

# La plataformización de los festivales de cine en España: el caso de Filmin (2020-2024)

## The platformization of film festivals in Spain: the case of Filmin (2020-2024)

Blázquez Jordán, J. M., y de la Torre-Espinosa, M.



**José Manuel Blázquez Jordán. Universidad de Granada (España)**

Doctorando en la línea de investigación Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universidad de Granada. Es miembro del proyecto de investigación FicTrans e IP del proyecto de investigación Intimart. Sus líneas de trabajo se centran en la comunicación audiovisual digital y los nuevos medios en el contexto contemporáneo de hibridación en la cultura mediática.  
<https://orcid.org/0000-0001-9381-6911>, [josemblaz@correo.ugr.es](mailto:josemblaz@correo.ugr.es)



**Mario de la Torre-Espinosa. Universidad de Granada (España)**

Doctor en Teoría de la Literatura y de las Artes y Literatura Comparada, cuenta entre sus libros con *Generación CinExin* (2015) y *Almodóvar y la cultura: del tardofranquismo a la Movida* (2020). Es miembro del proyecto de investigación FicTrans. Coordina el Máster en Nuevos Medios Interactivos y Periodismo Multimedia de la Universidad de Granada. Sus líneas de trabajo se centran en la no ficción, los estudios de género y la transmedialidad.  
<http://orcid.org/0000-0002-0027-8745>, [mariodelatorre@ugr.es](mailto:mariodelatorre@ugr.es)

Recibido: 22-09-2024 – Aceptado: 27-01-2025

<https://doi.org/10.26441/RC24.1-2025-3721>

**RESUMEN:** En el contexto contemporáneo, donde predomina la hibridación en la cultura mediática como resultado de la convergencia de medios, se producen nuevas relaciones entre ciertos actores de la industria audiovisual. El presente trabajo pretende analizar el fenómeno de la plataformización de los festivales cinematográficos en España atendiendo a una doble circunstancia. Por un lado, se examina el nuevo modelo de distribución y retransmisión en línea de dichos eventos cinematográficos en las plataformas de streaming y, concretamente, en la plataforma nacional de vídeo bajo demanda Filmin. De otra parte, se analiza desde la irrupción de la pandemia de la COVID-19 hasta 2024, contexto disruptivo que consolidó los procesos de digitalización de dichos festivales. Para ello, se realiza un análisis diacrónico y comparativo de las 132 ediciones festivas de cine organizadas por entidades españolas que han realizado su exhibición en línea en el proveedor de servicios de streaming Filmin. Se examinan las variables relacionadas con su naturaleza —híbrida o exclusivamente en línea—, ámbito geográfico, denominación —certamen o muestra—, temáticas y políticas de programación. Los resultados muestran un notable aumento de la exhibición de los festivales cinematográficos a través de la ventana *online*, lo que consolida a esta nueva modalidad de eventos culturales como un agente clave en la industria audiovisual contemporánea.

**Palabras clave:** festivales cinematográficos; festivales de cine; distribución audiovisual; exhibición audiovisual; streaming; plataformas de vídeo bajo demanda; Filmin; comunicación audiovisual.

**ABSTRACT:** In the contemporary context, where hybridisation predominates in media culture as a result of media convergence, new relationships are produced between certain actors in the audiovisual industry. This research aims to analyse the phenomenon of the platformization of film festivals in Spain in two ways. On the one hand, it examines the new model of distribution and online retransmission of these film events on streaming platforms and specifically on the national video-on-demand platform Filmin. On the other hand, this phenomenon is analysed from the outbreak of the COVID-19 pandemic until 2024, a disruptive context that consolidated the digitisation processes of these festivals. A hundred and thirty-two film festivals organised by Spanish entities that have screened their films online on the streaming service provider Filmin have been evaluated through a diachronic and comparative analysis.

Variables related to their nature —hybrid or exclusively online—, geographical scope, denomination —competition or exhibition—, themes and programming policies are examined. The results show a notable increase in the online exhibition of film festivals at the current time, which consolidates this new type of cultural events as a key player in the contemporary audiovisual industry.

**Keywords:** festival films; festival studies; audiovisual distribution; audiovisual exhibition; streaming; video on demand platforms; Filmin; audiovisual communication.

## 1. Introducción

En el contexto actual donde los cambios tecnológicos están afectando profundamente al conjunto de estamentos sociales, culturales y económicos, la distribución y exhibición audiovisual se traslada hacia la modalidad *online* en el marco de la industria cinematográfica. Este fenómeno permite nuevas posibilidades para su explotación y desarrollo comercial desde el ámbito comunicacional de los *new media*. Los festivales cinematográficos se presentan como escenarios que experimentan una transformación en esencia, desplazándose desde su concepción originaria como celebración festiva física y presencial hacia un modelo híbrido o exclusivamente en línea, impulsado por las novedosas y fructíferas plataformas de vídeo bajo demanda —*video on demand* (VOD)— o proveedores de servicios de *streaming*.

El presente artículo de investigación describe la programación de los festivales cinematográficos híbridos y exclusivamente *online* en España que emplean, para su expansión en el medio digital, la plataforma de vídeo bajo demanda Filmin, analizando para ello el periodo comprendido entre 2020 y 2024. Resulta relevante conocer su evolución y, en última instancia, cuál es la situación actual de los eventos fílmicos en el territorio español tras el cambio de modelo de mercado audiovisual, participando de la convergencia de medios impulsada por la incidencia de la pandemia COVID-19 con el cierre temporal de las salas cinematográficas.

Existen diversas investigaciones que apuntan a una mirada holística de carácter historiográfica y especializada en la categorización de los festivales cinematográficos en sus dimensiones económica y cultural (de Valck, 2007; Iordanova, 2009-2014; Vallejo, 2016), social y colaborativa (Dayan, 2000; de Valck et al., 2016; Hing-Yuk, 2011), así como mediática —al añadir valor a las obras audiovisuales ante su integración en el circuito de festivales— (Porton, 2009a), e identitaria —relacionada tanto en el ámbito performativo como en la consolidación de una identidad nacional— (Czach, 2004). También se han realizado estudios que desarrollan el análisis de estas celebraciones cinematográficas en el ámbito español (Devesa, 2005; Jurado-Martín, 2006; López-Díez y Zahedi, 2024; Triana-Toribio, 2011), y en el contexto de los nuevos medios digitales (Bakker, 2015; Iordanova, 2012; Vivar-Navas, 2017; Jurado-Martín, 2018, 2022). Estos trabajos se ven complementados por otros que profundizan en el impacto de la pandemia de la COVID-19 en dichos eventos fílmicos (de Valck y Damiens, 2023; de Witt et al., 2023; Fernández-Pichel et al., 2021; Hanzlík y Mazierska, 2022; Smits, 2024).

Pese a la proliferación de estos estudios en el campo de investigación denominado *Festival Studies*, aún podemos percibir una ausencia en el diagnóstico y estudio de la evolución de la simbiosis entre las plataformas de vídeo bajo demanda y los festivales cinematográficos en España. Este trabajo aporta datos acerca de esta modalidad de exhibición cinematográfica híbrida y *online* tras la incidencia de la pandemia de la COVID-19 como punto de inflexión.

## 2. Marco referencial

### 2.1. Festivales cinematográficos: de la modalidad presencial al ámbito online

Tradicionalmente, los festivales de cine han sido categorizados como eventos culturales enmarcados en las industrias culturales (Jurado-Martín, 2018). De manera específica en el sector audiovisual, se consideran una herramienta básica en el circuito de distribución, siendo

uno de los principales actores para la promoción de largometrajes en su exhibición comercial. Como fin último, aspiran a lograr el reconocimiento del público y el sector cinematográfico (Jurado-Martín, 2017; Miñarro, 2013). Además, los festivales culturales presentan repercusiones de índole social, cultural, económico o turístico que promueven el desarrollo del territorio donde se celebran (Devesa et al., 2012). Aquellos relacionados al ámbito cinematográfico no permanecen ajenos a este fenómeno, poseen un “carácter multidimensional” (Vallejo, 2016) delimitado por marcadas dimensiones holística —geopolítica, económica, mediática y cultural, y social— (de Valck, 2007), las cuales han experimentado resignificaciones atravesadas por el proceso contemporáneo de digitalización.

La pandemia de la COVID-19 supuso un periodo disruptivo para los festivales cinematográficos, lo cual generó una crisis motivada por problemáticas comunes globales como la mercantilización del evento, afectada por restricciones políticas concretas como el cierre de las salas cinematográficas y la cancelación de los mismos; la ruptura del modelo tradicional de exhibición, trasladando las proyecciones audiovisuales al ámbito en línea; o su pérdida de función cultural comunitaria, ante la imposibilidad de establecer contacto físico y las limitaciones de aforo impuestas por ello (Fernández-Pichel et al., 2021). Sin embargo, resulta relevante señalar cómo la modernización e innovación de la configuración de los festivales cinematográficos en su modalidad híbrida —presencial y en línea— o estrictamente *online* no atiende únicamente a esta condición disruptiva, sino a un cambio precedente relacionado con la transformación sociocultural de las industrias culturales dentro del entorno altamente digitalizado en el que vivimos (de Valck y Damiens, 2023; Smits, 2024).

Pese a ello, esta circunstancia no implica necesariamente una reconversión en las mencionadas dimensiones que en su conjunto dan sentido a la idea contemporánea de festival cinematográfico. Las alteraciones introducidas en la modalidad híbrida y *online* no resultan nuevas o revolucionarias, sino que responden a una “remediación” (Bolter y Grusin, 2011) o “simulación” (Manovich, 2013), procedimientos de mestizaje en los que los nuevos medios toman de los medios previos y analógicos tanto técnicas como contenidos. Estas prácticas también están presentes en los certámenes al reproducir características y funcionalidades propias al entorno físico en el ámbito digital.

Atendiendo a la vertiente geopolítica podemos apreciar que los festivales actúan como “nodos” o “puntos de intersección”, teniendo en cuenta tanto su entorno concreto como las relaciones que establecen como integrantes de una red global interconectada de circulación cinematográfica (Vallejo, 2016). Son eventos cinematográficos entre el ámbito local e internacional que subrayan la función de las ciudades en una economía globalizada (Elsaesser, 2005; Stringer, 2001). Así, la ciudad como núcleo festivo en el sector cinematográfico resulta un foco turístico, económico y cultural para sus audiencias, lo que lleva a Marijke de Valck y Antoine Damiens (2020) a establecer una doble conceptualización de estos eventos culturales. Primeramente, encontrando los *film-driven events*, donde las producciones audiovisuales y los agentes de la industria cinematográfica son el centro neurálgico y, por otro lado, destacando la relevancia del fenómeno festivo, social y lúdico en los denominados *festival-driven-events*. Por su parte, los cambios en los modelos de negocio de las industrias culturales fruto de la digitalización implican resignificaciones concretas para esta última concepción de los festivales. En esta línea, Hobbins-White y Limov (2020) consideran que el formato *online* puede configurar *an event without event*, es decir, donde la apreciación festiva y lúdica de los certámenes se desvanece al no encontrar un contacto directo entre los actores del sector y la dimensión experiencial y social de los públicos. Sin embargo, la *desterritorialización* de los festivales cinematográficos y el consecuente traslado de las proyecciones y los actos a entornos virtuales puede conllevar un impulso a la accesibilidad de los públicos, creadores, prensa especializada y medios de comunicación (Brunow, 2020; Peirano y Ramírez, 2023). Diane Burgess y Kirsten Stevens (2023) señalan ventajas como ahorrar costes en desplazamientos, eludir la inaccesibilidad física a determinadas localidades o evitar la superposición de horarios en los certámenes. Aunque dada la globalización y el largo alcance

de Internet se pueda facilitar la asistencia de las audiencias, los autores también advierten ciertas problemáticas como la práctica del *geo-blocking*, restringiendo el acceso a determinados festivales en línea en función de la localización geográfica del público por derechos de emisión o bien por prácticas censoras de ciertos estados.

En lo que respecta a la dimensión económica, los festivales en su vertiente comercial incluyen mercados de compraventa entre diversidad de agentes cinematográficos, encontrando a productores, distribuidores, exhibidores y agencias de pantalla (Redondo-Bellón, 2000). Con el auge de los mercados cinematográficos a partir de la década de 1980 con la aparición de secciones industriales en los programas de los certámenes (de Valck, 2007), estos se han podido reinventar en la modalidad *online* en el entorno contemporáneo. El Marché du Film, uno de los mercados más destacados internacionalmente y celebrado durante el Festival de Cannes desde 1959, puso en marcha a comienzos del presente siglo el entorno virtual Cinando, una plataforma de colaboración y comercio en línea para los agentes del sector. Además, este mismo festival se adaptó al nuevo contexto por la pandemia de la COVID-19 realizando encuentros y negociaciones a través de videoconferencias a cambio de una tarifa simbólica (Seth, 2020). También cabe destacar la iniciativa de Festival Scope Pro, una plataforma en línea integrada en el circuito de festivales internacionales para facilitar redes de *networking* mediante encuentros virtuales entre los agentes de la industria, así como para dar a conocer los proyectos audiovisuales en curso (Smits, 2024).

En torno al componente mediático y cultural de los festivales cinematográficos, estos generan un valor añadido sobre sí mismos y las películas proyectadas, funcionando como un fenómeno atractivo para las celebridades, la prensa especializada y las audiencias (de Valck, 2007, Vallejo, 2016). Además, Fernando Redondo-Neira (2015) indica que estrategias como el comisariado promueven la categorización del festival cinematográfico como objeto cultural, lo que genera una identidad determinada entre sus públicos a través de la implementación de un discurso específico en su programación. Así, el investigador determina cómo la sección competitiva u oficial, acompañada de las secciones paralelas y retrospectivas, y la consecuente entrega de los premios en los festivales serán los principales focos de atención que configuren un discurso coherente en cada certamen y contribuyan a esta plusvalía cultural. Sin embargo, aunque las secciones de los festivales cinematográficos puedan realizar su exhibición y actividades de manera virtual mediante estrategias como la celebración de ceremonias en línea, paneles de discusión y entregas de premios (Smits, 2024), acontece un vaciamiento de la ritualidad asociada a los festivales, sustituida por una actividad acelerada y confusa en los entornos virtuales (Fernández-Pichel et al., 2021).

Por su parte, las audiencias personifican la vertiente social y experiencial de los festivales, ejerciendo como articulación entre el componente festivo y cinematográfico de estos eventos culturales. Su compromiso con los discursos y narrativas que se manifiestan en las proyecciones audiovisuales resultan una oportunidad para performar identidades con un significado social entre iguales (de Valck, 2020; Vallejo, 2016). En esta línea, Rosana Vivar Navas (2017) incide en el valor cultural del público en los festivales identificándolo como “productor de valor”. Asimismo, la investigadora hace referencia a cómo los festivales de cine, reconfigurados dentro del marco de los *new media* e influidos por las nuevas modalidades de consumo audiovisual contemporáneas, resultan un agente esencial dentro de la industria ya que transforman la función tradicional que ha desempeñado la audiencia audiovisual, como *espectador* habitualmente pasivo y receptivo, hacia una condición social y colaborativa como *usuario*. En consecuencia, podemos localizar certámenes categorizados como “festivales para el público” o *audience-friendly-film festivals* (Porton, 2009b; Peranson, 2009) donde se abandona la visión industrial y de negocio para destacar la interacción del público e invitados. Esta modalidad participativa es resultante de la “convergencia cultural” (Jenkins, 2008), donde perfiles que anteriormente no interactuaban de manera directa entre sí comienzan a colaborar, lo que provoca que la unión del público junto a los organizadores de los certámenes pueda generar valores añadidos.

Este fenómeno se ejemplifica con iniciativas como los premios del público, designados por jurados compuestos por las audiencias, lo que los lleva a ser partícipes de la organización, así como la participación del público en la configuración de secciones (de Valck, 2007; Vivar-Navas, 2017).

Los festivales cinematográficos en su modalidad híbrida y *online* se distinguen por su dimensión social respecto a sus audiencias. La naturaleza copresencial e interactiva de los usuarios de la Red se identifica claramente en el público, ahora convertido en “prosumidor” (Toffler, 1980), que adquiere una función análoga a los medios de comunicación así como, incluso, de los organizadores al crear contenidos y promocionarlos, ya sea a través de encuentros en línea en redes sociales o bien ejerciendo como *vloggers*. En definitiva, Internet ofrece una gran diversidad de posibilidades en relación a los festivales y a la transformación de sus características tradicionales. Estos rasgos se ven alterados ante la expansión de la tecnología digital que provoca que ya no se trate únicamente de un circuito digital donde realizar las etapas de distribución y promoción audiovisual, sino que las características asociadas de copresencia e interacción afianzan la cultura colaborativa que puede emerger en el seno de los festivales de cine.

## 2.2. Plataformización. Cambios en la distribución y exhibición de los festivales cinematográficos

Dentro del contexto del “capitalismo de plataformas” (Srnicek, 2018) —un modelo de negocio donde estas estructuras articulan el conjunto de los agentes de mercado y sociales—, se percibe cómo “el desarrollo de la cultura del *streaming* tiene consecuencias en la percepción del cine como medio” (Smits, 2024, p. 311). Los festivales cinematográficos no permanecen ajenos a este fenómeno que se produce en el seno de las industrias culturales, y asumen un proceso de “plataformización” (Van Dijck, Poell y de Waal, 2018) en sus etapas de distribución y exhibición ante la transformación del sector cinematográfico a la que estamos asistiendo.

Además, la digitalización y la disrupción de la COVID-19 tienen un impacto en la pérdida de la ritualidad asociada con la concepción del festival como evento lúdico y social (Fernández-Pichel et al., 2021). Este hecho insta en ocasiones al cierre de festivales que dan preferencia a su celebración física, lo que consolida un escenario en el que se eclipsa el valor cultural ante la priorización de una visión comercial y la reducción de costes (Heredero, 2020; Jurado-Martín, 2022). Si bien acontece la salvaguardia del certamen presencial por su excepcionalidad cultural (Lombardo, 2020), la esfera digital abre una ventana de oportunidades a los pequeños festivales que sobreviven por su carácter e identidad (Redondo-Neira, 2015). Internet hace posible una mayor accesibilidad y *engagement* entre las audiencias, ya que su alcance facilita el visionado de una amplia proporción de la programación audiovisual (de Valck, 2020) y, al mismo tiempo, comienzan a surgir nuevas comunidades de espectadores en el epicentro del entorno digital (Brunow, 2020; Petty, 2020). Por otra parte, una transfiguración vertiginosa en la exhibición de la industria cinematográfica surge ante la “flexibilidad” (Manovich, 2010) de los contenidos audiovisuales en Internet. Es decir, estos adquieren una esencia maleable que les permite adaptarse a formatos multipantalla, por lo que la programación de los festivales se puede disfrutar de manera colectiva e individual desde variedad de soportes y dispositivos. Por tanto, la traslación de los contenidos desde las salas cinematográficas a las pantallas individualizadas incide en el auge y consolidación de la distribución en línea y la exhibición en proveedores de servicios de *streaming*.

La sinergia de los festivales cinematográficos con plataformas de inscripción o distribución en línea trae consigo una reducción de costes, lo que puede llegar a evitar la desaparición de pequeños festivales que tienden cada vez más a la especialización (Jurado-Martín, 2018). En una investigación reciente, Montserrat Jurado Martín (2022) procede a categorizar estas plataformas de distribución de producciones audiovisuales en línea, encontrando algunas originarias en el ámbito español como Festhome, Click for Festivals, Movibeta y Film Fest Friend, y otras internacionales como la canadiense FilmFreeway, la alianza entre la francesa Festival Scope y la plataforma de vídeo bajo demanda neozelandesa Shift72, o las extintas Withoutabox

y FilmFestivalLifeLine. Estas plataformas ejemplifican la remediación de la inscripción de las producciones audiovisuales en los certámenes, pudiendo enviar cortometrajes y largometrajes a través de Internet y sustituyendo al sistema de envío tradicional por correo. De esta forma, es como trabajan los festivales —ya sean presenciales, híbridos o estrictamente *online*— y establecen vínculos comerciales con el sector cinematográfico.

En lo que respecta a la exhibición en línea de los contenidos audiovisuales en estos eventos culturales, los festivales cinematográficos pueden de un lado crear sus propias plataformas de proyección en línea, lo que les permite beneficiarse en términos de diseño creativo aunque conlleve un aumento de los costes. Optaron por esta modalidad certámenes como el de Rotterdam y Londres, quienes crearon respectivamente estructuras internas como IFFR Unleashed en 2016 o el BFI Player en 2014 (Smits, 2024). Por otra parte, los festivales cinematográficos pueden atender a una fórmula de “hibridación” (Manovich, 2013) por la cual las plataformas de vídeo bajo demanda articulan la relación entre los certámenes y el público, produciéndose un fenómeno de *desintermediación* (Iordanova, 2012) al eliminar la presencia de intermediarios, alterando, en última instancia, el modelo tradicional del sector cinematográfico.

Una de las cuestiones más polémicas es que, tradicionalmente, los certámenes han recurrido al preestreno como forma de dotar de exclusividad a su programación, de forma previa a su siguiente ventana de exhibición, las salas comerciales (Linares, 2009; Loist, 2016). Sin embargo, la exhibición *online* promueve críticas por parte de los grandes festivales de “categoría A” que señalan la imposibilidad de celebrar *premières* (Loist, 2023). Este argumento se expande entre los programadores de festivales cinematográficos, quienes observan cómo las producciones no siguen el diseño arquetípico del *film festival circuit*, al promoverse, en un contexto aceleracionista, la desintermediación en los festivales cinematográficos, es decir, el estreno inmediato de los contenidos audiovisuales en las plataformas de *streaming* sin pasar por las salas cinematográficas.

En este nuevo escenario, el formato de festival híbrido que permite proyecciones físicas y, al mismo tiempo, en línea resulta la modalidad alternativa preferida frente al ámbito estrictamente presencial (Han, 2021; Misk, 2021). Así, se puede programar de forma simultánea en salas físicas y plataformas *online*, incluso simulando tácticas de los festivales tradicionales como emitir solo durante un determinado y corto periodo de tiempo pero ahora en *streaming*, aunque se limite la accesibilidad al visionado, contraviniendo la naturaleza propia de las plataformas. Consecuentemente, los festivales de cine que programan también en línea emplean un doble sistema en la venta de entradas y visionado. Primeramente, se puede consumir el contenido del certamen mediante la modalidad SVOD —*Subscription Video on Demand*— donde el usuario está suscrito a una membresía en las plataformas de vídeo bajo demanda. O, por otra parte, acceder a través de un formato TVOD —*Transactional Video on Demand*—, un sistema de pago por visión por el cual el espectador abona un precio determinado por una reproducción específica.

Si atendemos al contexto español en torno a este fenómeno, destaca la plataforma de vídeo bajo demanda Filmin, de gran éxito por su uso para festivales híbridos. Esta plataforma de *streaming*, con origen en Cataluña y fundada en el año 2007, ha desarrollado iniciativas como la negociación con proveedores de derechos de obras audiovisuales programadas en los distintos certámenes para implementar una nueva vertiente en su modelo de negocio para emitir *online* en su propia plataforma (Ripoll, 2020).

### 3. Metodología

El objetivo principal de la investigación es examinar el fenómeno de la plataformización de los festivales cinematográficos en España a través de la plataforma de vídeo bajo demanda Filmin. Derivado de este objetivo central, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- OE1. Identificar la naturaleza híbrida o exclusivamente *online* de los festivales cinematográficos nacionales que han usado el proveedor de servicios de *streaming* Filmin para desarrollar su expansión y exhibición en línea.



- OE2. Determinar el incremento en la exhibición en línea de los certámenes cinematográficos durante el periodo comprendido entre 2020 y 2024 y, en última instancia, derivado de la incidencia por la COVID-19.
- OE3. Observar y analizar transversalmente la remediación y simulación de las características de los festivales cinematográficos asociadas a su celebración física y presencial como evento cultural, social, lúdico y festivo en su vertiente en línea.

Para la consecución de estos objetivos se procede a un diseño de estudio longitudinal y comparativo, el cual implica acciones propias de las investigaciones cuantitativas y cualitativas. La primera fase de carácter analítica-descriptiva comprende el universo de la muestra de los festivales cinematográficos en España que establecen una vinculación con plataformas de vídeo bajo demanda o proveedores de servicios de *streaming* nacionales para llevar a cabo su exhibición y proyección en línea.

La muestra de estudio está conformada por las 132 ediciones de festivales cinematográficos españoles<sup>1</sup> que han empleado Filmin para sus emisiones en línea entre 2020 y 2024. De un lado, resulta pertinente incidir en la relevancia de Filmin, la plataforma SVOD mejor valorada por las audiencias y la más destacada propuesta cultural en formato digital en España (Organización de Consumidores y Usuarios, 2022; Filmin, 2024). Por otra parte, el marco temporal atiende a la cronología del impacto de la pandemia de COVID-19 en España, abarcando desde el cierre de las salas de cine en marzo de 2020, pasando por la reapertura de estos espacios en junio de 2020, y hasta las etapas en declive en los meses y años sucesivos donde se ha consolidado el modelo en línea e híbrido de los certámenes cinematográficos.

Esta selección del corpus se apoya cualitativamente en la observación documental, método que aborda aquella información obtenida a través de documentos procedentes de diversas fuentes indirectas (Balcells, 1994) y, en términos de Sierra Bravo (1994, p. 283), este procedimiento repara en “los acontecimientos sociales y las ideas humanas o son producto de la vida social y, por tanto, en cuanto registran o reflejan esta, pueden ser utilizados para estudiarla indirectamente”, lo que nos permite estudiar el contexto sociocultural contemporáneo de los festivales cinematográficos mediante las programaciones encontradas en sus respectivos directorios *webs*.

El análisis documental se formula de manera deductiva integrando elementos conjuntos del análisis de contenido y temático (Bowen, 2009). Respecto al primero, la información recuperada se organiza en categorías en torno al objeto de estudio de los festivales cinematográficos exclusivamente *online* e híbridos. Consecuentemente, la repetición de los datos clasificados genera patrones de reconocimiento temáticos y tendencias que serán de interés en los resultados del análisis (Fereday y Muir-Cochrane, 2006). En este sentido, las variables o indicadores a examinar en dichas programaciones de los eventos culturales de carácter audiovisual son: nombre completo del festival, formato —híbrido o en línea—, ámbito geográfico, modalidad de celebración —certamen o muestra—, tipo de contenido —generalista o especializado— y temática, año de celebración, número de edición, fechas de celebración presenciales y en línea, secciones presenciales y en línea, producciones audiovisuales presenciales y en línea y, finalmente, actividades paralelas. Por su parte, la información relacionada con las películas y secciones *online* se han recuperado de manera directa desde la interfaz de Filmin, donde se ha identificado el conjunto de proyecciones que se realizaron durante las fechas de celebración de los certámenes.

La revisión de los datos recopilados permite identificar el formato preferente de los festivales cinematográficos híbridos en el entorno digital contemporáneo. Asimismo, la muestra examinada evidencia ciertas características específicas, elementos comunes y discrepancias que contribuyen a la reflexión y discusión del planteamiento principal de este estudio.

---

<sup>1</sup> La muestra está conformada por 132 ediciones de festivales, de las cuales 131 se celebran en España y una, del festival Cinespaña, en Francia, de cine español.

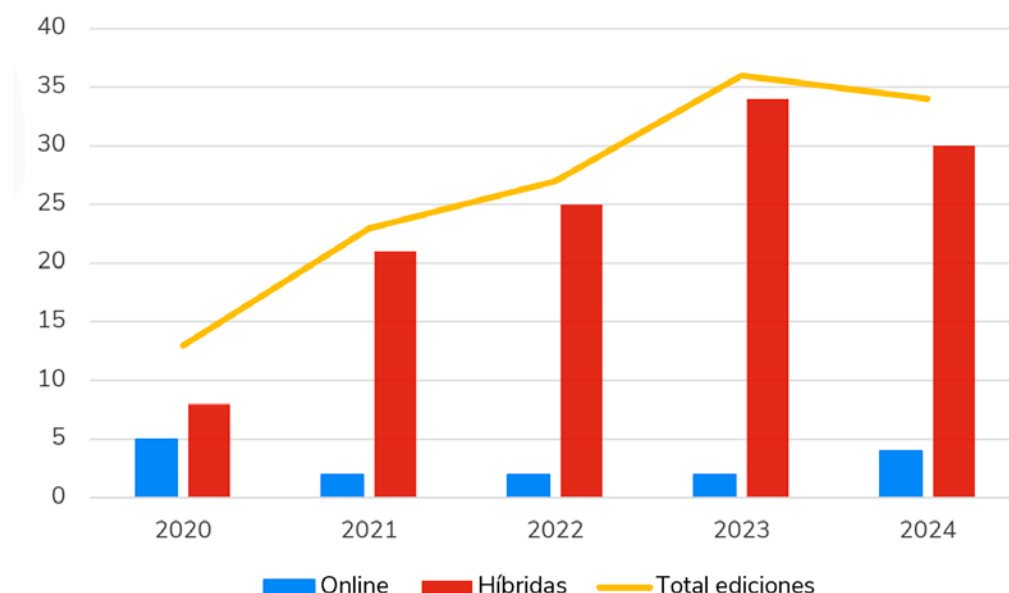
## 4. Resultados

Los resultados muestran el afianzamiento de la modalidad de celebración híbrida en los festivales cinematográficos en España, encontrando la principal ventana de exhibición a través de Filmin. En términos absolutos se han identificado un total de 96 festivales híbridos y 14 festivales estrictamente *online* durante el periodo 2020-2024. En total, se han analizado 132 ediciones de eventos cinematográficos, 117 híbridas y 15 estrictamente *online*.

### 4.1. Evolución de los festivales cinematográficos en Filmin: volumen y procedencia geográfica

En primer lugar, en la Figura 1 podemos observar diferencias significativas en la naturaleza de los festivales cinematográficos analizados durante el periodo 2020-2024. Atendiendo al transcurso del tiempo, se contempla un incremento mantenido en el volumen de las ediciones de los festivales cinematográficos celebrados en Filmin hasta el año 2023, aunque en el año 2024 se mantiene con un ligero descenso. En cuanto a los festivales híbridos, en 2020 se celebró solo el 6,8% (8 ediciones de festivales) de ellos, cifra que iría en aumento hasta alcanzar su máxima cota en 2023 con un 29% (34 ediciones de festivales), más allá de cuadruplicar la cifra inicial. En cambio, en cuanto a los festivales exclusivamente *online*, hallamos que en 2020 se celebra el mayor número en esta modalidad, con un 33,3% (4 ediciones de festivales) de los festivales *online*. De estos, dos pasaron a formato *online* debido a la incidencia de la pandemia (Festival de Cine Coreano y Festival de Cine y Derechos Humanos de Barcelona) y otros tres nacieron directamente en este medio. En 2021, en cambio, se programa en Filmin solo dos ediciones de festivales *online*, cifra que se mantendrá estable hasta alcanzar las 4 citas cinematográficas en 2024, el 26,7% del total de los *online*. Si atendemos a la línea de tendencia, vemos un claro interés creciente en la programación de estos eventos en *streaming*. En este sentido, el Atlántida Film Fest, creado e impulsado por Filmin, de naturaleza híbrida y celebrado de manera consecutiva desde 2011, se presenta como la cita cinematográfica con más ediciones realizadas en 2020-2024.

**Figura 1.** Evolución del volumen de las ediciones de los festivales híbridos y *online* en 2020-2024



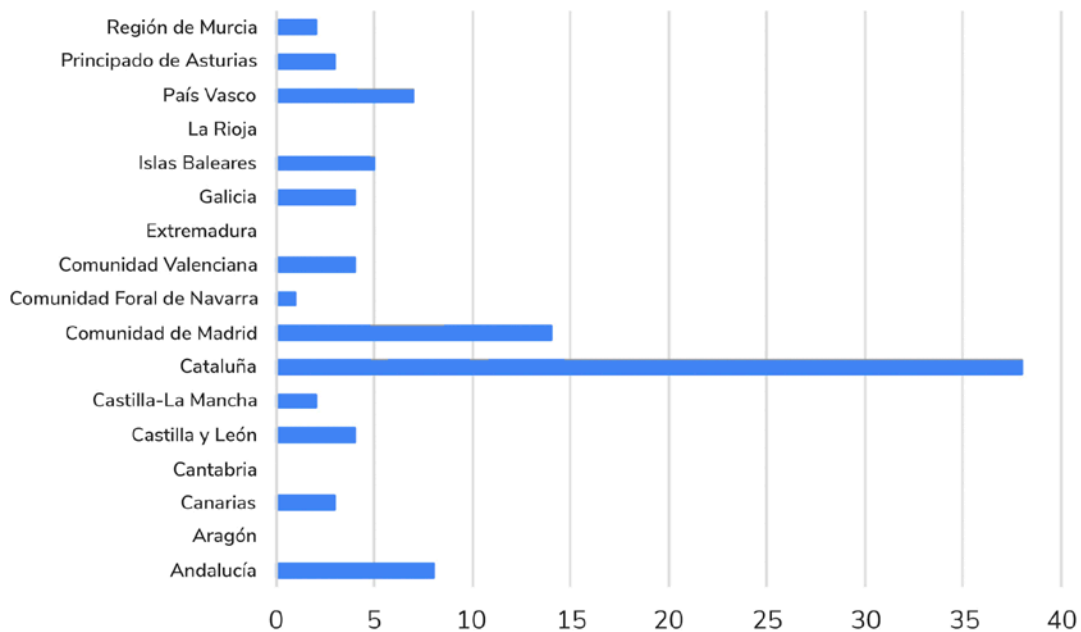
Fuente: Elaboración propia.

En lo que respecta a la distribución geográfica de los 96 festivales híbridos, se celebran en 13 de las 17 comunidades autónomas. Cataluña aglutina el mayor número, con 38 de ellos (39,6%) (Figura 2). Resulta relevante la considerable diferencia con las demás regiones, lo que puede



resultar del hecho de que la plataforma Filmin tenga su origen y sede en esta comunidad autónoma. Por su parte, sigue Madrid con la celebración de 14 (14,6%) festivales híbridos, lo que puede resultar lógico atendiendo a su condición de capital política española. Sin embargo, el resto de festivales se dispersan entre el resto de comunidades autónomas, sin responder a factores que podrían ser determinantes como la densidad poblacional.

**Figura 2.** Distribución de los festivales cinematográficos híbridos por comunidades autónomas



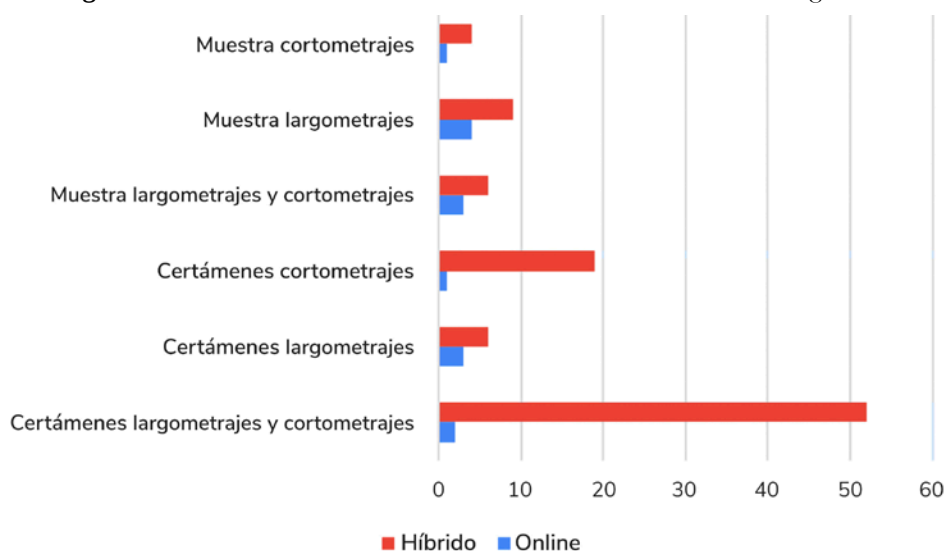
Fuente: Elaboración propia.

#### 4.2. Denominación y temática de los festivales cinematográficos en Filmin

Ante la doble denominación y naturaleza de estos como certámenes —con secciones competitivas— o muestras —sin competición—, advertimos, en cuanto a 96 los festivales híbridos, una clara preferencia por los eventos competitivos, independientemente de la duración del metraje. Entre los competitivos de formato híbrido, el mayor grueso lo ocupan los certámenes de largometrajes y cortometrajes (67,5%), seguido de los especializados en películas de corta duración (24,7%) (Figura 3). En cuanto a los festivales no competitivos que se celebran exclusivamente en línea, se decantan por la exhibición de largometrajes (50%) frente a los festivales de cortometrajes (12,5%) y los que combinan ambos metrajes (37,5%), lo que nos indica que los eventos celebrados únicamente en Filmin se consolidan principalmente como una ventana de exhibición de largometrajes no competitivos.

En cuanto a la temática de los festivales, en la Figura 4 podemos ver una gran diversidad. Los que más predominan son los generalistas, con un total de 16 festivales (14,6%) de una programación variada con diversos temas y visiones. Por otro lado, son 11 los festivales (10%) que se anuncian con una programación integrada por cine independiente y de autor. Es importante señalar que Filmin sigue desde sus comienzos una estrategia de *marketing* donde se autodenomina como la plataforma española que actúa como alternativa a las grandes superproducciones comerciales, como se destaca en uno de sus eslóganes de promoción: “Por eso existimos, para ser la alternativa” (Filmin, 2024). En este sentido, el Atlántida Film Fest se promociona también como un certamen de cine inédito e independiente. Le sigue el género documental, con 10 festivales (9,1%), y a continuación la animación con 8 festivales (7,3%). Entre las novedades del último año, destaca un festival dedicado a los trabajos realizados con inteligencia artificial.

**Figura 3.** Modalidad de celebración de los festivales cinematográficos



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 4.** Temáticas de los festivales cinematográficos

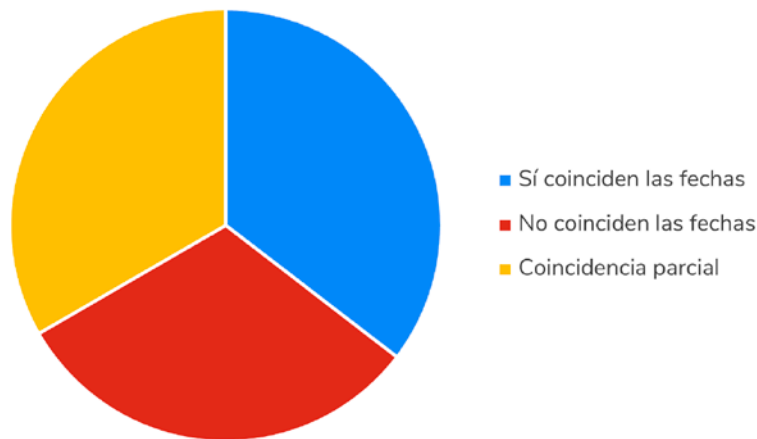


Fuente: Elaboración propia.

### 4.3. Digitalización: simulación y remediación en los festivales cinematográficos híbridos

El fenómeno de la plataformización de los festivales cinematográficos da lugar a una serie de nuevas relaciones entre el ámbito presencial y en línea que son, a su vez, articuladas por las formas de remediación y simulación. Aspectos como la fecha de realización de los eventos culturales, sus secciones o el volumen de producciones audiovisuales programadas son remediados en Filmin. Para ello se ha tenido en cuenta solo los festivales híbridos. En la Figura 5 se muestra una comparativa entre las fechas de realización de los 96 festivales analizados, cuyos resultados muestran una distribución homogénea de los datos. El 35,4% (34 festivales) de estos eventos culturales sí coincide con la celebración del evento presencial, lo que busca imitar el funcionamiento del festival en su modalidad presencial, es decir, limitando el visionado a solo aquellos días en los que se celebra el evento. No obstante, en los casos en los que esto no se produce, vemos que la no coincidencia de las fechas supone una mayor accesibilidad para el espectador, ofreciendo incluso varias semanas para visionar las películas.

**Figura 5.** Fechas de realización de los festivales híbridos en 2020-2024



Fuente: Elaboración propia.

En relación a las 96 ediciones de certámenes híbridos que recogen películas en secciones oficiales competitivas y paralelas, se ha diferenciado entre los diferentes tipos de secciones: oficiales híbridas, oficiales solo presenciales, secciones paralelas no competitivas híbridas, secciones paralelas no competitivas solo presenciales y colecciones Filmin, estas últimas formada por títulos audiovisuales recuperados del catálogo y de los que la plataforma de *streaming* tiene los derechos de explotación. La Figura 6 pone de manifiesto cómo se ha consolidado la celebración presencial y en línea de las secciones oficiales y paralelas no competitivas entre los certámenes híbridos. Así, destaca que el 77,1% (74 ediciones de festivales) de estos eventos proyectan sus secciones competitivas presencialmente y en línea, siendo el año 2023 el más prolífico en este caso con la realización de 25 secciones oficiales híbridas (26%). En contraposición, en 2024 la exclusividad presencial de las secciones oficiales se iguala a la cifra de las fechas de la COVID-19, el 2,1% (2 ediciones de festivales). Por su parte, las secciones paralelas, donde se sitúan habitualmente los diversos ciclos y retrospectivas, optan por esta modalidad híbrida, identificándose en el 58,3% (56 ediciones de festivales) de los casos, más de la mitad de los certámenes híbridos celebrados. Por otra parte, destaca la inclusión, por parte de Filmin, de secciones únicamente *online* que se suelen ajustar a las temáticas de los festivales cinematográficos. Pese a lo valioso y original de esta iniciativa, este tipo de colecciones solo se encuentra en el 45,8% (44 ediciones de festivales) de los certámenes híbridos.

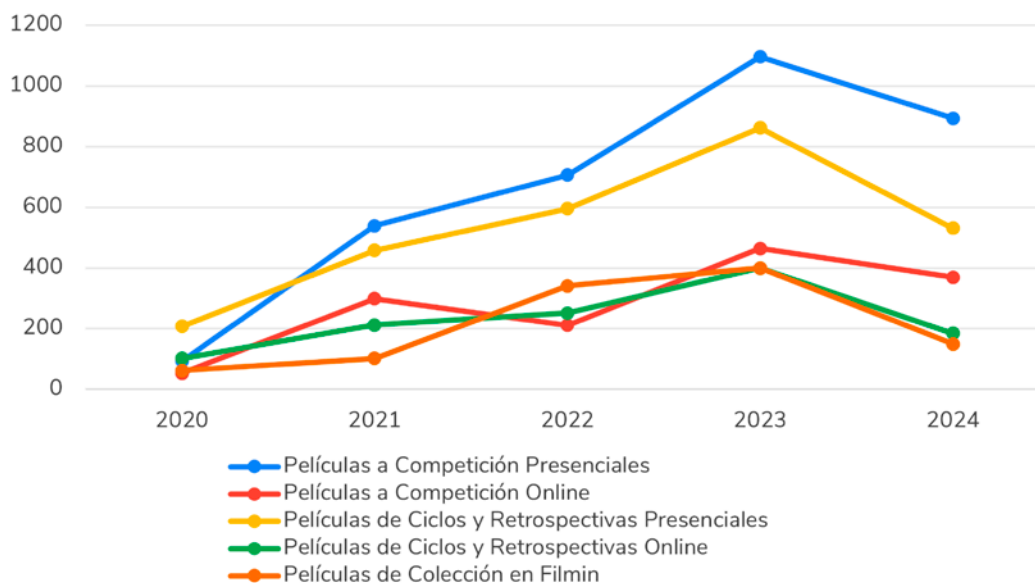
Aunque la modalidad híbrida sea la predominante en la organización de secciones oficiales y paralelas de los certámenes, el volumen de largometrajes y cortometrajes varía dentro de ambas modalidades. En el periodo de tiempo analizado observamos que el 62,4% (5980 películas) de las producciones audiovisuales programadas por los certámenes híbridos se proyectan en el ámbito presencial (Figura 7). Por su parte, solo el 26,6% (2545 películas) corresponde a los largometrajes y cortometrajes de los certámenes híbridos que se proyectan en Filmin. Finalmente, las producciones audiovisuales pertenecientes al catálogo de colecciones en Filmin y que se incluyen en las programaciones de los certámenes híbridos constituyen el 11% (1054 películas). Asimismo, en 2023 encontramos el punto máximo de proyecciones audiovisuales en los certámenes híbridos, ya que se exhibieron el 32,9% (1096 películas) de largometrajes y cortometrajes a competición en la modalidad presencial, y el 33,2% (464 películas) de producciones audiovisuales en las secciones competitivas *online*. En este sentido, la modalidad de proyección presencial alberga un mayor volumen de producciones audiovisuales en comparación con la modalidad de proyección *online* en Filmin, lo que nos indica que la remediación y simulación de producciones audiovisuales en línea no se da de manera efectiva.

**Figura 6.** Secciones en las ediciones de los certámenes híbridos en 2020-2024



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 7.** Producciones audiovisuales en los certámenes híbridos en 2020-2024



Fuente: Elaboración propia.

## 5. Discusión y conclusiones

El presente trabajo analiza la transformación del modelo tradicional de la exhibición audiovisual, centrándonos en el estudio de los festivales cinematográficos. Gracias a los resultados podemos constatar un cambio en su naturaleza, partiendo de la modalidad presencial al ámbito *online*. Así, se analiza de un modo comparativo cómo las proyecciones pueden llevarse a cabo en este contexto digital también a través de los procesos de “remediación” (Bolter y Grusin, 2011) y “simulación” (Manovich, 2013), ambas formulaciones recuperadas de los estudios teóricos en *New Media* y aplicadas en el campo de los *Festival Studies*.

Los datos extraídos y analizados, aun siendo un volumen limitado, pueden resultar extrapolables al conjunto del panorama audiovisual español debido al impacto y relevancia de Filmin, el único proveedor nacional de servicios de *streaming* que acoge la celebración en línea de festivales, mayoritariamente en la modalidad *Subscription Video on Demand* (SVOD), pero también en *Transactional Video on Demand* (TVOD). Además, nos permiten exponer de manera cuantitativa el fenómeno de la “plataformización” (Van Dijck et al., 2018), el cual se pone de manifiesto en diversos ámbitos culturales, sociales y económicos del entorno digital contemporáneo. Así, el rol de las plataformas se aborda con el estudio de los festivales cinematográficos españoles, centrándonos en el periodo tras la incidencia de la pandemia de la COVID-19. Por medio de la correlación entre las diferentes variables de análisis, se han establecido varios rasgos de considerable valor descriptivo e interpretativo de dicho acontecimiento.

En el periodo analizado entre 2020 y 2024, los festivales cinematográficos que acuden a una ventana de exhibición digital optan por la modalidad híbrida como la preferente en Filmin. Este fenómeno de hibridación supone una contribución decisiva para el desarrollo del *streaming* de cine, sin que los festivales más tradicionales se vean agredidos en su propia naturaleza presencial. Lo demuestra el hecho de que ninguno de los festivales nacidos presencialmente pasara a virtualizarse completamente, mientras que otros, nacidos en el ámbito digital, dejaron de celebrarse. Resulta, pues, más bien una muestra de la “cultura de la convergencia” (Jenkins, 2008), donde los viejos medios conviven con los nuevos.

En cuanto al impacto que provocó la COVID-19, podría haberse pensado que en el 2020, dada la cancelación de la presencialidad en muchos festivales, estos eventos culturales se pasarían en masa al formato *online*, algo que no sucede. Los datos de este año son los más bajos de la muestra, pero, no obstante, resultan el punto de partida para el crecimiento de las modalidades híbrida y exclusivamente en línea en los años consecutivos. Por lo tanto, se seguiría la tendencia del incremento de usuarios de *streaming* y se constituiría en una nueva vía para dar a conocer de forma amplia los festivales, tradicionalmente limitados a su propio ámbito geográfico. No obstante, el punto de inflexión en 2023 promueve la continuación de la investigación sobre la conducta de dichos eventos cinematográficos en los próximos años.

Resulta especialmente llamativo los efectos que produce la remediación y simulación en las secciones y proyecciones audiovisuales de los certámenes cinematográficos híbridos. En su ventana de exhibición *online* no se replica la programación presencial, sino que estos eventos culturales encuentran en las plataformas de vídeo bajo demanda un nuevo cauce independiente para desarrollar sus potencialidades de exhibición, creando nuevas secciones complementarias que, en la mayoría de ocasiones, emplean la colección de aquellas películas de las que Filmin posee los derechos de emisión. En este caso, si bien parece tratarse de una estrategia innovadora, el limitado volumen de largometrajes y cortometrajes de certámenes híbridos que se exhiben en línea demuestra que la plataforma Filmin parece acabar siendo más una ventana promocional de sus fondos que una modalidad complementaria a la exhibición presencial.

En cuanto el fenómeno de la “desintermediación” (Iordanova, 2012), el cual parece articular los vínculos entre los agentes del sector audiovisual contemporáneo, se evidencia la necesidad y relevancia de la investigación académica acerca de la exhibición digital de los festivales cinematográficos. Así, el presente análisis sobre la modalidad de exhibición en plataformas de *streaming* puede complementar las investigaciones de Montserrat Jurado Marín (2018, 2022) sobre los festivales de cine *online* en España, donde se centra en la denominación de los certámenes y en su exclusividad en línea, y también acerca de las bases a concurso de los mismos, centrado en las funcionalidades de las plataformas de distribución. Al mismo tiempo, la investigación de Rosana Vivar Navas (2017) nos aproxima al factor social a través del papel que desempeñan los públicos actuales en estos eventos culturales digitalizados. Estas investigaciones, junto a la aquí expuesta, contribuyen a la construcción de una visión holística sobre los festivales de cine contemporáneos en la era digital. A este respecto, hay que destacar el interés en profundizar en nuevas líneas de investigación sobre la convivencia entre la presencialidad de los festivales cinematográficos y sus posibles modalidades híbridas y *online*.

## 6. Financiación

Este artículo pertenece al proyecto I+D FicTrans “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea” (2022-2025) (PID2021-124434NB-I00). “PROYECTOS DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO”, programa estatal para impulsar la investigación científico-técnica y su transferencia, del Plan estatal de investigación científica, técnica y de innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación.

## 7. Contribuciones

Tarea	Autor 1	Autor 2
Conceptualización	X	X
Análisis formal	X	X
Obtención de fondos	X	X
Administración del proyecto	X	X
Investigación	X	X
Metodología	X	X
Tratamiento de datos	X	X
Recursos	X	X
Software	X	X
Supervisión	X	X
Validación	X	X
Visualización de resultados	X	X
Redacción – borrador original	X	X
Redacción – revisión y edición	X	X

## Bibliografía

- Bakker, N. (2015). Utopian Film Festivals: Space, Content and Business Matters in Early Online Film Festivals. *Synoptique-An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, 3(2), 9-28. <https://bit.ly/3TAZ3Qi>
- Balcells, J. (1994). *La investigación social: introducción a los métodos y las técnicas*. Escuela Superior de Relaciones Públicas, PPU.
- Bolter, D. y Grusin, R. (2011). Inmediatez, hipermediación, remediación. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, (16). [https://doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2011.v16.2](https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2)
- Bowen, G. (2009). Document Analysis as a Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal*, 2(9), 27-40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Brunow, D. (2020). Come together? Curating communal viewing experiences for hybrid and online film festivals. *Necsus. European Journal of Media Studies*, 9, 339-347. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15326>
- Burgess, D. y Stevens, K. (2023). Locating buzz and liveness: The role of geoblocking and Co-presence in virtual film festivals. En M. de Valck y A. Damiens, (Eds.), *Rethinking film festivals in the pandemic era and after* (pp. 59-80). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3_4)
- Czach, L. (2004). Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image*, 4(1), 76-88. <https://doi.org/10.1353/mov.2004.0004>



- Dayan, D. (2000). Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. En I. Bondebjerg, (Ed.), *Moving Images, Culture and the Mind* (pp. 43-52). University of Luton Press.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press. <https://bit.ly/3BdwRNc>
- De Valck, M. y Damiens, A. (6 de diciembre de 2020). Film festivals and the first wave of COVID-19: Challenges, opportunities, and reflections on festivals' relations to crises. NECSUS. <https://bit.ly/3ZrUs6S>
- De Valck, M. y Damiens, A. (Eds.). (2023). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3>
- De Valck, M., Krendell, B., y Loist, S. (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Routledge.
- Devesa, M. J. (2005). *Economía de los festivales culturales: La dimensión económica y social de la Semana Internacional de Cine de Valladolid* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid].
- Devesa, M. J., Báez, A., Figueroa, V., y Herrero, L. C. (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia. *EURE*, 38(115), 95-115. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612012000300005>
- De Witt, H., Delgado, M. M., King, A., Lutton, S. y Singer, L. (2023). Sixteen Things We Learned about Programming for Film Festivals under COVID. *Contemporary Theatre Review*, 32(4), 305-309. <https://doi.org/10.1080/10486801.2022.2119225>
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. En T. Elsaesser, (Ed.), *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (pp. 82-107). Amsterdam University Press.
- Fereday, J. y Muir-Cochrane, E. (2006). Demonstrating rigor using thematic analysis: A hybrid approach of inductive and deductive coding and theme development. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(1), 80-92. <https://doi.org/10.1177/160940690600500107>
- Fernández-Pichel, S., Libria, I. y Mansanet, S. (2021). Los efectos de la pandemia de COVID-19 en el ecosistema de festivales cinematográficos de la Comunitat Valenciana. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12(2), 539-563. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v12i.1357>
- Filmin (17 de julio de 2024). Qué es Filmin. Filmin. <https://bit.ly/4ddWaM8>
- Filmin (17 de enero de 2024). Un año más, Filmin es la mejor iniciativa cultural digital de España. Filmin. <https://bit.ly/vi7Ecd3>
- Han, G. (29 de julio de 2021). Are hybrid film festivals actually accessible? Hyperallergic. <https://bit.ly/3agZ8dS>
- Hanzlík, J. y Mazierska, E. (2022). Eastern European film festivals: streaming through the COVID-19 pandemic. *Studies in Eastern European Cinema*, 13(1), 38-55. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2021.1964218>
- Herederó, C. F. (30 de septiembre de 2020). Festivales en tiempos de pandemia. Editorial. *Caimán Cuadernos de Cine*. <https://bit.ly/zf7Wfd9>
- Hing-Yuk, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.
- Hobbins-White, P. y Limov, B. (6 de diciembre de 2020). SXSU, Amazon, and the difficulty of staging an exclusive event online. NECSUS. <https://bit.ly/3o6Dx53>
- Iordanova, D. (Ed.). (2009-2014). *Film Festival Yearbook Series*. St Andrews Press.
- Iordanova, D. (2012). Digital Disruption: Technological Innovation and Global Film Circulation. En D. Iordanova y C. Stuart, (Eds.), *Cinema Moves On-line* (pp. 6-19). St Andrews Press.

- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Jurado-Martín, M. (2006). *Los festivales de cine en España incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional - Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/56104>
- Jurado-Martín, M. (2017). El germen del cine más amateur. En C. M. Lazo, (Coord.), *Nuevas Realidades en la Comunicación Audiovisual* (pp. 245-260). Tecnos.
- Jurado-Martín, M. (2018). Propuesta de categorización de festivales de cine. Estudio de caso en España. *Miguel Hernández Communication Journal*, 9(1), 131-160. <https://doi.org/10.21134/mhcyj.v0i9.238>
- Jurado-Martín, M. (2022). Credibilidad en juego: Análisis de las bases a concurso de los festivales de cine online. *Historia y comunicación social*, 27(2), 533-545. <https://doi.org/10.5209/hics.80771>
- Linares, R. (2009). *La producción cinematográfica. Estrategias de comunicación y distribución de películas*. Fragua.
- Loist, S. (2016). The film festival circuit: Networks, hierarchies, and circulation. En M. de Valck, B. Kredell, B. y S. Loist, (Eds.), *Film festivals: history, theory, method, practice* (pp. 49-64). Routledge.
- Loist, S. (2023). Stopping the flow: Film circulation in the festival ecosystem at a moment of disruption. En M. de Valck y A. Damiens, (Eds.), *Rethinking film festivals in the pandemic era and after* (pp. 17-40). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3_2)
- Lombardo, M. J. (15 de noviembre de 2020). Un festival en tiempos de pandemia. *Diario de Sevilla*. <https://bit.ly/wx9dEz3>
- López-Díez, J. y Zahedi, F. (2024). El world cinema en los festivales internacionales y las salas de cine en España (2016-2021). *Comunicación Y Sociedad*, e8614, 1-28. <https://doi.org/10.32870/cys.v2024.8614>
- Manovich, L. (2010). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Paidós.
- Manovich, L. (2013). *El software toma el mando*. Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Miñarro, L. (2013). *Cómo vender una obra audiovisual*. Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Misek, R. (09 de septiembre de 2021). Why we need hybrid film festivals. Hyperallergic. <https://bit.ly/ke8fC9d>
- Organización de Consumidores y Usuarios. (16 de marzo de 2022). Filmin, la plataforma mejor valorada por los usuarios. OCU. <https://bit.ly/rt6Odq5>
- Peirano, M. P., y Ramírez, G. (2023). Chilean film festivals and local audiences: Going online? En M. de Valck, M. y A. Damiens, (Eds.), *Rethinking film festivals in the pandemic era and after* (pp. 129-152). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-031-14171-3_7)
- Peranson, M. (2009). First you get the power, then you get the money: two models of film festivals. En R. Porton, (Ed.), *Dekalog 3. On Film Festivals* (pp. 23-37). Wallflower Press.
- Petty, S. (06 de diciembre de 2020). Story within a story: Vues d'Afrique in the time of COVID-19. NECSUS. <https://bit.ly/ff9EnAr>
- Porton, R. (Ed.). (2009a). *Dekalog 3: On Film Festivals*. Wallflower Press.
- Porton, R. (8 de septiembre de 2009b). *The Festival Whirl*. Moving Image Source. <https://bit.ly/3MRhEEb>
- Redondo-Bellón, I. (2000). *Marketing en el cine*. Ediciones Pirámide y ESIC Editorial.

- Redondo-Neira, F. (2015). Festivales de cine y tendencias de futuro. Un estudio de caso. *Opción*, 1(31), 620-633. <https://bit.ly/rt4WEzU>
- Ripoll, J. (13 de junio de 2020). “Una gran mayoría de festivales irá adoptando un formato híbrido”. (I. Navío-Cátedra, Entrevistador). Xplocine. <https://bit.ly/6fWIgNs>
- Seth, R. (19 de abril de 2020). Del SXSW al BFI Flare. ¿Serán digitales los festivales de cine del futuro? *Vogue*. <https://bit.ly/dhU4xZd>
- Sierra-Bravo, R. (1994). *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*. Paraninfo.
- Smits, R. (2024). Disruption in times of COVID-19? The hybrid film festival format. *Cultural Trends*, 33(3), 309-323. <https://doi.org/10.1080/09548963.2023.2193872>
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- Stringer, J. (2001). Global Cities and the International Film Festival Economy. En M. Shiel, M. y T. Fitzmaurice, (Eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (pp. 134-144). Blackwell Publishers. <https://doi.org/10.1002/9780470712948.ch11>
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola*. Plaza & Janés.
- Triana-Toribio, N. (2011). FICXixón and Seminci: Thow Spanish Film Festivals at the End of the Festivals Era. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12(2), 217-236. <https://doi.org/10.1080/14636204.2011.600596>
- Vallejo, A. (2016). Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias*, (39). <https://doi.org/10.15366/secuencias2014.39.001>
- Van Dijck, J., Poell, T., y de Waal, M. (2018). *The Platform Society*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190889760.001.0001>
- Vivar-Navas, R. (2017). *Los festivales de cine en la era de los “new media”: Una perspectiva lúdica sobre las fiestas del cine y sus públicos*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional - Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/45941>

