



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Festivales de cine de terror en Argentina : la construcción de la identidad en su público (2019)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

María del Rosario Sisco

Máximo Eseverri, tutor

Ana Broitman, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



TESINA DE GRADO

FESTIVALES DE CINE DE TERROR EN
ARGENTINA

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN SU PÚBLICO
(2019)**

MARÍA DEL ROSARIO SISCO

(mdelrosariosisco@gmail.com)

Tutor: Máximo Eseverri

Cotutora: Ana Broitman



**Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires**

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: INTRODUCCION

1.1	Presentación del trabajo	4
1.2	Objetivos	5
1.3	Hipótesis	6
1.4	Metodología	6
1.5	Aporte Esperado	7

CAPÍTULO 2: MARCO TEORÍCO9

2.1	Festivales de cine: definición y categorización	10
2.2	El terror como género cinematográfico	13
2.3	Públicos	16
2.4	Fans	19

CAPÍTULO 3: EL ORIGEN DE LOS FESTIVALES DE TERROR

3.1	Historia de los festivales de cine de terror a nivel mundial	22
3.1.1	El Festival de Sitges	24
3.1.2	Festival de Cine de Terror de Molins Rei	26
3.1.3	Festival Internacional de Cine Fantástico de Bruselas (BIFFF)	29
3.1.4	Festival International du Film Fantastique de Gérardmer	31
3.2	Festivales de cine de terror en Argentina: historia y presente	33
3.2.1	Cineclubes y otros espacios de exhibición	33
3.2.2	Festival 1000 gritos	35
3.2.3	Festival Terror Córdoba	36

CAPÍTULO 4: FESTIVAL DE CINE DE TERROR BLOOD WINDOW FEST

4.1	Orígenes e historia	37
4.2	Programación y propuestas en la edición 2019	39
4.3	Dificultades en la investigación	41

4.4	Lo que el evento dejó	42
4.5	El Blood Window como festival de cine	43
4.6	Públicos	45
4.6.1	El público familiar	46
4.6.2	Público “especializado”	49
4.7	Conclusión	51
 <i>CAPÍTULO 5: FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE TERROR, FANTÁSTICO Y BIZARRO: BUENOS AIRES ROJO SANGRE</i>		
5.1	Orígenes e historia	53
5.2	Programación y propuestas para la edición 2019	56
5.3	Lo que el evento dejó	58
5.4	El BARS como festival	58
5.5	Públicos	60
5.5.1	El público familiar que no está pero que se anhela	62
5.5.2	El público <i>hardcore</i> y de <i>hits</i> : los especializados	64
5.5.3	El público <i>hardcore</i> como fans	66
5.6	Conclusión	67
 <i>CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES</i>		69
 <i>BIBLIOGRAFÍA</i>		74
 <i>FILMOGRAFÍA</i>		82
 <i>ANEXO: Entrevista a Pablo Sapere</i>		86

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1.1 - Presentación del trabajo

La presente tesina de grado buscará explorar las principales características y prácticas de los públicos de los festivales locales de cine de terror y también indagar cuáles son los mecanismos mediante los que se construye una comunidad e identidad en estos eventos.

Durante los años sesenta nacen los primeros festivales de cine de terror en Europa a modo de muestras para luego consolidarse como festivales competitivos. Ya desde aquellos primeros días los festivales de cine de terror no limitaban sus propuestas a las competencias y la exhibición de nuevos filmes, sino que también promovían actividades por fuera de la programación como exhibiciones de clásicos o retrospectivas. Con el correr de los años, el número de festivales de este tipo fue creciendo alrededor del mundo, así como las propuestas que ofrecen a su público para ver cine nuevo, clásicos y hacerlos partícipes de una comunidad con identidad propia. Cada uno, sin importar su relevancia a nivel nacional o internacional, constituye un evento singular tanto para sus realizadores como para su público.

Los festivales no sólo brindan la posibilidad de conocer nuevos filmes de género de terror difícilmente visibles en otras pantallas, también son espacios en los que participar de actividades variadas y reunirse con una comunidad de espectadores que poseen gustos comunes en torno a un género cuyas producciones escasean en el circuito cinematográfico comercial.

La implicancia que tienen los festivales para realizadores es evidente: no solo es una oportunidad para dar a conocer su obra, sino que funciona a modo de red para contactarse con productores, distribuidoras y colegas de todo tipo, entre otras cosas. Dicha relevancia ha sido abordada en trabajos como los de Carina Rodríguez (2014) y Jonathan Risner (2012). En el presente trabajo se abordará el “otro lado”: se buscará explorar las particularidades de sus públicos con el fin de conocerlos y entender sus características. Buscaremos estas especificidades en un público muy particular: el de los festivales de cine de terror.

Existe en Latinoamérica una gran variedad de festivales de este tipo, siendo Argentina el país que alberga el evento pionero de la región: el Festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS). Actualmente en Argentina existen cuatro festivales con una cierta trayectoria: el ya mencionado, el festival Terror Córdoba, el Festival 1000 gritos y el Festival de Cine de Terror de Pinamar (anteriormente *Blood Window Fest*). En esta tesina se tomará como caso de estudio el festival *Blood Window Fest*, en su edición de 2019, realizada en la ciudad de Pinamar, Provincia de Buenos Aires y el festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS), en su última edición presencial pre-pandemia del año 2019 en la Ciudad de Buenos Aires. Iniciaremos el camino de la investigación por el festival *Blood Window* es joven y poco conocido a nivel nacional, pero con gran proyección internacional debido a que cuenta con el auspicio del consolidado Festival Internacional de Sitges (Cataluña, España). Su juventud y tamaño nos permitirán tener una primera aproximación hacia el público que asiste a este tipo de encuentros. Por su parte el BARS es un festival de mayor trayectoria y popularidad en el país. A lo largo de los años, ha propuesto diversas actividades complementarias a la proyección de películas, por ejemplo, charlas, paneles, talleres, alianzas internacionales y la *Zombie Festival*, iniciativa para rodar cortos breves en el marco de la caminata solidaria *Zombie Walk*. La trayectoria del BARS, probablemente, permita ampliar más el análisis de público.

Se toman dichas ediciones dado que fue el último año en el que se desarrollaron con “normalidad”. En 2020, el BARS adoptó la virtualidad como única opción de participación y como canal adicional en los años siguientes. Por su parte, el Blood Window cambió de nombre, no tuvo su edición en 2020 y la del 2021 fue acotada y sin la marca internacional que lo había avalado en sus ediciones anteriores (2018, 2019).

1.2 - Objetivos

1.2.1- Objetivo general

Indagar acerca de cómo se construyen comunidad e identidad de público entre los asistentes a los festivales de cine de terror en Argentina.

1.2.2- Objetivos específicos

- Historizar dos de los festivales locales de cine de terror, sus participantes y la evolución de sus propuestas a lo largo de los años.
- Analizar la concurrencia a dichos festivales en términos cuantitativos y cualitativos.
- Relevar las propuestas extra fílmicas dentro de los festivales y su impacto en el público.

1.3- Hipótesis

Constituye hipótesis *a priori* de esta tesina que entre los asistentes a los festivales se genera una identidad de público fundadora de comunidad. Quienes asisten a estos tipos de festivales no solo se perciben como espectadores sino también como miembros de una comunidad en la que comparten el gusto por el cine de género y, de manera más general, una cultura en común. Tanto el visionado de películas como la participación en actividades adicionales propuestas por los realizadores y llevadas a cabo en el contexto del festival (maquillaje, charlas, concursos de *cosplayers*, disfraces, exhibiciones especiales de clásicos situadas en un bosque al aire libre), contribuyen con una fidelización y alimentan el *fandom* del público, entendiendo este concepto como un *fondo de recursos* (Borda, 2015) que integra prácticas, actitudes y modos de relación disponible para la construcción de identidades.

1.4- Metodología

La presente tesina está enmarcada en el trabajo del Grupo de Investigación en Comunicación (GIC) “Circulación, recepción y crítica de cine en la Argentina” dirigido por Ana Broitman y Máximo Eseverri.

A falta de un compendio bibliográfico específico sobre el objeto de estudio se relevará material de difusión digital y físico institucional de cada festival para conocer su

historia, la programación de las ediciones abordadas y repercusiones pre y post evento (páginas web, redes sociales, *teasers*, *trailers*, documentales, libros), completando con información publicada en el grupo de Facebook (no oficial) del BARS. Asimismo, se complementará con un corpus de material periodístico (artículos y entrevistas) que servirá para introducir más información sobre los casos de estudio, los organizadores de estos eventos y los asistentes.

Entrevistas abiertas y en profundidad a organizadores y productores del festival *Blood Window Fest* y el Buenos Aires Rojo Sangre serán encaradas a fin de explorar la estructura organizativa de los festivales, la elección de las actividades y la perspectiva intrínseca de sus realizadores en relación con los públicos y las comunidades que convocan a fin de entender el impacto que provocan en los espectadores.

1.5- Aporte esperado

Los autores que se han dedicado a estudiar los festivales de cine reconocen en general que se trata de un objeto de estudio poco explorado por la academia. Esta escasez de trabajos aumenta cuando nos referimos específicamente a festivales de cine de terror como los seleccionados, que prácticamente no han sido abordados por la literatura académica. Sin importar la larga trayectoria de muchos de ellos a nivel nacional o internacional aún no se cuenta con una bibliografía desarrollada sobre su evolución en el campo de la historia de los medios locales.

Algo similar ocurre en relación con los estudios de audiencia: existen trabajos cuantitativos dedicados a explorar la demografía de los públicos de festivales más populares como el Festival de Cine de Mar del Plata o el Festival Internacional de Cine de Buenos Aires (BAFICI). Sin embargo, el estudio de las particularidades de los espectadores del cine de este género se encuentra, a la fecha, ausente en la mayor parte de los trabajos de este tipo.

El estudio de esta porción de los públicos de festivales de cine podría encuadrarse como una parte más del amplio campo de los estudios sobre fans, atendiendo a que aquel que asiste a un festival de cine de terror es, presumiblemente, un aficionado al género y no un espectador de cine tradicional. Dentro de este público no solamente

encontramos verdaderos amantes del género, sino también comunidades emparentadas con aquellas descritas en los estudios sobre *fandom*.

En la presente tesina se buscará entonces hacer un pequeño aporte a la historia de los medios en Argentina. Desde su marco teórico atravesaremos definiciones de público de festivales y representaciones mediáticas del/la fan y su abordaje, tratando de entender los sentidos de pertenencia que se generan dentro de los públicos de festivales de cine de terror.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

Los *Film Festival Studies* (estudios de los festivales de cine) son un campo académico relativamente joven. Hay unanimidad entre los autores que trabajan en este campo con respecto a su carácter interdisciplinar. De esta forma, para su abordaje se acude a una amplia gama de aproximaciones teóricas y metodológicas (Peirano y Vallejo, 2021). Siguiendo dichos criterios se acudirá a diferentes autores para presentar aquellos conceptos teóricos que atravesarán esta tesina.

Considerando que aquello que define el estudio de festivales no es la aproximación al objeto sino el objeto de estudio en sí mismo, es decir, el festival (Peirano y Vallejo, 2021) se buscará una aproximación teórica al concepto de “festival de cine” de la mano de Marijke de Valck, precursora de los *Film Festival Studies*.

Como se mencionó anteriormente, no se encontraron autores que trabajen los festivales de cine de terror como objeto de estudio específicamente. Por esta razón y dada la amplitud del género “terror”¹ resulta necesario establecer una delimitación del mismo para tratar de entender qué se puede esperar en la programación de dichos eventos. Para ello se acudirá al trabajo de Carina Rodríguez (2014) quien profundiza sobre el cine de terror y su circulación.

Otro concepto clave para este trabajo es el rol de los espectadores: Rodríguez, acudiendo a Wood y otros autores, trabaja sobre qué caracteriza y qué distingue al público de cine de terror. La revisión proporcionada por la autora lleva a pensar que es una audiencia particular que dista de ser pasiva: es por eso que se recurre a Walter Benjamin (1936) y también a Gonet (2015), quien analiza los públicos para indagar sobre “la actitud crítica del espectador”. En esta línea se acude también a la obra de Ana Rosas Mantecón y el análisis de Ana Broitman (2017) quienes traen a colación la manifestación de esta característica.

¹ Carina Rodríguez plantea el debate entre “terror” y “horror” aunque en su trabajo se utilizan indistintamente. Mientras que en español se usa para denominar las películas de género la palabra terror, en inglés se usa el término “horror”. Rodríguez retoma a Gubern (1979) quien afirma que esta última palabra hace referencia a “género cinematográfico fantástico-terrorífico” por lo que ambos términos designan al mismo objeto (Rodríguez, 2014).

Por último, retomando la definición de Wood del término “fanático” se acude al trabajo de Libertad Borda (2015) que recopila las definiciones del mismo hasta terminar por conceptualizarlo como un “fondo de recursos” para entender qué tan apropiado es este concepto para referir a las audiencias de festivales del cine de terror.

2.1 - Festivales de cine: definición y categorización

Tal como mencionamos anteriormente, Peirano y Vallejo caracterizan el estudio de los festivales de cine por su carácter interdisciplinar. Las autoras señalan que Marijke de Valck marcó en *Film Festivals. From european Geopolitics to Global Cinephilia* (2007) los grandes lineamientos de desarrollo posterior de este ámbito de estudio, combinando marcos teóricos y metodológicos de la historia del cine, los estudios de comunicación y la antropología. En este sentido, los festivales actúan como puntos de fuga donde confluyen distintas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales (Peirano y Vallejo, 2021).

Los *Film Festival Studies* son definidos por el festival (el objeto de estudio en sí mismo); éste tiene una multiplicidad de funciones prácticas y niveles de significación, lo que antropológicamente es llamado un “hecho social total”. Uno de los tantos desafíos que encuentra esta rama académica es delimitar aquellos atributos que definen el término “festival”. Términos como “atractor”, “nodo”, “sitio de paso”, “network” (red) o “circuito” se han usado frecuentemente. De Valck y Loist analizan algunos de ellos, explicando las fallas que tienen a la hora de alcanzar una definición. Dicen Peirano y Vallejo:

“Estos conceptos permiten 'no tanto llegar a una definición inamovible aplicable a todos los festivales', sino ofrecer 'un modelo y una terminología que nos permitan analizar la operatividad de todos los eventos que se aglutinan bajo el término «Festival» ” (Vallejo en Peirano y Vallejo, 2021).

Según explican las autoras, el problema definitorio radica en la gran variedad de formas que toman los festivales y que no siempre son útiles a la hora de caracterizar su esencia:

“¿Es el hecho de premiar lo que define un festival y lo distingue, por ejemplo, de una mera muestra? ¿o es su carácter recurrente de forma anual que lo define?, ¿o es el hecho de que sea un evento público a pesar de que algunos festivales como Cannes están limitados a una audiencia profesional?, ¿debemos entender el festival como un evento efímero o como una institución estable donde la organización de una celebración anual no es sino una de sus muchas actividades? Puesto que los festivales de cine van mutando y diversificándose, estas preguntas deben ser continuamente revisadas” (Peirano y Vallejo, 2021).

Marijke de Valck afirma que la pregunta “qué es un festival de cine” resulta capciosa y trata de engañar a su audiencia haciéndoles creer que puede ser respondida con una clara definición. Las definiciones fijas no contribuyen al entendimiento de los festivales de cine. En su lugar, es necesario construir marcos que sean utilizados para exponer los diferentes mecanismos operando en y a través de los festivales y también parámetros que nos permitan diferenciarlos entre ellos (De Valck, 2016).

La autora destaca la importancia de distinguir los festivales desde distintas categorías. En primer lugar, refiere a la gran variedad de tamaños de estos eventos: los grandes y populares festivales con alfombra roja y celebridades son sólo una pequeña parte de la enorme cantidad que existen actualmente. El número de películas exhibidas, los visitantes y el presupuesto suelen tener una relación estrecha. Existe una fijación con el crecimiento de los festivales, aun cuando la idea “cuanto más grande, mejor” haya sido continuamente desafiada. Sin embargo, es cierto que los más poderosos festivales de cine son también los más grandes. De la misma forma, la importancia del crecimiento del festival aplica a aquellos que son nuevos en el circuito: el crecimiento marca éxito y acceso a otros recursos que brindan sustentabilidad en el tiempo. En pocas palabras, el crecimiento marca la madurez (De Valck, 2016).

En segundo lugar, es preciso contemplar el alcance de los festivales. Muchos se proclaman “internacionales” esperando atraer audiencia extranjera lo que conlleva subtitulado, exhibiciones de prensa, oportunidades de *networking*, eventos sociales, entre otras. Estos servicios requieren financiamiento lo que finalmente los hace dependientes de una variedad de inversores. Otros festivales se conforman con un alcance local, que resulta expandido por la variedad de su público (es el caso de ciudades

con extranjeros residentes o turistas). Además de los festivales de las grandes ciudades, existen otros pequeños en ciudades chicas que funcionan como eventos para atraer turismo. En este sentido, estos festivales de alcance local tienen una clara dimensión internacional (De Valck, 2016).

En relación con el alcance se debe tener en cuenta a qué comunidades o grupos demográficos se segmenta (por ejemplo, festivales LGBT & *queer*, de mujeres, destinados a comunidades étnicas específicas). Otros eligen enfocarse en un género determinado siendo muy populares aquellos que se dedican al cine documental. A modo de ejemplo, la autora menciona “el subcircuito bastante desarrollado de géneros populares como terror, ciencia ficción y fantasía” (De Valck, 2016) objeto de estudio del presente trabajo.

Por último, se empezó a tornar relevante la gran variedad de formas de las proyecciones en los festivales. En una era de proyección digital, para algunos eventos recurrir a la proyección analógica es parte del atractivo. De Valck ejemplifica con *The San Francisco Silent Film Festival*² en el que se revive la forma de proyectar de los primeros años de cine, incluyendo la música en vivo como acompañamiento. De esta forma, no solo se conserva el formato tecnológico, sino también el cultural: se mantiene el *dispositif*, es decir “el aparato del cine, la especificidad del medio de las películas o las tradiciones culturales que determinan la recepción de éstas (física y socialmente)” (De Valck, 2016).³

En los festivales continúan dominando las proyecciones clásicas. Sin embargo, existen nuevas secciones que incorporan más dispositivos. Es el caso de las categorías de realidad virtual y las de cortos grabados con celulares, por ejemplo. En este sentido, la pandemia de Covid-19 empujó a muchos festivales a realizar las proyecciones a través de plataformas virtuales sumando así una nueva forma de proyección.

Aun cuando este objeto de estudio resulta difícil de conceptualizar y es preciso caracterizarlo para poder estudiarlo, de Valck resume sus aspectos más relevantes en este magnífico párrafo:

² Festival de cine mudo de San Francisco, nacido en 1992.

³ Esta cita y las subsiguientes del trabajo de Marijke de Valck son traducción de la autora.

“En resumen, los festivales de cine se tratan de las tres ´F: *films, festivals & Friends* (películas, festivales y amigos). Ofrecen una combinación única de corporalidad visceralidad y estimulación mental, comprometiendo una multiplicidad de sentidos, ofreciendo estimulación intelectual y permitiendo conexión social. Gracias a esta particular mezcla de ingredientes, los festivales se establecieron como los nodos donde la cinefilia, el amor por el cine, permanece vivo” (De Valck, 2016).

2.2 - El terror como género cinematográfico

Como vimos anteriormente, Marijke de Valck, no encuentra útil establecer una definición rígida sobre el término “festival” sino que establece un par de características que ayudan a delimitarlo como objeto de estudio. Entre las que menciona la autora, se encuentra el alcance de un festival que puede establecerse a través de géneros. El alcance de los festivales que son objeto de estudio de esta tesina está marcado por pertenecer al género del terror cuyo circuito de festivales se encuentra bastante desarrollado, según la autora.

Sin embargo, en numerosos festivales del género encontramos que sus temáticas abarcan no solo cine de terror, sino también “fantástico”, “sci-fi” e incluso “bizarro”⁴ en Argentina. De Valck señala esta dificultad ejemplificando con *The Bucheon International Fantasy Film Festival* (Corea, 1996) que está dirigido a las comunidades locales de fanáticos del cine fantástico y es definido en sentido amplio como “todo aquello que no se puede experimentar en el mundo real” que incluye terror, *sci-fi*, suspenso y acción. Se pregunta la autora si es el alcance o la selección de películas lo que define la esencia del festival: “En este sentido es la actividad central de la programación la que funciona como puente entre los parámetros de alcance y las películas. La pregunta que debe hacerse cada festival es qué parámetros lideran el auto posicionamiento del festival” (De Valck, 2016).

⁴ Diego Curubeto en su libro *Cine bizarro* (1996), explica que se usa el término por la dificultad de traducir uno anglosajón más pertinente como lo es “weird” que significa misterioso, extraño, sobrenatural. En Argentina, hay varias generaciones que aplican el término para describir algo sumamente raro, ya sea de la cultura o de la vida real. El término “lo bizarro” comenzó a circular aplicado al cine de género a fines de los ´80 en ciclos especiales, series televisivas y festivales. El primero en utilizar el término fue Fabio Manes, quien presentaba películas de terror y *gore* en el Club de cine “Medianocheb bizarras” (Rodríguez, 2014).

Para tratar de entender el alcance de los festivales objeto de nuestro estudio, buscaremos una aproximación al concepto de género de terror.

En el capítulo introductorio de su trabajo *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado*, Carina Rodríguez retoma inicialmente la definición de género de Gubern quien establece que: “es una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en formas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto” (Rodríguez, 2014).

En una fase inicial, en la década del 70, los estudios sobre géneros cinematográficos se centraron en su delimitación, clasificación y definición. Posteriormente se generó un debate entre dos corrientes: la ritualista⁵, que depositaba el poder en la audiencia apasionada por el cine de género dejando a Hollywood como un mero ejecutor de sus presiones. Y por otro, la perspectiva heredera de la escuela de Frankfurt⁶ que señalaba que la industria era quien movía la marea de los géneros con el propósito de generar más ganancias e imponer su público atrayendo al público.

Una teoría intermedia, la de mayor consenso en la actualidad, viene a responder a esta dicotomía estableciendo que los géneros son el resultado de una negociación entre la industria y la audiencia (Rodríguez, 2014).

“Los géneros evolucionaron rápidamente, generándose combinaciones de muy distinto tipo que dieron paso a nuevos géneros que incidieron no sólo los propósitos de la oferta de las compañías productoras, sino también de las demandas del público, condicionadas a su vez por el contexto histórico y sociocultural de cada mercado. (Getino y Schargorodsky, 2008:8)” (Rodríguez, 2014).

⁵ Esta corriente buscaba analizar los significados y funciones sociales del género entendiéndolos como parte de un ritual o ideología: la participación en el cine de género no era sólo un entretenimiento, sino que generaba un sentimiento de cercanía. Altman (2000), especialista del tema, señalaba la precisión de este enfoque al contemplar la intensidad de la identificación típica del público de cine de género (Rodríguez, 2014).

⁶ Desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt los géneros son síntomas de una línea de producción masificada que manipula a la audiencia. De esta forma se establece que se crea un prototipo de producto, se produce y se sigue fabricando mientras venda (Rodríguez, 2014).

Rodríguez establece esta definición como una marca que hace fluir el material producido a través del circuito cinematográfico, como una “etiqueta” utilizada en el mercado global. Ahora bien, el género terror se define por las emociones que genera en el público que sabe distinguir entre el horror real y el ficticio, siendo éste una estimulación positiva que minimiza los problemas y contratiempos comparativamente menores de la vida real dando al espectador la posibilidad de satisfacer sus deseos más íntimos y reprimidos (Rodríguez, 2014).

El género terror tiene convenciones genéricas y especificidades visuales bien definidas: los escenarios suelen ser oscuros y solitarios mientras que los personajes característicos incluyen asesinos seriales, seres sobrenaturales, zombies, plagas, entre otros. El miedo a la muerte domina como tema y la disputa entre el bien y el mal suele ser un conflicto narrativo clásico.

En este sentido, y para entender las etiquetas de género utilizada por los festivales de cine resulta conveniente acudir a la definición de Wood, retomada por Rodríguez:

“Wood (1985:204) define al terror como aquel lugar donde la 'normalidad es amenazada por el monstruo', definiendo a la normalidad como la 'conformidad con las normas sociales dominantes'. Mientras que el monstruo puede ser un vampiro, un gorila gigante, un invasor extraterrestre, un asesino serial o un demonio. Esta fórmula tan corta como sencilla prevé tres variables: la normalidad, el monstruo y la relación entre las dos. En este último factor reside la clave del terror, que se va modificando en cada contexto histórico” (Rodríguez, 2014).

Esta definición es amplia, pues no hace distinción de los subgéneros del horror, pero resulta útil a la hora de intentar delimitar la temática de los festivales de género. Wood (1985) afirma que las variables normalidad-monstruo-relación entre los dos tienen que estar presentes en una película de horror: una “normalidad”, basada en los pilares de una sociedad capitalista construida sobre la monogamia y el núcleo familiar que reprime impulsos básicos como los sexuales, es amenazada por todo aquello que la civilización reprime dramatizando su aparición en forma de conflicto terrorífico, como en las pesadillas (Rodríguez, 2014).

Teniendo en cuenta todo lo revisado podríamos aventurar que, sin importar las ambigüedades de los títulos de los festivales, mientras que las películas de su programación contengan las variables normalidad-monstruo-relación entre los dos y, en algunos casos, genere los consecuentes sentimientos de horror y miedo en su público, estamos ante un festival de cine de terror.

2.3 - Públicos

Los estudios de audiencia dentro de los *Film Festival Studies* suelen ser cuantitativos⁷, tal como afirman Peirano y Vallejo. Sin embargo, el carácter interdisciplinar de los estudios de festivales promueve la combinación de métodos cuantitativos y cualitativos para ofrecer una mirada poliédrica al fenómeno “festival” (Peirano y Vallejo, 2021). En este apartado se buscará comprender cómo son los públicos de cine de terror.

Como se mencionó antes, el género terror está íntimamente ligado con las emociones adrenalínicas y aterradoras que genera en la audiencia. Es lógico pensar que aquellos asistentes a los festivales del género tienen una afinidad particular que puede trascender a la de un espectador de otro tipo de películas. En este sentido, Rodríguez retoma a Wood para plantear qué distingue al terror en términos de audiencia, no sin antes mencionar su popularidad, pero, a la vez, el menosprecio que ha tenido en el ámbito cinematográfico por considerárselo un “género menor”:

“Wood señala que su especificidad es lo que lo aparta de otros géneros: el terror está restringido a fanáticos que consumen compulsivamente todo lo producido, mientras que aquellos que no pertenecen a este grupo lo ignoran o condenan” (Rodríguez, 2014).

Si bien esta afirmación puede ser un tanto exagerada en términos del “consumo compulsivo”, se plantean dos polos interesantes: el uso de la palabra “fanáticos” para referir al público de cine de terror y, su contracara, aquellos que lo “ignoran o condenan”

⁷ Este es el caso de los trabajos de Ana Wortman sobre el BAFICI y el Festival Internacional de cine de Mar del Plata o el de Alonso que trata sobre los vínculos entre públicos y festivales, que permiten tener una radiografía detallada del público.

para referir a quien no es público. Si el género está intrínsecamente ligado a la emoción que genera en su espectador, no todos quieren sentir aquellas emociones que proponen estas películas.

Los estudios sobre el cine de horror adquirieron profundidad en los setenta cuando se empezó a analizar el horror como clave para entender la naturaleza humana y a las películas como representantes de todo aquello que la sociedad capitalista reprime. Todo tipo de tabúes se exploran generando temores basados en una relación con el mundo cotidiano o con el sobrenatural (Rodríguez, 2014).

Es interesante analizar cómo los públicos de terror buscan de alguna forma explorar esos tabúes a través de las películas. En algunos casos el espectador se pone del lado de la víctima indefensa y, en otros, explora el rol de la contraparte amenazante como forma de dar salida a sus fantasías más sádicas. Aquellos temores o fantasías se exploran bajo el resguardo de la sala de cine, los otros que acompañan y la certeza de que es ficción: se traslada a aquello que ocurre a un personaje, distinto del espectador.. También se ha señalado que el cine de terror funciona como metáfora de un momento histórico, teniendo un correlato en un contexto social determinado. Entre algunos ejemplos podemos encontrar la película *White zombie* (1932) ligada con la época de la depresión de la crisis de 1930, la proliferación de películas de ciencia ficción y extraterrestres en época de la Guerra Fría (reflejo de aquel “otro” comunista amenazante), entre otras (Vázquez, 2017).

Se puede inferir que el público de festivales de terror está dispuesto a enfrentar el desafío de explorar miedos, tabúes, elementos desconocidos y otras emociones. Esta afirmación va más allá cuando el espectador se dispone a vivir películas de diferentes partes del mundo y además a participar de diferentes actividades que lo convierten en un “espectador activo”. En este sentido, cabe hacer referencia a Walter Benjamin en su tesis acerca del carácter progresivo del comportamiento de las masas con respecto al cine:

“Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito (...) En el público del cine coinciden la actitud crítica y la frutiva. Y desde luego que la circunstancia

decisiva es esta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público jamás ha estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación” (Benjamin, [1936] 1994).

Benjamin explora lo que llama una “actitud crítica” del público: el gusto por mirar y dejarse llevar por una película no obstruye la persistencia de un momento crítico. Es decir que el disfrute que ofrece el cine, fundado en la función de “identificación” o de “compenetración” con el aparato no están divorciadas de un efecto de distanciamiento:

“‘Opinar como perito’ no querrá decir entonces volverse crítico, recogerse en sí despegado del objeto es, aceptando el desafío de la intensidad, la ‘presencia de ánimo’ que la búsqueda del efecto de shock exige, producir un tipo de atención, una habilidad, una ‘experta vigilancia’ que esté a su altura” (Gonnet, 2015).

Ana Rosas Mantecón utiliza la noción de “prácticas de acceso cultural”⁸ para caracterizar la actividad de “ir al cine” postulando el papel activo de los consumidores que se construyen en el acto de recepción. Dice Ana Broitman en su reseña sobre la obra de Rosas Mantecón: “La sociabilidad es una dimensión fundamental de estas ‘prácticas’ que involucran operaciones intelectuales, afectivas y relacionales, partiendo de pautas de interacción y modos de percepción propuestas por los medios” (Broitman, 2017).

Rosas Mantecón trae a la mesa los cineclubes como una alternativa a la oferta del cine de masas: es decir espacios no lucrativos que se proponen la formación de públicos a partir de la exhibición y conceptualización de filmes considerados de arte. Su objetivo es generar una actitud crítica entre los espectadores a partir de una discusión colectiva (Broitman, 2017). Dentro de estos mecanismos de exhibición alternativa se ubica también a los festivales que junto con proyecciones itinerantes y los mencionados cineclubes, de la mano de la digitalización, ofrecen una programación de películas que no llegan al circuito comercial (Broitman, 2017).

⁸ Inscribiéndose en la línea de pensamiento latinoamericano sobre la relación con los medios de comunicación que postula el papel activo de los consumidores que se construyen a sí mismos en el acto de recepción. Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, entre otros son representantes de esta corriente (Broitman, Ibid.).

Afirmamos que los públicos de festivales de cine de terror desarrollan esta “actitud crítica” no sólo por la temática de aquello que se proponen explorar, desafiando a sus temores y tabúes, sino también por la naturaleza de las actividades extra fílmicas del festival que proponen debates, charlas y paneles en donde la cinefilia, la reflexión y el fanatismo por el género se explora en comunidad.

Ahora bien, la definición citada de Wood hace referencia al público del cine de horror como “fanáticos”. En este sentido, vale indagar en este concepto para entender en qué medida puede aplicarse a los públicos de los festivales de cine a estudiar en el presente trabajo.

2.4 - Fans

En su trabajo “Fanatismo y Redes de Reciprocidad” Libertad Borda (2015) hace un oportuno resumen sobre el recorrido de las caracterizaciones del concepto “fans”. Este repaso le permite plantear la hipótesis de que el fanatismo contemporáneo se ha convertido en un verdadero fondo de recursos (integrando prácticas, expectativas, actitudes, modos de relación y comunicación) disponible para la construcción de identidades colectivas e individuales. Dicha hipótesis está planteada como una definición flexible que permite adaptarla a las diferentes formas en las que se manifiesta el fenómeno por estos días (Borda, 2015).

La autora repasa las caracterizaciones iniciales sobre los fans: la multitud histérica (visible, que grita y llora, irracional y, por lo tanto, peligrosa) y, posteriormente, el solitario (aislado, obsesionado con su ídolo, también irracional y peligroso).

Borda señala que el término “fan” acarrea un doble significado: se usa el término de forma más neutral, haciendo referencia a un grado significativo de entusiasmo por algo (representado en frases como “soy fan del dulce de leche”). De forma totalmente opuesta, se usa para referirse negativamente a un “desequilibrado” o “loco”: aquellos grupos o individuos que entusiastas, *groupies*, acosadores de celebridades, coleccionistas y otros cuya relación es más compleja e implican afinidad, entusiasmo, identificación, obsesión, etc.

La concepción del fanatismo planteada por Jenkins (1992) abarca cinco niveles de actividad entre los que se incluye: un modo de recepción que se caracteriza por coexistir paradójicamente la “proximidad emocional” y la “distancia crítica”; el ejercicio de prácticas críticas e interpretativas que lo alejan del texto y lo llevan a construir un metatexto; el hecho de que el fanatismo construiría una base para el activismo consumidor; la producción de textos según determinadas tradiciones estéticas y por último la creación de comunidades sociales “alternativas”.

Por su parte, Fiske (1992) suma la idea de que los fans se caracterizan por ser audiencias altamente productivas y participativas y por tener tendencia a la “acumulación de capital”. Además de construir sentido como lo hacen todas las audiencias (“productividad semiótica”) los fans generan “productividad enunciativa”:

“Los y las fans se distinguen por su *productividad enunciativa*, que surge cuando se comparten los sentidos con los pares, de maneras diversas: en general, a través de la charla, pero también pueden aparecer otros modos de indicar la identidad que surge de la pertenencia a una comunidad como la elección de la vestimenta, el peinado, etc. (...) Por último, Fiske plantea que la diferencia entre los fans y las audiencias “más normales”, como curiosamente las califica, es de *grado* y no de tipo. El lector fan no lee de manera diferente, sino que lleva esa *lectura*- las fantasías, el deseo de compartirla, etc.- al exceso” (Borda, 2015).

Borda (Ibid.) adjudica a Abercrombie y Longhurst el mérito de intentar colocar el fenómeno en un contexto de mercantilización en la sociedad contemporánea. Asimismo, la noción de identidad es clave en su perspectiva pues los fans no sólo producen textos, sino también identidades. Por último, Hills propone pensar una teoría sobre el fanatismo que sea lo suficientemente abierta como para tolerar contradicciones.

Considerado estos puntos de vista, Borda concluye que, aunque aún aparecen los viejos ideogramas sobre las y los fans en muchas representaciones mediáticas la figura ha estallado:

“(…) más que una posición (Borda,1996) una cuestión de grado (Fiske, 1992) o un punto en un *continuum* (Abercrombie y Longhurst, 1998), el fanatismo se ha convertido en

un verdadero fondo de recursos diversos (de actitudes, expectativas, prácticas y modos de relación con la industria) que contribuye en forma creciente a la creación de identidades individuales y colectivas” (Borda, 2015).

Para describir el fanatismo en este sentido y, acopiando aportes de investigaciones propias y de terceros, Borda realiza una enumeración provisoria de algunos componentes del fondo asegurando que estos estarán en constante revisión y reformulación. Al realizar el listado, la autora busca que cada componente tenga un grado de generalidad que permita aplicarlo a cualquier objeto: para abarcar las posibles contradicciones que pueda tener el fanatismo. Algunos de los elementos son: modo de recepción (caracterizado por regularidad, reiteración, exhaustividad, proximidad emocional, distancia crítica, etc.); productividad; construcción de identidades; búsqueda de comunidades y participación en ellas; construcción de comunidades; acumulación de conocimientos sobre el texto/icono y de objetos materiales; interpelación a la industria y defensa intensa del objeto cuando es atacado, entre otras.

Considerando el fanatismo como fondo de recursos, es posible asociar muchas de las conductas que, a priori, parecieran tener los públicos de festivales de cine de terror con aquellas identificadas y enumeradas por la autora. Es por eso que es preciso tener en cuenta este concepto a la hora de iniciar el análisis sobre nuestros objetos de estudio para entender en qué medida se puede identificar a estos públicos como fans.

CAPÍTULO 3: EL ORIGEN DE LOS FESTIVALES DE TERROR

3.1 - Historia de los festivales de cine de terror a nivel mundial

Marijke de Valck (2007) toma a Europa como la cuna de los festivales de cine en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Es imposible abordar la historia de los festivales de cine sin tener en cuenta a Hollywood. La autora no comulga con la clásica oposición que se le atribuye al cine europeo frente al hollywoodense (arte versus entretenimiento masivo, cine subsidiado por el estado versus *studio system*, la fascinación de las temáticas de esfuerzo y dolor europeas versus el entretenimiento y la emoción del cine americano) pues estas supuestas dicotomías no son, para ella, más que concepciones populares sobre diferentes sets de valores cinematográficos profesionales. Más aún, estas polarizaciones dejan afuera la complejidad de todas las fuerzas que operan en la concepción de un festival de cine: es el caso del Festival de Cannes que fue una iniciativa de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos en contra del fascismo que representaba el festival de cine de Venecia.

Es así como la autora ubica a los festivales de cine como un punto nodal de una red cinematográfica exitosa que nació en Europa y que está abierta a la participación de Hollywood y otras entidades, pues este cine funciona con y en oposición a la hegemonía del cine americano.

Los festivales de cine son eventos relacionados tanto con la cultura como con el comercio, son espacios tanto para la experimentación como para el entretenimiento, expresan intereses geopolíticos, son figuras de una economía global. Para analizar las redes de festivales de cine y su rol, De Valck (2007) señala cuatro áreas diferentes: 1) geopolítica, 2) negocios y cultura que está subdividida en 3) medios/prensa y 4) audiencias/cinefilias.

Hechas estas consideraciones sobre las raíces de los festivales de cine se puede plantear la dificultad que encuentra De Valck (2007) para indagar acerca de la historia de los festivales de cine dado que no existe un compendio general sistematizado sobre esta temática. Lo más común es encontrar publicaciones sobre un festival en específico que, generalmente, están realizadas en asociación con los organizadores de los

festivales y ceñidas a la historia de ese evento solamente. Otro tipo de publicaciones menos comunes se abocan a una cuestión específica de un festival, por ejemplo, su identidad nacional, su relación con Hollywood o su carácter cinéfilo. Muy pocos trabajos existen sobre la universalidad de la experiencia de los festivales o el circuito internacional de festivales como una serie de eventos relacionados.

La autora remarca que, pese a la falta de sistematización, para entender el éxito de los festivales internacionales de cine es imperativo incluir una perspectiva histórica (De Valck, 2007). Con el fin de comprender su evolución, De Valck propone tres fases en la vida de los festivales de cine.

La primera etapa abarca desde el establecimiento del primer festival recurrente de cine en Venecia en 1932 hasta principios de los años 70. Fue en esa época cuando se iniciaron disrupciones que comenzaron a generar una reestructuración del formato original de los mismos (orientados al impulso de cine local). La segunda fase se caracteriza por festivales organizados de forma independiente que funcionan como protectores del arte cinematográfico y facilitadores de la industria. La tercera fase empieza entrada la década de los 80 y no tiene marcado un final: aquí se da una explosión global de los festivales de cine y la creación del circuito internacional de los mismos que impulsa una profesionalización e institucionalización de los festivales.

En este apartado se verá brevemente la historia de los festivales de cine de terror a nivel mundial, iniciando el recorrido por un pionero entre los festivales de género, el Festival de Cine Fantástico y de Terror de Sitges y el Terror Molins ubicándose en la primera etapa marcada por De Valck.

De la segunda etapa, podemos ubicar al Bruselas Cine Fantástico (1983), como eventos destinados a promover el cine y su evolución dentro del formato.

Finalmente, en la tercera etapa establecida por De Valck, se pudo identificar una gran proliferación de festivales de esta temática en Europa. Con distintos caminos tomados, algunos se extinguieron, otros perduran hasta la fecha. Tomamos como ejemplo el *Festival International du Film Fantastique de Gérardmer*, cuya evolución es más que interesante destacándose especialmente en sus propuestas extra fílmicas.

Por último, de manera coincidente con la tercera etapa definida por De Valck, es preciso remarcar que, acorde a lo relevado, existe un boom de festivales del género

desde 2000 en adelante en Estados Unidos, Reino Unido, España y Portugal y, en menor medida, América Latina

Comenzaremos el recorrido por el pionero y más famoso festival de cine de terror en la actualidad, que se inició en la primera fase identificada por De Valck: en 1968 emerge la “Primera Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror”, evento hoy conocido como el Festival de Sitges (Sitges – Festival Internacional de Cine Fantástico de Catalunya).

3.1.1 - El festival de Sitges

La génesis de esta primera edición data de un año antes, en 1967 (Absence, 2007). El Ayuntamiento de la ciudad de Sitges propuso la idea de una modesta muestra de cine con el fin de impulsar turísticamente la temporada baja de la localidad. Antoni Kirchner y Pere Fages, organizadores de los primeros cineclubs, y Román Gubern fueron convocados para armar la muestra. El proyecto se convirtió en una muestra de trabajos de escuela de cine y, para justificar su carácter internacional, se convocó a estudiantes de academias extranjeras a presentar sus trabajos, entre ellos un joven Roman Polanski.

En este primer encuentro, las autoridades y funcionarios locales buscaban un evento promocional, turístico, discreto y relajado, algo que cobró otra orientación con la participación de intelectuales de escuelas de cine y cineclubistas. El ambiente tenso inicial y diferentes marchas realizadas en el contexto del festival dieron lugar a una ceremonia de clausura con incidentes.

Antonio Rfales, presidente de la Asociación Cine Foto, seguía insistiendo sobre el potencial turístico de la muestra de cine, al igual que vecinos de la localidad. Pero, considerando la experiencia del 67 se optó por desviarlo hacia lo popular, hacía aquello exento de política y que entonces se tenía como antítesis de cualquier pretensión intelectual: el género fantástico.

Fue en 1968 cuando se realizó la I Semana Internacional de Cine Fantástico (el “Terror” lo añadirían al año siguiente) y sin la categoría de Festival, es decir sin galardones (Absence, 2007). Como toda primera vez, hubo varios problemas organizativos: la mayoría de las películas extranjeras se pasaron sin subtítulos (había

filmes polacos o rusos) y sólo doce (de treinta) se estrenarían por primera vez en España. Las películas en formato *escope* se proyectaron adaptadas a pantalla cuadrada de la sala, produciendo un molesto alargamiento vertical de las imágenes. *Nosferatu* (Friedrich Whilhem Murnau, 1922) se proyectó una versión de metraje reducido. Uno de los pocos estrenos, *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) salió de la programación a última hora, junto con *Un perro andaluz* (1929), del mismo director, pues las cintas llegaron al aeropuerto en el último minuto. Asimismo, se esperaba a Terence Fisher y Christopher Lee como invitados, pero nunca llegaron. El festival tampoco fue un éxito de audiencia.

Las dificultades organizativas continuaron en las siguientes ediciones. Sin embargo, en la cuarta, de 1971, no sólo mejoró notablemente la oferta de filmes exhibidos, sino que se hizo la solicitud para que se convirtiera en un festival internacional competitivo, formando un jurado y otorgando premios. En su quinta edición, Sitges se consolidó al ser reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAP) dentro de la categoría de cine especializado. Asimismo, se empezó a implementar un sistema de abono para todo el festival y se logró sala llena en todas las proyecciones (Absence, 2009).

Las siguientes ediciones fueron marcadas por la mejora en la organización, la diversidad de películas y variedad e importancia de las personalidades invitadas o participantes en el jurado. En la década del 80, los filmes estrenados en Sitges empezaron a cobrar gran importancia internacional e incluso llegaron a los premios Oscar, como en el caso de *La mosca* (1986) de David Cronenberg. Sitges se fue posicionando como un festival de cine fantástico internacional y prestigioso.

Hoy, el Festival de Sitges no sólo es conocido por involucrar personajes y elementos del terror en sí mismo, sino que también lo es por presentar contenido que pueda herir fácilmente cualquier sensibilidad. Es el caso de la edición de 2010 que incluyó el largometraje *A Serbian Film* (Ángel Sala, 2010) denunciada, tras su proyección, por la inclusión de menores en escenas de sexo. Esta presentación le valió a Sala una denuncia penal por exhibición de pornografía infantil, lo que el director pudo probar en contrario con escenas del *making of* de la película, que mostraban que los supuestos menores eran muñecos.

Son muchísimos los premios que actualmente se entregan en el marco del festival: los *Gorila*, entregados por el jurado internacional, que premia a todas las películas con sello Sitges en las categorías más tradicionales (director, película, actor, actriz, guion, fotografía, etc.), las menciones del jurado y el Gran Premio Honorífico concedido a cineastas de gran trayectoria de cualquier categoría y nacionalidad. También podemos encontrar los premios por sección, entre los que se destacan el *Gran Premi de Public* (Gran Premio del Público), *Animat* (Animación, cortos y largometrajes), *Focus Asia* (Foco en Asia) a producciones asiáticas de géneros populares como thriller, acción, fantástico, inéditas en España y el Premio *Blood Window* (Ventana Sangrienta) a producciones latinoamericanas de género fantástico (web del festival de Sitges, 2020).

La última novedad tuvo lugar en 2016, a través de la inauguración de la sala *Samsung Sitges Cocoon* dedicada a contenidos de realidad virtual. La colaboración con la marca de productos electrónicos permitió exhibir los cortometrajes participantes en una sala a través de dispositivos de realidad virtual *Samsung Gear* y, dos años después, se abrió una categoría adicional para premiarlos.

Hoy por hoy, el Festival de Sitges es una cita obligada para los amantes del cine y para el público deseoso de ponerse en contacto con las nuevas tendencias y tecnologías aplicadas al cine y el mundo audiovisual.

3.1. 2 - Festival del Cine de Terror de Molins de Rei

La década del nacimiento de Sitges y los años posteriores marcaron un resurgimiento del cine de terror. El género incorporó en su narrativa una realidad llena de cambios políticos y sociales, involucrando voces de la contracultura y la revolución contra las normas hegemónicas de la época.

La Guerra Fría, el surgimiento del movimiento *hippie* (defensa de derechos civiles, igualdad racial y protesta contra la Guerra de Vietnam), la segunda ola del feminismo y los adelantos tecnológicos generaron un cambio en muchas manifestaciones culturales. Los realizadores cinematográficos americanos buscaron distanciarse de los estándares de Hollywood y del retrato edulcorado de la vida y sueño americano. El cine de terror no quedó exento. La realización independiente comenzó a crecer y la contracultura europea

plasmada en la *nouvelle vague* francesa o el neorrealismo italiano inspiraron a distintos cineastas americanos nucleados en el llamado *New American Group* cuyo slogan era “no queremos películas rosas, sino de color sangre” (Treintaycinco, 2020).

En este contexto, nació en la misma Cataluña, en 1973, “16 horas de Cine de Terror”, más conocido hoy como el Festival de Cine de Terror de Molins de Rei. La iniciativa fue impulsada por el cineclub local para conseguir ingresos adicionales. Durante los primeros años funcionó como una maratón de cine de terror en un fin de semana de verano.

En 1978, el título del encuentro pasó a ser “Doce horas de cine de terror”, en alusión a las horas y la cantidad de películas proyectadas que pasaron a ser diez, incluyendo una película sorpresa. El acatamiento del público fue inmediato logrando salas llenas y gente afuera en espera.

En 1979 se introdujo un elemento nuevo: las “intervenciones terroríficas”, que consistían en la participación de músicos en directo (entre películas), aparición de personajes y ambientaciones siniestras. Una de ellas fue inspirada en “La masacre de Texas”: al finalizar la película, dos actores aterrorizaron al público con motosierras, lo que les valió una intervención policial que cesó al verificar que las armas eran de utilería.

Dos años después, las Doce horas de Cine de Terror sumaron una sala haciendo así proyecciones en simultáneo. Se introdujeron las conferencias y las intervenciones y ambientaciones de terror continuaron. En ese periodo, pasaron por la maratón de Terror Molins grandes clásicos y estrenos de la época: *El Exorcista* (William Friedkin, 1973), *Las colinas tienen ojos* (Wes Craven, 1977), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *La niebla* (John Carpenter, 1980), *El Resplandor* (Stanley Kubrick, 1980), *Viernes 13* (Sean S. Cunningham, 1980), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1981), *Pesadilla en la calle Elm* (Wes Craven, 1984), entre muchos otros títulos.

Hacia 1990 la realización de la maratón se suspendió indefinidamente, con un intento de recuperación en el 93, que no trascendió por causas económicas. La recuperación definitiva se dio gracias a un grupo de aficionados al cine en 2001 con intención de ampliarlo introduciendo una jornada previa de cortometrajes. Unos años más tarde, la maratón pasó a ser un festival, tomando su nombre actual. En esta segunda etapa se fueron incorporando algunos de los elementos presentes hoy como un concurso

de microrrelatos, los *Molins Horror Games* (Juegos de Horror de Molins) y los ejes temáticos abordados en cada edición con foco en maquillaje, efectos especiales, medioambiente, entre otros.

Actualmente, el festival dura diez días y ofrece una gran oferta de actividades. Dentro de las exhibiciones y premios tradicionales de un festival podemos encontrar distintas categorías para largometrajes y cortos. Con respecto a largometrajes, además de la categoría oficial de competición, se encuentran *Bloody Madness* (“Locura sangrienta”, para el cine *gore*⁹), *Being Different* (“Ser Diferente”: miradas nuevas y diferentes sobre el terror), *Remember* (“Recordar”: para revisar los títulos que pasaron por el festival y difíciles de ver de otra forma) y documentales. Por su parte, los cortos cuentan con su segmento de competición y la *Sección Ç-trencada* (“Sección rota”, concentrada en producciones autóctonas) o la *Sección Globus* (“Sección globo”, cortos que exploran la diversidad humana en todas sus formas), entre otras.

Asimismo, se continúa con la actividad que le dio origen a la iniciativa: “Doce horas de cine de terror” cuya estructura se mantiene igual proyectando clásicos, estrenos y la película sorpresa.

Por otra parte, hace más de diez años se inició un concurso de microrrelatos de terror, cuyo objetivo es fomentar la creación y el interés por la literatura de ese género. *Molins Horror Games* (Juegos de terror de Molins), ofrece un espacio de ocio familiar con juegos de mesa cuya temática o ambientación esté vinculada al terror o al misterio, en el que acompañan las editoriales creadoras de los mismos, ofreciendo nuevas experiencias. El concurso “20 segundos de terror” abierto internacionalmente a personas de cualquier género y edad desde los 11 años, tiene como único requisito postear en redes sociales con el *hashtag* correspondiente y se premia al ganador con un pasaje y entradas al festival, junto con la proyección de su trabajo.

Otras actividades sumamente interesantes que ofrece Terror Molins son aquellas dedicadas al público infantil y juvenil. La más antigua, el taller de cine infantil “Tu primera escena de terror” es una actividad en la que se busca introducir a los niños en la creación

⁹ El subgénero *gore* o *splatter* se puede caracterizar por la presencia excesiva de sangre, violencia y mutilaciones. Su foco no está puesto en el suspenso sino en llamar la atención al impresionar al espectador mediante los recursos mencionados. Suelen ser producciones independientes de bajo presupuesto (Rodríguez, 2014).

cinematográfica y en las convenciones del género, grabando una escena en plano secuencia donde aparezca algún elemento del cine de terror. Se ofrece también la proyección de Cortometrajes de Terror para niños (adecuados en contenido a su audiencia) junto con la muestra del taller nombrado anteriormente. Además de las actividades variables de cada año como los talleres de dibujo y pintura, manualidades o sombras chinescas, entre otras actividades. Por su parte, Aula de Terror busca ofrecer contenidos audiovisuales para fomentar la formación cinematográfica de la ciudadanía y alumnos de los centros de enseñanza primaria y secundaria, estableciendo sesiones exclusivas de cortos para institutos. En este segmento, se programan actividades como el Taller de Crítica Cinematográfica y el Concurso de Microrrelatos para Institutos.

Hoy, el Festival de Cine de Terror de Molins de Rei es una referencia en el sur de Europa en cuanto a cine de terror tanto para el público como para la industria. Sus actividades adicionales, marcan el diferencial generando una conexión con el público distinto y más profunda de la de otros festivales, poniendo en foco las actividades educativas, incentivadoras y lúdicas (Terror Molins, 2021).

3.1. 3 - Festival Internacional de Cine Fantástico de Bruselas (BIFFF)

Este festival tuvo su primera edición en 1983 y a diferencia de los mencionados anteriormente, nació con el formato tradicional, otorgando premios desde su primera edición.

En 1989 se comenzó a celebrar el *Bal des Vampires Contest* (el Baile de los Vampiros) una fiesta de disfraces en la que se convoca al público a convertirse en una criatura fantástica y se baila hasta el amanecer. El baile se sigue celebrando hasta la actualidad. Dentro de la fiesta se ofrece maquillaje artístico para aquellos que quieran una vestimenta más completa y se premia el mejor disfraz a través del voto en las redes sociales (cuenta de Facebook de BIFFF, 2019).

Con el correr de los años, otras actividades alternativas como conferencias y paneles se fueron incluyendo en su programación. En 2015 se inauguró la sección *Gaming Madness* que convoca al público a formar parte de una experiencia lúdica tanto

de juegos de mesa como virtuales, con historias interactivas y testeo de videojuegos inéditos con temáticas del género.

Desde 2016 se lleva a cabo un concurso internacional de arte en el que los participantes tienen cinco horas para realizar un trabajo y presentarlo al jurado. También, los artistas plásticos tienen dedicado un espacio de competencia de *body painting* en el que el público puede postularse como lienzo y otro de maquillaje artístico en el que se trata de personificar algún referente del cine de género.

Alineado con el impulso a nuevas películas, el BIFFF cuenta, desde el 2017, con el segmento BIF Market, un espacio en donde los realizadores pueden presentar sus proyectos (terminados o en proceso) con el fin de conseguir financiamiento, producción o distribución. Esta iniciativa, en asociación continua con entidades gubernamentales y asociaciones de cine nacionales e internacionales, busca ofrecer un apoyo a cada eslabón de la cadena de creación de cine de género (guionistas, productores, distribuidores y más). Durante cuatro días, en el marco del festival, se realizan proyecciones, reuniones de industria y eventos de *networking* para poner en contacto a productores, compradores y auspiciantes. De esta forma se busca facilitar el financiamiento a través de mecanismos de apoyo nacionales e internacionales, fomentando las coproducciones internacionales. Asimismo, para expandir las posibilidades de financiamiento, se invita a representantes de otros festivales y mercados del cine de renombre mundial como Ventana Sur/ *Blood Window* (Argentina), Bucheon International Fantastic Film Festival (Corea), *Fantastic Fest* (Estados Unidos) y el Festival de Sitges (BIF Market, 2021).

Actualmente, el festival tiene una competencia internacional y europea de cortos y largometrajes con aproximadamente 150 títulos. Estos últimos también participan de un premio de la crítica y otro del público. Por su parte, los cortos locales tienen una competencia propia. Desde 2018 se ofrece la experiencia VR¹⁰ en la que se proyectan cortos en formato de realidad virtual. En 2019 se abrió una categoría de competencia para estos trabajos.

¹⁰ Más información sobre la sección

<https://www.facebook.com/BrusselsInternationalFantasticFilmFestival/posts/10156417476919753>

La *ZomBIFFF Run* es una maratón de 4K en la que los participantes “huyen de zombies” o hacen de zombies. A estos últimos se les ofrece maquillaje profesional y un equipo de lentes nocturnos para perseguir a los corredores, quienes cuentan con dos tiras de velcro que representan sus “vidas”; si terminan la maratón con una de ellas en su brazo, se consideran como “sobrevivientes”. Esta competencia se realiza en un set en el que se ofrecen una serie de obstáculos y animaciones con luces y sonido, acompañado de propuestas gastronómicas, bebidas y, por supuesto, entradas para las proyecciones (BIFFF,2019).

El BIFFF incluye una tienda para coleccionistas, fans y curiosos llamado *Fantasy Market* (“Mercado de fantasía”) que ofrece un rincón de *merchandising* y memorabilia cinéfila. Asimismo, los niños tienen su espacio de la mano del *Fantastikids* donde se ofrecen películas, stands y concursos de dibujo.

Por último, *The Night* (La Noche) es una maratón nocturna de películas de terror que culmina con un desayuno.

3.1. 4 - Festival International du Filme Fantastique de Gérardmer

El germen del festival de Gérardmer es otro evento cinematográfico ya extinto. En 1973, un nuevo centro de esquí se inauguraba en Francia en una zona alpina natural y virgen: la estación Avoriaz. Gerard Bremond, presidente de la organización “Pierre et Vacances” y director de otros centros turísticos, definió llamar más la atención de su nueva propuesta turística. De esta forma, -y como se vio en otros casos- con fines meramente turísticos, nació el Festival Avoriaz, celebrado en pleno invierno y dedicado a las películas “fantásticas”: ciencia ficción, fantasía, terror.

Su éxito fue rotundo y durante muchos años fue el punto culminante del invierno francés para la prensa. Gerard Bremond se despojó del género fantástico y de terror y echó a los organizadores veteranos del festival. Quejas mediante y sin ningún otro fin que la continuación de su labor cinematográfica, los expulsados buscaron una nueva locación en otra ciudad alsaciana llamada Gérardmer.

En 1994, en competencia casi simultánea, Francia tuvo dos festivales de cine de invierno de alto perfil. Por un lado, el reformado Festival Avoriaz de Cine Francés, de

cinco días de duración, dedicado a exhibir películas recién terminadas y apoyado por el *establishment* cinematográfico francés. Y por otro, Fantástica, una versión ampliada su antiguo formato, dedicado al cine fantástico y ampliado a videoclips, juegos, realidad virtual, cómic, artes plásticas, teatro callejero etc. (Rockwell, 1994).

El nuevo festival, impulsado por los organizadores originales, amantes del séptimo arte, ganó a la burocracia del cine francés. Los organizadores de Avoriaz cometieron errores que opacaron ante la prensa el alegado propósito de cambio temático del festival. Avoriaz tuvo una mala selección de películas y unos dichos polémicos del director de Unifrance, el organismo encargado de la distribución internacional de películas francesas hacía Hollywood. Eso hizo que el objetivo de llegar a distribuidores europeos pasara desapercibido. Por su parte, Lionel Chouchan, director del nuevo festival Fantástica, afirmaba que el cambio se debía al deseo de subir el perfil de la clientela del centro turístico y, además, fomentar el acercamiento a los poderes cinematográficos franceses.

La de 1994 fue la última edición del festival de Avoriaz. Mientras que el festival de Gérardmer fue un éxito. Los premios se distribuyeron entre películas de Hong Kong, España, Austria, Reino Unido, Francia y Estados Unidos. A su vez obtuvo apoyo regional, municipal y empresarial, así como de actores y directores franceses y extranjeros como la actriz Daryl Hannah, y los realizadores Walter Hill (presidente del jurado principal), Terry Gilliam y Robert Enrico, entre otros (Rockwell, 1994).

En 1996, Fantástica pasó a llamarse “Fantastic’ Arts”, lo que marcó una apertura hacia otras expresiones artísticas como las artes plásticas. En 2009 se lo renombró como Festival International du Film Fantastique de Gérardmer. Actualmente, se lleva a cabo durante la última semana de enero y ofrece cincuenta películas en 110 proyecciones, incluyendo alrededor de cuarenta obras inéditas, así como retrospectivas dedicadas a directores o destacando un tema. Dentro de su oferta hay películas independientes y de estudio, conformando un encuentro para directores, distribuidores, periodistas y público para que descubran obras originales e inéditas.

Sumada a las categorías de competición de corto y largometraje, existe también la competencia de horror y el premio otorgado por el público. También distintas exhibiciones de películas de terror japonés y clásicos retro, paneles, exposiciones de artes plásticas, una feria literaria y conferencias. En sus redes sociales presentan otras

actividades como conciertos, un espacio juvenil, talleres didácticos, stands de maquillaje y concursos de vidrieras para los negocios locales.

3.2 - Festivales de cine de terror en Argentina: historia y presente

En la tercera etapa de la historia de los festivales de cine identificadas por De Valck se genera una explosión a nivel global de estas celebraciones y la creación de un circuito internacional que reviste un carácter institucionalizado y profesional. Este *boom* empieza en la década del 90 en Europa y Estados Unidos y sigue desarrollándose en los 2000. En América Latina la ola de festivales es inaugurada en el 2000, en los pasillos de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires de la mano del “Buenos Aires Rojo Sangre” (BARS), el primer festival de cine de terror de la región.

El BARS marcó el camino de otros festivales de cine de terror y fantástico que, con el correr de los años, se irían creando en Latinoamérica. Sólo por nombrar algunos: Macabro (México, 2002); Montevideo Fantástico (Uruguay, creado en 2005); Fantaspoa: Festival de cine fantástico de Porto Alegre (Brasil, 2005); Mórbido (México, 2008), Puerto Rico Horror Film Festival, hoy Lusca Fantastic Film Fest (Puerto Rico, 2009) y Zinema Zombie Fest (Colombia, 2010), entre otros.

Del relevamiento realizado pudimos encontrar los siguientes festivales del cine de terror en Argentina: BARS, 1000 Gritos (2012, Punta Alta, Provincia de Buenos Aires) el festival Terror Córdoba (2015, Córdoba capital) y el *Blood Window Fest* (Pinamar, Provincia de Buenos Aires). Asimismo, indagando en las proyecciones de este tipo de cine, cabe destacar la importancia de los cineclubes, como un espacio de exhibición clave para la proliferación del género en el país.

En el presente apartado se profundizará acerca de los cineclubes, el festival Terror Córdoba y el 1000 Gritos a modo de contextualizar la escena nacional en el tema. En el siguiente capítulo, y dado que son objeto de estudio de este trabajo, se profundizará sobre la historia del BARS y el *Blood Window Fest*.

3.2.1 - Cineclubes y otros espacios de exhibición

Durante los 70 en Buenos Aires, el consumo del género estuvo incentivado por ciclos y grupos de fanáticos como los del Bela Lugosi Club que a comienzos de la década proyectaba películas de terror (principalmente de productoras estadounidenses y de la británica Hammer). Periodistas y cinéfilos como Moira Soto, Agustín Mahieu, Edgardo Cozarinsky y Carlos Frugone, eran quienes llevaban a cabo las funciones en los microcines de las distribuidoras.

A fines de los '80 surgió un movimiento pequeño aficionado al terror que se suscribió bajo la definición de “bizarro” y comenzó a circular en ciclos especiales, series televisivas y festivales. Fabio Manes, fue pionero en el uso del término cuando presentaba películas de terror y *gore* en el Club de Cine con el nombre “Medianoches bizarras” (Rodríguez, 2014).

El terror, el gore y lo bizarro comenzaron a alimentar más ciclos de proyecciones, como Cine Club Nocturna de Christian Aguirre y el Cineclub La Cripta de Boris Caligari, Peter Pank y Julio Martínez, entre otros. A estos espacios se sumaron Fantabaires (una convención de historietas, ciencia ficción, terror, humor gráfico, videojuegos y animación) y el Festival Cinencuadre de Mar del Plata que mostraba cine y video de terror, fantástico, ciencia ficción y clase B (Rodríguez, 2014).

Peter Pank, uno de los organizadores de Cineclub La Cripta, rememoró que su inicio fue casi por accidente. En 1998 propusieron a Julio Martinez hacer un ciclo sobre horror gótico de la Hammer de los '60 y '70 y escribir unos programas informativos, con texto, fichas técnicas y fotos de los filmes. El éxito llevó a que se ampliara la temática y se proyectara toda clase de películas fantásticas: el cineclub se convirtió en un punto de reunión de estudiantes de cine y lugar para la proyección de sus trabajos.

Un gran aporte a la proliferación del género fue Mondo Macabro, un videoclub sobre avenida Corrientes, especializado en cine fantástico que estuvo abierto hasta el 2011. El ciclo televisivo “Sábados de super acción”, transmitido desde 1961 hasta 1993 por las tardes en canal 11 de Buenos Aires, tuvo una influencia decisiva en una generación de directores de cine de terror argentino quienes se formaron viendo en la tele películas inconseguibles para la época. En esta línea hubo otros ciclos como Viaje a lo inesperado (presentado por Narciso Ibáñez Menta y Nathán Pinzón), Cine Z, Cine

berreta en I-SAT y los conducidos por Axel Kuschevatzky: Cine bizarro (CV5) y Terrormanía (Telefé) (Rodríguez, 2014).

3.2. 2 - Festival 1000 gritos

El festival de cine fantástico y terror “1000 Gritos” nació en 2012 en Punta Alta, Provincia de Buenos Aires. El realizador audiovisual Matías Sánchez, se propuso que su tesis consistiera en la realización de un festival en su ciudad natal, con el objetivo de reavivar la cultura fílmica de una ciudad cuyo único cine estaba cerrado al momento (Radio Rosales - Punta Alta, 2021).

Dijo Sánchez: “El festival surgió porque soy realizador, después de viajar a varios festivales me pregunté por qué no hacer uno en Punta Alta. Soy fanático del cine de terror, todo lo que filmo también es de terror, si voy a invertir tiempo y esfuerzo que sea en algo que realmente me gusta. Es un género especial, a los que les gusta se hacen fanáticos” (De Terror, 2015).

La primera edición contó con una muestra internacional, una competencia de cortos y otra de largometrajes. Año a año fue creciendo y acercando a la comunidad de Punta Alta producciones nacionales de terror y fantástico. Su objetivo principal es difundir las realizaciones del género, fortalecer el intercambio y la diversidad cultural y acercar a la comunidad de la ciudad al lenguaje audiovisual alternativo, rescatar parte del patrimonio cinematográfico de la región generando un aprendizaje en la comunidad local y promover vínculos entre realizadores internacionales que desarrollen el género.

En 2021, el encuentro cumplió diez años y contó con una gran cantidad de iniciativas. Los primeros premios de las competencias de cortos fueron elegidos por un jurado de especialistas y el público otorgó un galardón especial. Se realizó una muestra de cine español y también proyecciones no competitivas de largometrajes. Asimismo, trajeron como invitados a miembros de otros festivales, entre ellos el BARS.

Además, en el Parque San Martín de esa localidad, el cine móvil del Ministerio de Cultura de la provincia realizó una proyección de cortos que habían participado en diferentes ediciones del festival. Como actividades adicionales, en el Archivo Histórico se realizaron charlas sobre una leyenda urbana local, la presentación de un libro y un

taller especial sobre iluminación y efectos visuales. Todas las actividades fueron gratuitas.

Finalmente, por segundo año consecutivo se organizó la *Zombie Walk* de Punta Alta a beneficio de un comedor comunitario, actividad en la que se invitó a participar de una caminata por el pueblo y cuyo único requisito fue traer un juguete. Hecho “a pulmón” y sin otro fin que promover el cine de género, el festival atrae a realizadores y fanáticos locales, quienes viajan exclusivamente para la celebración.

3.2. 3 – Festival Terror Córdoba

El festival inició en 2014 y tiene un origen similar al citado anteriormente. Su primera edición tuvo origen en un proyecto universitario de investigación. Un grupo de alumnos convocaron a compañeros y artistas de distintas ramas para colaborar y en 2015 se realizó la primera edición como muestra no competitiva.

Su segunda edición, en 2016, cambió el formato a festival. Los organizadores se propusieron fortalecer el desarrollo y el intercambio cultural de producciones cinematográficas y la experimentación narrativa vinculadas al género.

Actualmente, el encuentro se compone de una competencia de cortometrajes (nacional, latina e internacional) y otra de “micrometrajes”, recibidos a través de una convocatoria abierta; una muestra de largometrajes y también una sección de formación con seminarios, talleres y charlas. También cuenta con una exhibición de obras de artistas locales (fotografía, artes plásticas, literatura, música y teatro (Terror Córdoba, 2021).

Los organizadores destacan que uno de los rasgos más importantes del evento es el tipo de vínculo con su público, que creció de 700 espectadores en 2015 a 2500 en 2018 (Centro Cultural España de Córdoba, 2019).

Gracias a la consolidación de la Alianza Latinoamericana de Festivales de Cine Fantástico, en 2019, veinticinco festivales de toda Latinoamérica se aliaron para compartir experiencias e intercambiar materiales (Mattio, 2021), lo que hizo que este joven festival aumentara la cantidad de películas exhibidas para dicha edición.

CAPÍTULO 4: FESTIVAL DE CINE DE TERROR

BLOOD WINDOW FEST

4.1 - Orígenes e historia

Para historizar este del festival es preciso remitirse a Ventana Sur, el principal mercado de contenidos audiovisuales de América Latina que reúne a los distribuidores y compradores de la industria internacional. Dicho evento es organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Marché du Film – Festival de Cannes y reúne a los diferentes actores de la industria audiovisual para promover la coproducción, financiación y distribución internacional de contenidos latinoamericanos.

Ventana Sur ha realizado ya trece ediciones y cada año recibe 3000 participantes acreditados entre los que hay más de 800 compradores y vendedores provenientes de todo el mundo. Ofrece a los compradores una videoteca de más de 400 títulos entre los que se encuentran las producciones más recientes de Argentina y Latinoamérica (Ventana Sur, 2022).

Dicho evento posee varias secciones para abarcar distintos tipos de géneros. Entre ellas se puede encontrar la plataforma Blood Window, dedicada al cine de terror y fantástico. El programa incluye una selección de largometrajes en postproducción, mesas redondas, conferencias y veinte proyectos en desarrollo, todos en búsqueda de socios estratégicos. Este segmento ha demostrado un marcado crecimiento en los mercados de todo el mundo formando alianzas estratégicas con otros países de América Latina, Europa y Asia. Los proyectos también son parte de premiaciones, participaciones en workshops y eventos internacionales de la industria (por ejemplo, el Festival de Sitges, el BIFFF, *Mórbido Fest* en México, *Night Visions* en Finlandia, *Fantaspoa* en Brasil, entre otros). Dichos premios consisten en llevar películas en etapa de rodaje y post producción al Marché du film de Cannes para proyectar y aquella que gana como *Mejor Work in Progress* tiene garantizado su estreno en el Festival de Cine de Sitges (Blood Window, 2021).

En 2018 nació una arista adicional de este proyecto en Argentina: el Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror Blood Window Pinamar (*Blood Window*

Fest). A fin de 2017, en el marco de la edición de Ventana Sur de ese año, el presidente del INCAA, Ralph Haiek, y el intendente de Pinamar, Martín Yeza, anunciaron que realizarían conjuntamente el festival. En dicho acto, Haiek dijo: “Apostamos por el cine fantástico, un género que crece en talento y producción en nuestro país. Queremos un festival que apunte al público joven y familiar de Pinamar y sabemos que el camino recorrido con Blood Window es una garantía en ese sentido” (Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales [INCAA], 2017).

La primera edición del Blood Window Fest se realizó los días 29, 30 y 31 de marzo de 2018 (días correspondientes al feriado de Semana Santa) en la ciudad balnearia de Pinamar (Provincia de Buenos Aires) en el Teatro de la Torre. En líneas generales la propuesta consistió en la proyección de diez películas, paneles y charlas, una “Invasión Zombie” y una carpa del Espacio INCAA, ubicada en el centro de la ciudad, en homenaje a los 50 años de Sitges.

Las diez películas en su programación¹¹ fueron: *Matar a Dios* (Caye Casas y Albert Pintó, 2017), *Los Olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017), *Errementari* (Paul Urkijo, 2017), *Vuelven* (Issa López, 2017), *El habitante* (Guillermo Amoedo, 2017), *Aterrados* (Demian Rugna, 2017), *Hounds of love* (Ben Youn, 2016), *Mal Nosso* (Samuel Galli, 2017), *Downrange* (Ryuhei Kitamura, 2017), *Trauma* (Lucio Rojas, 2017). Posteriormente se agregaron tres películas más: *Un lugar en silencio* (John Krasinski, 2018), *No dormirás* (Gustavo Hernández, 2018) y *Re-Animator* (Stuart Gordon, 1985).

Los *Encuentros fantásticos* fueron tres paneles que se realizaron los días 30 y 31 de marzo en el Teatro de la Torre con directores productores y protagonistas de las películas *No dormirás*, *El diablo blanco* y *Respira*. El cuarto panel fue un homenaje a los 33 años de *Re- Animator* y contó con la presencia de Brian Yuzna (productor de la película) y Mike Hostench (vicedirector del Festival de Sitges) (página de Facebook de Blood Window Fest Argentina, 2018).

Por otra parte, como homenaje a los cincuenta años del Festival de Sitges, en la carpa del Espacio INCAA, instalada en avenida Bunge y Marco Polo (pleno centro de la ciudad), se realizó una exhibición, de afiches de todos los festivales realizados y algunos

¹¹ El sitio web oficial del festival se encuentra caído. El acceso a la programación del 2018 se puede ver en los posts de Facebook y en el [siguiente artículo del sitio Screenanarchy](#)

de producciones audiovisuales históricas. En esa misma esquina se instalaron algunos *food trucks*, patio de comidas y música para acompañar.

Por último, se hizo una *Invasión Zombie* dedicada a los niños a quienes se los invitó a concurrir caracterizados o maquillarse en la carpa de Bunge y Marco Polo. *Cosplayers* intervinieron la escena y cerraron la propuesta con un coreógrafo marcando los pasos de *Thriller* de Michael Jackson y más de cien niños bailando (Luna, 2018).

Se estima que más de diez mil personas, incluyendo niños, participaron de las actividades propuestas en la edición 2018 del festival (INCAA, 2018).

4.2 - Programación y propuestas en la edición 2019

La segunda edición del Blood Window Fest se realizó entre el 17 y el 20 de abril de 2019 (nuevamente en el feriado de Semana Santa) con el apoyo del INCAA y el Festival de Sitges. En este acuerdo se propuso celebrar también la primera Semana de Sitges en Buenos Aires del 22 al 26 de abril en el Cine Gaumont, que consistió en la proyección de títulos curados por ese festival (INCAA, 2018).

La edición 2019 duró cuatro días en los que se proyectaron dieciséis largometrajes y seis cortos en el espacio INCAA del Teatro de la Torre. Se realizaron doce paneles y se repitió la *Invasión Zombie* para los más chicos. Además, se realizó un concurso de *Cosplay*, shows en vivo, se colocaron *food trucks* y la novedad: las maratones de doce clásicos de terror en el bosque.¹²

Se proyectaron los siguientes largometrajes: *The hole in the ground* (“Christopher: poseído”, de Lee Cronin, 2019), *Mandy* (Panos Cosmatos, 2018), *Soy tóxico* (Pablo Parés y Daniel de la Vega, 2018), *Morto não fala* (“Muerto no habla” de Dennison Ramalho, 2018), *Infección* (Flavio Pedota, 2019), *Abrakadabra* (Luciano y Nicolas Onetti, 2018), *The dark* (“Lo oscuro”, Justin Lange, 2018), *The kid who would be King* (“Nacido para ser rey”, Joe Cornish, 2019), *Crímenes Imposibles* (Hernán Findling, 2019), *I trapped the devil* (“Yo atrapé al diablo”, Josh Lobo, 2019), *The evil within* (“El mal adentro”, Andrew Getty, 2018), *Mutant Blast* (Fernando Alle, 2018), *Rabbia Furiosa – Er Canaro* (Sergio

¹² La programación completa de la edición 2019 se puede encontrar en el [siguiente artículo de Filo News](#)

Stivaletti, 2018), *Muere, monstruo, muere* (Alejandro Fadel, 2019), *Harpoon* (Rob Grant, 2019) e *In Fabric* (Peter Strickland, 2018).

En su última noche se proyectaron los siguientes cortos: *Wicca* (Nicolás Maidana, 2019), *La solapa* (Laura Sánchez Acosta, 2019), *Venado Tuerto* (Jerónimo Marroquín, 2019), *El señor del tiempo* (Marina Glezer, 2018), *Cielito Lindo* (Magali Bayón, 2019) y *Morirán los niños* (Bernardo Bronstein, 2019).

En la misma sala se llevaron a cabo cinco paneles entre los que se incluyó la presentación de las películas *Los que vuelven* (Laura Casabe, 2019) y *Bruja* (Marcelo Paez Cubelis, 2019), el *Panel Factoría Fantástica Nacional* (un diálogo sobre la producción y realización de cine de género nacional), la presentación del libro “Giallo: crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano” de Natalio y Carlos Pagés y Álvaro Bretal y *Una Charla con Sergio Stivaletti el maestro de los efectos especiales* (INCAA, 2019).

Las actividades al aire libre cambiaron de locación y pasaron a estar en Avenida Bunge y Camino de los Pioneros (también llamado “La Piña”), a veinticinco cuadras de la otra sede: un área amplia rodeada de bosque propicio para las actividades de la agenda. Se instalaron en el predio *food trucks* y un camión escenario por el que pasaron DJs en las cuatro jornadas. El primer día se realizó la *Fiesta Slayer* en la que tocó la banda “La monsarca”. El segundo día se realizó la *Cosplay Fest* y el concurso correspondiente que tuvo por jurado a reconocidos *cosplayers*. La tercera jornada tuvo lugar nuevamente la *Invasión Zombie* con maquillaje para niños y adultos.

En la carpa del INCAA, ubicada en el mismo predio, se instaló la Zona VR con proyección cortos de realidad virtual destacados en festivales internacionales (INCAA, 2019).

Por último, se realizaron las proyecciones en el bosque en la *Sala Crystal Lake*. A unos metros de las otras actividades, se ubicaba un corredor iluminado tenuemente en el medio del bosque que llevaba a un llano con una pantalla inflable. La convocatoria especificaba llevar reposera propia o silla y abrigo para disfrutar de las funciones gratuitas rodeados del bosque. La propuesta consistía en la proyección de clásicos del terror como *Friday 13th* (“Martes 13” de Sean S. Cunningham, 1980), *The Blair Witch Project* (“El Proyecto Blair Witch” de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1999), *The Texas*

Chainsaw Massacre (“La masacre de Texas” de Tobe Hooper, 1982), *The Exorcist* (“El Exorcista” de William Friedkin, 1973), entre otros. En muchos de estos títulos los *cosplayers* correspondientes al villano de cada película hicieron una intervención. A modo de cierre, la última noche del festival, se realizó una maratón de clásicos que duró hasta las seis de la mañana (INCAA, 2019).

4. 3 - Dificultades en la investigación

Encontrar información sobre el Blood Window Fest no fue tarea fácil. El sitio web oficial está caído y sus redes sociales desactualizadas a las fechas de su última edición. El festival no se realizó en 2020. Pinamar tuvo su Festival de Cine de Terror en el Bosque 2021 y 2022 pero sin la marca Blood Window. Sabiendo esto desde el inicio del trabajo, intuimos que sería complejo encontrar información cuantitativa sobre la edición de 2019.

Dar con algo de información del festival, por fuera de las notas más relevantes de internet, llevó más de dos meses, aproximadamente. Encontrar contactos de organizadores sea desde Blood Window o desde el Municipio fue muy complejo. En distintas instancias y por diferentes vías se contactó a la Secretaría de Cultura de Pinamar, Blood Window y el Teatro de la Torre, obteniendo sólo de la primera una respuesta ambigua y un estimado erróneo de los asistentes al festival¹³. Se contactó a Javier Fernández Cuarto, director de Blood Window y el festival, Pablo Conde, programador, a Ignacio Catoggio, productor y a algunos medios periodísticos que hicieron la cobertura. Por último, se contactó al Observatorio Audiovisual del INCAA, quienes se encargaron de proveer el reporte de Prensa y el informe del festival. Si bien no se pudo conseguir información cuantitativa en relación a los asistentes del festival, un trabajo de *clipping* facilitó el acceso a mucha información y a entender el objetivo de los organizadores en cuanto a la planificación y el público.

¹³ La Licenciada Rayza Joya del Observatorio Turístico Económico de la Secretaría de Turismo y Desarrollo Económico de la Municipalidad de Pinamar aclaró que no contaban con los datos que había solicitado. Que estimaban que la procedencia del público era en general (por realizarse en el feriado de Semana Santa) de Capital Federal y Gran Buenos Aires, el público local y zona de influencia. Estiman que asisten aproximadamente 3000 personas, de diferentes edades, y grupos familiares. Dicho número no coincide con las múltiples fuentes periodísticas que informaron que los asistentes a la edición 2019 fueron aproximadamente 20000. Considero que quien respondió el mail, cuyo cargo no fue especificado, se refería a la última edición del festival en 2022.

4. 4 - Lo que el evento dejó

El informe consta de un desglose presupuestario, consideraciones y sugerencias. Entre las consideraciones, hace una distinción sobre las dos locaciones en las que se desarrolló el festival:

“Mientras en el Teatro de la Torre los fans del género disfrutaron de la programación especialmente preparada para ese ámbito, como así también de los paneles y Master Classes ofrecidas por los invitados especiales, el Bosque resultó un complemento ideal e inclusivo, dado que convocó a más de 20.000 espectadores, familias enteras, tanto de Pinamar como turistas, que disfrutaron de las actividades al aire libre, música, maquillajes, realidad virtual y los clásicos de terror en la noche del bosque” (Blood Window Fest, 2019).

Se puede distinguir dos tipos de actividades y dos tipos de públicos diferentes. Desde la organización del festival refieren a todos aquellos que asistieron a las proyecciones y paneles del Teatro de la Torre como “fans del género”. Por otro lado, se encuentran las actividades centradas en el bosque (o La Piña) que lo toman como complemento y que convocaron a más de 20.000 espectadores.

En el informe declaran que el festival fue un éxito y realizan algunas consideraciones para ediciones futuras:

- El evento depende en un alto porcentaje del clima. En caso de lluvia, la inversión no puede recuperarse, dado que se realiza en Semana Santa y no hay margen para reprogramaciones.
- Si se evaluara realizarlo en temporada alta, debería considerarse un cambio importante en el público convocado ya que, si bien la cantidad de asistentes sería mayor, también es probable que asistieran jóvenes luego de ir a boliches y pubs, situación que puede requerir otro tipo de seguridad en caso de realizarse proyecciones nocturnas en el bosque.
- Es fundamental que el INCAA sea el único responsable de la producción artística para que la programación sea consistente.

De este fragmento pueden destacarse diferentes puntos. En primer lugar, la inversión fue clave para este festival. El presupuesto total aprobado para el Blood Window 2019 fue de \$8.000.000 (ARS) con un saldo a favor de \$800.000. Gran parte de la inversión fue utilizada en las actividades al aire libre, por eso se recomienda a futuro un cuidado específico con el factor climático (Blood Window Fest, 2019).

El punto que menciona la posibilidad de realización en temporada alta permite pensar que, si bien no era un proyecto, era una idea planteada, lo que dio lugar a dicha sugerencia en el reporte de 2019. Aquí se habla principalmente de un cambio en el público a convocar debido a la gran presencia de jóvenes durante los meses de verano en Pinamar. En este caso proyectan un posible incremento en el número de asistentes. Esta última consideración hace nuevamente referencia a las actividades en el bosque: la naturaleza de las mismas allí atrae un espectro de audiencia más amplio.

El elevado presupuesto, el gran respaldo internacional tanto de Blood Window como de Sitges y del INCAA y la presencia de celebridades marcan una estructura para una segunda edición poco vista en la historia de festivales que hemos revisado, en especial los argentinos, cuyo origen suele ser más modesto y chico. Ahora bien, trataremos de aproximarnos a conocer el festival retomando las categorías propuestas por De Valck.

4. 5 - El Blood Window como festival de cine

Hemos visto que Marijke de Valck y otros académicos de los *Film Festival Studies* afirman que la pregunta “qué es un festival de cine” resulta capciosa. Los festivales toman gran cantidad de formas y no se puede responder a esta pregunta con una clara definición ya que no contribuyen a un entendimiento.

En afán de entender los diferentes mecanismos operando en y a través del evento en cuestión, realizaremos un análisis retomando las categorías que sugiere De Valck.

Es difícil determinar el tamaño del festival Blood Window en términos de audiencias dado que debería comparárselo con eventos similares en ciudades chicas. A

modo de referencia podemos tomar la última edición del festival Pantalla Pinamar¹⁴ de 2017 que contó con 35.000 espectadores. Por otro lado, se estima que la edición 2018 del Blood Window contó con 10.000 participantes, que se duplicaron en 2019. Cabe mencionar que este número está constituido mayormente por quienes asistieron a las actividades en La Piña. Sin embargo, la importancia del crecimiento del festival aplica a aquellos que son nuevos en el circuito: el crecimiento marca éxito y acceso a otros recursos que brindan sustentabilidad en el tiempo. En pocas palabras, el crecimiento marca la madurez.

La extensión de su duración, cantidad de celebridades invitadas, el número de películas exhibidas y el presupuesto demarcaron también un notable crecimiento del festival entre su primera y su segunda edición. En este sentido, en esta última edición se presenta como un festival “maduro”. Se puede afirmar que Blood Window contaba con un presupuesto considerable que podría haber permitido la sustentabilidad en el tiempo. Se veía en sus organizadores la voluntad de crecer y, siempre que se sostuvieran los patrocinios, las condiciones estaban dadas para hacerlo.

Blood Window se planteó como un festival de alcance internacional. Se proyectaron películas de muchos países con subtitulado en español. Por otro lado, la inversión en promoción fue de un 10% del presupuesto total, un número considerable que procuró una notoriedad importante en prensa y redes sociales.¹⁵ El presupuesto, el esfuerzo puesto en el trabajo de prensa, la fecha elegida y las consideraciones sobre un posible cambio de momento de ejecución llevan a entender que la locación del festival estaba pensada con un objetivo turístico. Mike Hostench, subdirector del Festival

¹⁴ El festival Pantalla Pinamar tuvo su primera edición en 2004, fue creado y dirigido por Carlos Morelli y su foco fue el cine europeo. Su financiación provenía en un 75% del INCAA y el restante porcentaje del municipio y las embajadas de los países participantes (Rodríguez, 2017). A lo largo de los años contó con la participación de grandes invitados como Kenneth Branagh, Alex de la Iglesia, Krzysztof Zanussi, Laurent Cantet y Carmen Maura, entre otros. Su última edición se realizó en 2017 y contó con la exhibición de cien películas durante una semana, batiendo un récord de 35.000 espectadores. Ese año empezaron los rumores sobre el cese de su continuidad que terminaron siendo ciertos: la edición 14° de 2018 jamás se realizó alegando razones presupuestarias.

¹⁵ Según el informe de prensa del Blood Window Fest se publicaron más de 70 notas, 31 entrevistas, se hospedó a nueve periodistas en Pinamar y se llegó a un alcance de 3 millones de personas entre posts de Instagram y Twitter propios y ajenos (posts de celebridades, invitados e instituciones, entre otras). Es preciso destacar que este tipo de métrica en redes sociales suele ser alta. Desde las cuentas propias, tuvieron un alcance de 9 mil usuarios con aproximadamente 22 mil impresiones.

Internacional de Sitges, afirmó que los festivales más importantes del mundo se crearon en lugares turísticos. Sobre la elección de Pinamar como sede del festival dijo:

“Fue una elección de los organizadores, pero fue un acierto del INCAA y del intendente Martín Yeza, ya que la Municipalidad de Pinamar apoya este evento. La ciudad nos parece fabulosa y este año tiene la novedad de aprovechar el bosque, una idea genial porque el bosque es siempre un elemento que tiene muchas connotaciones del cine fantástico. Pinamar, al igual que Venecia, Cannes o el mismo Sitges, es una ciudad que tiene el turismo como una de sus principales industrias, entonces cumple también el objetivo de todos los festivales de promocionar sus sedes” (Hostench, 2019).

El alcance delimitado por el género es bastante claro: terror y fantástico. Aquellas películas elegidas para proyectar fueron más de terror, a diferencia de aquellas seleccionadas para La Semana de Sitges, actividad complementaria en el cine Gaumont, en Buenos Aires (Hostench, 2019). Asimismo, la programación, las propuestas extra filmicas o actividades especiales (maratón de clásicos, maquillaje, invasión zombie, *cosplays*) y la ambientación se adecuaron a las convenciones de género.

En lo que hace al formato de proyecciones el festival Blood Window mantuvo las proyecciones clásicas incorporando elementos innovadores como los cortos en VR.

Por último, cabe mencionar que el Blood Window Fest era un festival sin competencia, algo que suelen tener muchos de los revisados. Es aquí donde debemos considerar aquello que nos recuerdan Peirano y Vallejo: los festivales toman una gran variedad de formas y las categorías fijas no contribuyen a una correcta caracterización.

4. 6 - Públicos

Como se mencionó anteriormente, no se logró obtener una radiografía cuantitativa de quienes asistieron al festival. Habiendo corte de entrada en las proyecciones, tampoco se consiguió una distinción entre los asistentes a las salas y a las actividades especiales. Aun así, se puede hacer un análisis cualitativo sobre el público que asistió al Blood Window Fest en 2019.

Repasando el informe de resultados encontramos una distinción entre el público que asistió al festival. Esto era el claro propósito de los organizadores, como explica el director de la iniciativa Blood Window y del festival Javier Fernández Cuarto:

“Un poco era eso: traer la esencia, el universo de los festivales fantásticos a Pinamar con eventos al aire libre, como ven acá, pero también extender la programación y que la gente pueda acercarse, el vecino se acerque y también el espectador especializado. Que vengan y se conviertan en fans. Esa es la idea. (...) Por el festival pasaron alrededor de veinte mil personas en estos cuatro días. Y nos sorprendió muchísimo ver cómo a las doce de la noche los padres venían con sus reposeras, la familia, sus conservadoras a ver una película que ya vieron varias veces en televisión. A ver *El Exorcista* que ya la vieron veinte veces en televisión. Venir a la noche, al medio del bosque a ver esa película. Entonces esto expresa un poco lo que significa ver cine de terror: este acto colectivo de estar ahí sentado, en la oscuridad, en el bosque y percibir lo que la pantalla te devuelve es un poco lo que queremos demostrar y el efecto que queremos lograr con este festival” (Fernández Cuarto, 2019).

Los organizadores buscaron instalar un evento de calidad dedicado al cine de género sumando un día más y extendiendo las actividades al bosque. De esta forma dividieron las actividades considerando dos audiencias: por un lado, en el Teatro de la Torre con el público “de culto” o “especializado” otorgándoles entrada libre y gratuita a dieciséis títulos y a la selección de cortos estreno. Por el otro, en el bosque con una programación de clásicos más popular y actividades diversas: un público “familiar”. Por la naturaleza esta última propuesta, el registro de datos debe haber sido más complejo. Sin embargo, el reporte indica que los 20.000 asistentes provienen de allí. Vale la pena indagar sobre los rasgos característicos de cada uno de estos tipos de público.

4.6.1- El público “familiar”

La propuesta en el bosque fue aquella que nucleó las actividades y películas más populares y pareciera haber sido la gran apuesta de la edición 2019. No solamente se ampliaron las propuestas en términos de variedad y cantidad, sino que buscó un espacio

nuevo más grande que resultó un escenario ideal para una propuesta del género de terror. Desde la organización municipal festejaron y resaltaron la importancia de estas actividades. Juan Pablo Fuentes, director de Turismo de Pinamar, explicó el gran desafío que fue convencer al INCAA de mudar las actividades complementarias del centro al bosque, que se encuentra bastante más alejado:

“Empezamos a trabajar con el INCAA mucho para mudar el festival para La Piña. Y la verdad que un éxito. Todo el contenido que pasó por el festival fue gente de Pinamar. O sea, el extra de programación fue el cine en el bosque, que fue la frutilla del postre: la verdad que la gente fascinada. Independientemente de si hacía frío o calor nos acompañó: se vino con la manta, con su reposera y la verdad que fue un plus que nos hizo muy bien al festival. Después todo el contenido fue gente de Pinamar: el espacio gastronómico locales, los DJs locales las bandas locales. O sea, apostamos fuerte a nuestra cultura local para poder hacer visible lo que hacen en un festival tan grande como fue Blood Window 2019” (Fuentes, 2019).

Fernández Cuarto se mostró sorprendido por la cantidad de asistentes y tomó el número como señal de que el cine de género fantástico provoca curiosidad e interés en espectadores de todas las edades (Ordoqui, 2019).

En este sentido, Fuentes también hace hincapié:

“El festival que teníamos nosotros, que era Pantalla Pinamar, era otro tipo de festival. Acá vienen los chicos. Antes era un festival que estaba bueno para otro tipo de público. Hoy es un festival de cine que tiene actividades complementarias para toda la familia durante todo el día. Fue un festival con un complemento muy grande. Si vos decidías venir te ibas a encontrar con un montón de cosas: actividades en una carpa con realidad virtual, DJs tocando, bandas, podías venir a comer, podías esperar al cine, después tuvimos la invasión zombi. Fuimos teniendo muchas actividades a lo largo de todo el día” (Fuentes, 2019).

Una parte del evento buscó un rasgo “familiar” y ser apto para niños diferenciándose de “Pantalla Pinamar”, un festival dedicado a un público “más cinéfilo” (algo que también fue mencionado por Fernando de Ferrari, Coordinador de Cultura).

Sucede algo interesante con esta apreciación: se califica como “para todo público” a un festival cuyas películas suelen ser calificadas PG-13 en adelante. Si bien es entendible lo lúdico de muchas de las actividades propuestas en La Piña, resulta curioso pensar que un género que ha sido muy discriminado por su naturaleza a lo largo de los años hoy pueda considerar a uno de sus festivales como “familiar”.

Si tomamos nuevamente la conceptualización sobre públicos de terror de Wood encontramos dos polos: el fanático y aquel que ignora o condena el género. Este “público familiar” presente en el Blood Window Fest no entra en ninguna de estas categorías y pareciera ser un punto intermedio.

Desde esta posición intermedia, podemos destacar que este tipo de público del Blood Window tiene una afinidad con aquellos elementos característicos del género. Más aún, cumplen con algunos componentes del fondo de recursos que Borda identifica: la exhaustividad, la reiteración se veía en aquellos que se sumergieron en la propuesta de ver horas de clásicos con una ambientación sugestiva y participando de una experiencia colectiva. La acumulación de conocimiento sobre el texto e iconos y de objetos es bastante afín al público de cine de terror: los *cosplayers* representando a villanos no pasaron desapercibidos y fueron objeto de varias fotos. Hubo una proximidad emocional, una identificación que se ve en aquellos que se maquillaron para la caminata zombie.

La existencia del “público familiar” del festival plantea nuevas preguntas: ¿es este un público de cine de terror? O ¿solo son padres que buscan entretener a sus hijos? ¿Son adultos, quizás fans, compartiendo un clásico con sus hijos? ¿Quiénes tienen la verdadera afinidad? ¿Los padres o los hijos? ¿Ambos?

En futuras investigaciones cabría profundizar en el interés de los niños en el género y la apertura de sus padres, quienes lejos de restringir este impulso por explorar tabúes y elementos desconocidos, lo comparten con ellos.

La edición 2019 fue la última con este formato. En base a todo lo visto, cabe concluir que la asistencia de este público al festival tuvo un fin más orientado al entretenimiento. Debe destacarse que no parece estar presente en ellos una “actitud crítica” o de distanciamiento como plantea Benjamin, lo que no fomenta tampoco una posible discusión colectiva que pueda llevar a gestar una comunidad entre los asistentes.

4.6.2- Público “especializado”

La curaduría de la programación del Blood Window 2019 fue realizada por Pablo Conde, programador del Festival de Cine de Mar del Plata, y contó con el apoyo del Festival de Sitges. Conde considera que programar el festival, o cualquier ciclo, conlleva una variedad de factores: entender cuál es la idea de la programación principal y desafiar, o ampliar aquellos ejes y desde allí proponer una variedad de búsquedas tratando de que la selección dialogue entre sí. El desafío no se trata de elegir una de vampiros, una de zombies y una de posesiones sino de elegir películas que renieguen de lugares comunes o que los usen de punto de partida para otra historia, teniendo en cuenta el público potencial (Conde, 2019):

“El público del terror o el fantástico en general suele ser extremadamente apasionado, completista, hasta enciclopédico (...) En un momento en que lo específico está a la orden del día, en épocas en que la curaduría de visionado está más que nunca en manos del espectador, un festival como Blood Window es un paso adelante en esa dirección” (Conde, 2019).

La visión de Conde habla de un público experto. Es por eso que estos destinatarios tuvieron además paneles y charlas pensadas para alimentar esa “actitud crítica” que menciona Benjamin. Mientras que las actividades dedicadas al público familiar estaban destinadas al entretenimiento, las del Teatro de la Torre tenían el propósito que tiene cualquier relato de terror:

“En general las buenas películas, las que hacen diferencia, están hechas por gente que ama el género, lo entiende y busca sumar sus obsesiones e inquietudes. Hasta sublimaciones, por qué no. Todos nos asustamos por distintas cosas. El buen cine de terror no busca sólo asustar, sino impregnarse en el espectador, seguirlo cuando termina el visionado, acechar, agazapado, desde las pesadillas. Y más” (Conde, 2019).

En estas salas estaba el público ávido de historias nuevas: aquellos que querían un vistazo a estrenos o producciones que demoran o no llegan al circuito comercial.

Desde la concepción de los organizadores, no es tan necesario entretenerlos con algún elemento adicional, pues son “especializados”. Buscan nuevos relatos del género en sí: explorar miedos y ser acechados por aquello que no conocen. En algunos casos también debatir, profundizar y participar de espacios de discusión colectiva y, por qué no, de las actividades de entretenimiento también.

Aunque es clara la diferenciación con el “público familiar”, cabe, sin embargo, preguntarse si son efectivamente fans.

Considerando el fanatismo como fondo de recursos, es posible asociar muchos de los componentes identificados por Borda en este “público especializado”. El modo de recepción caracterizado por la regularidad, reiteración, exhaustividad y proximidad emocional parecieran estar presente en estos espectadores que probablemente sean asiduos del género no sólo en el circuito mainstream sino en eventos similares al Blood Window. La distancia crítica en ellos, como mencionamos, pareciera también estar presente. Otros elementos, como la búsqueda de comunidades, se podrían vislumbrar en la participación de una experiencia colectiva como es un festival. Sin embargo, no se puede decir que se haya desarrollado.

Asimismo, este público posee acumulación de conocimiento sobre los textos del género lo que comprueba en la participación en debates y en la identificación de intertextualidades. Por último, el componente que refiere a la acumulación de objetos materiales se puede plasmar en las fotografías. Sea de la experiencia en general, la ambientación o el retrato de los *cosplayers* la voluntad de eternizar y compartir lo vivido se vincula estrechamente con esto.

A la hora de programar el festival, Conde tenía estudiado al público específico para el género. El programador entiende que está en constante crecimiento, de ahí la importancia de eventos como Blood Window: la tarea de los festivales es demostrar que hay mucho y muy bueno para ver.

Queda el interrogante sobre la relevancia de las actividades complementarias, cuyo resultado se ve en números, pero responde a una inquietud de los organizadores sobre la fidelidad del público en un contexto de auge del *streaming*. Hostench, subdirector de Sitges, explica:

“Es una pregunta que, si no te la haces todas las semanas, vas a perder empuje. Evidentemente al público lo llevas añadiendo la experiencia del cine: lo más importante son las películas. Pero es cierto a eso hay que sumarle algo más. Obviamente que los recitales y las actividades paralelas ayudan, pero la propia idea de ir ahí a ver película debe suponer una experiencia que vaya más allá de la pura mirada a la pantalla.” (Hostench, 2019)

Podemos decir que, en este caso, las actividades complementarias se comportan como mecanismos de fidelización y profundización del vínculo que el público tiene con el género consumido, objeto de su interés o fanatismo.

4.7 – Conclusión

El Blood Window Fest 2019 fue un festival de género pensado para alcanzar las audiencias “especializadas” y las “familiares”. Con su programación y actividades se buscó alcanzar a un espectro amplio de público conservando las características más comunes de un festival de cine de género y a la vez montando un entretenimiento que invitaba a participar a simpatizantes, familia y público “de culto” o fans. Esta segmentación dejó en evidencia que el público de terror y fantástico cada vez es más amplio demográficamente.

Habiendo tenido semejante alcance con tan solo dos ediciones resulta frustrante pensar en el cese de su continuidad. La edición 2020, aunque cabe sospechar que no se hizo debido a la pandemia de Covid-19 y la consiguiente cuarentena, lo cierto es que faltando quince días para Semana Santa aún no había promociones o información sobre el evento. En 2021 y 2022 se realizó el “Festival de cine de Terror en el Bosque” en Pinamar conservando solamente algunas de las propuestas que se vieron en el 2019 como por ejemplo food trucks, maquillaje artístico, concurso de disfraces espacio de pintura para niños, narración de cuentos de terror y encuentros de *cosplayers* y *zombie walk*. De las seis películas proyectadas, cuatro fueron de terror (comerciales y conocidas) y las otras dos, infantiles. El enfoque “familiar” del festival prevaleció por sobre el del “público especializado” y el entretenimiento desplazó el objetivo de dar a conocer nuevo cine.

A la vez, genera curiosidad entender por qué Blood Window, el INCAA y Sitges no continuaron la iniciativa, habiendo quedado conforme con las dos ediciones realizadas (Fuentes, 2019). En este sentido cabe retomar una frase de Pablo Conde, programador del evento: “Son raras las veces en que el buen cine de género es sólo hecho desde un lugar meramente comercial (el de buscar facturar con un producto prolijo y eficaz). En general las buenas películas, las que hacen diferencia, están hechas por gente que ama el género, lo entiende y busca sumar sus obsesiones e inquietudes”.

Se puede pensar que esto aplica para los festivales de cine de terror y cabe preguntarse hasta qué punto el Blood Window nació por amantes del género y no con un fin meramente comercial y turístico.

CAPÍTULO 5: FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE TERROR, FANTÁSTICO Y BIZARRO: BUENOS AIRES ROJO SANGRE

5.1 - Orígenes e historia

La primera edición del Festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS) nació como una necesidad personal de Gabriel Schipani (actual director del evento). Schipani relató en el libro *Buenos Aires Rojo Sangre. 20 años de cine, hemoglobina y autogestión* (2019) que, en el 2000, había escrito un guion de un proyecto cinematográfico de terror. Al contactar productores y directores se encontraba con negativas al estilo: “¡Pero esto es terror! No es cine...” o “Ah, entonces, no es cine argentino”. Aun cuando pudiera rodar la película de forma independiente, como ya lo habían hecho otras productoras como Farsa, no contaba con un espacio de exhibición adecuado. En este contexto surgió la idea de crear un ámbito para mostrar las producciones locales.

Es así como en diciembre del 2000, sin apoyo comercial ni estatal, se realizó la primera edición del BARS en formato muestra en una sala de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA sede de Parque Centenario (Sapere, 2019). Schipani organizó la muestra original junto con cuatro amigos: consiguió más de 1200 minutos para visualizar y se seleccionaron 600. Se proyectaron cuatro cortos y cinco largometrajes. Asistieron sesenta personas (algunas proyecciones contaron con cuatro espectadores, otras con quince) y el costo total del evento fue de 300 pesos. Algunas de las películas que pasaron por aquella edición fueron *Plaga zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 1997) y *El planeta de los hippies* (Ernesto Aguilar, 1999).

La segunda edición los encontró en una nueva sede, el Centro Cultural San Martín, en una sala con capacidad para 800 personas. Tuvo lugar la primera nota periodística y en ella Pablo Sapere, recién llegado a la organización, enunció los objetivos del BARS: “convertir a este Festival en un referente para todos los aficionados a estos géneros que generalmente son relegados en la gran mayoría de los encuentros cinematográficos” (Sapere, 2019). Gabriel Schipani, por su parte dijo:

“La intención final es, por un lado, presentar este ciclo a los organizadores del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires para ofrecerlo como una muestra paralela. Por otro lado, les presentaremos los resultados al INCAA para ver si es posible que, a raíz del aumento de la producción de estos géneros, se pueda realizar algún tipo de concurso, aunque sea por única vez, para el cine bizarro, fantástico y de terror” (Sapere, 2019).

Los objetivos de Schipani nunca se concretaron: el BAFICI no los tomó en cuenta y el INCAA tomó la idea del concurso de género para lo que sería, años después, la plataforma Blood Window.

Para la tercera edición incorporaron títulos internacionales, mudaron el festival al Complejo Tita Merello, empezaron a contar con el auspicio del INCAA y el festival fue declarado “de interés cultural” por la Legislatura Porteña. La siguiente edición contó con una duración de siete días (anteriormente eran dos) se consagró como la primera en no generar pérdidas económicas y ofrecer unas modestas ganancias: Schipani y Sapere definieron que todos los ingresos serían reinvertidos formando la base para producir la edición siguiente (tradición que mantienen hasta la actualidad).

En la cuarta edición, el festival Fearless Tales de San Francisco propuso que los ganadores del BARS participaran de su muestra. Sin embargo, el BARS aún no tenía premios por lo que luego de un *editors choice* seleccionaron a *Mala carne* (Fabian Forte, 2003), *Run run Bunny* (Mad Crampi, 2003) y el corto *La última entrada* (Demian Rugna, 2007). Esto determinó que el festival se volviera competitivo en su siguiente edición.

A lo largo de los años, el BARS fue sumando y cambiando auspiciantes. En 2011 la inauguración del Mendoza Rojo Sangre constituyó un hito. La cantidad de películas proyectadas fue aumentando con el correr de los años. Se empezaron a incluir retrospectivas, secciones y estrenos exclusivos nacionales como fue el caso de *El laberinto de Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006).

En el 2008, en su novena edición, el INCAA suspendió el apoyo económico al festival y los rumores del cierre del Complejo Tita Merello impulsaron a los organizadores del festival a buscar una nueva sala: desde entonces la cita es en los cines de la cadena Múltiplex (Monumental Lavalle y, posteriormente, Belgrano).

El décimo aniversario del festival fue celebrado con el documental *Rojo Sangre: 10 años a puro género* (Elián Aguilar, 2009): el filme entrevista a organizadores y

participantes de la industria del cine de género, no sin aportar el toque BARS con zombies y monstruos deambulando de fondo.

Ese año el festival Mórvido de México envió una retrospectiva de varios clásicos de su país. Otra novedad fue el “Zombie Festival” con la propuesta de filmar un corto en la *Zombie Walk* realizada previo al festival y tenerlo listo en dos semanas para competir por una estatuilla especial (Sapere, 2019).

En cada edición el BARS incorporó novedades: como la colaboración para la campaña de donación de sangre del Gobierno de la Ciudad con un camión en la puerta del cine, la organización de actividades en la Feria del Libro Infantil y Juvenil (un taller con directores y especialistas de efectos especiales junto con la proyección de una selección de cortometrajes) y el taller del BARS en el Festival Cine a la Vista de San Martín de los Andes, estos últimos con la consigna de contagiar la pasión por lo fantástico a los más pequeños.

En 2016, en la décimo séptima edición, nuevamente hubo incertidumbre con respecto al apoyo del INCAA. Con el fin de conseguir presupuesto para hacer el encuentro, los organizadores lanzaron un *crowdfunding* con resultados que superaron sus expectativas demostrando el apoyo que tenían como festival. Posteriormente, confirmado el apoyo del INCAA contaron con suficiente presupuesto como para traer como invitado al director italiano Ruggero Deodato (realizador de *Canibal Holocaust*, 1980 y *Ballad in Blood*, 2016, entre otras). En 2017 recibirían la visita de Mick Garris creador de la serie *Masters of Horror* (2005-2007). Fede Álvarez, el uruguayo descubierto por Sam Raimi gracias a un corto presentado en el BARS, también visitó el festival y adelantó detalles de la remake de *Evil Dead* (Fede Álvarez, 2013). Las visitas internacionales tuvieron que discontinuarse por motivos económicos en 2018.

En el 2017 (BARS 18) iniciaron el concurso Fin de Semana Sangriento: una convocatoria a rodar un corto en un fin de semana con un premio en efectivo. Se presentaron más de ochenta proyectos, se terminaron de rodar a término sesenta y se llenaron cinco salas. Al año siguiente se incluyó #RojoSangreTV, emitido en Comarca SI un canal de Televisión Digital Abierta: una iniciativa para poner los mejores cortos del BARS en televisión.

El festival BARS es hoy el festival de género más antiguo de Latinoamérica. Se presenta como un espacio de encuentro y exhibición del cine fantástico de todo el mundo y un punto de resistencia para los creadores argentinos del cine de terror. También es un espacio de difusión del género con actividades como talleres para jóvenes, concursos especiales, ciclos de proyección en el Centro Cultural Recoleta y la edición mendocina del festival que se realiza hace diez años con lo mejor del BARS (Buenos Aires Rojo Sangre, 2022). Fue escenario de *Monstruowalks* y *Zombie walks*, tuvo colaboraciones con otros festivales internacionales y fue programando segmentos en otros encuentros (Festival de Cine y Video de Rosario, Festival Cartón, etc.). Hasta el BARS20, del 2019, el festival programó 2791 películas, siendo un 61% de ellas nacionales (Rodríguez, 2019).

5.2 - Programación y propuestas para la edición 2019

El BARS 20 tuvo como sede el Múltiplex Belgrano en la ciudad de Buenos Aires. Se llevó a cabo entre el 21 de noviembre y el 1° de diciembre del 2019.

Contó con once categorías dentro las proyecciones: Competencia internacional, Competencia iberoamericana, Cortos internacionales, Competencia bizarra, Reposiciones, La cripta, Invasión Japón, Función especial, Novedades, Cortos Fuera de competencia y la exhibición de los cortos del concurso Fin de Semana Sangriento. A su vez, las competencias (internacional, iberoamericana y cortos) tuvieron distintos premios entre los que se incluyeron mejor película, actor, actriz, director, guión, fotografía y efectos especiales, además de menciones y premios especiales.

Cabe destacar que los cortos también cuentan con subcategorías: Internacional (cuatro bloques), Españoles, Malditos niños, Argentinos, Humor negro y bizarro, Latinoamericanos, Ciencia Ficción, Slasher y asesinos seriales, Cortos clase Z, No estamos solos, Intrigas y policiales(cortometrajes), “Cuentos, Mitos y Leyendas” y *Blood Machines* (“Maquinas de sangre”).

El voto del público definió la Competencia Bizarra y otorgó premios a mejor largometraje y corto. También se ranquearon por voto popular los cortos más votados dentro de cada sección de cortometrajes.

Como en ediciones anteriores, el BARS 20 convocó al concurso *Fin de Semana Sangriento* y los ochenta cortos que fueron finalizados en término se proyectaron durante el festival. Dicho concurso tuvo selección por voto del jurado (con premio económico) y voto popular.

Las actividades extra-fílmicas o especiales se realizaron en el Museo Histórico Sarmiento, a dos cuadras del complejo Múltiplex. Entre ellas se encontraron el *Taller de cine punk* en el que equipos compartían su experiencia de crear películas independientes. Vale destacar también el *workshop Beso mortal: Perspectiva de género en el Cine de terror y fantástico* y la charla *Las chicas del terror*, ambos dedicados a recorrer el rol de la mujer tanto dentro como fuera de la pantalla. Otras actividades se centraron en el diseño de afiches de cine, la iniciación al maquillaje FX, una introducción a la creación de series web de presupuesto cero, el terror en YouTube y el segmento “VR 360” para explorar el formato con motivo del estreno de *Sonríe 360* (Marcelo Leguiza, 2019).

Asimismo, se hizo una charla homenaje a Carmen Yazalde, quien con el seudónimo de Britt Nicholls trabajó en el cine de terror europeo en los filmes de Jesús Franco como *La fille de Dracula* (La hija de Drácula, 1972), *La nuit des étoiles filantes* (El infierno de los sentidos, 1973) y *La maldición de Frankenstein* (1973).

Por otro lado, se realizó la presentación del libro *Buenos Aires Rojo Sangre: 20 años de cine, hemoglobina y autogestión* en conmemoración del vigésimo aniversario del festival. Finalmente, a modo de clausura se celebró la *BarsFest* en La Confitería, en el barrio de Colegiales, ciudad de Buenos Aires, que contó con bandas en vivo, set de DJs, shows de *cosplayers*, karaoke, juegos de arcade, un artista realizando tatuajes temporales en conmemoración del aniversario del festival y un stand de la productora Mutazion con cascos de realidad virtual. En la fiesta hubo torta y piñata, “como todo cumpleaños que se precie de tal” (Facebook Buenos Aires Rojo Sangre Film Festival, 2019).

5.3 - Lo que el evento dejó

En la edición 2019, el BARS proyectó 61 largometrajes y 1400 minutos de cortometrajes en 13 categorías diferentes. Además, pasaron por las salas casi 400 minutos de los cortos de Fin de Semana Sangriento. Desde la organización estiman que hubo aproximadamente 7000 tickets vendidos. El observatorio del INCAA confirmó que las entradas vendidas en el Múltiplex de Belgrano fueron 8112. A estas entradas hay que sumarle cerca de 1000 “entradas z” que son aquellas de cortesía repartidas entre realizadores, sus familiares y prensa. La asistencia a las actividades especiales del 2019 no fue contabilizada, sin embargo, se realizan en salas pequeñas de alrededor de cuarenta personas: se puede estimar, si la convocatoria fue plena en las diez actividades, 400 participantes más.

El BARS carece, o no se mencionó su existencia, de un reporte de asistencia y gastos completos como sí tenía Blood Window. Sin embargo, esta falta puede deberse también a la independencia que caracteriza al festival y la escasa necesidad de presentar resultados formalizados ante un organismo.

5.4 - El BARS como festival

Una vez más buscaremos entender los mecanismos que operan en y a través del festival retomando las categorías de análisis planteadas por Marijke de Valck.

El crecimiento del BARS es algo que se puede medir desde todas las aristas mencionadas por la autora: desde la asistencia el crecimiento fue, en palabras de Carina Rodríguez, “tímido, pero sostenido” considerando que este hecho exhibe las limitaciones de audiencia del género. A modo de ejemplo, se pasó de 60 personas en su edición debut a 700 espectadores en la siguiente. Para su décimo primera edición, en 2010, contaron con 14.000 personas que asistieron a proyecciones y actividades especiales (Rodríguez, 2014).

Si bien no contamos con información presupuestaria de todas las ediciones del festival, la evolución del mismo se nota con solo examinar la programación. El BARS recién empezó a cobrar entrada en cuarta edición (2003, año en el que sumaron a la

programación películas internacionales). Los ingresos del BARS se componen de la recaudación de taquilla, el quisco de *merchandising*, la inscripción de películas, algún ocasional auspicio y un pequeño aporte del INCAA que, según Pablo Sapere, programador del BARS, decrece proporcionalmente.¹⁶ En este sentido cabe apelar nuevamente a Rodríguez (2014) que grafica el crecimiento recaudatorio que tuvo el BARS en sus primeros once años.

El crecimiento del festival también es marcado por la cantidad y variedad en su programación que fue enriqueciéndose año a año. En su primera edición proyectó 10 películas, en su quinta (2004), 114 y en su décimo primera (2010), 171. La edición de 2019 contó con más de sesenta largometrajes y más de 1800 minutos en cortos.

El crecimiento del Rojo Sangre es innegable y, ateniéndonos a lo que De Valck afirma, el crecimiento marca madurez, éxito y acceso a otros recursos que le dan sustentabilidad en el tiempo.

En relación al alcance nuevamente nos encontramos ante un festival que se proclama “internacional” algo que se ve reflejado en la gran variedad de su programación subtitulada y adaptada para espectadores de habla hispana: en la edición 2019 no hubo solamente una categoría internacional, sino dos: una específica para filmes asiáticos y otra iberoamericana. El esfuerzo por traer invitados internacionales, cuando el presupuesto lo permitió, es un factor más que contribuye a dicha característica. Asimismo, el evento se celebra en la Ciudad de Buenos Aires, punto obligado para aquellos turistas extranjeros que visitan el país, más allá del atractivo turístico que pueda poseer la ciudad en sí.

Otro aspecto del alcance del festival está delimitado por el género enunciado en su título: terror, fantástico y “bizarro”, demarcando una expansión con este último término. Si el Blood Window apuntó al terror puro, el BARS abre el espectro a lo bizarro, lo raro, aquello que produce extrañamiento al verlo. Dicho término en el título habilita la

¹⁶ Dice Sapere al respecto: “Eso fue matizándose y cambiándose con las administraciones. Lo único constante es que proporcionalmente, siempre nos apoyan menos. Esa es la única constante, lo único que no cambia. Un ejemplo concreto, yendo a lo económico, el año pasado [2022] nos apoyaron con una cifra, que creo que eran 300 mil pesos. Este año nos avisaron que nos iban a apoyar de vuelta, pero con una cifra que iba a ser menor que el año pasado. No menor actualizada, sino menor nominalmente” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

presencia de otro tipo de películas con un tono humorístico, paródico o absurdo. Más allá del tono, las variables categorizadas por Wood en el género del terror (normalidad - monstruo - relación entre los dos) se encuentran bien delineadas en los filmes de subgénero “bizarro” que proyecta el BARS. Las convenciones de género, también.

Con respecto a la categoría vinculada al formato de proyecciones, hasta el 2019 el BARS contó exclusivamente con formato de proyecciones clásicas. Sin embargo, y con motivo de la pandemia del Covid-19, la edición 2020 fue migrada en su totalidad a la virtualidad. Las ediciones posteriores adquirieron una modalidad híbrida realizando todas las proyecciones presenciales y reservando además varios títulos para una plataforma de *streaming*. Cabe destacar que la presencia de este doble formato no sólo habilita un mayor crecimiento de tamaño en cuanto a potenciales espectadores, sino de alcance también.

Por último, se debe mencionar que, a diferencia del Blood Window, el Rojo Sangre es un festival de competencia en diferentes categorías tanto de cortos como de largometrajes.

5.5 - Públicos

En este ítem, una vez más nos encontramos con dificultades para obtener datos cuantitativos. Desde el Observatorio Audiovisual del INCAA confirmaron 8112 entradas vendidas para las salas del complejo Múltiplex.¹⁷ Por su parte, en la organización no tienen el número presente, pero realizaron un cálculo estimativo que se aproxima al provisto por el INCAA: “[En 2022] resumiendo son unas 11mil personas más el festival virtual. A ojo, yo estimo que, en el 2019, por lo que venimos hablando, de venta de entradas unas siete mil. Pero es muy a ojo.” (Sapere, entrevista de la autora 2022).¹⁸

¹⁷ Esta información fue otorgada vía mail desde el sector de Fiscalizaciones (donde se controla la exhibición en salas) a través del Observatorio del INCAA. Aclararon que el BARS no es un festival organizado por el Instituto.

¹⁸ Sapere explicó que los datos de asistencia del festival no suelen aparecer en la plataforma Ultracine y bases de datos del estilo y que la dificultad radica en el sistema informático del Múltiplex que a veces envía la información y a veces no. A modo anecdótico mencionó que durante 2022 batieron récord de asistencia y aparecieron en sexto lugar en el top diez de las recaudaciones de todo el país

Al margen de los números Pablo Sapere, programador del BARS, tiene realizado un análisis cualitativo de sus espectadores. A lo largo de los años, identificó tres tipos de públicos:

- El público *hardcore*: el público duro. Aquel que va al festival desde hace muchos años y que incluso trae a sus hijos (ejemplifica con un caso de un hombre que comenzó a ir de muy jovencito en el 2003 y ya asiste con su hijo de veinte años). Es aquel que va a ver “películas raras” dentro de un nicho y que en catálogo del BAFICI o del Festival de Mar del Plata buscaría cuales son las películas de género que puedan llegar a gustarle. Es un público que no se conforma con ver películas “hits” o comerciales que luego puedan llegar al cine o al cable, sino que quiere ver filmes que no pueda encontrar en otro lado. A modo de ejemplo Sapere cita *Apothecary Melchior* (“Melchor: el boticario”, de Elmo Nüganen, 2022)¹⁹ un policial ambientado en el Medioevo originario de Estonia.
- El público de *hits*: quienes van a ver aquellas películas que son más conocidas y que, quizás más adelante, tengan un estreno comercial. Según Sapere es un público que va a ver aquella película que conoce: “Tratamos de que todas las ediciones tengan alguna película fuerte que atraiga a un público que nos saque un poco del gueto” (Sapere, entrevista de la autora, 2022). Por ejemplo, las películas hits del 2022 fueron *Terrifier 2* (Damien Leone, 2022) y *Bones and All* (Luca Guadagnino, 2022) ambas llenaron salas. Este público no se anima a ver una “película rara” pero los organizadores tratan de atraerlo de todas formas con el objetivo de que se atrevan y empiecen a ver alguna de los otros títulos proyectados.
- El público amigo: Son amigos o familiares de los realizadores de las producciones nacionales que nunca iría a un festival de cine, pero va en apoyo a su ser querido. Numéricamente es menor a las otras dos variantes, pero se los ve presentes debido a la gran cantidad de cortos y largos nacionales que proyecta el festival.

¹⁹ El entrevistado se disculpó por referir ejemplos de 2022 y no de 2019, porque solo tenía presente los títulos proyectados más recientemente.

Menciona que también existe un público “ocasional” del cine de terror: alguien que “está en su casa y quiere ver una de terror”. Sin embargo, no podría confirmar que este público asista al festival. Sapere, afirma que resulta difícil definir un público del festival, no hay un público distintivo, sino que resulta diverso y, en general, coincide con estas categorías que enumeró:

“No es que hay algo de la edad, que son pibitos de veintipico. Porque hay pibitos de veintipico, pero también gente de sesenta, cuarenta, treinta, está el padre con un hijo que empezó a ir a los veinte y ahora viene a los cincuenta con su hijo de veinte. Hay tipos de públicos, pero no hay uno que le saques la foto y es un público del festival. O, mejor dicho, uno que puedas identificar fácilmente, un tipo que sea fanático del cine de terror. Lo hay, pero no es exclusivamente nuestro público” (Sapere, 2022).

Cabe analizar esta diferenciación y entender si existe algún paralelismo con aquellos públicos identificados en el festival Blood Window. Sin embargo, es preciso aclarar que no se analizará la categoría de “público amigo” dado que, debido a la descripción de Sapere, el motivo de su asistencia no es más que afecto a su ser querido o compromiso. Queda el interrogante sobre si existe algún tipo de afinidad entre estos espectadores y aquello que verán.

5.5.1 - El público familiar que no está, pero que se anhela

A diferencia del Blood Window, actualmente las propuestas del BARS no contemplan actividades o programación para un “público familiar” o infantil dentro del evento. Sin embargo, esto no responde a una falta de interés sino a otro tipo de carencias. Desde la organización del Rojo Sangre manifestaron un gran interés en trabajar la segmentación del público: anhelan construirlo, atraerlo y hacerlo crecer. Hasta ahora ese trabajo lo realizan exclusivamente desde la programación: cada año buscan ampliar el espectro, no en cuanto a temas o subgéneros, sino en aumentar el número de películas “hits” o más conocidas dentro del género.

Las actividades de entretenimiento son algo en lo que el programador del festival reconoce que le gustaría incursionar. Sin embargo, se encuentran con una gran limitación: la falta de recursos humanos. La organización del Rojo Sangre es realizada por seis personas, un número que se amplía a treinta sobre la fecha del evento, cada una con una gran cantidad de tareas en diferentes áreas. A lo largo de su historia han tenido diferentes y pequeños intentos por hacer ese tipo de actividades: a modo de ejemplo, en la última edición (2022) se realizó en el marco del festival una *Zombie Walk*. Fue organizada por Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el Centro Cultural San Martín, que aportó la estructura (maquilladores, organizadores, etc.) mientras que el BARS realizó la difusión y la proyección de *Plaga Zombie* (Pablo Pares, 1997) un filme simbólico del festival y de la historia del cine de género local. La iniciativa tuvo una gran concurrencia y muchos de los presentes fueron niños (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

Como vimos anteriormente, el público infantil ha sido contemplado en otras ediciones del festival, pero de manera no sincrónica con el evento. Tienen el proyecto de realizar el “BARCITO”, un segmento infantil que emularía el BAFICITO, pero la limitación en los recursos es restrictiva: sumar actividades que incluyan un público infantil/juvenil requeriría una unidad de colaboradores nuevos. Por otro lado, se requeriría la calificación escalonada de las películas (aptas para mayores de 13, 16 o 18) que en la actualidad no existe: debido al gran volumen de títulos para clasificar y el escaso tiempo de recepción, todos los filmes reciben clasificación “+18”.

Entendiendo que el BARS ha considerado y quiere profundizar su vínculo con el “público familiar” e infantil, cabe preguntarse nuevamente sobre el atractivo del género para los niños. Sapere dice al respecto:

“Yo creo que [el cine de terror] es familiar porque los pibes le dicen a la mamá ‘mamá llévame’. Probablemente a la mamá no le interese eso. Conozco muchos casos a la inversa: a la mamá le interesa mucho el cine de terror y va empujando a los chicos a eso. Yo creo que hay algo profundamente lúdico en el cine de terror que es ese desafío constante que hay hacia los propios límites entre eso que puedo ver y lo que no sé si quiero ver. Ese juego, que cuando uno es chico y está descubriendo el universo y las cosas, te encontrás con una película que te desafía, te asusta, te conmueve y te produce una sensación. Bueno, es una

maravilla eso. Algunos nos quedamos ahí para siempre. Es lo que nos define a los que estamos muy metidos en el cine de terror. En todos los casos que conozco, se trata de gente como yo que se enganchó desde muy chico y se quedó ahí para siempre. Yo creo que tiene que ver con eso, con esta idea de que en el fondo nos asustamos, nos conmovemos, pero sabemos que es un juego y lo disfrutamos de esa manera como si fuéramos chicos” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

Según el programador, cabe pensar que estaríamos ante la presencia de futuros espectadores del cine de género y, por qué no, futuro público de festivales como el BARS. Como dijimos anteriormente, resultaría interesante para otra investigación profundizar esta cuestión de la fascinación temprana por el cine de terror.

5.5.2 - El público *hardcore* y de *hits*: los especializados

Aquellos espectadores que Sapere identifica como *hardcore* y de *hits* podrían considerarse como lo que desde la organización de Blood Window llamaron “público especializado”.

La programación del BARS siempre fue el plato fuerte del evento y está pensada para satisfacer tanto al espectador más *mainstream* como al que busca lo “raro”. Su slogan es “el cine que no vas a ver en ningún otro lado”: “Somos un festival que prueba que hay un cine (de presupuestos acotados, al margen de los créditos y subsidios oficiales y sin los supuestos compromisos estéticos del llamado Nuevo Cine Argentino) que no es mostrado en ningún otro festival, ni siquiera en los autoproclamados independientes” (Sapere, 2019).

Las actividades especiales son un complemento y están dirigidas, para un público más “profesional”.

“Tenemos algunas charlas que son muy técnicas. Entonces van pensadas para estudiantes de cine. Eso recorta mucho el espectro. Y trae un público diferente que no necesariamente después va a ver películas. Pero le interesa una charla sobre guión y fotografía. Y después tenemos muchas charlas, tratamos de mantener siempre ese espacio, sobre presentaciones de libros que también apunta a un público más informado. Por ejemplo,

este año presentamos un libro sobre cine inspirado en relatos de Stephen King. Es como un público cinéfilo que le gusta investigar, tener información. Son como recortes dentro del público” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

Más allá de la distinción del tipo de filmes que consumen, estos públicos *hardcore* y de *hits* buscan explorar temores y fantasías bajo el resguardo de la sala. Una vez más nos encontramos con una audiencia activa, con una actitud crítica más allá del gusto por mirar una película, como refiere Benjamin. No obstante, en el caso del BARS esta actitud no se ve tanto reflejada en las actividades especiales sino en otros espacios y por fuera de las propuestas del evento. El hall del cine, la puerta del Múltiplex y las redes sociales son aquellos lugares donde ocurren este tipo de reflexiones críticas y debates. Participantes que, sin conocerse, se reconocen entre sí y se quedan hablando sobre aquello que vieron o que verán. O intercambian desde el grupo de Facebook del Buenos Aires Rojo Sangre (canal independiente de la *fan page* del festival). En términos de Rosas Mantecón (2017) se plantea una discusión colectiva y con ello surge algo que no encontramos presente en Blood Window: una comunidad formada.

“Pero siempre ves pequeños grupitos de gente que originalmente los veíamos que venían solos. Entonces creo que existe esa idea de comunidad. No sabía decirte cuánta gente es o participa físicamente porque también se manifiesta en las redes sociales. Veo gente que comenta películas en Twitter, otro que le responde y se arma un debate ahí mismo. Que quizás no lo hablaron en la sala, pero surgió y es parte de esa cosa que enriquece el festival de todas maneras. Y creo que existe una comunidad. No es el único público, como te decía al principio” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

La propia organización del festival forma parte de esa comunidad. Sapere aseguró que el 80% de los organizadores actuales empezaron como público que luego se ofreció como voluntario y pasó a ser un colaborador más (todos los años incorporan gente de esa manera). Dijo Sapere: “Y esta comunidad, el festival de hecho es el punto de encuentro donde la frontera entre público y organizadores es, en algún punto, medio difusa” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

5.5.3 - El público *hardcore* como fans

A simple vista, pareciera que el “público *hardcore*” señalado por Sapere podría identificarse con “fans”. Para explorar esto, acudiremos nuevamente al concepto de “fondo de recursos” de Borda.

Tanto los espectadores *hardcore* como *de hits* tienen un modo de recepción que se caracteriza por su regularidad, reiteración y exhaustividad. Aunque elijan distintos títulos, son consumidores que asisten anualmente al festival y buscan explorar el género desde posturas más o menos cómodas. Sapere afirma que el público del cine de terror es “muy informado” ejemplificando con espectadores que le contaron los antecedentes de personajes de ciertas sagas como *Terrifier* o la filmografía de la productora británica Hammer en los sesentas. Estos espectadores muestran una gran acumulación de textos del género y, en ocasiones, de objetos materiales. Se puede pensar que el público *hardcore* consume más películas que el de *hits* debido a la disposición abierta que tienen producto de su curiosidad.

Vimos que en ambos grupos hay también una proximidad emocional y una distancia crítica. Este distanciamiento genera debates llevados a cabo en diferentes espacios dentro y fuera del festival.

Hasta aquí resulta difícil hacer una distinción entre ambos tipos de públicos. Sin embargo, se podría realizar una marca con respecto al componente “productividad” del fondo de recursos: aquellas personas que pasaron de ser espectadores a colaboradores se vuelven una parte del objeto (Borda, 2015). La productividad también es fomentada por el propio festival al proponer iniciativas como Fin de Semana Sangriento o el Zombie Festival (filmación de cortos en una *Zombie Walk*) que no son restrictivas a realizadores audiovisuales.

Este mismo grupo de individuos representa otro componente: es la comunidad que mencionaba Sapere. Consolidada, duradera y en crecimiento que asume responsabilidades al participar de su objeto, defenderlo y difundirlo.

Considerando la gran presencia de componentes del fondo de recursos que encontramos podríamos asegurar que los miembros del público *hardcore* son fans. Desde su perspectiva Sapere considera:

“Sí (son fans), aunque el fanatismo se manifiesta de formas diferentes. Hay gente que se sabe filmografías de memoria, pero no se pone la remera de *Re-Animator*. Y hay otra gente que no es tan precisa en cuanto a saber quién dirigió qué, pero le gusta *Re-Animator*, aunque no sepa quien la hizo y se pone la remera. Hay un público muy fanático y cada uno vive su fanatismo como le viene en gana” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

Incluso en esta diversidad de manifestaciones del fanatismo, el programador señala que hay fanáticos del cine de terror que no van al cine dado que permanecen fieles a la “escuela del VHS”²⁰. Asimismo, la existencia de plataformas de *streaming* ha cambiado también mucho el consumo de medios audiovisuales lo que complejiza aún más la caracterización de un espectador fanático del género o un espectador típico del festival.

5.6- Conclusión

El BARS es un festival con una historia y un público consolidado. En su edición de 2019 celebraron veinte años de trayectoria y lo hicieron a lo grande. No hubo una planificación en la segmentación de su público, sino espectadores atraídos por la propuesta y organizadores que, a lo largo de los años, pudieron realizar una caracterización de ellos. Esta información permite realizar diferentes segmentaciones para fidelizar algunos públicos y llegar a otros nuevos. Un claro ejemplo es el debate que disparó el aumento significativo de espectadores (con respecto al promedio de los últimos años) en la edición del 2022. Desde la organización del Rojo Sangre elaboraron tres hipótesis: la primera, vinculada al gran número de películas *hits* que añadieron a la programación; la segunda, a la voluntad de salir de la gente en la post pandemia y, la

²⁰ Sapere usa el término para referirse a aquella generación que se educó en el género a través de VHS y el alquiler en videoclubes, siendo aquel soporte y espacio donde se conseguían las películas de terror que no se pasaban en salas.

tercera, al poder de convocatoria de *influencers* de cine, como fue el caso del filme dirigido por Jorge Pinarello²¹ “Algo que pasó en año nuevo”, que expandió el horizonte de comunicación a un público nuevo que no conocía el festival. Sapere aseguró que estas conjeturas le servirán para buscar que el fenómeno se repita o crezca.

Incluso cuando quizás no esté contemplado por Sapere y equipo, conservar la modalidad virtual del festival post pandemia es una invitación a aquellos “espectadores ocasionales de terror”, a “los de la escuela del VHS” y a aquellos que no viven en Buenos Aires, pero tienen interés en el festival.

La disposición y la voluntad de los organizadores del BARS estuvo en sus inicios en el auditorio de Sociales, continuó en periodos duros y de bonanza. Se reinventó ante el desafío de una pandemia y las salas cerradas. Y todo se ha realizado de forma independiente con auspicios autogestionados y un apoyo escaso del INCAA. Su objetivo es continuar con el crecimiento, la expansión y su fidelización a una comunidad ya consolidada que tiene todos los atributos para ser calificados como fans del terror.

Es el mismo Sapere quien resume el espíritu del BARS: “Y [lo hicimos en pandemia] también porque teníamos la necesidad vital de organizar y hacer esto que es lo que venimos haciendo con pasión y mucha energía desde hace tanto tiempo” (Sapere, entrevista de la autora, 2022).

²¹ Jorge Pinarello es un creador de contenidos digitales de la plataforma YouTube famoso por su canal “Te lo resumo así nomás” lanzado en el 2014. Pinarello se convirtió en “youtuber” e “influencer” del cine resumiendo películas y capítulos de series. Actualmente es uno de los referentes de cine más populares en las redes sociales y su canal cuenta con 7 millones de suscriptores. En 2022 lanzó su primer largometraje “Algo que pasó en año nuevo” que contó con tres funciones a sala llena en el BARS 2022.

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES

En esta tesina nos propusimos explorar la construcción de comunidad e identidad de público dentro de los festivales de cine de terror de Argentina. Los festivales pueden tomar diversas características y, por este motivo, historizamos sobre eventos internacionales y nacionales. Entendiendo la escena argentina, nos sumergimos en la exploración de los dos festivales objeto de nuestro estudio: el Blood Window y el Buenos Aires Rojo Sangre en sus ediciones de 2019. Tras conocer su historia, analizamos sus características como festivales y exploramos los rasgos del público que asistió a ellos.

Bajo el lente de las categorías enunciadas por De Valck pudimos explorarlos como festivales. Sabíamos, a priori, que se trataban de dos eventos con diferentes rasgos. Sin embargo, al analizarlos encontramos también puntos en común entre ellos.

En el Blood Window encontramos un festival organizado por el Instituto del Cine y el Festival de Sitges, con poca historia, un presupuesto desbordante de 8 millones de pesos, 20.000 espectadores y un acento puesto en el entretenimiento a través de las actividades especiales populares, y no tanto que en la exploración del género a través de la programación. En las antípodas se encuentra el BARS, mayormente independiente, con un apoyo inconstante del INCAA, veintidós años de historia, una media de 10.000 espectadores anuales y el foco puesto en la programación, dedicada a amantes del género y que “no se va a ver en otro lugar”. Sus estructuras y locaciones marcan otra diferencia: Blood Window contó con una estructura grande (el INCAA, Sitges y el Municipio de Pinamar) que otorgó recursos humanos y una gran difusión en una ciudad chica. El Rojo Sangre posee una estructura de hasta treinta personas y una difusión modesta (debido a su escaso presupuesto) en una ciudad grande con gran oferta cultural.

Sin embargo, ambos eventos tienen estrechas conexiones. Algunas elecciones compartidas en su programación del 2019 como *Muere monstruo, muere* (Alejandro Fadel, 2019), *Bruja* (Marcelo P. Cubelis, 2019), *Crímenes Imposibles* (Hernan Findling, 2019), *Morto nao fala* (Dennison Ramalho, 2018), e *Infección* (Flavio Pedota, 2019) marcan el alcance de género que ambos tienen.

Asimismo, se puede decir que el BARS impulsó a gestar la iniciativa Blood Window²², que luego desembocaría en el festival: el Rojo Sangre puso en el radar un cine que no era considerado tal y dio el espacio para que realizadores y organizadores denunciaran el poco lugar que había para el cine de terror en la escena nacional. De ese modo, el BARS continuó su camino de modo independiente y la iniciativa Blood Window tomó forma como tal y realizó las dos ediciones del festival homónimo. La ironía radica en que un festival con todos los recursos tuvo un camino corto y trunco. Por otro lado, un evento hecho enteramente a pulmón continúa su historia año a año. Cabe señalar la motivación en sus orígenes y el devenir de sus organizadores: Blood Window se formó con planificación estratégica, turística y comercial de organismos. El BARS, en cambio, nació del amor al cine de género y continúa por voluntad y tenacidad de quienes lo llevan a cabo y el público que acompaña. La motivación y la pasión por el cine de género pareciera ser clave en el crecimiento de los festivales y la prueba radica no solo en la trayectoria del BARS, sino en otros casos presentados como “Terror Córdoba” y “1000 gritos”: todos superan en ediciones al Blood Window y todos comparten una orientación independiente.

Al indagar sobre las actividades especiales de ambos eventos notamos que van íntimamente ligadas al público de cada uno. Blood Window pareciera que fue orientado primeramente hacia el entretenimiento, lo que hizo que su audiencia fuera “el público familiar” y las actividades extra fílmicas, la forma de atraerlos. Y, en segunda instancia, fue pensado como un festival de cine de terror con programación para un “público especializado”. No encontramos una forma de definir si hubo una intersección entre ambas audiencias y sus respectivas participaciones en las propuestas. Tampoco se advierte como un objetivo relevante para los organizadores del evento: ambas sedes se

²² El realizador cinematográfico Demian Rugna cuenta que después de que el BAFICI no aceptara ni proyectara tres de sus películas independientes (una de ellas por estar hablada en inglés no fue considerada “argentina”) publicó una carta abierta en la que reprochó al BAFICI carecer del carácter independiente que se adjudicaba por no considerar al cine fantástico o de terror dentro de su programación, a pesar de ser producciones independientes. La carta no hizo mella en las instituciones, pero sí en los “frikis del terror del BARS” y abrió el debate sobre el poco espacio de difusión y la marginación que tenían dentro del cine nacional. Con el tiempo eso devino en un acuerdo para ser presentado ante el INCAA para apuntalar al BARS y que se abran las vías de fomento para el cine de género: se autodenominaron “La Liga de Género Fantástico”. De a poco el INCAA empezó a producir cintas de terror y a oficiar concursos. La Liga se dispersó debido su acefalía y el INCAA tomó la idea para iniciar lo que es Blood Window (Sapere, 2019).

encontraban a 25 cuadras de distancia lo que pudo haber dificultado una confluencia de los distintos tipos de espectadores.

Para los organizadores del BARS la programación del festival aparece como lo principal, ordenando incluso la forma de segmentar su público y fomentar la asistencia entre sus distintos tipos de espectadores. Las actividades especiales se presentan como un complemento y en su mayoría están orientadas a profesionales. Desde su organización intentan contemplar la integración de todos ellos centralizando todas las actividades en un radio pequeño. Si bien el BARS pudo haber nacido “para un gueto” el público se fue ampliando no sólo numéricamente sino en variedad. El abanico que propone Sapere al repasar aquella radiografía que sacó en veinte años es más que elocuente: público ocasional, el seguidor de *hits*, el fan *hardcore*, el de la escuela VHS, el amigo y, de forma asincrónica con el festival, el público infantil.

Hace diez años Rodríguez afirmaba: “Más allá de un crecimiento sostenido el BARS muestra una evolución limitada de asistentes (aunque no de material) que exhibe las limitaciones de la audiencia del género” (Rodríguez, 2014). Pareciera que hoy existe una expansión de espectadores dentro del terror. Si a la radiografía del BARS le sumamos el “público familiar” identificado en Blood Window encontramos que la variedad del público que asistió a estos festivales de terror es sumamente rica.

Hoy, la polarización de amor-odio al género está disminuida: hay posturas intermedias. Hay seguidores en distintas escalas, con diferentes preferencias y un género plagado de variantes y subgéneros dispuesto a satisfacer los gustos y expectativas de todos ellos. Por otra parte, Sapere confirma que “el prejuicio presente desde el INCAA, que no produjo cine de terror durante veinte años”, se empezó a disipar con la iniciativa Blood Window y en las escuelas de cine, que no consideraban el terror como cine argentino, el prejuicio se terminó por romper. El proceso quizás no llegó con la misma intensidad al público, pero definitivamente pareciera estar en camino (Sapere, entrevista de la autora, 2022). Aun cuando numéricamente no hubo un crecimiento exponencial, ciertos fenómenos expuestos por Sapere llevan a preguntarse si la expansión del público no está limitada por una inadecuada promoción del evento. La gran mayoría de los habitantes de Buenos Aires saben que existe el BAFICI pero ¿sabe esa misma cantidad de gente que existe el BARS?

Pudimos comprobar la hipótesis de esta tesina parcialmente: entre los asistentes a los festivales de cine de terror argentino se genera una identidad de público fundadora de comunidad. Explorando la variedad de espectadores del BARS encontramos al público *hardcore* que, en términos de Borda y al cumplir con tantos componentes del fondo de recursos del fanatismo, calificarían como fans. Entre ellos y la organización del festival se constituye una comunidad, de un límite difuso. Los lazos que los unen a su objeto de admiración son tan fuertes que muchos se involucran para participar en él: se ofrecen como voluntarios y sin otro propósito que “aportar a la causa”. Y aquellos que no se incorporaran a la organización del BARS participan de esa comunidad de forma virtual (en las redes sociales oficiales y no oficiales del evento) y de forma presencial durante el festival año a año (en el hall del cine, en la vereda, en las actividades).

En el caso de Blood Window, no se hizo foco desde la organización del festival en contabilizar al “público especializado” o distinguir subtipos. Con los datos relevados, tampoco se vislumbró una comunidad. Aquellos individuos que participaron del festival comparten el gusto por el cine de terror en mayor o menor medida y una parte de ellos asistió a algunas de las actividades especiales cumpliendo con algunos de los componentes establecidos en el fondo de recursos. Sin embargo, la construcción de comunidades no fue uno de ellos.

Esto puede responder a varios motivos: las escasas dos ediciones del festival no permitieron ningún tipo de identificación entre individuos ni una discusión colectiva que los permitiera relacionarse. Tampoco se fomentó una comunicación o interacción vía redes sociales. De hecho, en la actualidad todos los canales del festival se encuentran abandonados y la página web caída. Por último, puede pensarse que el público de una ciudad balnearia en un fin de semana largo resulta un tanto aleatorio y no necesariamente es factible de repetirse anualmente. Si existía entre la audiencia del Blood Window alguna identidad de público que pudiera eventualmente conformar una comunidad, con las limitaciones cualitativas que se tuvo a la hora de indagar sobre este festival fue imposible detectarlas.

Por último, cabe pensar que las actividades especiales contribuyen a la fidelización y al *fandom* como un elemento más en aquellos que son más fanáticos y como una atracción en los espectadores que se encuentran en el espectro casual o

familiar. No tienen una función más que complementaria dentro de los festivales a la hora de construir una identidad de público que forme comunidad. El corazón de los festivales, aquello que impulsa el vínculo entre los individuos, la discusión colectiva y la comunidad, está en su programación. También en el amor y fanatismo por el terror de espectadores y realizadores que, en el caso del Rojo Sangre, parecieran no solo ser fanáticos del género sino del festival en sí.

La investigación realizada deja algunos puntos abiertos para profundizar. La falta de acceso a información de Blood Window dejaron interrogantes en relación a su continuidad y su desempeño en las dos ediciones realizadas. La apreciación de alguien que participó en su organización hubiese sido interesante para tratar de reconstruir más perfiles de su público, si los hubiera. Por otra parte, el BARS es un festival que continúa en crecimiento y constantes ansias de mejoras, aportando desde hace 23 años a la expansión del género. Sería sumamente interesante explorar en mayor profundidad la apreciación realizada por Sapere e indagar otros mecanismos en los que se manifieste el *fandom* en el público. Su voluntad de expansión a nuevos públicos garantiza que este cada vez será más colorido. Por último, el interés de los niños en el terror podría indagarse desde varias disciplinas. Algo es seguro: que hoy haya tantos chicos participando de actividades de un festival de cine de terror garantiza una nueva generación de fanáticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1994). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos*. Barcelona. Planeta Agostini.
- Borda, L. (2015). Fanatismo y redes de reciprocidad. *Revista Trama de la Comunicación*. N°19, pp. 67-87. Rosario. Universidad Nacional de Rosario.
- Broitman, A. (2017). Reseña sobre Ana Rosas Mantecón. Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas. *Imagofagia*, N° 16, pp. 510-517. Buenos Aires, AsAECA.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam. Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2016). Introduction: what is a film festival? How to study festivals and why you should. en De Valck, Kredell, M. B. y Loist, S. *Film Festivals: History, theory, method, practice* (pp. 1-10). Londres. Routledge.
- Gonnet, M. (noviembre de 2015). Recepción en la dispersión: cine y experiencia en Walter Benjamin. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. N°10, pp. 1-15. Buenos Aires.
- Peirano, M. P., & Vallejo, A. (diciembre 2021). El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas. REBECA - *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Año 10, N°2. pp. 21-45. São Paulo. Socine.
- Rodríguez, C. (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes.

- Rodríguez, C. (2019). BARS, la cuna del cine fantástico, bizarro y de terror argentino contemporáneo en Pablo Sapere (Ed.), *Buenos Aires Rojo Sangre: 20 años de cine, hemoglobina y autogestión* (pp. 176-180). Buenos Aires. BARS.
- Sapere, P. (2019). *Buenos Aires Rojo Sangre. 20 años de cine, hemoglobina y autogestión*. Buenos Aires. BARS.

Blogs

- Absence. (16 de septiembre de 2007). Sitges año cero. *El blog ausente*. Disponible en <http://absencito.blogspot.com/2007/09/1967-sitges-ao-cero.html>
- Absence. (20 de septiembre de 2007). 1968 - Sitges Año 1. *El blog ausente*. Disponible en <http://absencito.blogspot.com/2007/09/1968-sitges-ao-uno.html>
- Absence. (25 de septiembre de 2007). 1969 - Sitges Año 2. *El blog ausente*. Disponible en <http://absencito.blogspot.com/2007/09/1969-sitges-ao-dos.html>
- Absence. (26 de septiembre de 2007). 1972 - Sitges año 5. *El blog ausente*. Disponible en <http://absencito.blogspot.com/2009/07/1972-sitges-ano-cinco.html>
- Treintaycinco MM. (14 de octubre de 2020). Películas de terror de los 60. Disponible en <https://35mm.es/peliculas-terror-60/>
- Vázquez, T. (15 de septiembre de 2017). ¿Por qué nos gustan las películas de terror? *McGufilms*. Disponible en <https://www.expansion.com/blogs/mcgufilms/2017/09/15/por-que-nos-gustan-las-peliculas-de.html>

Institucionales

- BIF Market. (2021). *About*. Disponible <https://www.bifmarket.net/about/>
- BIFFF - Brussels International Fantastic Film Festival (20 de abril 2019). *Bal des Vampires: 37th BIFFF* [Evento] Facebook. <https://www.facebook.com/events/621811094926427/?ref=newsfeed>
- Blood Window Fest – Argentina (27 de marzo 2018). *ENCUENTRO FANTÁSTICOS No te pierdas nuestros paneles especiales. Reservá tus entradas acá* ► [Imagen adjunta] [Publicación de estado] Facebook. [https://www.facebook.com/bloodwindowfestarg/posts/pfbid0K3r9M4dtZJtW9N6vW28EVAqfLfmzMWR4Em9X8MBXy7doaoNqQA7vVKUuGyp48aXyl?_cft_\[0\]=AZUdxFurRrJpA6OgfgzTnTYHvya1bSCCcHxqv0embsRBDYmo6_6P0ku14NVfbkhP7X94Mtodw914gbNT3gEjatZdPuFOtzeDG2DLkQgW8D81t0z-a7mt3crVH](https://www.facebook.com/bloodwindowfestarg/posts/pfbid0K3r9M4dtZJtW9N6vW28EVAqfLfmzMWR4Em9X8MBXy7doaoNqQA7vVKUuGyp48aXyl?_cft_[0]=AZUdxFurRrJpA6OgfgzTnTYHvya1bSCCcHxqv0embsRBDYmo6_6P0ku14NVfbkhP7X94Mtodw914gbNT3gEjatZdPuFOtzeDG2DLkQgW8D81t0z-a7mt3crVH)
- Blood Window Fest - Argentina. (18 de abril de 2019). *#Hoy a las 14, en el Teatro de la Torre, no te pierdas el Panel "Factoría Fantástica Nacional", un diálogo con Daniel de la Vega y Néstor Sánchez*. [Imagen adjunta] [Publicación de estado] Facebook. https://www.facebook.com/bloodwindowfestarg/photos/a.886195811574601/1152342834959896/?_tn_=%2CO*F
- Blood Window; Ventana Sur e INCAA. (2019). *Informe Blood Window Fest Pinamar 2019 – Festival de Cine Fantástico*.
- Blood Window. (2021). *Blood Window en Ventana Sur*. Disponible en <https://www.bloodwindow.com.ar/blood-window-en-ventana-sur/>
- Brussels International Fantastic Film Festival (2019). *ZomBIFFF Run*. Disponible en <https://www.biff.net/zombiff-run-infos/?fbclid=IwAR3ugFwSMkF9EmutG5-ekbp1GdUUVeKHWwLw3QNskHP2WYAeuMBX-QsYQIk>

- Buenos Aires Rojo Sangre Film Festival. (20 de noviembre de 2019). *BARS Fest: 20 años del Bs.As. Rojo Sangre*. [Evento] Facebook. <https://www.facebook.com/events/3158731460863973/?ref=newsfeed>
- Buenos Aires Rojo Sangre. (2022). *Acerca del festival*. Disponible en <http://rojosangre.quintadimension.com/2.0/bars/>
- Centro Cultural España Córdoba. (2019). *Terror Córdoba; Festival Internacional de cine de Terror y Fantástico 5º edición*. Disponible en <https://ccec.org.ar/evento/terror-cordoba-festival-internacional-de-cine-de-terror-y-fantastico-5o-edicion/>
- Festival 1000 Gritos. (2021). 2020. Disponible en <https://1000gritosfest.wordpress.com/2020-2/>
- Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales [INCAA]. (2017). *El INCAA y la municipalidad de Pinamar anuncian el festival Blood Window*. Disponible en <http://www.incaa.gov.ar/el-incaa-y-la-municipalidad-de-pinamar-anuncian-el-festival-blood-window-pinamar>
- Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales [INCAA]. (2018). *INCAA y Sitges anuncian la fecha de su segundo festival en Pinamar y de la Semana de Cine Fantástico en Bs As*. Disponible en http://www.incaa.gov.ar/blood-window-y-sitges-anuncian-la-fecha-de-su-segundo-festival-en-pinamar-y-de-la-primer-semana-de-cine-fantastico-en-buenos-aires?fbclid=IwAR0qpaMGQEVGW6DXO_oDSdw8Y1ltC68ej_A2ppf66MUQ5jm-Y27DVzIQ-CA
- Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales [INCAA]. (2019). *Comenzó el Blood Window Pinamar 2019*. Disponible en <http://www.incaa.gov.ar/comenzo-blood-window-pinamar-2019>

- Melies International Festival Federation [MIFF]. (2021). *The Federation “26 festivals, 19 countries, more than 800 000 spectators!”* Disponible en <https://melies.org/the-federation/#history>
- Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantástico de Catalunya. (2020). *Sitges – Festival Internacional de Cine Fantástico de Catalunya*. Disponible en <https://sitgesfilmfestival.com/cas/festival/editorial>
- Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantástico de Catalunya. (2020). *Premios, series y cine fantástico*. Disponible en <https://sitgesfilmfestival.com/cas/festival/premis>
- Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantástico de Catalunya. (2020). *Samsung Sitges Cocoon lleva la realidad virtual al Festival de Sitges*. Disponible en <https://sitgesfilmfestival.com/cas/noticies?id=1003369>
- Terror Córdoba Festival de cine (2021). *Quienes somos*. Disponible en <https://terrorcordoba.com.ar/quienes-somos/>
- Terror Molins. (2021). Disponible en <http://www.molinsfilmfestival.com/#>
- Ventana Sur. (2022). *Acerca de VS*. Disponible en <https://www.ventana-sur.com/acerca-ventana-sur/>

Periodísticos

- Conde, P. (18 de abril de 2019). El buen cine de terror no busca sólo asustar, sino impregnarse en las pesadillas del espectador / Entrevistado por J. P. Cinelli. *Tiempo Argentino*. Disponible en https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/el-buen-cine-de-terror-no-busca-solo-asustar-sino-impregnarse-en-las-pesadillas-del-espectador

Acceso: 20/04/2022

- De Terror. (2015). *Ecodías*. Disponible en <https://ecodias.com.ar/cultura/de-terror/>
Acceso: 20/06/2022
- Fuentes, J. P. (22 de abril de 2019). *Blood Window "Nos dio mucha alegría porque las cosas salieron bien"*. Pinamar 24. Disponible en <https://www.pinamar24.com.ar/index.php?notaid=5cbdbec8e87ab> Acceso: 20/04/2022
- Funcinema (18 de octubre de 2017). Cronista expresa su preocupación por la posible suspensión de Pantalla Pinamar. Disponible en <https://www.funcinema.com.ar/2017/10/cronistas-expresa-su-preocupacion-por-la-posible-suspension-de-pantalla-pinamar/> Acceso: 15/06/2022
- Hostench, M. (19 de abril de 2019). *Mike Hostench, subdirector del Festival de Sitges: "El cine argentino es siempre percibido como cine de calidad" / Entrevistado por Agustina Odorqui*. Infobae. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2019/04/19/mike-hostench-subdirector-del-festival-de-sitges-el-cine-argentino-es-siempre-percibido-como-cine-de-calidad/> Acceso: 20/04/2022
- Hostench, M. (23 de abril de 2019). *Mike Hostench, subdirector de Sitges: "Un festival debe tener presencia los 365 días del año" / Entrevistado por Ezequiel Boetti*. Otros Cines. Disponible en <https://www.otroscines.com/nota-14521-mike-hostench-subdirector-de-sitges-un-festival-debe-te> Acceso: 30/04/2022
- Luna, M. (20 de marzo de 2018). Entre disfraces y maquillajes, los niños causaron "terror" en el festival de cine de Pinamar. *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/03/30/entre-disfraces-y-maquillajes-los-ninos-causaron-terror-en-el-festival-de-cine-en-pinamar/> Acceso: 05/05/2022

- Mattio, J. (28 de octubre de 2021). Un miedo para celebrar: el festival Terror Córdoba vuelve a salas. *La Voz*. Disponible en <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/un-miedo-para-celebrar-el-festival-terror-cordoba-vuelve-a-salas/> Acceso: 20/12/2021
- Ordoqui, A. (20 de abril de 2019). Festival Blood Window: el día que los zombies invadieron Pinamar. *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2019/04/20/festival-blood-window-el-dia-que-los-zombies-invadieron-pinamar/> Acceso: 05/05/2022
- Radio Rosales – Punta Alta (18 de noviembre de 2021). *Festival Mil Gritos. El Festival de Cine Fantástico y Terror 1000 Gritos, se desarrollará en la Biblioteca Popular Juan Bautista Alberdi de Punta Alta, durante los días 19, 20 y 21 de noviembre. Hablamos con su Director, Matías Sánchez*. [Video adjunto] [Publicación de estado] Facebook. Disponible en <https://www.facebook.com/watch/?v=612516176559111> Acceso: 20/12/2021
- Rockwell, J. (15 de febrero de 1994). New French Film Festival Succeeds by Audacity. *New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/1994/02/15/movies/new-french-film-festival-succeeds-by-audacity.html> Acceso: 05/05/2022
- Rodríguez, U. (19 de marzo 2017) Festival de cine de Pinamar: récord de espectadores y un futuro incierto. *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2017/03/19/648857/> Acceso: 05/05/2022
- Telpin TV (23 de abril de 2019). *Segunda edición de Blood Window* [Archivo de Video]. Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SJm3AmyPO9M> Acceso: 05/05/2022

Entrevistas personales

- Sapere, P. (19 de diciembre de 2022) Entrevista de la autora. Maria del Rosario Sisco (entrevistadora). Ciudad de Buenos Aires

FILMOGRAFÍA

- Aguilar, E. (Director). (1999) *El planeta de los hippies* [Película] Blitzkrieg Producciones
- Aguilar, E. (Director). (2009) *Rojo Sangre: 10 años a puro género* [Película] Buenos Aires Rojo Shocking
- Alle, F. (Director). (2018) *Mutant Blast* [Película] Alle Films, Troma Entertainment
- Álvarez, F. (Director). (2013) *Evil dead* [Película] TriStar Pictures; Film Districs; Ghost House Pictures
- Amoedo, G. (Director). (2017) *El habitante* [Película] Bh5; Purgatorio; Sobras International Films
- Buñuel, L. (Director). (1929) *Un chien andalau* [Película] Luis Buñuel
- Buñuel, L. (Director). (1962) *El ángel exterminador* [Película] Producciones Gustavo Alatraste
- Carpenter, J. (Director). (1978) *Halloween* [Película] Compass International Pictures
- Carpenter, J. (Director). (1980) *The Fog* [Película] AVCO Embassy Pictures; Entertainment Discoveries; Debra Hill Productions
- Casabe, L. (Director). (2019) *Los que vuelven* [Película] Ajimolido Films; INCAA (con apoyo); Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (con apoyo); La ue Quedaba Films
- Casas, C. & Pintó, A (Director). (2017) *Matar a Dios* [Película] Alhena Productions; New Morning Films
- Cornish, J. (Director). (2019) *The kid who would be king* [Película] Twentieth Century Fox; Big Talk Productions
- Cosmatos, P. (Director). (2018) *Mandy* [Película] SpectreVision; Umedia
- Crampy, M. (Director). (2003) *Run run bunny* [Película] Zowie.
- Craven, W. (Director). (1977) *The hills have eyes* [Película] Blood Relations Company

- Craven, W. (Director). (1984) *Nightmare on Elm Street* [Película] New Line Cinema; Media Home Entertainment
- Cronin, L. (Director). (2019) *The hole in the ground* [Película] Savage Productions
- Cunningham, S.S. (Director). (1980) *Friday the 13th* [Película] Paramount Pictures; Georgetown Productions Inc.; Sean S. Cunningham Films
- Del Toro, G. (Director). (2006) *El laberinto de Fauno* [Película] Tequila Gang; Estudios Picasso; Esperanto Filmoj; Telecinco
- Deodato, R. (Director). (1980) *Canibal holocaust* [Película] F.D. Cinematografica
- Deodato, R. (Director). (2016) *Ballad in blood* [Película] Bell Film
- Fadel, A. (Director). (2018) *Muere Monstruo Muere* [Película] La unión de los ríos; Rouge International; Uproduction; Cinestación
- Findling, H. (Director). (2019) *Crímenes imposibles* [Película] Wit Films
- Forte, F. (Director). (2003) *Mala carne* [Película] Domauno Producciones
- Franco, J. (Director). (1972) *La fille de Dracula* [Película] Comptoir Français du Film Production (CFFP)
- Franco, J. (Director). (1973) *La maldición de Frankenstein* [Película] Comptoir Français du Film Production (CFFP); Fénix Cooperativa Cinematográfica
- Franco, J. (Director). (1973) *La nuit des étoiles filantes* [Película] Prodif Ets.; Brux International Pictures; Comptoir Français du Film Production (CFFP)
- Friedkin, W. (Director). (1973) *The Exorcist* [Película] Warner Bros Pictures; Hoya Productions
- Galli, S. (Director). (2017) *Mal nosso* [Película] Kauzare Filmes
- Garris, M. (Director). (2005-2007) *Masters of Horrors* [Serie] IDT Entertainment; Industry Entertainment; Nice Guy Productions
- Getty, A. (Director). (2018) *The evil within* [Película] Supernova LCC, The Writer's Studio
- Gordon, S. (Director). (1985) *Re-Animator* [Película] Empire Pictures
- Grant, R. (Director). (2019) *Harpoon* [Película] Yellow Veil Pictures
- Grieco, G. (Director). (2019) *Respira* [Película] Black Mandala

- Guadagnino, L. (Director). (2022) *Bones and All* [Película] Frenesy Film Company; Frenesy Film Company
- Halperin, V. (Director). (1932) *White Zombie* [Película] Victor & Edward Halperin Productions
- Hernandez, G. (Director). (2018) *No dormirás* [Película] FilmSharks International; Pampa Films; Bowfinger International Pictures; Gloriamundi Producciones; INCAA (con apoyo) y otros
- Hitchcock, A. (Director). (1960) *Psycho* [Película] Shamley Productions
- Hooper, T. (Director). (1974) *The Texas chainsaw massacre* [Película] Vortex
- Hooper, T. (Director). (1981) *Poltergeist* [Película] MGM; SLM Production Group
- Kitamura, R. (Director). (2017) *Downrange* [Película] Genco; Eleven arts; RIM Entertainment
- Krasinski, J. (Director). (2018) *A quiet place* [Película] Paramount Pictures
- Kubrick, S. (Director). (1980) *The Shinning* [Película] Warner Bros.; Hawk Films; Peregrine
- Lange, J. (Director). (2018) *The Dark* [Película] Dor Film Produktionsgesellschaft
- Leguiza, M. (Director) (2019) *Sonríe 360* [Cortometraje] Mutazion
- Leone, D. (Director). (2022) *Terrifier 2* [Película] Dark Age Cinema; Fuzz on the Lens Productions
- Lewis, H.G. (Director). (1963) *Blood Feast* [Película] David F. Friedman
- Lobo, J. (Director). (2019) *I trapped the devil* [Película] Yellow Veil Pictures
- López, I. (Director). (2017) *Vuelven* [Película] Filmadora Nacional; Peligrosa
- Murnau, F.W. (Director). (1922) *Nosferatu* [Película] Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal & Prana-Film GmbH
- Nüganen, e. (Director). (2022) *Apothecary Melchior* [Película] Apollo Film Productions; Film Angels Production
- Onetti, L. y Onetti, N. (Directores). (2018) *Los olvidados* [Película] Mórbido Films
- Onetti, L. y Onetti, N. (Directores). (2018) *AbraKadabra* [Película] Mórbido Films
- Paez Cubelis, M. (Director). (2019) *Bruja* [Película] Chiaroscuro Entertainment
- Parés, P. (Director). (2018) *Soy Tóxico* [Película] Del Toro Films

- Parés, P. y Sáez, H. (Directores). (1997) *Plaga zombie* [Película] Farsa Producciones
- Pedota, F. (Director). (2019) *Infección* [Película] Luz Creativa Producciones
- Polansky, R. (Director). (1968) *Rosemary's baby* [Película] William Castle Productions
- Ramalho, D. (Director). (2018) *Morto não fala* [Película] Casa de Cinema Porto Alegre; Globo Filmes; Canal Brasil
- Rogers, I. (Director). (2019) *El diablo blanco* [Película] Magma Cine
- Rojas, L. (Director). (1978) *Trauma* [Película] Trauma SPA; Border Motion Cinema
- Romero, G. (Director). (1968) *Night of the living dead* [Película] Image Ten
- Rugna, D. (Director). (2017) *Aterrados* [Película] Machaco Films; INCAA (con apoyo)
- Sala, A. (Director). (2010) *A serbian film* [Película] Contrafilm
- Sánchez, E. y Myrick, D. (Director). (1999) *The Blair Witch Project* [Película] Haxan Films
- Spielberg, S. (Director). (1975) *Jaws* [Película] Universal Pictures
- Stivaletti, S. (Director). (2018) *Rabbia Furiosa: Er Canaro* [Película] Apocalypsis
- Strickland, P. (Director). (2018) *In Fabric* [Película] Rook Films; BBC Films; BFI Film Fund
- Urkijo, P. (Director). (2017) *Errementary* [Película] Kinoskopik s.l.; Pokeepsie Films; Ikusgarri Films
- Youn, B. (Director). (2016) *Hounds of love* [Película] Factor 30 Films

ANEXO

Entrevista a Pablo Sapere (Programador del BARS)

19/12/2022

P: Me contabas que de los datos que te preguntaba (cuantitativos) vas a tener una cierta dificultad en conseguirlos.

R: Si puedo tener una idea aproximada, pero datos precisos seguro que no tengo.

P: ¿Qué recordás que dejó el BARS 20 (o sea la edición 2019)?

R: Fue importante para nosotros porque fue una edición aniversario. Hicimos un humilde festejo que fue editar un libro. Un libro colectivo: yo estuve a cargo de recopilar toda la información y ordenarla lo cual fue bastante agotador. Así que tengo ese recuerdo. Por lo demás fue muy simbólico. Lo programamos y por azar cayó justo en la final de la Copa Libertadores de River contra un equipo brasileiro (Flamengo o alguno de esos). Entonces había mucha gente que nos decía “che cambien la fecha”. En todo eso, literalmente explotó un proyector del cine. Y nos fuimos a presentar el libro, que fue en el Museo Sarmiento, a dos cuadras, con una de las salas canceladas porque no había proyector. Y mientras hablábamos por teléfono a ver si podíamos arreglarlo o conseguir otro (es un proyector PCP muy caro, complicadísimo). Como digo, es simbólico porque reflejó mucho el caos que es el festival. Que es un caos desorganizado pero que de alguna manera fluye hacia un lugar y termina medianamente bien. Pero simbólicamente estaba claro: nos preguntaban como habían sido los inicios del festival, los problemas que surgieron y en ese mismo momento teníamos un problema gigantesco. Al final es una anécdota como otra de las tantas que incluimos en el libro. Cuando esté el nuevo libro, si es que la hacemos, la incluiremos.

P: ¿Cómo describirías vos al público del BARS?

R: Todavía es un misterio. Porque tenemos muchos públicos. Hay un público propiamente del festival: hay gente que conocemos hace mucho. Había uno, Claudio (al final les preguntamos los nombres y los vamos conociendo), que yo lo tengo identificado desde el Tita Merelo (que estuvimos desde el 2003 hasta el 2007). Quizás venía de

antes. Ahora empezó a venir con el hijo de 18, 20 años. Nos resulta muy impresionante. Nos hace sentir profundamente viejos. Pero ese sería el público duro, el hardcore. El que va a ver las películas raras que programamos. Y hay como, está ese público que va a ver...pasamos este año una película de Estonia, una película medieval que era un policial de un país medio absurdo como es Estonia. Me tuve que fijar en el mapa donde era para ubicarlo. Ahí va ese tipo de público.

Después tenemos otro público que va a ver los hits del festival. Tratamos de que todas las ediciones tengan alguna película fuerte que atraiga a un público que nos saque un poco del gueto. Por ejemplo, este año (perdón que te de ejemplos de este año, es lo que tengo más en la cabeza) y es un público que este año fue a ver *Terrifier 2* (que reventamos la sala) o *Bones and All*. Que es un público que dice “hay un festival, que conozco, a ver que me interesa ver”. Y de las sesenta y pico de películas largas que pasamos dice “voy a ver esta que es la que conozco”. No es el público que se manda a ver una de Estonia. Pero es un público que tenemos y que tratamos siempre de llevarlo a la sala con la fantasía, y a veces lo logramos, de que después de ver *Terrifier 2*, se anime y empiece a ver alguna de las otras cosas que mostramos.

Y tal vez hay un último público, pasamos muchos cortos y largos argentinos, y está el público que nosotros vemos e identificamos como el amigo o familiar del que hace la película. Que es un público que nunca va a un festival de cine, pero que va a ver porque está el amigo. Numéricamente es menor, pero cuando vas a la sala y ves un hall lleno empezás podes sacar la ficha, este es este o lo otro. No tiene que ver con las edades. Desde hace años tenemos un matrimonio español, viviendo en la argentina, que andan por los sesenta y algo y ven rigurosamente tres películas por día. No es que hay algo de la edad, que son pibitos de veintipico. Porque hay pibitos de veintipico, pero también gente de sesenta, cuarenta, treinta, está este que es un padre con un hijo que empezó a ir a los veinte y ahora viene a los cincuenta con su hijo de veinte. Hay algunos tipos de públicos, pero no hay uno que le saques la foto y es un público del festival. O, mejor dicho, uno que puedas identificar fácilmente, un tipo que sea fanático del cine de terror. Lo hay, pero no es exclusivamente nuestro público.

P: Y este público hardcore, ¿es este público más de festivales de cine, el que le gusta ver la película más “rara” o innovar?

R: Es esa idea. Si. Por ahí dentro de un nicho. Cuando viene el BAFICI no va a ver la película más rara. Una vez cometí el error de ver una película de Vietnam: era la única que estaba disponible, compré la entrada, me metí y casi me muero. No es ese tipo de público, que lo debe haber en el BAFICI. Probablemente sea un público que mira el catálogo del BAFICI o del Festival de Mar del Plata y va buscando cuales son las películas de género que pueden llegar a gustarle. Es un público que busca cine de género pero que no quiere ir a ver *Terrifier*, o la película hit o la que se va a estrenar en el cine o cable. Quiere ver la película rara que sabe que se pasa en el Rojo Sangre y en ningún otro lado. Y que quiere conocer cosas nuevas, por supuesto.

P: ¿Hay una distinción que ustedes hagan entre quien participan en las proyecciones y las actividades especiales (por ejemplo, las charlas, los paneles)? ¿O piensan que es el mismo público? ¿Tenes alguna definición?

R: No creo que haya una diferenciación. Igual el tema de las actividades es muy variable. Tenemos algunas charlas que son muy técnicas. Entonces van pensadas a estudiantes de cine. Eso recorta mucho el espectro. Y trae un público diferente que no necesariamente después va a ver películas. Pero le interesa una charla sobre guión y fotografía. Y después tenemos muchas charlas, trataos de mantener siempre ese espacio, sobre presentaciones de libros que también apunta a un público más informado. Por ejemplo, este año presentamos un libro sobre cine inspirado en relatos de Stephen King. Es como un público cinéfilo que le gusta investigar, tener información. Son como recortes dentro del público. Las charlas en general son para pocas personas, en salas para cuarenta personas. No armamos charlas super masivas, por eso siempre son pequeños recortes.

P: ¿Les interesaría hacer alguna diferenciación? ¿Tenerlo más mapeado para generar otro tipo de actividades?

R: Si, nos gustaría muchas cosas y una cosa de la que nos falta es esto de ver si el público lo podemos construir de una manera y atraer de una manera y hacerlo crecer.

Es un debate interno que tenemos nosotros. Que se traduce también en el tipo de película que buscamos. Sobre todo este último año en el que tratamos de ampliar un poco el espectro y diversificarnos, no hacia temas o géneros (porque siempre tratamos de ser diversos) pero si a películas más conocidas dentro de estos géneros. La idea siempre es experimentar. Ahora, en relación a las charlas, no hicimos particularmente ningún experimento en concreto.

P: El público de cine de terror es distinto del público de otros géneros, dentro de bibliografía te encontrás por ejemplo con autores que dicen que algunos lo aman o lo odian. ¿Vos pensás que esta polarización sigue siendo existiendo? ¿Consideras que quizás ya no es tan así? Dentro de esta radiografía que tenés del BARS.

R: Yo creo que nosotros acá, y sospecho que, en el resto del mundo, somos extremadamente prejuiciosos. Hay muchos prejuicios en relación al cine de terror y el cine de género en general. Y en nuestro país lo vemos muy claramente con lo que pasa con el cine argentino de género que participa de dos pulsiones y prejuicios simultáneos y contradictorios: está el prejuicio típico del consumidor de cine argentino que rechaza el cine de terror y está el prejuicio del espectador típico del cine de terror que rechaza el cine argentino. Y en ese lugar cruzado, hay un montón de gente tratando de construir un cine argentino de terror, que es la contradicción en sí misma.

Y si, existen muchos prejuicios. El público de cine de terror en general... bueno muchas veces no es así, pero, en general, es un público muy informado que conoce de las sagas de los personajes. Me ha pasado que este año pusimos *Terrifier 2*, hay una *Terrifier 1*, pero después hablas con uno que te dice “no, pero en realidad el personaje apareció en...” y te cuentan toda la historia. Es lo que llamamos un público de terror más hardcore, más fanático. Que pasa con esto o te pueden contar la filmografía de las Hammer de los años sesenta. Pero no es todo el público de terror es así, también hay un público de terror ocasional un público de terror que está en su casa y quiere ver una de terror y pone una de terror. No sé si es un público que va al festival. Pero que existe ese tipo de público, existe.

Pero como te decía, existe el prejuicio. Hay un montón de gente que lo rechaza de plano. Y me pasa constantemente que yo cuento que organizo un festival de cine de terror y

mucha gente me contesta “qué clase de porquería es esa”. Creo que es un prejuicio que se fue rompiendo en ciertos lugares y ciertas barreras, quebrando. Una de ellas fue en las escuelas de cine. A mí me contaron directores que hoy hacen películas constantemente, como Daniel de la Vega, por ejemplo, que estudió en lo que hoy es la Enerc, que pare filmar trabajos prácticos a él no le dejaban hacer trabajos prácticos de terror. Le decían “tenés que hacer un trabajo practico de cine, no de terror”. Un montón de casos así conozco (estoy hablando de experiencias de fines de los 90).

Y había un prejuicio enorme en el propio INCAA, que con todo esto de *Blood Window* claramente se rompió. Pero en su momento el INCAA no quería saber nada con producir cine de terror. Hizo una película llamada *Alguien te está mirando* de 1987 y la siguiente película apoyada por el INCAA fue *Visitante de Invierno* de 2007. Fueron veinte años sin que el INCAA se arrimara o interesara a hacer algo de terror. Y se y me consta que se presentaron montones de proyectos. Los mismos pibes que hoy están filmando están rompiendo las pelotas en el INCAA hace un montón. Pero bueno, en las escuelas me consta que se rompió (no se si fue un cambio generacional de los docentes o lo que sea) pero ya no existe ese prejuicio y se enseña y uno ve que todo el tiempo llegan trabajos prácticos de las escuelas que los mandan como un corto. Incluso en las escuelas más reputadas de cine arte, como la FUC, nos llega mucho cine de genero hecho ahí. Y el INCAA tiene su propio espacio para cine de género. Se fue rompiendo. Pero no sé si esa rotura o por lo menos no llegó con la misma intensidad al público. Es un proceso más largo.

P: ¿Pensás que ese público hardcore que me contabas se podría calificar como “fanáticos”?

R: Si. Aunque el fanatismo se manifiesta de formas diferentes. Hay gente que se sabe filmografías de memoria, pero no se pone la remera de *Reanimator*. Y hay otra gente que no es tan precisa en cuanto a saber quién dirigió qué, pero le gusta *Reanimator*, aunque no sepa quien la hizo y se pone la remera. Hay un público muy fanático y cada uno vive su fanatismo como le viene en gana.

Creo que también hay fanáticos del cine de terror que no van a ver cine de terror al cine. Y tiene su lógica porque muchos nos educamos, en cuento al cine de terror, por una

cuestión generacional, en la escuela del VHS. Porque el cine que me interesaba tanto no se daba en las salas y no había un festival de cine de terror cuando yo tenía la edad que me interesaba o quería ver todas las películas del tema. Va cambiando y van cambiando los consumos culturales. Hoy por hoy el tema de las plataformas cambió muchísimo la forma en la que se consumen los productos audiovisuales. Es algo que va mutando. Entonces es difícil caracterizar de una manera al espectador típico del festival o al espectador fanático del cine de género.

P: Dentro del BARS tienen un montón de iniciativas para el público infantil y juvenil que está muy vinculado con el hacer cine en sí, como el segmento que tienen en La Feria del Libro. Dentro del BARS, de los días en que transcurre, ¿tienen contemplado hacer más actividades infantiles en esas fechas?

R: Si y no. El gran problema que tenemos en el festival es una falta de recursos humanos, que en realidad es una falta de recursos económicos. Ojo somos muchísimos haciendo cosas. El núcleo duro somos seis personas, pero que después al momento de hacer el festival se multiplica y terminamos siendo treinta personas, o más, en distintas proporciones, intensidad y áreas de trabajo (algunos hacen el diseño, otros el subtítulo). Pero en este sentido, llega el momento del festival, tenemos muchas ideas y hay que elegir cuales son viables para llevar adelante. Las experiencias que tuvimos en la Feria del Libro Infantil y Juvenil y otras por el estilo estuvieron buenísimas porque surgió esa iniciativa de parte de La Feria del Libro (nos invitaron, lo hicimos y estuvo buenísimo) entre otras cosas porque nos quedaba fuera de la época del festival. Esta se hace en vacaciones de invierno, creo, entonces ahí tenemos los recursos humanos, es decir nosotros podemos distraernos de nuestras obligaciones normales, de nuestros laburos por decirlo, y como no estamos haciendo el festival, pudimos con muchas ganas y energías durante varios años. Ahora, hacerlo durante el festival requeriría una unidad de gente totalmente nueva o alguien que nos reemplace en todas las otras cosas que hacemos en el festival.

Y el segundo punto, más burocrático si se quiere. Nosotros para pasar películas las tendríamos que calificar, es decir que una comisión le pone si es mayor para 13, 16 o 18. Como técnicamente es imposible porque tenemos un cumulo gigantesco de películas

para clasificar y muy poco tiempo entre que las recibimos y las podríamos mandar, todas las películas del festival son automáticamente pasan a ser prohibidas para menores de 18. Incluso películas que podrían servir para público infantil, más allá de todos los otros públicos que tenemos. Pero muchas veces tuvimos la idea de hacer, el BAFICI hace el BAFICITO nosotros haríamos el BARCITO, o algo por el estilo, de películas de género pero que puedan ser para un público infantil. Pero nos encontramos con la restricción de que aún si pudiéramos hacerlo no la podrían ver porque estarían prohibidas. Habría que hacer una movida totalmente diferente para poder calificar de forma independiente y por ahí entran los plazos y las cuestiones técnicas. Como te digo, es una idea que sobrevuela, pero no la ejecutamos por falta de recursos.

P: En el *Blood Window* tenían muy mapeado los distintos tipos de audiencia que tenían. Por ejemplo, ellos tenían el público especializado que sería más la audiencia que vemos en el núcleo duro del público del BARS. Y después tenían el público familiar que consistía en aquellos que iban a las proyecciones de clásicos en el Bosque (como *El Exorcista*, *La Masacre de Texas*, etc.), traían gente para que maquille a los nenes, armaron un patio con *food trucks*. Toda una movida en la que el terror era la temática, pero quizás también podría encuadrar en otra cosa. Más allá de la parte económica y falta de recursos ¿a ustedes les gustaría encarar algo así?

R: Este año hicimos algo, aunque no lo hicimos nosotros (eso tiene que ver con la cuestión de las manos) que fue una propuesta del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hicimos una caminata zombie, una *Zombie Walk*. Esto fue en el Centro Cultural San Martín y pusieron los maquilladores y nosotros lo que aportamos fue, aparte de que se hizo en el marco del festival lo que implicaba una movida de difusión, proyectar *Plaga Zombie*, porque a nosotros nos parece una película simbólica del festival y de la historia del cine de género local. Se hizo esa movida, yo no estuve, pero hubo gente del festival y me contaron que hubo gente, muchos eran chicos, que iban y se maquillaban. Esa movida existe, pero necesitamos que, como en este caso, la maneje otra infraestructura, que no seamos nosotros o sea los que hacemos el festival duro.

No fui al de Pinamar, pero tienen la gran ventaja de que un festival que se hace en un pueblo o pequeña ciudad tiene otro tipo de difusión. Y es un desafío con el que nos

topamos constantemente: cómo difundir el festival en una ciudad con una sobreoferta cultural tan grande como tiene Buenos Aires. Que la oferta cultural que tiene Buenos Aires la podrían absorber los 14 o 15 millones de personas que hay acá, podríamos hacer simultáneamente 500 festivales de cine y sobre gente. Pero el problema que tenés es difundirlo. La ventaja de *Blood Window* en Pinamar es esa. Lo hablaba con Matías, del Festival 1000 gritos de Punta Alta, muy cerca de Bahía Blanca, hay una base militar, es un pueblo muy chiquito y mucho no pasa. Es el gran evento del pueblo. Que pase un festival de cine de terror le interesa al público de cine de terror, pero también le interesa al tipo que viene y quiere saber “acá que está pasando”.

Sin conocer la experiencia de Pinamar, sospecho que debe haber funcionado desde ese lado, porque estaba la municipalidad y sus canales de difusión y pudo haber llegado a ese público. Para nosotros es un desafío organizativo y también es un desafío de difusión en los canales que medianamente tenemos armado si hacemos esa movida cómo se la hacemos conocer a chicos de la escuela primaria.

Así que nada, es un desafío que nos interesa, pero está ahí en suspenso o con pequeños intentos como los que hicimos este año.

P: ¿Por qué pensás que esto engancha a los nenes? Más allá de la parte lúdica del maquillaje. Pero ¿por qué el cine de terror puede resultar una actividad familiar?

R: Yo creo que familiar porque los pibes le dicen a la mamá “mamá llévame”. Probablemente a la mamá no le interese eso. Conozco muchos casos a la inversa: a la mamá le interesa mucho el cine de terror y va empujando a los chicos a eso. Yo creo que hay algo profundamente lúdico en el cine de terror que es ese desafío constante que hay hacia los propios límites entre eso que puedo ver y lo que no sé si quiero ver. Ese juego, que cuando uno es chico y está descubriendo el universo y las cosas, te encontrás con una película que te desafía, te asusta, te conmueve y te produce una sensación. Bueno, es una maravilla eso. Algunos nos quedamos ahí para siempre. Es lo que nos define a los que estamos muy metidos en el cine de terror. En todos los casos que conozco, es gente como yo que se enganchó desde muy chico y se quedó ahí para siempre. Yo creo que tiene que ver con eso, con esta idea de que en el fondo nos

asustamos, nos conmovemos, pero sabemos que es un juego y lo disfrutamos de esa manera como si fuéramos chicos.

P: ¿Pensás que hay una construcción de comunidad en el BARS? ¿Hay una comunidad armada?

R: Yo creo que la hay, con los peros que te decía de los diferentes públicos que hay. Ahora sí, hay un público, ese que va a ver la película de Estonia, que se reconoce entre sí y que los ves a la salida que se terminan juntando y se quedan hablando (sin que los presentes, porque no los conocemos a todos). Pero siempre ves pequeños grupitos de gente que originalmente los veíamos que venían solos. Entonces creo que existe esa idea de comunidad. No sabía decirte cuánta gente es o participa físicamente porque también se manifiesta en las redes sociales. Veo gente que comenta películas en Twitter, otro que le responde y se arma un debate ahí mismo. Que quizás no lo hablaron en la sala, pero surgió y es parte de esa cosa que enriquece el festival de todas maneras. Y creo que existe una comunidad. No es el único público, como te decía al principio: hay un público ocasional, otro “pariente” digamos y hay otro público que se mete por error...

P: ¿Por error?

R: Si, lo vemos mucho. Se mete a ver algo y sale porque no es lo que espera ver. Pero bueno, pasa en las mejores familias. Pero si existe alguna clase de comunidad. Y, de hecho, la propia organización del festival forma parte de esa comunidad. El 100%, bueno no el cien porque algunos estamos desde antes, pero el 80% de los que organizamos el festival empezó como público: gente que se quedó charlando con nosotros, que nos escribió ofreciéndonos una mano y los fuimos incorporando. Y todos los años vamos incorporando gente que se suma de esa manera. La propia gente del festival es la que se queda charlando con el resto de la gente. Y esta comunidad, el festival de hecho es eso es el punto de encuentro donde la frontera entre público y organizadores es, en algún punto, medio difusa.

P: Según la película, el libro y otros testimonios, en la relación con el INCAA hay toda una historia de vaivenes. De apoyo, luego no. Hoy por hoy ¿cómo es esa relación? ¿Te gustaría que mejorara?

R: Mirá, el INCAA es muy variable. Cambia mucho según las gestiones. Lo único que está claro es que... después del gran apoyo que nos dieron en el 2003 que coincidió con que nosotros veníamos del San Martín (no sé qué problema hubo en el San Martín, nos echaron o algo así). Buscamos sala y Blaustein que era el director del Museo del Cine, nos presenta al INCAA y dice “estos chicos quieren hacer un festival” y nos dan el Tita Merelo. Y se les ocurrió que, como forma de promover el Tita Merelo, promover y acompañarnos con la difusión del festival. Ahí salimos con una campaña muy grande de afiches, puramente azarosa. Eso fue matizándose y cambiándose con las administraciones. Lo único constante es que proporcionalmente, siempre nos apoyan menos. Eso es la única constante, lo único que no cambia. Un ejemplo concreto, yendo a lo económico, el año pasado nos apoyaron con una cifra, que creo que eran 300mil pesos. Este año nos avisaron que nos iban a apoyar de vuelta, pero con una cifra que iba a ser menor que el año pasado. No menor actualizada, sino menor nominalmente. Cuando lo pasas a dólares, que algunos de nuestros gastos son en dólares, como los derechos de las películas y cosas por el estilo, cada vez es significativamente menor el apoyo que nos dan. Y si bien se va actualizado en el tiempo, constantemente se va reduciendo esa cantidad de dinero. Que en la estructura de gastos del festival hoy por hoy no es el ingreso más grande. Recibimos mucho más de la venta de entradas, de las inscripciones de las películas, hasta del kiosquito donde vendemos el catálogo y eso. Eso es más que el apoyo del Instituto del Cine.

Y a lo largo de los tiempos fue cambiando. Tuvimos un encontronazo muy fuerte, nosotros como festivales no como el BARS, con la gestión de Luis Puenzo. Nosotros formamos parte de varias asociaciones una de ellas es RAFMA (Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales). Puenzo había decidido borrar del mapa la Dirección de Festivales Nacionales, que es esta oficina donde hay un señor en un escritorio que dice “yo apoyo al Buenos Aires Rojo Sangre, este y aquel otro con cierta cantidad de plata”. Esa sería su función. Y había decidido desmantelarla. Y que cada provincia decidiera a qué festival apoyar. Entonces el INCAA le mandaba plata a Buenos Aires, por ejemplo, y el gobierno de Larreta decidía a qué festival de Buenos Aires apoyar. Ahí nos paramos de mano con RAFMA logramos conseguir que no fuera de esa manera y se terminó yendo Puenzo. Pero digamos, eso fue como el extremo de la peor

relación que tuvimos y el resto es como bueno...dentro de la propia estructura del cine de terror que es Blood Window, nos toleran, pero no sé si nos quieren demasiado. Los motivos no los sé con precisión, yo puedo sospechar que es porque somos una fuerza un poco anárquica. O sea, no somos algo que revista a las decisiones o antojos del INCAA, entonces prefieren apoyar algo propio como fue la movida del festival en Pinamar más que apoyar fuertemente a un festival totalmente independiente.

P: Que es una picardía porque está el BARS que es un festival con trayectoria sostenido totalmente a pulmón buscando prolongarse en el tiempo y lográndolo a lo largo de 22 años. Y el festival Blood Window con más espalda, como iniciativa turística o como sea, pero decayó.

R: Totalmente. Además, me puse a analizar los gastos de Blood Window y solamente de cartelería y cosas así (mandaron a hacer un escudo y no sé qué otra clase de porquería) lo que hicieron en una edición, sin contar pasajes de avión de invitados internacionales ni nada de eso, equivalía más o menos a diez ediciones del festival BARS. A nosotros nos tienen acá laburando prácticamente gratis, con poco dinero podrían hacer crecer mucho al festival Rojo Sangre. Pero me parece que nos toleran, nos apoyan mínimamente, pero no estamos cerca de ser una prioridad. Creo que saben que aportamos algo en la dirección correcta, pero es como si no quisieran que crezcamos demasiado.

P: ¿No ofrecieron nunca una conexión entre la plataforma *Blood Window* y el BARS?

R: [Anécdota *off the record*] Eso rompió un poco la relación, aunque nominalmente todo bien: seguimos intercambiando información y hablando con la gente de *Blood Window* pero no hacemos nada propiamente dicho y también *Blood Window* se cuida mucho de hacernos partícipes de sus actividades. Todos los años hacen encuentros con festivales de cine fantástico de todo el mundo y sistemáticamente eluden invitarnos. Por más que hay festivales que invitan que son históricamente y en cantidad de público menos significativo que el Rojo Sangre. Igualmente, no me interesa que haya una pica entre nosotros y *Blood Window*, por eso te lo decía un poco *off the record* todo esto. Pero el origen del conflicto es ese: la idea que tienen, y probablemente sea una idea precisa, de que nosotros no somos empleados del INCAA. Nosotros hacemos un festival con nuestro

esfuerzo y lo llevamos en la dirección que nos gusta y queremos. Si nos suma y viene Vans o el INCAA o el que fuere y nos apoya y acompaña, fantástico, lo sumamos. Pero si nos dicen hagan esto, muévanse de lugar, pasen tal película o lo que fuera, no lo vamos a hacer.

P: La gracia de un festival independiente

R: Y si, es eso. Y pagamos un precio por serlo. Pero eventualmente el beneficio de saber que somos nuestros propios jefes.

P: Me contabas que la forma de financiamiento es a través de la venta de entradas, del bar. En algún momento habían hecho una iniciativa de Crowdfunding que había dado gran impulso y con eso pudieron financiar el festival de ese año ¿lo siguen haciendo?

R: No, eso fue por única vez. En un momento donde no había certezas de lo que iba a pasar con el INCAA, creo que fue con el cambio de gobierno de 2015, no estaba claro que política había y existían rumores bastantes precisos de que no iba a haber más apoyos. Y nosotros íbamos y preguntábamos y desde el propio INCAA nos decían que no sabían. Entonces surgió esta iniciativa que nos funcionó muy bien. Pero nos pareció que era la bala de plata: es decir, la usamos en ese momento y eventualmente, llegado el momento, capaz que la volvemos a usar. Pero no es algo que queremos abusar, porque no es la forma natural de hacer algo todos los años. Porque podés manguear una vez y te dan (y nos dieron muchísimo). Capaz que la segunda te dan y no sabes si va a funcionar tan bien. Pero si lo haces todos los años, bueno, no se “búsquense un laburo” nos van a decir. Así que lo usamos esa única vez y mantener, tal vez, ahí una bala en la recámara, y si nos llega a pasar algún asunto, alguna desgracia, poder volver a manguear sin quedar demasiado mal.

P: Nada que ver con lo que estamos hablando. Pero todas las funciones que fui este año, las encontré explotadas de gente: la previa, la mía, la siguiente.

R: Si. Este año batimos el record de venta de entradas. No estamos muy seguros de qué pasó. De hecho, tuvimos una reunión post festival para tratar de descubrir qué pasó. Tuvimos un par de hipótesis. Una tiene que ver con la programación. ¿Viste que te decía que hay muchos públicos? Bueno, este año incluimos más películas off BARS o sea

películas con más chapa: una fue *Terrifier*, otra fue *Hasta los Huesos*, *Holly Spider*. Bueno, varias.

Otra hipótesis es que este año se dio un fenómeno, que es que este chico de Te lo Resumo Así Nomás hizo una película, *Algo que pasó en año nuevo*, y llegamos también a la conclusión que la difusión a través de estos *influencers* que tienen muchos seguidores y público que además le interesa el cine, nos aportó un extra. Porque es gente que no solo fue a ver la película de Jorge, sino que iba y decía “ah mirá hay un festival y no nos enteramos que había un festival” y se ponía a ver otra cosa. Porque la difusión este año fue (siempre últimamente es modesta) pero este año fue modesta. Este año creo que gastamos en publicidad en redes algo así como \$150 UDS. Publicidad excesivamente modesta digamos. Otra hipótesis es que hay una especie de calentura post pandemia de gente que tiene ganas de salir entonces hay unas ganas extra, sumado a esto que te decía. Pero si, mucha gente, muchas salas literalmente agotadas. Otros años nos pasaba, pero este año tuvimos como una docena de funciones totalmente agotadas. Hasta compraban los no asientos para discapacitados, compraban el espacio para las sillas de ruedas y se quedaban parados, no sé qué hacían.

P: Se notaba muchísimo el impacto. Seguramente lo de Jorge ayudó porque tiene 7 millones de seguidores.

R: Si, pero no solo él. Hay una chica que se llama Carla que tiene un canal que se llama “Pedacitos de Terror”, que tiene muchísimos, pero infinita menos cantidad de seguidores que este tal Jorge. Pero un grupo muy fiel de quince veinte personas que se organizaron y fueron a ver *Terrifier*, pero no sólo esa, sino que fueron a ver *Albergue Rovinoso* que es una película española hecha con muñecos (que es de las que decimos que es para el público hardcore). Ese tipo de difusión, de la misma intensidad, pero en una proporción mucho menor me parece que nos aportó un canal hacia gente que le interesa el cine y pero que no estábamos llegando. Lo discutíamos internamente para ver como podemos hacer para que este fenómeno se repita o incluso crezca. Este año cambiamos también el equipo de prensa, pero no notamos que haya cambiado significativamente porque no salimos en ningún medio que no hayamos salido antes. Y aún hoy si salís en Clarín no creo que repercuta en la misma proporción que un tipo que tiene x millones de seguidores

de gente que le interesa el cine. Entonces estamos viendo como hacemos para que sigan.

P: Si, yo vi muchos en el hall que conozco de seguir en Instagram

R: Claro. Me parece que ese mundo, que cuando empezamos no existía, porque la difusión era afiches o llevar la gacetilla de prensa a la redacción de Clarín y pedir “por favor, publicame esto”. Porque si no, no se enteraba nadie. Después empezó la movida de las redes sociales que nos permitió una independencia mucho mayor porque ya teníamos nuestros seguidores medianamente fidelizados y podíamos comunicarles directamente a ellos que película pasábamos. Pero esta gente nos parece que nos permitió abrir el círculo. Tenemos que descubrir si lo podemos fidelizar y eventualmente hacer crecer un poco más.

P: Con la llegada de la pandemia migraron todo el festival a la virtualidad. ¿En algún momento se plantearon no hacerlo o siempre estuvo firme la idea de llevarlo a cabo?

R: Tuvimos reuniones durante todo ese año tratando de desentrañar un poco si podíamos no hacerlo. Llegamos a la conclusión de que no podíamos porque había un montón de gente que quería mostrar sus películas y teníamos el feedback de un montón de gente que necesitaba y quería ver las películas. Y también porque teníamos la necesidad vital de organizar y hacer esto que es lo que venimos haciendo con pasión y mucha energía desde hace tanto tiempo. La conclusión fue “bueno lo tenemos que hacer si o si”. Después vino el debate de cómo hacemos. Que fue bastante intenso donde hicimos montones de ideas y propuestas. Milagrosamente salió muy bien, porque teníamos medios muy precarios, pero con eso pudimos hacer desde especies de Q&A, charlas. Se pudo hacer las proyecciones e hicimos hasta el catálogo (que lo imprimimos al año siguiente para el fetichismo de tenerlo en papel). Fue algo francamente inesperado en un año muy raro para todo el mundo y para nosotros también, que fue un desafío gigantesco.

Después nos quedó esto de hacer un festival virtual. Yo soy de los partidarios de que lo tendríamos que dejar de hacer: para mi el festival es la experiencia en cine, compartiendo la película. Otros me dicen que no, que hay gente del interior que no pueden venir y

quiere ver las películas y es verdad, pero bueno gastamos mucha energía ahí. Aunque este año fue muy reducida la parte virtual, este año pasamos 8 o 9 películas nada más y unos 20 cortos. Así y todo, me parece que es una seria de energía y recursos humanos que están malgastados ahí. Pero bueno, es otro debate interno que tendremos otro día de esto.

P: Me quedaría hablando horas porque es super interesante.

R: Para lo que necesites, la idea del festival es ser totalmente abierto y transparentes. Lo hacemos vocacionalmente y por placer. Y tratamos de que la gente conozca cómo se hace. Para mi está bueno charlarlo no solo para que vos te enteres sino para plantearme cosas que quizás nunca había tenido el tiempo de planteármelas.

P: Yo te voy a estar consultando en estos días por los números si tenes una idea.

R: Si. Preguntame y después yo lo consulto con él. Supongo que sí pero no sé con qué precisión. Yo te puedo decir de este año que fue un record. Este año aparecimos en el top diez de las recaudaciones de todo el país en el sexto lugar. Fue una época muy mala por el mundial, la gente iba menos al cine, hay que decirlo. Pero competíamos con películas de 60, 80 copias, entonces, una proeza. En total se vendieron 9500 entradas, a eso hay que sumarle unas mil entradas que son las “entradas z” que son las de cortesía que se les dan a los directores y lo que presentan los cortos y todo eso. Estimamos 500 o 600 personas que son las que fueron a las funciones gratuitas del San Martín. Más las personas que fueron a las charlas, que tuvimos sólo tres charlas. Y no tengo números de la plataforma virtual de Vivamos Cultura. Pero resumiendo son unas 11mil personas más el festival virtual. A ojo, yo estimo que, en el 2019, por lo que venimos hablando, de venta de entradas unas 7 mil. Pero es muy a ojo, después voy a buscar información. Pero venta de entradas, o sea gente que pagó el boleto, este año fueron unas 2000, 2500 más que el promedio histórico. Después trato de conseguirte datos más precisos.

P: ¿Será que los puedo encontrar en internet como datos públicos? Al ser Múltiplex, quizás...

R: Lo que pasa es que no siempre salimos en los rankings de taquilla. No sé por qué. Tiene que ver con un sistema informático del cine que a veces se lo manda a Ultracine y

ese tipo de empresas y otras veces no. Pero quizás está publicado, no lo tengo muy claro. Pero vos mándame y trato de buscar la información.

P: Te quiero agradecer muchísimo por tu tiempo, buena onda y tu gran gesto de darme este rato.

R: Insisto si se te ocurre algo más o te queda una duda lo volvemos a hablar.