a la secció Serial Sitges (Kovacsics Grisolí, 2018).

## 8) Anàlisi de graelles

**Secció Oficial Fantàstic Competició (52a. edició, 2019):** 35 llargmetratges participants.

Títol	Director/a	Gènere	País	Pressupost	Debut	1a selecció
<i>Achoura</i>	Talal Selhami	Terror/ <i>thriller</i>	França/ Marroc	Dades no disponibles	No	No
<i>Adoration</i>	Fabrice du Welz	<i>Thriller/</i> drama	França/ Bèlgica	2,96 M€	No	No
<i>After Midnight</i>	Jeremy Gardner/ Christian Stella	Horror/ <i>sci-fi</i> / drama	EUA	Dades no disponibles	No	No
<i>Amigo</i>	Óscar Martín	<i>Thriller/</i> drama	Espanya	Dades no disponibles	Sí	—
<i>Bacurau</i>	Dornelles/ Filho	<i>Sci-fi/</i> <i>western</i>	França/ Brasil	8 MR\$ (1,37 M€)	No	Sí
<i>Bloodline</i>	Henry Jacobson	Horror/ <i>thriller</i>	EUA	Dades no disponibles	Sí	—

<b>Títol</b>	<b>Director/a</b>	<b>Gènere</b>	<b>País</b>	<b>Pressupost</b>	<b>Debut</b>	<b>1a selecció</b>
<i>Color Out of Space</i>	Richard Stanley	<i>Sci-fi/horror</i>	EUA/Malàisia/Portugal	6 M\$	No	No
<i>Come to daddy</i>	Ant Timpson	<i>Thriller/dark comedy</i>	EUA/ Nova Zelanda/ Canadà/ Irlanda	Dades no disponibles	Sí	—
<i>Corporate animals</i>	Patrick Brice	<i>Terror/dark comedy</i>	EUA	Dades no disponibles	No	No
<i>Cuerdas</i>	J.L. Montesinos	<i>Horror/thriller</i>	Espanya	Dades no disponibles	Sí	—
<i>Daniel isn't real</i>	Adam Egypt Mortimer	<i>Horror/thriller</i>	EUA	Dades no disponibles	No	No
<i>El Hoyo</i>	Galder Gaztelu-Urrutia	<i>Sci-fi/horror</i>	Espanya	1,1 M€	Sí	—
<i>Her Blue Sky</i>	Tatsuyuki Nagai	Drama fantàstic	Japó	Dades no disponibles	No	No
<i>J'ai perdu mon corps</i>	Jérémy Clapin	Drama fantàstic	França	5 M€	Sí	—
<i>Judy &amp; Punch</i>	Mirrah Foulkes	<i>Drama/dark comedy</i>	Austràlia	Dades no disponibles	Sí	—
<i>L'angle mort</i>	Patrick-Mario Bernard/Pierre Trividic	Drama fantàstic	França	Dades no disponibles	No	No
<i>Le Daim</i>	Quentin Dupieux	Comèdia/terror	França	4 M€	No	No
<i>Les Particules</i>	Blaise Harrison	<i>Drama/sci-fi</i>	França/Suïssa	2,3 M€	Sí	—
<i>Little Monsters</i>	Abe Forsythe	<i>Terror/comèdia</i>	EUA/RU/Austràlia	Dades no disponibles	No	No
<i>Luz</i>	Juan Diego Escobar Alzate	<i>Western/fantàstica</i>	Colòmbia	Dades no disponibles	Sí	—
<i>Paradise Hills</i>	Alice Waddington	<i>Sci-fi/fantàstica</i>	Espanya	5,8 M€	Sí	—
<i>Pelikanblut</i>	Katrin Gebbe	Drama	Alemanya/Bulgària	2 M€	No	Sí
<i>Ready or not</i>	Matt Bettinelli-Olpin/Tyler Gillett	Comèdia/terror	EUA/Canadà	6 M€	No	No

Títol	Director/a	Gènere	País	Pressupost	Debut	1a selecció
<i>Samurai Marason</i>	Bernard Rose	Aventura/acció/drama	Japó/RU	Dades no disponibles	No	No
<i>Suicide tourists</i>	Jonas Alexander Arby	Drama	Dinamarca/Noruega/Alemanya	4,5 M€	No	No
<i>Swallow</i>	Carlo Mirabella-Davis	Drama/ <i>thriller</i>	EUA/França	Dades no disponibles	Sí	—
<i>Synchronic</i>	Justin Benson/Aaron Moorhead	Sci-fi/horror	EUA	Dades no disponibles	No	No
<i>The Antenna</i>	Orçun Behram	Horror/ <i>thriller</i>	Turquia	Dades no disponibles	Sí	—
<i>The cleaning hour</i>	Damien LeVeck	Horror	EUA	Dades no disponibles	No	Sí
<i>The lodge</i>	Severin Fiala/Veronika Franz	Horror/ <i>thriller</i>	EUA/RU/Canadà	Dades no disponibles	No	No
<i>The nest</i>	Roberto de Feo	Horror/suspens	Itàlia	1,3 M€	No	Sí
<i>The room</i>	Christian Volckman	Horror/suspens/drama	França/Luxemburg/Bèlgica	Dades no disponibles	No	No
<i>Ventajas de viajar en tren</i>	Aritz Moreno	<i>Thriller</i>	Espanya/França	3,146 M€	Sí	—
<i>Vivarium</i>	Lorcan Finnegan	Sci-fi/horror	EUA/Bèlgica/Dinamarca/Irlanda	4 M€	No	No
<i>Yves</i>	Benoit Forgeard	Comèdia fantàstica	França	2,9 M€	No	Sí

**Font:** elaboració pròpia d'acord amb les dades disponibles al catàleg oficial del Festival i a la base de dades en línia IMBD.

En aquesta anàlisi es considera al Regne Unit com a integrant d'Europa, ja que la referència a aquesta s'aplica amb un criteri ampli, no referint-se únicament a la UE.

La distinció entre horror i terror s'entén de la següent manera: el primer és més extremat i fidel a les seves particularitats com a gènere; en contrast, el terror, amb les seves constants menys exagerades, marida amb major naturalitat amb d'altres corrents

genèrics.

De l'anàlisi de les dades, se n'extrauen les següents deduccions:

-Gèneres: el gènere hegemònic és l'horror en moltes de les seves variants (amalgamat amb *sci-fi*, suspens, *thriller* o comèdia). En segon lloc, se situa el *thriller* (terrorífic, dramàtic, fantacientífic, o conjuminat amb elements de suspens o de comèdia fosca), seguit per la ciència-ficció (distòpica, dramàtica, d'horror, *weird western*). Els productes de gènere pur gairebé són minoria, en part per la vocació autoral de diverses de les propostes seleccionades. La hibridació de gèneres, característica inherent a la postmodernitat, i una de les tendències cinematogràfiques capitals (no només en el fantàstic), és una constant de les darreres edicions. La referencialitat i la intertextualitat són altres components recurrents en el gènere en l'època actual, palesos àmpliament a títols com *Bacurau* o *La chaqueta de piel de ciervo (Le Daim)*. En definitiva, és una tria, en línies generals, variada i representativa del canviant moment que està experimentant el gènere.

D'altra banda, dos dels drames i comèdies triats, de manera respectiva *Pelikanblut* i *Yves*, van més enllà de la concepció de gènere fantàstic líquid practicada per la direcció artística de Sitges, i se centren en gèneres que no estan experimentant un estat de forma remarcable. Els seus elements fantàstics són, de manera acusada, molt tangencials, tant en els fons com en la forma. La seva inclusió és accessòria, i afebleix el caràcter fantàstic de la secció capital del Festival.

-Països i companyies de producció: en termes generals, s'apunta a una presència majoritària del cinema europeu, vint-i-tres llargmetratges en total, encara que mitja dotzena d'aquests siguin coproduccions amb el mercat nord-americà i set amb d'altres estats no europeus. No obstant, els títols de companyies d'EUA sumen una dotzena de participacions, i s'ha de tenir en compte que sis d'aquestes no són en règim de coproducció internacional. Aquest fet valida la prevalença de la indústria estatunidenca en el moment actual (Casau Vaz, 2017).

França manté la seva supremacia com a superpotència europea, amb una desena de produccions molt diverses, tot i que la majoria en règim de coproducció, sia de caràcter pur o financer. És a dir, és el segon productor amb més films a la secció Oficial Fantàstic, només per darrere de les produccions estatunidenques (Kovacsics Grisolí, 2019).



El cinema espanyol està representat amb cinc títols, dels quals únicament *Ventajas de viajar en tren* és una coproducció, concretament amb França. La representació estatal al Festival, per tant, és força equilibrada, tenint en compte les dificultats i inestabilitat estructurals de la indústria espanyola. El 2019 no presenten film els grans directors espanyols de gènere (Balagueró, de la Iglesia, Plaza, Bayona, entre d'altres), que acostumen a exhibir els projectes amb més projecció i que generen major expectació. Per consegüent, s'opta, de forma coherent, per seleccionar iniciatives majoritàriament independents, i totes d'autors debutants en el llargmetratge.

En el que respecte a d'altres estats amb contribucions menors, Bèlgica aporta tres títols en coproducció (*Adoration*, *The room*, *Vivarium*) i Irlanda dos (*Ven con papá -Come to daddy-* i *Vivarium*), gràcies als potents avantatges fiscals i de producció que despleguen (ambdós estats són habituals els darrers anys del Festival). Regne Unit està poc representat, únicament amb tres coproduccions (*The lodge*, *Little monsters* i *Samurai Marason*), en sintonia amb la seva pèrdua de vigor actual. Per a concloure amb el panorama europeu, destacar que, del reduït però força actiu nínxol escandinau, s'han seleccionat un parell d'obres, *Suicide tourists* i *Vivarium*.

Es confirma la notòria davallada d'Àsia, que només presenta quatre cintes, la turca *The antenna*, una participació de Malàisia a la coproducció lusitana-estatunidenca *Color out of space*, i dues pel·lícules japoneses. Aquestes són una coproducció amb Regne Unit dirigida per l'anglès Bernard Rose (*Samurai Marason*), i un producte d'animació (*Her blue sky*), com s'ha comentat el principal actiu de l'audiovisual japonès en l'actualitat. Sobre aquesta disciplina, l'animació en format llargmetratge, s'engraellen un parell de cintes, la citada producció nipona i *J'ai perdu mon corps* (ambdues presentades amb notable expectació), senyal del seu excel·lent estat de forma. Amèrica Llatina, amb una diàspora de directors amb relleu envers els EUA, tampoc obté un espai de pes a la secció principal del Festival, amb només dos films, el colombià *Luz* i el franco-brasilera *Bacurau*. Tot i això, la seva presència és més nombrosa en d'altres seccions (Kovacsics Grisolí, 2019). Austràlia aporta dos productes (*Judy & Punch* i la coproducció *Little monsters*), en consonància amb la modèstia de la seva indústria al present. Històricament (anys setanta i vuitanta), no obstant, la seva presència a Sitges havia arrelat consistentment (Diversos autors, 2017).

Respecte a l'arquitectura de producció internacional, les coproduccions bipartites són les més freqüents (nou títols), seguides per les tripartites (cinc) i, fins i tot, dues quadripartites

(*Come to daddy* i *Vivarium*). Aquesta abundància de coproduccions multipartites és indicativa de la complexitat, avui dia, de trobar finançament, superar la fase de desenvolupament i aixecar una producció dins l'àmbit independent. El fenomen de les coproduccions, que tant s'ha refermat nacional i internacionalment, és bàsic per al sosteniment i internacionalització de la indústria audiovisual (Miñarro Fariña, 2013). Quant a la participació de *majors* clàssiques, és residual en la programació de 2019. Es limita al cofinançament i distribució mundial de *Ready or not* (Fox, és a dir, Disney), la distribució en algunes finestres i territoris de *Little monsters* (Universal), i la distribució no estatunidenca en la totalitat de finestres de *The lodge* (Sony). Aquesta darrera, en la finestra *theatrical* dels EUA, ha estat distribuïda per una de les independents més reeixides dins del gènere, l'esmentada Neon. Això evidencia la complexitat que impera, actualment, dins del subsector de la distribució.

-Línies de pressupost: tot i la gran quantitat de dades no disponibles actualment per mitjans telemàtics (és inaccessible el cost de més de la meitat de títols), la majoria de films tenen un pressupost relativament modest. Aquest oscil·la entre el poc més d'un milió d'euros d'*El Hoyo* (encara que, molt probablement, *After Midnight* disposa de menys recursos econòmics) i els sis milions de dòlars de *Ready or not* i de *Color Out of Space*. És a dir, es compta amb pressupostos, en els casos òptims, mitjans-baixos per als estàndards actuals. Es tracta d'inversions pròpies d'una indústria amb capacitat per a dimensionar les produccions de gènere amb pressupostos limitats. En aquests projectes, sovint, certs valors de producció molt costosos, com un càsting de relleu, són bandejats en favor d'aspectes com la trama. Cal tenir present que un menor pressupost habilita, *a priori*, un major risc i llibertat creatives, en contrast amb el fantàstic adotzenat i poc inventiu que acostumen a generar les inversions multimilionàries, dirigides al gran públic. Tot i aquesta certa precarietat pressupostària, força pel·lícules de la graella aparenten una factura superior a la inversió realitzada, sobretot les espanyoles.

-Films d'autors debutants / Films d'autors que per primer cop són seleccionats / Films d'autors que repeteixen al Festival: tretze dels directors o parelles de directores són debutants, és a dir, menys de la meitat, però no deixa de ser un nombre significatiu. A més, en molts casos, tot i no ésser cineastes responsables de la seva *opera prima*, es tracta de segones realitzacions. Per tant, l'aposta de Sitges per directors/es amb escàs bagatge, almenys en l'àmbit del llargmetratge, és àmplia. Com s'ha exposat al llarg del TFM, aquesta aposta, parcialment, es deu a raons de mercat, ja que gran part del producte de multinacional no està disponible per factors estacionals. Deixant de banda,

òbviament, les primeres incursions en la direcció de films de llarga durada, exclusivament quatre dels cineastes participants són convidats per primera vegada a Sitges (en qualsevol secció). Per tant, la gran majoria dels no debutants han estat programats, com a mínim, en una edició anterior. Això valida que els autors que repeteixen títol al Festival són molt nombrosos. D'aquesta manera, es conforma tot un flux de referència que també pot arribar a ser desfavorable, enllaçant amb el que refereix Sánchez-Navarro (v. annex 1) sobre els perills d'aplicar criteris excessivament acomodaticis i convencionals al programa.

Es constata, així mateix, que per a diversos realitzadors transcorren molts anys entre un projecte i un altre, simptomàtic de les fluctuacions i dificultats per a obtenir finançament i oportunitats en aquesta indústria, tant per als nousvinguts com per als més experimentats. Christian Volckman i Richard Stanley, per subratllar els casos més extrems, han estat tretze i vint-i-cinc anys, respectivament, sense ocupar-se de la direcció d'un llarg de ficció.

-Altres dades: pel que fa l'origen geogràfic dels realitzadors i realitzadores, Sitges s'inclina clarament pels cineastes europeus (una vintena dels seleccionats en secció Oficial Fantàstic Competició, dels quals vuit francòfons), independentment dels països de producció dels films que dirigeixen (Kovacsics Grisolí, 2019).

Les dones directores creixen sensiblement respecte a una dècada enrere, amb quatre títols dirigits o codirigits (en la resta de seccions del Festival, la presència de realitzadores o de professionals que ocupen d'altres oficis cinematogràfics essencials és superior), però és innegable que encara és una xifra excessivament discreta respecte al còmput total.

Pel que fa a les franges d'edat preponderants, els i les cineastes són, en general, relativament joves (menors de quaranta anys en força casos). Els cineasta més veterà és el bretó Pierre Trividic, que depassa els seixanta anys. La bilbaína Alice Waddington és la menor, amb quasi trenta anys (Kovacsics Grisolí, 2019). És a dir, partint dels anys de trajectòria que tenen per davant el gruix de cineastes inclosos en la secció, la renovació generacional és una realitat més que garantida per al fantàstic.

## **9) Evolució de l'estratègia programàtica i reflexions sobre el futur del model**

Respecte a les transformacions que s'han pogut experimentar en els quasi vint anys que es prolonga la tasca de la direcció artística actual, Sánchez-Navarro, que ocupà el càrrec de subdirector al principi d'aquesta llarga etapa (entre 2001 i 2004), defensa que no

percep grans canvis en l'estratègia: “Les claus són una mirada oberta al fantàstic, seguir molt a prop tant les tendències creatives emergents com l'evolució dels clàssics, i programar pensant en diversos públics” (v. annex 1). Sobre com pot esdevenir el model actual de Sitges respecte a la circulació de tendències, el programador i acadèmic conclou que el Festival “no deixa de créixer seguint les tendències del mercat audiovisual del gènere i les tendències socials i culturals”. Des d'un punt de vista més general, per a Sala els festivals “evolucionan hacia grandes ferias industriales” (La Vanguardia, 2018), però es mantindran com a catàlegs de tendències i punts de partida per a la distribució de títols.

Sala també relativitza el canvi de paradigma amb l'entrada de potents actors com les plataformes, tot remarcant que no són tan diferents de les *majors* clàssiques: “estamos en un periodo de posicionamiento en el mercado de las plataformas, y en cierto modo imitan a los estudios. Lo menos original que tienen [...] es que se comportan internamente y externamente, en cuestiones de marketing y de lanzamientos, igual que los estudios. [...] Creo que es algo mimético, Netflix para mí, por ejemplo, es una *major*.<sup>7</sup> Incluso hay gente de *majors* que se ha ido a trabajar a estas plataformas, con lo que la comunicación es casi igual. Tampoco veo que, aunque nuestra relación sí que es buena, que las plataformas se vayan a volver locas por los festivales, no van a retrasar un estreno por pasarlo en un festival, pero la estacionalidad y el estrenar en todo el mundo el mismo día será un hándicap para los festivales, hablemos de plataformas o de *majors*. Eso ya ha pasado a la historia, definitivamente” (CineAsia, 2019). No obstant, el veterà director artístic reconeix que és imperatiu mantenir bones relacions amb aquests operadors (Sitges també col·labora amb Amazon Prime o Movistar), principalment per dues raons. La primera és que realitzen inversions en producció pròpia de gènere molt importants qualitativa i quantitativament (gairebé el 90% dels *originals* de Netflix produïts el 2018 foren de gènere -Garcia Massagué, 2018a-). La segona, la potent política d'adquisicions de producte independent (sovint arriscat) que duen a terme, primordialment en festivals nord-americans i a Cannes (Netflix, paradoxalment, no pot participar pròpiament al certamen, encara que Amazon sí). Com Casau Vaz emfatitza (v. annex 2), referint-se en general a les plataformes de *streaming*, “han donat sortida a pel·lícules d'un perfil de producció mitjà, que fins fa no gaire tenien en els festivals de cinema la seva millor fines-

<sup>7</sup> De fet, Netflix s'integrà en la Motion Pictures Association of America, associació que agrupa els principals estudis de Hollywood, el gener de 2019, coincidint amb l'obtenció de quinze nominacions als premis Oscar (Ximénez de Sandoval, 2019).

tra". A aquests operadors s'han d'afegir, sens dubte, els canals temàtics de pagament focalitzats en gènere fantàstic o terror, com Dark, i les plataformes especialitzades, com Planet Horror (per posar dos exemples disponibles exclusivament a Espanya), com una altra via emergent de difusió i comercialització de producte de gènere (Sala, 2020). Aquesta, fins fa pocs anys, era residual o íntegrament centrada en títols de fons de catàleg i reposicions. Altrament, existeix una inflació de producte, específicament respecte al terror barat, que és adquirit àmpliament per certs operadors sense discriminar la seva qualitat o valors de producció.

Amb tot, Sala assenyala que "Netflix empieza a entender a los festivales especializados y empieza a ver el valor que puede tener eso para llegar a su público más fiel, que sigue siendo, como en todo lo relacionado con lo fantástico, el fan. Y yo creo que ahí empezará una larga amistad [...] entre Netflix y los festivales especializados de cierto nivel, sin querer ser elitista" (Garcia Massagué, 2018a, pàg. 40). És a dir, subratllant la importància que l'operador nord-americà concedeix a Sitges, que seria inviable en un festival més modest, es palesa la rellevància global que aquest ha adquirit. En definitiva, per al director artístic Netflix aporta aspectes positius i negatius: ha trencat la immobilitat del subsector de la distribució, dotant de visibilitat a gran quantitat de títols (per exemple, de cinematografies capitals per al Festival com les provinents d'Àsia) i creant sinergies amb els principals agents del circuit especialitzat, però alhora ha anat assimilant certes pràctiques pròpies de les *majors*.

### **10) Estudi de cas: *El Hoyo***

La producció espanyola *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) triomfà al Festival de 2019 obtenint quatre premis al palmarès (IMDB, 2020a), entre els quals destaca el de millor film de la secció Oficial Fantàstic (esdevenint així el primer títol espanyol guanyador en solitari del màxim guardó en la història de Sitges) i el Premi del Públic. Aquests rarament coincideixen, demostrant així la seva acceptació en distintes esferes d'aquella edició. Llançat en sales el 8 de novembre del mateix any, el recorregut del film basc-català va ser pobre: amb tot just dues setmanes en cartell, va aconseguir una recaptació tan discreta com 221.156,45 € i un nombre total d'espectadors que ni tan sols va assolir els 40.000 (39.333) (Ministeri de Cultura i Esport, 2019). En contrast, la seva incorporació al catàleg de Netflix coincidint casualment amb la profunda crisi generada per la pandèmia de la COVID-19 (a partir del 20 de març de 2020), fou determinant per a obtenir una enorme acceptació. Encara que Netflix no ofereix xifres de visionats, el film del debutant Gaztelu-

Urrutia és un dels més populars als EUA a abril de 2020, si es considera l'impacte cultural que ha anat generant al llarg del confinament, tant en xarxes socials com en prestigiosos mitjans internacionals. “*The New York Times*”, de fet, l'assenyala com el fenomen cinematogràfic de la pandèmia (Avendaño, 2020). Les difícils circumstàncies del moment han convertit l'*strong concept* que planteja (presidit per un indubtable potencial d'internacionalització), així com les metàfores i missatge que perfila, en la seva major força. L'argument narra el periple d'una sèrie de personatges tancats en una plataforma hexagonal formada per 333 nivells, en cadascun dels quals conviuen dues persones, i regida per un ferri sistema social. Així, registrant involuntàriament les ansietats de la present crisi, *El Hoyo* ha abastat molt més públic del que hagués pogut obtenir mai per mitjà d'altres vies d'exhibició: ha accedit a més d'una trentena de territoris, quan difícilment s'hagués difós en múltiples mercats a través d'una estrena convencional en sales (IMDB, 2020b). En una conjuntura marcada per una quarantena quasi mundial (comporta el tancament de sales d'exhibició), pràcticament l'única via d'accés a continguts nous l'han proporcionat els serveis de VOD. Tot això indica que, primerament, les produccions que marquen tendència ja no es determinen, indefectiblement, en sales comercials, on la repercussió pot ésser residual com en aquest cas. Amb freqüència, es modelen en la seva explotació posterior, específicament en la finestra representada per les plataformes en línia (si és que no s'han estrenat directament en aquestes). En segon lloc, la recepció de les produccions audiovisuals depèn fortament de les condicions socials i polítiques de l'època en què són difoses de forma més massiva; i el fantàstic és un dels gèneres més sensibles, directa o indirectament, a les circumstàncies del moment històric en què s'han produït o comercialitzat.

*El Hoyo* fou adquirida per Netflix al TIFF (primer festival en què es projectà, seguit pel textà Fantastic Fest tot just abans de Sitges), arran de la seva exhibició a l'esmentada secció especialitzada Midnight Madness. Allà va obtenir, com a Sitges posteriorment, el premi del públic (denominat Grolsch People's Choice Award) (IMDB, 2020a). Això ja prefigurava una consistent sintonia amb certs públics predisposats, però difícilment un impacte tan ampli com el rebut ulteriorment gràcies a la visibilitat atorgada per l'operadora californiana. Per a Sitges, no obstant, fou seleccionada molt abans, ja que Sala la visionà privadament a principi d'estiu (Marea Nocturna, 2019). Tot i això, durant l'EFM (febrer), certs agents de vendes espanyols ja havien tingut accés a algunes imatges (Palazzo, 2020).

La selecció d'aquest film demostra l'olfacte anticipat del director artístic de Sitges per a percebre apostes artístiques que generin debat, un dels factors que l'han mantingut al

càrrec quasi dues dècades. S'ha de valorar que “once a film begins to travel along the festival circuit, there is more time to consider its qualities [...], took advantage of this opportunity for reconsideration [...] and consequently became a viable film” (Valck, 2007, pàg. 157). A més, Sala especula que *El Hoyo* pot representar l'avançada d'un nou cinema espanyol de gènere (cultivant, en aquest cas, la ciència-ficció, quasi oblidada a l'estat), conjuntament amb un altre títol de pressupost modest i director novel, i present dins la mateixa edició i secció, l'esmentada *Ventajas de viajar en tren* (Marea Nocturna, 2019). Es tracta d'obres realitzades amb mitjans gairebé artesanals però amb molta personalitat, i que assumeixen amb naturalitat els seus referents. Així, el cinema de gènere és capaç de transgredir l'atonía generalitzada de la cinematografia estatal, afectada pel descens en el ritme de producció (Garcia Massagué, 2018b), per causes com la progressiva disminució d'ajudes públiques i el canviant panorama polític.

## **11) Conclusions i futures línies d'investigació**

Des d'una perspectiva general, les estratègies i polítiques de programació dutes a terme pel Comitè de Programació del Festival de Sitges generen o consoliden algunes de les tendències creatives i industrials que marquen anualment el panorama global (i glocal) del cinema fantàstic.

Les estratègies i polítiques de programació desplegades per la direcció artística del certamen català entre 2014 i 2019 es classifiquen, segons l'anàlisi de l'autor del TFM, en dues tipologies. D'una banda, les estratègies de mercat i, de l'altra, l'estratègia artística.

Les estratègies de mercat es funden en el contacte constant amb distribuïdors, agents de vendes i de representació, i experts/es en filmografies territorials, en l'assistència presencial o virtual a festivals i mercats nacionals i internacionals (tant generalistes com temàtics) en quatre continents per a endegar accions de *networking*, visionar títols acabats o *works in progress* i reservar-los per a Sitges, i en els desplaçaments a Los Angeles (a fi de comunicar-se amb diversos agents i institucions per a potenciar el programa i posicionar el Festival). En definitiva, es tracta d'efectuar una minuciosa investigació del mercat.

Respecte a l'estratègia artística, consisteix a filtrar la selecció de l'extensa oferta disponible als mercats espanyol i internacional partint de les determinacions que estableix el reglament del Festival. Aquest s'enfoca en la cerca de títols de caràcter fantàstic en sentit ampli, prioritzant un alt estàndard qualitatiu i la creació de noves tendències. Les

reglamentacions són matisades pels criteris personals dels membres del Comitè de Programació. Aquests operen en funció de la trajectòria del director/a en qüestió, la temàtica, les tendències culturals del moment, la innovació, la qualitat, i la capacitat per a generar debat dels productes concrets. En menor mesura, les retrospectives i projeccions de films no actuals, enriquides en força casos amb sessions de preguntes i respostes, també han representat una política de programació recurrent dins del període estudiat.

Les tendències que el Festival de Sitges ha fomentat dins del gènere fantàstic, entre 2014 i 2019, comprenen la dilució dels límits entre cinema d'autor i de gènere, el creixement de la producció iberoamericana, la consolidació de la *sci-fi lo-fi*, i la proliferació del terror estatunidenc de baix pressupost i de l'animació per a adults, així com una major presència de cineastes directores, la vigorització sostinguda de la indústria sud-coreana (en comparació amb la resta d'Àsia, en franc retrocés creatiu) i, en menor mesura, la creixença de sèries de qualitat (coadjuvada per la universalització dels serveis OTT i VOD). La hipòtesi plantejada, per tant, és vàlida.

L'anàlisi crítica de les polítiques i estratègies de programació contemporànies del Festival de Sitges, i de les tendències més rellevants que aquestes preposen, indicia certes limitacions i incoherències en els processos de selecció i engrallat. Quant a les contradiccions del procés selectiu, és qüestionable que totes les produccions presentades siguin avaluades en termes de paritat, tal com argüeix el director artístic del Festival, Àngel Sala. En primer lloc, oficialment només s'accepten títols introduïts a través de la plataforma Festhome, que cobra certes taxes d'inscripció, a banda de les quotes que exigeix el Festival per a valorar-los. La sistematització de les dades assenyala que aquesta via d'accés és molt complexa, ja que els films presentats per mitjà de la plataforma tenen moltes probabilitats de rebre una atenció mínima i, consegüentment, ésser descartats en qualsevol dels processos de cribratge (Garcia Massagué, 2018c). En segon lloc, és un fet que, oficiosament, els canals per a accedir al Comitè de Programació són múltiples, tal com s'ha especificat al llarg del TFM. És lògic concebre que un producte vinculat a un conglomerat global, a una agència de vendes internacional o a una distribuïdora amb què el certamen treballa des de fa dècades, tingui més possibilitats d'accedir a la programació, i en condicions avantatjoses (jornada, espai i horari preponderants), que un film modest procedent d'una entitat desconeguda, amb la qual no s'hagi relacionat prèviament. A més, el Festival també ha d'abonar als productors, distribuïdors o representants dels productes seleccionats certes tarifes per a llogar projeccions, o percentatges sobre la recaptació en taquilla. Tot això contribueix a la



circulació d'un doble flux de capital, propi de la finestra d'explotació en què s'han reconvertit els festivals. Per tant, la igualtat d'oportunitats d'aquests processos, desitjable en una iniciativa parcialment de caràcter públic, es desdibuixa notablement. Així, es subratlla el posicionament del Festival de Sitges com a instrument confegit, en part, per a consumir les necessitats crematístiques de la indústria més consolidada del fantàstic. No és casual, en aquest sentit, que el gènere s'hagi desenvolupat extraordinàriament els darrers anys, sobretot amb l'entrada de nous actors (plataformes de *streaming*, canals temàtics) i el creixement objectiu de la seva massa de seguidors.

En relació amb la confecció del programa, la selecció definitiva de títols depèn de múltiples factors, molts dels quals externs. És a dir, estrictament aliens a l'organització del Festival. Primerament, si la collita anual del gènere fantàstic és mediocre, irregular o poc innovadora un any determinat, o bé certifica la decadència de certa tendència, això es reflectirà en la programació de Sitges. En aquest sentit, la graella està subjecta als alts i baixos qualitatius inherents a qualsevol gènere. De la mateixa manera, si el conjunt de la producció fantàstica d'una altra edició presenta un major component trencador, això també repercutirà en la qualitat general del programa de projeccions. Segonament, el fet de comptar amb una programació tan extensa, i el caràcter de representar el festival especialitzat que abraça la totalitat d'expressions del fantàstic, comporta el següent: indefectiblement, en certes edicions la secció Oficial Fantàstic presenta una sèrie de títols més solvents o competitius; mentre que, en d'altres, Noves Visions excel·leix si hi conflueixen més aproximacions de qualitat al fantàstic experimental. De tota manera, l'autor del TFM concorda plenament amb el doctor Casau Vaz (v. annex 2) quan expressa que, per damunt de les inestabilitats qualitatives dels productes concrets, el que acaba fixant les troballes i carències del programa de Sitges són les estratègies de llançament que les agències de vendes i les distribuïdores assignen als títols, en general amb gran anticipació. Aquestes estratègies han experimentat importants modificacions els darrers anys (com l'intens escurçament de les finestres d'explotació tradicionals), principalment per la citada introducció de les plataformes de *streaming*, que han reconfigurat el sector audiovisual tot esdevenint actors centrals. Si hi ha absències en la programació de Sitges (entre aquestes, destaquen uns referents de primer ordre de la cultura popular com els *blockbusters* superheroics), es deu a la negativa general de les *majors* envers els festivals, però també per la planificació de certes distribuïdores locals. Aquestes, amb les seves decisions de mercat, empobreixen el potencial del programa. En suma, es palesa que els factors extrínsecs detenen un pes notori en la conformació de la graella del

Festival, fet que minora el relleu de la tasca dels seus seleccionadors. Aquests, a més a més, han d'acomplir amb d'altres obligacions, al marge de l'estricta línia editorial, a l'hora de justificar les seves tries. Destaca, respecte a aquests compromisos que requereixen un difícil equilibri, l'exigència d'atraure *talents*. Aquests són molt necessaris per a procurar un augment de la recaptació en taquilla, és a dir, dels preuats recursos propis. Tanmateix, l'anàlisi de la graella, almenys de la secció Oficial Fantàstic Competició en l'edició de 2019, acredita un alt grau de representativitat sobre la producció anual del gènere, a banda de les comentades exclusions involuntàries.

Respecte a la generació i divulgació de tendències, aquestes presenten un marcat caràcter cíclic. Certs motius com els zombis retornen periòdicament, sense esvair-se de manera rotunda pel seu potencial de reajustament a les noves realitats sociopolítiques. D'altres tendències són, en molts casos, efímeres. Això ho provoca el fort increment del consum audiovisual, paral·lelament a la multiplicació dels canals d'accés als continguts. Aquestes demanda i oferta massives comporten la prescripció o consumpció de les tendències més ràpidament que una dècada endarrere. Ho testimonia el fet que, en cada edició del Festival, pràcticament no es programen títols de l'any anterior, encara que el seu reglament ho habilita. El 2019, de fet, únicament van engraellar-se dos films produïts el 2018, *Achoura* i *Bloodline* (Kovacsics Grisolí, 2019). D'altra banda, en l'actualitat és un fet constatable que, dins del circuit especialitzat en gènere fantàstic, hi circulen pràcticament els mateixos productes. Això dificulta veure la diferència entre el programa de Sitges i el d'altres grans propostes del circuit, sobretot les que tenen lloc abans del Festival (per exemple, Neuchâtel o Fantastic Fest). Així i tot, el tret diferencial més rellevant de Sitges, pel que fa al vessant purament cinematogràfic, és conjuminar autors de dispar intenció, tonalitat i textura. Aquesta pràctica programàtica l'ha institucionalitzat amb naturalitat la present direcció artística del Festival, al llarg de les quasi dues dècades que es manté en exercici, tot i certs excessos (vinculats a títols on l'element fantàstic és inexistent des de qualsevol punt de vista). De fet, alguns certàmens focalitzats en fantàstic i gèneres afins dins la galàxia de festivals també l'han pretès assimilar (per posar un exemple, BiFan o Fantasia). Aquesta integració, això no obstant, no s'ha produït amb la mateixa intensitat i amplitud que a Sitges.

En síntesi, Sitges ha establert i mantingut la seva predominança mundial en el nínxol del gènere fantàstic, a través del desenvolupament d'un consistent paper simbòlic (aportació de capital cultural i valor afegit als títols projectats), de la capacitat d'adaptació a les transformacions més significatives que afecten al sector audiovisual (destaquen els

acords i col·laboracions amb Netflix, Amazon Prime o Movistar), i del rol actiu per a posicionar-se en la xarxa de festivals internacionals com a node clau dins del fantàstic.

Respecte a  **futures línies d'investigació**, la programació d'activitats paral·leles, que en les darreres edicions de Sitges han assolit un clar desenvolupament, és un vessant en el qual no s'ha aprofundit ni reflexionat el suficient. La seva institució en la històrica Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro (Itàlia) a final de la dècada dels seixanta (precursora dels *Film Studies*), significà una forma d'obtenir una major influència del festival en la cultura cinematogràfica. L'expansió del concepte de programació més enllà de la mera exhibició de pel·lícules, que la doctora Valck denomina ideològicament “politics of participation” (Ruoff, 2012, pàg. 30), ofereix materials i actes que permeten contextualitzar les produccions, com publicacions, catàlegs, tributs, retrospectives, taules rodones o sessions de preguntes i respostes ulteriors a les projeccions (Valck, 2007; Vallejo Vallejo, 2014). Com el doctor Sánchez-Navarro exposa (v. annex 1), aquestes activitats ja han dépassat la seva condició com a complement del programa de projeccions de Sitges, ja que l'integren de forma significativa, tant en el que respecte a l'esfera industrial com a la cultural. Aquesta darrera subratlla el caràcter cívic del Festival, emfatitzat pel fet que, majoritàriament, es tracta d'activitats quasi gratuïtes, i moltes de les quals destinades principalment al públic general.

La internacionalització de Sitges és un altre aspecte en el que manquen investigacions, encara que és una exigència per a fer créixer la marca (Boetti, 2019), tal com prioritzava l'anterior Pla Estratègic del Festival (l'actual s'ha retardat per la pandèmia coronavírica). És comprensible que activitats recents com Fantastic 7 (Marché du Film, 2019a), amb un marcat caràcter de promoció industrial, encara no hagin estat estudiades degudament. Ho és menys que no s'hagi aprofundit en el fet que s'hagin frustrat (en menys d'una dècada) edicions internacionals a Portugal, Brasil (a Santos -estat de São Paulo-) i Xina (en aquest cas, a causa de la forta censura imperant al país asiàtic) (Rosales Diz, 2015), o un *tour* pel Japó. Tots aquests han generat escassa repercussió acadèmica i, fins i tot, mediàtica. Iniciatives que sí han fructificat com el Sitges American Tour (2015), que exhibí cinc títols programats amb anterioritat al Festival en diverses ciutats nord-americanes (Sitges Film Festival, 2015), a fi de projectar Sitges en un mercat clau, tampoc han rebut atenció acadèmica; ni les que van tenir lloc a l'Udine Far East Film Festival (sota la denominació Sitges Reloaded) el 2015, a L'Étrange (París) el 2017 (Diversos autors, 2017), al Festival Internacional de Cine de Guadalajara (Mèxic) el 2018, i al Blow Window Pinamar (província de Buenos Aires) el 2018 i 2019 (Blow Window Pinamar, 2019). Aquest darrer,

un festival coorganitzat pel propi Sitges, comptà el 2019 amb una “Semana de Sitges” (Blood Window Pinamar, 2019). És vital conèixer si el pretès impacte d'aquestes accions i esdeveniments s'ha assolit. És a dir, si s'ha incrementat el coneixement de la marca Sitges, si el seu prestigi ha implicat que les companyies, els agents i els representants la tinguin més en compte, a fi d'enviar títols o proposar convidats, entre d'altres, tot potenciant també el vessant operatiu de l'organització del Festival. Tampoc s'han analitzat acadèmicament els efectes de la campanya per a atreure públic de fora de l'estat espanyol a Sitges, iniciada el 2015 tot i algunes proves prèvies al Regne Unit. La campanya va consistir en la creació de paquets turístics, esdeveniments i activitats específiques per als contractants, centrant-se en els estats més propers geogràficament (Rosales Diz, 2015).

En darrer lloc, és indispensable estudiar les imprevisibles conseqüències, sense precedents, generades per la crisi de la COVID-19. Aquestes estan afectant i afectaran, a múltiples nivells, les indústries culturals en general i, per descomptat, la totalitat de festivals cinematogràfics. Alguns d'aquests efectes són: l'aturada de les produccions audiovisuals, la suspensió de festivals bàsics per a nodrir la graella del circuit especialitzat en gènere fantàstic, com South by Southwest o Cannes, la reconversió al format en línia de mercats imprescindibles per a la producció independent, com el Marché du Film, les severes restriccions en les aglomeracions de persones, l'eliminació de *slots* de programació per a efectuar tasques d'esterilització en sales (amb la consegüent pèrdua de recaptació en venda d'entrades), la destinació de recursos econòmics a la contractació de serveis de desinfecció i seguretat extres, les dificultats per a que els *talents* es desplacin als certàmens per les limitacions en els viatges de llarg recorregut, i molts d'altres.

Totes aquestes propostes representen línies de recerca fèrtils, que meriten ser explorades en profunditat, fet que es durà a terme en un futur proper.

## 12) Bibliografia i bibliografia web

### Fonts primàries

#### -Llibres

**Bailey, Sara; Blake, Marc** (2013). *Writing the Horror Movie*. Londres / Nova York: Bloomsbury.

**Bosma, Peter** (2015). *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives*. Londres / Nova York: Wallflower.

**Cherchi Usai, Paolo; et al.** (ed.) (2008). *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*. Vienna: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.

**Colombo Vilarrassa, Alba; Roselló Cerezuela, David** (2008). *Gestión cultural: Estudios de caso*. Barcelona: Editorial Ariel.

**Hills, Matt** (2010). "Attending Horror Film Festivals and Conventions: Liveness, Subcultural Capital and Flesh-and-Blood Genre Communities". Ian Conrich (ed.). *Horror Zone*. Londres / Nova York: I.B. Tauris.

**Hunter, Russ** (2018). "Genre Film Festivals and Re-thinking the Definition of «The Festival Film»". Tricia Jenkins (ed.). *The International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (pàg. 144-158). Londres: I.B. Tauris.

**Iordanova, Dina; et al.** (2009). *Film festival Yearbook 1-The Festival circuit*. Saint Andrews: St Andrews Film Studies.

**Kredell, Brendan; Loist, Skadi; Valck, Marijke de** (ed.) (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres / Nova York: Routledge (Taylor & Francis Group).

**Lázaro-Reboll, Antonio** (2012). *Spanish horror film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

**Ruoff, Jeffrey** (ed.) (2012). *Coming soon to a festival near you: programming film festivals*. Saint Andrews: St. Andrews Film Studies.

**Stringer, Julian** (ed.) (2003). *Movie Blockbusters*. Londres / Nova York: Routledge.

**Valck, Marijke de** (2007). *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

**Van Extergem, Dirk** (2004). "A REPORT ON THE BRUSSELS INTERNATIONAL FESTIVAL OF FANTASTIC FILM". Ernest Mathijs; Xavier Mendik (ed.). *Alternative Europe: Euro-trash and Exploitation Cinema Since 1945* (pàg. 216-227). Londres: Wallflower Press.

**Van Hauwaert, Patrick** (2012). "'Select. Build. Party.' Razor Reel Fantastic Film Festival". Jon Gann (ed.). *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work* (pàg. 39-48). Washington, DC: Reel Plan Press.

### **-Articles en revistes, diaris i d'altres publicacions periòdiques**

**Casau Vaz, Gerard; et al.** (núm.7) (2019, 9 d'octubre). *Diari del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Fundació Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya.

**Nussbaum, Virginie** (2020, 11 de gener). "Cinéma d'horreur, un nouvel âge d'or" (pàg. 20). *Le Temps*. Lausana: Le Temps SA (Ringier AG).

**Sala, Àngel** (2020, gener). "Zona sin límites". *Imágenes de actualidad* (núm. 407, pàg. 20-21). Barcelona: Dirigido Por.

**Salgado, Diego** (2019, novembre). "Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya-Sitges 2019". *Dirigido Por* (núm. 504, pàg. 84-86). Barcelona: Dirigido Por.

**Sconce, Jeffrey** (1995, hivern). "'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style". *Screen* (vol. 36, núm. 4, pàg. 371-393). Oxford: Oxford University Press.

### **-Recursos electrònics**

#### **· Articles i assaigs en publicacions periòdiques**

**Avendaño, Tom C.** (2020, 28 de març). "'El Hoyo', la película de moda de la pandemia es española" [en línia]. *El País*. Madrid: Ediciones El País S.L. (Grupo Prisa). [Data de consulta: 19 de març de 2020].

<https://elpais.com/television/2020-03-27/el-hoyo-la-pelicula-de-moda-de-la-pandemia-es-espanola.html>

**Bouzada Fernández, Xan** (2001). “Los espacios del consumo cultural colectivo” [en línia]. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* (núm. 96, pàg. 51-70). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). [Data de consulta: 18 de març de 2020]. <[http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS\\_096\\_06.pdf](http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_096_06.pdf)>

**Chitwood, Adam** (2019). “TIFF 2019 Midnight Madness Lineup Includes ‘Color Out of Space’, ‘First Love’ and More” [en línia]. *Collider*. Burbank (Califòrnia): Collider Inc. [Data de consulta: 20 de maig de 2020]. <<https://collider.com/tiff-2019-midnight-madness-lineup-movies/>>

**Kovacsics Grisolí, Violeta; Salvadó Romero, Alan** (2020, gener-juny). “¿Made for Sitges? La recepción del *thriller* surcoreano en España a través del estudio de caso del Festival de Sitges” [en línia]. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (núm. 29, pàg. 85-100). València: Associació Cinefòrum L'Atalante. [Data de consulta: 20 de març de 2020]. <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=757&path%5B%5D=581>>

**La Vanguardia** (2019a, 26 de setembre). “El Festival de Sitges calienta motores con más entradas vendidas y el foco en operas primas” [en línia]. *La Vanguardia*. Barcelona: Grup Godó. [Data de consulta: 20 de març de 2020]. <<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20190926/47652480885/el-festival-de-sitges-calienta-motores-con-mas-entradas-vendidas-y-el-foco-en-operas-primas.html>>

**La Vanguardia** (2019b, 9 d'octubre). “La película 'La noche del cazador' tendrá mucho peso en Festival Sitges 2020” [en línia]. *La Vanguardia*. Barcelona: Grup Godó. [Data de consulta: 20 de març de 2020]. <<https://www.lavanguardia.com/vida/20191009/47885583875/la-pelicula-la-noche-del-cazador-tendra-mucho-peso-en-festival-sitges-2020.html>>

**Llopart García, Salvador** (2014, 8 d'octubre). “El festival de cine de Sitges cambiará de piel en 2015” [en línia]. *La Vanguardia*. Barcelona: Grup Godó. [Data de consulta: 20 de març de 2020]. <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20141008/54416896215/festival-cine-sitges-cambiara-piel-2015.html>>

**Vallejo Vallejo, Aida** (1er semestre de 2014). “Festivales cinematográficos: en el punto de

mira de la historiografía fílmica” [en línia]. *Secuencias: revista de historia del cine* (núm. 39, pàg. 11-42). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. [Data de consulta: 19 de març de 2020].

<<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838/6290>>

**Ximénez de Sandoval, Pablo** (2019, 23 de gener). “Netflix entra en la asociación de los estudios de Hollywood” [en línia]. *El País*. Madrid: Ediciones El País S.L. (Grupo Prisa). [Data de consulta: 19 de març de 2020].

<[https://elpais.com/cultura/2019/01/23/actualidad/1548261686\\_529073.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/23/actualidad/1548261686_529073.html)>

#### · Entrevistes

**AV Magazine** (núm. 8) (2017). “50 edición Sitges Film Festival-Entrevistamos al subdirector” [en línia]. *AV Magazine*. Barcelona: AVISUAL TRAD&WEB SERVICES. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<https://www.avisualpro.es/50a-edicion-sitges-film-festival>>

**Boetti, Ezequiel** (2019). “Mike Hostench, subdirector de Sitges: «Un festival debe tener presencia los 365 días del año»” [en línia]. *OtrosCines.com*. Buenos Aires: OtrosCines.com. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<https://www.otroscines.com/nota?idnota=14521>>

**CineAsia** (2016). “El line-up asiático de Sitges 2016: 50 propuestas para el amante del cine oriental” [en línia]. *CineAsia*. Barcelona: KineAsia SCP. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<http://www.cineasiaonline.com/el-line-up-asiatico-de-sitges-2016-50-propuestas-para-el-amante-del-cine-oriental/>>

**CineAsia** (2018). “Line-Up asiático de Sitges 2018: Entrevista con sus directores Ángel Sala y Mike Hostench” [en línia]. *CineAsia*. Barcelona: KineAsia SCP. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://cineasiaonline.com/line-up-asiatico-de-sitges-2018-entrevista-con-sus-directores-angel-sala-y-mike-hostench/>>

**CineAsia** (2019). “Line up asiático Sitges 2019 – Entrevista a Ángel Sala y Mike Hostench, director y subdirector del Sitges-Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya” [en línia]. *CineAsia*. Barcelona: KineAsia SCP. [Data de consulta: 20 de maig de



2020].

<<http://www.cineasiaonline.com/line-up-asiatico-sitges-2019-entrevista-a-angel-sala-y-mike-hostench-director-y-subdirector-del-sitges-festival-internacional-de-cinema-fantastic-de-catalunya>>

**Clares Gavilán, Judith** (2018). “Mònica García: «La versión original con su subtítulo es la forma más natural de aproximarse a una película»” [en línia]. *Comein-Revista dels Estudis de Ciències de la Informació i de la Comunicació* (núm. 92). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<http://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero82/articulos/Monica-Garcia-version-original-subtitulado-forma-natural-aproximarse-pelicula.html>>

**Fernández, Ricardo** (2017). “Rebordinos: ahora no toca crecer en número de espectadores” [en línia]. *El Contraplano*. San Sebastià: El Contraplano. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<https://elcontraplano.com/2017/03/20/rebordinos-ahora-no-toca-crecer-en-numero-de-espectadores/>>

**La Vanguardia** (2018, 4 d'octubre). “«Hay un cine demasiado convencional y soso... ¡el arte tiene que provocar!»” [en línia]. *La Vanguardia*. Barcelona: Grup Godó. [Data de consulta: 30 de març de 2020].

<<https://www.lavanguardia.com/cultura/20181004/452164841212/angel-sala-director-festival-cine-sitges.html>>

**Orta, Matías** (2018). “Entrevista a Diego López, programador del Festival de Sitges” [en línia]. *A Sala Llena*. Buenos Aires: A Sala Llena. [Data de consulta: 11 de maig de 2020].

<<https://www.asalallena.com.ar/entrevistas/entrevista-diego-lopez-programador-del-festival-sitges>>

**Ramírez Morlans, Aleix** (2018, juliol). “Xavier Duran, director general del Festival de Sitges: «No hem de demanar més diners a l'administració pública»” [en línia]. *Nació Digital*. Barcelona: Editorial SCG Aquitània. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<https://www.naciodigital.cat/sitges/noticia/3126/xavier/duran/director/general/festival/sitges/no/hem/demanar/mes/diners/administracio/publica>>

**Rosales Diz, Luís Miguel** (2015). “Entrevista con Mike Hostench” [en línia]. *Scifiworld*. Vilagarcía de Arousa: Scifiworld. [Data de consulta: 9 d'abril de 2020].

<https://www.scifiworld.es/home/sitges-2015-entrevista-con-mike-hostench.html>

#### · Tesis i documents presentats en reunions científiques

**Arnatt, Mary Reay** (2018). *"We must be burning film like mad": Exploring Canadian production cultures at Cinepix, 1976-1986* [en línia]. Tesi de Màster. Calgary (Alberta): Calgary University (Program in Communication and Media Studies). [Data de consulta: 20 de març de 2020]

[https://prism.ucalgary.ca/bitstream/handle/1880/107745/ucalgary\\_2018\\_arnatt\\_mary.pdf?sequence=1&isAllowed=n](https://prism.ucalgary.ca/bitstream/handle/1880/107745/ucalgary_2018_arnatt_mary.pdf?sequence=1&isAllowed=n)

**Simmonds, Hugh Anthony** (2018). *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience – The 40th Toronto International Film Festival* [en línia]. Tesi doctoral. Waterloo (Ontario): University of Waterloo (Degree of Doctor of Philosophy in Recreation and Leisure Studies). [Data de consulta: 20 de març de 2020].

[https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/14093/Simmonds\\_Hugh.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/14093/Simmonds_Hugh.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

**Vallejo Vallejo, Aida** (2013). "Festivales temáticos y géneros cinematográficos. Del cine fantástico al documental contemporáneo" [en línia]. *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español. 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* (pàg. 246-257). Ponència. Bilbao: Universitat del País Vasc. [Data de consulta: 9 d'abril de 2020].

[https://www.academia.edu/5467963/\\_Festivales\\_tem%C3%A1ticos\\_y\\_g%C3%A9neros\\_cinematogr%C3%A1ficos.\\_Del\\_cine\\_fant%C3%A1stico\\_al\\_documental\\_contempor%C3%A1neo\\_>](https://www.academia.edu/5467963/_Festivales_tem%C3%A1ticos_y_g%C3%A9neros_cinematogr%C3%A1ficos._Del_cine_fant%C3%A1stico_al_documental_contempor%C3%A1neo_>)

**Vivar Navas, Rosana** (2016). *Los festivales de cine en la era de los New Media* [en línia]. Tesi doctoral. Granada: Universitat de Granada (Programa de Doctorat en Ciències Socials). [Data de consulta: 19 de març de 2020].

<https://hera.ugr.es/tesisugr/26504947.pdf>

#### · Diversos

**Agencia EFE** (2015). "El director del Festival de Sitges asegura que "seguimos siendo un país hostil al cine de género"" [en línia]. *Agencia EFE*. Madrid: Agencia EFE. [Data de con-

sulta: 20 de març de 2020].

<<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-director-del-festival-de-sitges-asegura-que-seguimos-siendo-un-pais-hostil-al-cine-genero/10005-2659554>>

**Blood Window Fest** (2019). “Contacto y ubicación” [en línia]. *Blood Window Fest*. Pinamar (Buenos Aires): Blood Window Fest. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].  
<<http://www.bloodwindowfest.com/el-festival>>

**Borders, Meredith** (2014). “Ten Years Of Chaos: A Fantastic Fest Oral History” [en línia]. *Fantastic Fest*. Austin: Fantastic Fest. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].  
<<https://fantasticfest.com/news/entry/ten-years-of-chaos-a-fantastic-fest-oral-history>>

**Ferranti, Anthony** (2018). “AFM 2018: The Film Market Season Kicks Off in Santa Monica” [en línia]. *American Film Market*. Los Angeles: American Film Market (Independent Film & Television Alliance). [Data de consulta: 1 de maig de 2020].  
<<https://americanfilmmarket.com/afm-news>>

**Marché du Film** (2019a). “Fantastic 7, discover the fantastic genre” [en línia]. *Marché du Film*. Cannes: Marché du Film. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].  
<<https://www.marchedufilm.com/news/fantastic-7-discover-the-fantastic-genre-1>>

**Marché du Film** (2019b). “Who we are” [en línia]. *Marché du Film*. Cannes: Marché du Film. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].  
<<https://www.marchedufilm.com/who-are-we/about>>

**Marché du Film** (2020). “Frontières” [en línia]. *Marché du Film*. Cannes: Marché du Film. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].  
<<https://www.marchedufilm.com/programs/frontieres>>

**Méliès International Festivals Federation** (2019). “About MIFF” [en línia]. *Méliès International Festivals Federation*. Brussel·les: MIFF. [Data de consulta: 20 de març de 2020].  
<<https://melies.org/#top>>

**Sitges Film Festival** (2015). “El Festival de Sitges creua l'Atlàntic amb el Sitges American Tour” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].  
<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/noticies?id=1003277>>

**Sitges Film Festival** (2019a). “El Festival de Sitges assoleix el tercer any consecutiu de major recaptació de la seva història” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/noticies?id=1003612>>

**Sitges Film Festival** (2020a). “Equip” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 23 de març de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/festival/equip>>

**Sitges Film Festival** (2020b). “Espais” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 23 de març de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/festival/espais>>

**Sitges Film Festival** (2020c). “Mònica Garcia Massagué, nova directora general de la Fundació Sitges - Festival Internacional de Cinema de Catalunya” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 23 de març de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/noticies?id=1003616>>

**Sitges Film Festival** (2020d). “Reglament” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/festival/reglament>>

**Sitges Film Festival** (2020e). “Seccions” [en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 23 de març de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cat/festival/seccions>>

**Ventana Sur** (2019). “Acerca de VS” [en línia]. *Ventana Sur*. Buenos Aires: Ventana Sur. [Data de consulta: 18 de maig de 2020].

<<https://ventana-sur.com/acerca-vs-2019>>

## · Enregistraments sonors i audiovisuals

**Marea Nocturna** (2019). “Especial Sitges 2019 + Noche de Halloween” [en línia]. *Radio Primavera Sound*. Barcelona: Primavera Sound. 5 de novembre de 2019. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.ivoox.com/especial-sitges-2019-noche-halloween-audios-mp3\\_rf\\_43894095\\_1.html](https://www.ivoox.com/especial-sitges-2019-noche-halloween-audios-mp3_rf_43894095_1.html)>

**Palazzo, Fabrizia** (2020). “Taller online: Ventas internacionales de películas con Latido Films” [en línia]. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Oficina MEDIA España. 23 d'abril de 2020. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://www.youtube.com/watch?v=tplC0flb8i8&t=918s>>

## Fonts secundàries

### -Recursos d'aprenentatge

**Casau Vaz, Gerard** (2017). *Nuevos autores del género fantástico*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

**Garcia Massagué, Mònica** (2018a). *Director artístico y estrategias de festivales de cine*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

**Garcia Massagué, Mònica** (2018b). *En la mente del programador: el valor de un festival de cine*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

**Garcia Massagué, Mònica** (2018c). *Estrategia de festivales*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

**Garcia Massagué, Mònica** (2018d). *Estrategias de distribución: mercados y festivales*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

**Garcia Massagué, Mònica** (2018e). *La maleta del productor: mercados y festivales*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

**Kovacsics Grisolí, Violeta** (2017). *Tendencias del cine fantástico contemporáneo*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

**Marugán Ricart, Paola** (2015). *Els punts de trobada professional*. Barcelona: Fundació

per a Universitat Oberta de Catalunya.

**Miñarro Fariña, Laura** (2013). *Distribució audiovisual*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.

#### **-Diversos**

**Diversos autors** (2017). *50 aniversario del Festival de Sitges*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya.

**Kovacsics Grisolí, Violeta** (coord.) (2018). *Catàleg de la 51 edició del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Fundació Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya.

**Kovacsics Grisolí, Violeta** (coord.) (2019). *Catàleg de la 52 edició del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Fundació Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya.

#### **-Recursos electrònics**

**Allociné** (2019). "Prix et nominations: Festival de Cannes" [en línia]. *Allociné*. París: FIMAILAC. [Data de consulta: 1 de maig de 2020].

<<http://www.allocine.fr/festivals/festival-229/palmares>>

**Audiovisual 451** (2019). "El Festival de Sitges avala proyectos de género en Ventana Sur y IFFA de Macao" [en línia]. *Audiovisual 451*. Madrid: Audiovisual 451. [Data de consulta: 1 de maig de 2020].

<<https://www.audiovisual451.com/el-festival-de-sitges-avala-proyectos-de-genero-en-ventana-sur-y-iffa-de-macao>>

**Bucheon International Fantastic Film Festival** (2019). "Memory: The Origins of Alien". [en línia]. *BiFan*. Bucheon: Bucheon International Fantastic Film Festival. [Data de consulta: 20 de març de 2020]. <[https://www.bifan.kr/eng/bifan/history\\_program\\_view.asp?sc\\_category1=1006&sc\\_year=2019&pk\\_seq=3185](https://www.bifan.kr/eng/bifan/history_program_view.asp?sc_category1=1006&sc_year=2019&pk_seq=3185)>

**Diverses Autores** (2017a). "5.2. Distribution" [en línia]. *FFRN*. Hamburg: Film Festival Research Network. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/5-business-matters->

[industries-distribution-and-markets/5-2-distribution](#)>

**Diverses Autores** (2017b). “7. Programming” [en línia]. *FFRN*. Hamburg: Film Festival Research Network. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/7-programming>>

**Diverses autores** (2017c). “7.3 Film Festivals and Questions of Aesthetics” [en línia]. *FFRN*. Hamburg: Film Festival Research Network. [Data de consulta: 22 de març de 2020].

<<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/7-programming/7-3-film-festivals-and-questions-of-aesthetics>>

**Diverses Autores** (2017d). “8. Reception: Audiences, Communities and Cinephiles” [en línia]. *FFRN*. Hamburg: Film Festival Research Network. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/8-reception-audiences-communities-and-cinephiles>>

**Festhome** (2012-2020). “Sitges Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya” [en línia]. *Festhome*. Londres: Festhome. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://festhome.com/es/festival/sitges-festival-internacional-de-cinema-fantastic-de-catalunya>>

**FilmAffinity** (2019). “Parásitos” (2019) [en línia]. *FilmAffinity*. Madrid: FILMAFFINITY S.L. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://www.filmaffinity.com/es/film520465.html>>

**IMDB** (2012). “Ben Wheatley - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/name/nm1296554/awards?ref\\_=nm\\_awd](https://www.imdb.com/name/nm1296554/awards?ref_=nm_awd)>

**IMDB** (2013). “Jeremy Saulnier - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/name/nm1099918/awards?ref\\_=nm\\_awd](https://www.imdb.com/name/nm1099918/awards?ref_=nm_awd)>

**IMDB** (2014). “It follows (2014) - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt3235888/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt3235888/awards?ref_=tt_awd)>

**IMDB** (2016). “Kurîpî: Itsuwari no rinjin (2016) - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt4900708/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt4900708/awards?ref_=tt_awd)>

**IMDB** (2017). “Aterrados (2017) - Release Info” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 30 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt7549892/releaseinfo?ref\\_=tt\\_ov\\_inf](https://www.imdb.com/title/tt7549892/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf)>

**IMDB** (2018). “In fabric (2018) - Release Info” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt7464188/releaseinfo?ref\\_=tt\\_ov\\_inf](https://www.imdb.com/title/tt7464188/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf)>

**IMDB** (2017-2018). “Get Out (2017) - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt5052448/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt5052448/awards?ref_=tt_awd)>

**IMDB** (2019a). “Bacurau (2019) - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt2762506/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2762506/awards?ref_=tt_awd)>

**IMDB** (2019b). “Huachicolero (2019) - Release Info” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt8000734/releaseinfo?ref\\_=tt\\_ov\\_inf](https://www.imdb.com/title/tt8000734/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf)>

**IMDB** (2020a). “El hoyo (2019) - Awards” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt8228288/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt8228288/awards?ref_=tt_awd)>

**IMDB** (2020b). “El hoyo (2019) - Release Info” [en línia]. *Internet Movie Data Base*. Seattle: Amazon. [Data de consulta: 20 de març de 2020].

<[https://www.imdb.com/title/tt8228288/releaseinfo?ref\\_=tt\\_ov\\_inf](https://www.imdb.com/title/tt8228288/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf)>

**MEDIA Films Database** (2019). “Dilili à Paris” [en línia]. *MEDIA Films Database*. Barcelona: Oficina Europa Creativa Desk - MEDIA Catalunya. [Data de consulta: 30 de maig de 2020].

<[https://www.mfdb.eu/en/film-dilili\\_a\\_paris\\_c88842](https://www.mfdb.eu/en/film-dilili_a_paris_c88842)>

**Ministeri de Cultura i Esport** (2019). “El Hoyo (The Platform)” [en línia]. *Catálogo Pelícu-*



*las calificadas*. Madrid: Gobierno de España. [Data de consulta: 9 d'abril de 2020].

<<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoCAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=64916>>

**Reial Acadèmia Espanyola** (2020). “Filtro<sup>1</sup>” [en línia]. *Diccionario de la Lengua Española*.

Madrid: Reial Acadèmia Espanyola. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://dle.rae.es/filtro>>

**Sitges Film Festival** (2018a). “Human, Space, Time and Human de Kim Ki-Duk” [en línia].

*Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cas/film?id=10005450>>

**Sitges Film Festival** (2018b). “Piercing de Nicolas Pesce” [en línia]. *Festival Internacional*

*de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cas/film?id=10005333>>

**Sitges Film Festival** (2019b). “Memory - The Origins of Alien de Alexandre O. Philippe”

[en línia]. *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*. Sitges: Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://sitgesfilmfestival.com/cas/film?id=10005960>>

**The Oscars** (2020). “Animated feature film nominee: I lost my body” [en línia]. *The*

*Oscars*. Los Angeles: American Broadcasting Company. [Data de consulta: 20 de maig de 2020].

<<https://oscar.go.com/nominees/animated-feature-film/animated-feature-film-i-lost-my-body>>

**Toronto International Film Festival** (2019). “Synchronic” [en línia]. *Toronto International*

*Film Festival*. Toronto: Toronto International Film Festival. [Data de consulta: 23 de maig de 2020].

<<https://www.tiff.net/events/synchronic>>

## 13) Annexos

### 13.1) Annex 1: breu entrevista a Jordi Sánchez-Navarro

El Dr. Sánchez-Navarro és el màxim responsable de la secció Anima't, i fou sotsdirector del Festival entre 2001 i 2004.

Conversa establerta per correu electrònic el 24 d'abril de 2020.

**-Ets el màxim responsable d'una de les seccions més representatives del Festival, Anima't, focalitzada en una disciplina que està experimentant un notable moment a nivell estètic i industrial. Quines són, a grans trets, les principals estratègies de programació? La proactivitat juga un paper important com a programador a l'hora d'obtenir per a la secció títols que d'altra manera es perdrien?**

**J.S.N.:** A grans trets podem dir que l'estratègia fonamental de programació és estar amatent a tot allò que es produeix; és a dir, fonamentalment trebalem buscar nosaltres proactivament aquelles coses que ens interessin. Com? Doncs visitant festivals i mercats internacionals, com ara Cannes i Annecy. També estem oberts a rebre curtmetratges espontàniament, dels quals fem la nostra selecció. Cal mantenir un equilibri: s'han de buscar coses a festivals i mercats, perquè no pots esperar que tot t'arribi, però també has de promoure que t'arribin coses, perquè tampoc pots dependre només de seleccionar entre aquelles coses que ja han estat seleccionades per altres comissaris o per altres programadors de festivals.

**-L'animació ha guanyat pes en la Secció Oficial del certamen, en sintonia amb l'augment global de la producció. *J'ai perdu mon corps*, que posteriorment va ser nominada a l'Oscar, és un cas de relleu en l'edició de 2019. Com es compatibilitza això amb una secció especialitzada com Anima't?**

**J.S.N.:** En realitat, compatibilitzar no és gens difícil. Nosaltres mantenim un espai diguem reservat a la secció oficial per a aquelles obres d'animació que realment mereixen un espai per la seva pròpia dinàmica internacional. Això no vol dir en absolut que les millors pel·lícules vagin a secció oficial i les pitjors quedin a la secció complementària. S'ha de conjugar la qüestió de la rellevància internacional de la pel·lícula, les estratègies de les distribuïdores i l'estratègia artística del festival. Hi intervenen molts aspectes en la decisió d'on va programada una pel·lícula. En tot cas el que està clar és que compatibilitzar una secció com Anima't amb una secció oficial tan potent com la de Sitges no és gens difícil.

**-Respecte al darrer lustre, consideres que, en general, les tendències creatives més**

**significatives de l'animació estan representades en el programa del Festival, o en molts casos és el fet de programar-se el que les impulsa o consolida definitivament com a exponents de nous corrents o actors a tenir en compte dins del circuit especialitzat?**

**J.S.N.:** Un festival com Sitges té capacitat per impulsar determinades carreres de creadors, sobretot en un àmbit més local. Però responent a la teva pregunta d'una manera més concreta, sí que podem dir que per descomptat al festival hi són representades les tendències creatives de l'animació. De tota manera no podem perdre de vista que el veritable aparador mundial de les tendències és Annecy. D'altra banda també s'ha de tenir en compte que els ritmes de producció de l'animació independent (i de vegades també de la no tan independent) fan que la producció d'una pel·lícula trigui molts anys a completar-se. Sempre s'ha de ser caut a l'hora de parlar de tendències.

**-En la present conjuntura, tan complexa per a l'audiovisual i, per extensió, per als festivals de cinema, que en certs casos han hagut de reinventar-se, segons el teu parer què aporta la programació d'activitats paral·leles, que en les darreres edicions de Sitges han assolit un clar desenvolupament?**

**J.S.N.:** Jo m'atreiria a dir que ja no són un complement, sinó que són part essencial de la programació. Un festival de cinema ha de tenir una secció oficial molt potent, però també ha de garantir que al voltant d'aquesta selecció de pel·lícules emergeixin aspectes de promoció industrial i de promoció cultural. Cada cop s'entenen més els festivals com activitats orientades a diversos públics. El públic general i públics més especialitzats, com ara els professionals de la indústria, la premsa, el públic acadèmic. Programar implica pensar també en clau de públics diversos.

**-En la teva primera etapa dins l'organització del Festival vas ostentar el càrrec de subdirector entre 2001 i 2004, una etapa marcada per la visió molt oberta del seu director, Àngel Sala, respecte al gènere, que va comportar l'establiment de noves seccions i un decidit creixement estratègic. Quins canvis en les estratègies programàtiques perceps en l'etapa actual, en la que es manté Sala al capdavant i el seu plantejament en contra dels dogmatismes?**

**J.S.N.:** Com que segueixo tenint molta relació diària amb el festival i amb la direcció, jo diria que no noto grans canvis en l'estratègia. Les claus són una mirada oberta al fantàstic, seguir molt a prop tant les tendències creatives emergents com l'evolució dels clàssics, i programar pensant en diversos públics. Crec que el festival no deixa de créixer

seguint les tendències del mercat audiovisual del gènere i les tendències socials i culturals.

### **13.2) Annex 2: breu entrevista a Gerard Casau Vaz**

El Dr. Casau Vaz és membre del Comitè de Programació (intervé sobretot en l'àmbit dels curtmetratges i, de manera puntual, d'alguns llargmetratges), adjunt de les publicacions (catàlegs, diaris i llibres), i artífex de la reorientació de la secció Seven Chances a la forma actual.

Conversa establerta per correu electrònic el 8 de maig de 2020.

**-A grans trets, quines són, segons el teu parer, les principals tendències dins del fantàstic o gèneres afins que s'han consolidat o definit els darrers anys a partir de la seva selecció dins la secció Oficial del certamen?**

**G.C.V.:** Crec que la darrera dècada ha estat marcada per un nou auge del fantàstic estatunidenc, amb produccions independents que apel·len tant al gènere com als circuits i al públic de l'anomenat cinema d'autor i indie: no per casualitat moltes van tenir la seva estrena a Sundance. Des de la ciència ficció intimista de Mike Cahill fins a les pel·lícules de Robert Eggers, Ari Aster o Jordan Peele (tot i que en aquests dos últims casos, les seves pel·lícules no s'han vist al festival). En canvi, les produccions europees i asiàtiques han perdut cert pes en la definició del cànon dels darrers anys, en comparació amb el boom del canvi de segle. També cal destacar l'augment de directores que s'han acostat al gènere, des de Jennifer Kent fins a Julia Ducournau, passant per Anna Biller, totes elles participants i premiades al festival.

**-Com a crític cinematogràfic, quin paper consideres que desenvolupa la crítica en la detecció de noves tendències que es difonen o generen a partir de la seva inclusió en la programació del certamen?**

**G.C.V.:** Crec que aquí hauríem de trobar un punt mig entre la feina dels programadors, que sovint són els primers en tenir accés a aquestes pel·lícules, i que acaben dissenyant el mapa a partir del qual la crítica pot traçar l'itinerari que dona forma al discurs.

**-Un dels vessants actuals del fantàstic contemporani, com a gènere líquid, que major recurrència està tenint (potser des de l'any 2000) és la seva notable**

**preocupació autoral per qüestions formals, de llenguatge, més que no pas temàtiques. Com valdria la programació del certamen respecte a la promoció d'aquesta gran tendència? Quin paper consideres que ha jugat Sitges per a consolidar-la?**

**G.C.V.:** No hi ha dubte que el gran triomf de la direcció artística d'Àngel Sala és el d'haver ampliat la noció del que se sol entendre per "fantàstic". Si bé és cert que ja abans el festival havia temptejat camins fora del gènere (per exemple, programant 'Home of the Brave', de Laurie Anderson, en els vuitanta), no va ser fins aquell moment en què va proposar un qüestionament constant dels límits del terme, fins al punt de crear una secció com Noves Visions, que neix d'aquest propòsit. A dia d'avui, no hi ha cap altre festival especialitzat en fantàstic que pugui encaixar dins la seva programació obres de Béla Tarr, Jean-Luc Godard o Hong Sangsoo i, al mateix temps, hi ha títols que probablement no haurien entrat en el circuit de certàmens de gènere si no fos perquè Sitges n'ha assenyalat una sensibilitat afí.

**-En les edicions de 2018 i 2019, la infància com a viatge iniciàtic contigu al fantàstic i al terror (el seu tractament dins el gènere no representa pas una novetat) va ésser un dels eixos temàtics del festival (*Valley of shadows, The lodge, Adoration, The nest, o We are little zombies*). Això suggereix que el fantàstic s'articula sobre la base d'un seguit d'idees històriques que es van reinterpretant en funció del clima social i polític de cada època?**

**G.C.V.:** Com totes les manifestacions artístiques, el fantàstic es nodreix del clima social i de la reinterpretació de motius icònics i eterns. Només cal veure la quantitat de cintes postapocalíptiques que es van produir durant el primer lustre de la darrera dècada, coincidint amb el moment més crític de la penúltima crisi econòmica global. O com el zombi s'ha convertit en una mena de tela en blanc, susceptible de ser receptacle de tot tipus de simbolismes crítics. També es podria parlar del dispositiu formal del *found footage*, des de les bases de 'The Blair Witch Project' fins a l'explosió posterior a REC; a partir d'aquesta línia, podem veure com el fantàstic va integrar de manera activa les possibilitats del format digital en la seva posada en escena.

**-Sitges és un reflex de la collita anual del fantàstic i gèneres afins. Consideres que si una temporada està marcada per la irregularitat general del nivell de producció, això repercuteix negativament en la qualitat del programa del festival?**

**G.C.V.:** El fet de tenir una programació tan àmplia i l'esperit de ser el festival especialitzat que reculli totes les expressions del fantàstic fa que, inevitablement, Sitges vagi lligat al major o menor interès de la collita, o que per exemple, hi hagi anys on una secció pot tenir millor forma que una altra, en funció per exemple si hi ha més aproximacions experimentals al fantàstic, o més obres de gènere pur. En realitat, però, el que pot acabar determinant els encerts i mancances de la programació són sobretot els plans d'exhibició i distribució que les agències de vendes i distribuïdores tenen per les pel·lícules, que no han deixat de canviar en els darrers anys, sobretot amb l'arribada de les plataformes de *streaming*, que han donat sortida a pel·lícules d'un perfil de producció mitjà, que fins fa no gaire tenien en els festivals de cinema la seva millor finestra. També podria sorprendre la total absència de produccions superheroiques al festival, tenint en compte que és una de les grans corrents del fantàstic i de la cultura popular; però ens trobem, és clar, amb què es tracta de pel·lícules alienes promocionalment a l'òrbita dels festivals (cosa que cada vegada passa més amb cintes provinents de *majors*: fins i tot Canes té dificultats en aquest sentit). D'altra banda, Sitges ha fet un esforç per recollir en el seu programa novíssimes tendències en el gènere, produïdes en televisió o en formats de VR; llenguatges que fins fa no tant semblava que no tenien cabuda en un festival de cinema.

### **13.3) Annex 3: breu qüestionari a Mònica Garcia Massagué**

La Dra. Garcia Massagué, des de 2020, és directora general de la Fundació Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya i membre del Comitè de Programació.

Conversa establerta per correu electrònic el 3 de maig de 2020.

**-Alguna de las visitas anuales que hace Ángel Sala u otro compañero/a a EUA para hablar con agentes son al American Film Market?**

**M.G.M.:** Las visitas se hacen 1 o 2, depende del año, a L.A. para visitar agencias de talento, la Academia de Hollywood (somos festival acreditado) y algunos productores y distribuidores. El AFM se suele pisar en fechas con nuestro festival.

**-Sitges tiene algún corresponsal o delegado/a propiamente dicho en algún territorio?**

**M.G.M.:** No, de momento. En el equipo contamos con especialistas en ciertas filmografías

territoriales y mantenemos acuerdos con instituciones de cine repartidas por todo el mundo que ya hacen de ojeadores de género fantástico. Además se suma alguna colaboración informal y formar parte de la Federación Méliès.

**-Qué destacas respecto a la reestructuración del organigrama del Festival que está teniendo lugar?**

**M.G.M.:** No hay subdirecciones. Hemos simplificado el futuro organigrama. Diego se mantiene como responsable de Brigadoon y añade la función de coordinador de programación.

**-Supongo que el hecho que sea la primera vez que tiene lugar la inclusión de la máxima responsable de la Fundació en el Comité de Programación representa algo natural, un aún mayor acercamiento entre las dos áreas, la dirección general y la artística.**

**M.G.M.:** Sí, la idea de fondo es una mayor comprensión en ambas partes. En mi caso no hay problema porque ya había formado parte del comité sobre todo por lo que respectaba a producción nacional, pero mi misión es 'evangelizar' a dirección artística en el diseño presupuestario y logístico casi con la misma implicación.