

# La circulación del cine documental en tiempos de pandemia: experiencias de festivales en línea en Brasil y México

*The circulation of documentary cinema in pandemic times: the experiences of virtual festivals in Brazil and Mexico*

**Bianca Salles Pires<sup>1</sup>**

1. Doctora en Humanidades (Sociología), PPGSA/UFRJ. Actualmente participa en el Seminario sobre Experiencias Cinematográficas, México; y en el Grupo de Pesquisa de Festivais Audiovisuais, Brasil. Orcid: 0000-0002-9348-1127. [bianca.s.pires@gmail.com](mailto:bianca.s.pires@gmail.com)

**Resumen:** En el ensayo analizo la circulación de películas documentales en Festivales de Cine llevados a cabo en Brasil y México a lo largo de los meses de abril a septiembre de 2020, período marcado por las restricciones traídas por la pandemia del Covid-19. La cartografía aquí presentada incluye festivales dedicados a exhibición exclusiva de documentales y muestras internacionales de corto y largometraje de otros géneros, permitiendo valorar la extensión de las programaciones durante el período. A lo largo del ensayo analizo algunas iniciativas promovidas en ambientes virtuales en el período, reflexionando acerca de los desafíos de promover una programación en línea, las maneras en que los públicos interactúan entre ellos y con las programaciones y las nuevas dinámicas de debates y conversatorios online frutos de los festivales virtuales.

**Palabras clave:** Festivales de cine; Películas Documentales; Públicos de cine; Muestras de cine online; Covid-19.

**Abstract:** In this essay, I analyze the circulation of documentary films at Film Festivals held in Brazil and Mexico between April and September 2020, a period marked by the health restrictions caused by the Covid-19 pandemic. The cartography presented here encompasses festivals dedicated exclusively to documentary films and international exhibitions dedicated to short and feature-films, allowing to assess the extent of the cinema programming during the period. Throughout the essay, I analyze some initiatives promoted in virtual environments in this period, reflecting on the challenges of promoting online programming, the ways that spectators interact with each other and with programs, and the new dynamics of online debates and events resulting from virtual festivals.

**Keywords:** Film festivals; Documentaries; Cinema spectators; Online film festival; Covid-19.

## Los festivales como objeto de estudio: un campo de investigación en expansión

Las investigaciones que tienen como objeto de estudio los eventos audiovisuales se han venido consolidando en el continente latinoamericano en la última década. Con distintos enfoques analíticos, estos trabajos han sido desarrollados por historiadores, científicos sociales (sociólogos y antropólogos), productores culturales y estudiantes de cine, lo que ha permitido traer múltiples enfoques al campo de estudios<sup>1</sup>.

En el continente europeo, las investigaciones acerca de los eventos culturales están desarrollando análisis que incluyen las dimensiones económicas, políticas, sociales y culturales, así como sus relaciones con las dinámicas de poder, vínculos identitarios, estilos de vida, sociabilidades, etc. (ETHIS, 2002; DE VALCK, 2007, 2012; VALLEJO, 2014). Además de verlos como espacios para la producción, mediación y consumo de objetos, a través de eventos públicos que reúnen a productores, críticos, especialistas y nuevos espectadores (NÉGRIER,

---

1. En 2020 surge en Brasil el Grupo de Investigación “Festivales Audiovisuales”, que reúne a los científicos del tema en el país. En Chile el seminario “Los Festivales de Cine en Chile”, reúne científicos del tema.

2010; RUOFF, 2012). Abordando específicamente los eventos cinematográficos, Marijke de Valck (2007) argumenta sobre la importancia de que los análisis vean a los festivales como espacios privilegiados para la circulación de películas y como momentos clave para la apreciación de filmes. La autora propone que, debido a que están marcados por una lógica de corto plazo, siendo en su origen temporal, la proyección de películas en festivales está envuelta de grandes expectativas y celebraciones.

Acercas de las experiencias en el continente latinoamericano, las investigaciones demuestran que los festivales asumen características distintas en recurrencia de las realidades locales y las restricciones políticas vividas durante los años 1960's y 70's en la región (AMIEVA, 2012, 2018; PEIRANO, ITIER, 2018; GUTIÉRREZ, 2017; MELO, 2018; RIBEIRO, 2019; ROMÁN, 2010); proponen análisis históricos o cartografías de los eventos latinoamericanos y sus programaciones a partir de los años de 1990's (CHAVÉZ CARVAJAL, 2017; GARRETT, 2020; MAGER, 2019; MATTOS, 2018; PEIRANO, AMIEVA, 2018; VALLEJO, 2018; ZAVALA, 2012); o hacen etnografías y/o encuestas en los festivales, abarcando las experiencias de programadores y/o públicos (ALMEIDA, 1995; ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES, 2018; PALMA, ALVARADO, GARCÍA, 2014; PIRES, 2013, 2019; ROSAS MANTECÓN, 2019; SILVA, 2012; ZIRIÓN PÉREZ, 2018).

Los festivales cinematográficos se establecen en la actualidad como importantes ventanas para la circulación de obras audiovisuales y como espacios-tiempo privilegiados para los públicos interesados en filmes, que en gran medida no llegan a estrenarse en los circuitos regulares. La continuidad de los eventos, programados aproximadamente en la misma época cada año, promueven la reunión periódica alrededor de películas, aglutinando obras con temáticas semejantes o géneros específicos, que despiertan el interés de los públicos. La permanencia de los eventos produce expectativas en los frequentadores y una parte de los públicos se sentirá conmovida y regresará cada año, reencontrando películas raras, nuevos directores y los "amigos de festival", en un ambiente repleto de sociabilidades que ocurren alrededor del cine (PIRES, 2019). En el caso de géneros poco exhibidos en la cartelera regular, como es el cine documental, las ventanas abiertas por los festivales se tornan aún

más importantes, posibilitando que las obras sean proyectadas en la pantalla grande<sup>2</sup>.

La ampliación del número total de eventos audiovisuales y la diversificación de las temáticas tratadas por las muestras cinematográficas es una realidad vivida en México y en Brasil a lo largo de la última década. En México fue registrado un aumento de 69% en el número de festivales en los últimos 10 años, en 2010 se contabilizaban 54 eventos en el país llegando al total de 168 en 2019 (DE LA VEGA, 2020, p.114). Los números de muestras en Brasil también han estado en constante crecimiento, variando de un total de 243 eventos registrados en 2009, a 360 en 2018 (LEAL, MATTOS, 2008; CORRÊA, 2020), disminuyendo ligeramente en el año 2019, cuando fueron registrados 348 festivales<sup>3</sup>.

En los dos países se perciben recortes de inversión en el sector audiovisual a partir del año de 2019, con el inicio de los mandatos presidenciales de Andrés Manuel López Obrador y Jair Bolsonaro. Vale resaltar, que en los dos países las medidas restrictivas incluyen ajustes presupuestarios, pero en el caso brasileño también son registradas intervenciones por cuestiones ideológicas sobre el cine y las temáticas tratadas en las películas producidas en el país<sup>4</sup>.

---

**2.** El gráfico del número de documentales mexicanos registrados en 2010-2019 apunta que el número de producciones ha crecido en la última década, pasando de 30 obras en 2013 a un total de 79 en 2018, seguido de un pequeño decrecimiento en 2019, cuando fueron producidas 73 películas documentales (IMCINE, Anuario Estadístico 2019). Según el "Anuário Estadístico do Cinema Brasileiro", producido por la Agencia Nacional de Cinema (ANCINE), el número de obras documentales presenta un crecimiento no constante en el país hasta 2016, cuando el número pasa a subir. Desde entonces fueron registrados: 2016, 44 documentales; 2017, 62 documentales; 2018, 90 documentales (ANCINE, 2016, 2017, 2018). Hasta el cierre de este artículo el "Anuário Estadístico do Cinema Brasileiro 2019" no había sido publicado.

**3.** El inicio del gobierno de Jair Bolsonaro fue marcado por distintos recortes en el sector cultural, Paulo Luz Corrêa (2020) enumera diferentes ajustes de presupuestos e intervenciones directas realizadas a lo largo de 2019, que incidieron en los festivales audiovisuales brasileños y en la participación de películas nacionales en eventos extranjeros (CORRÊA, p. 16-22).

**4.** En el documento "Os festivais/mostras audiovisuais 2019: geografia e virtualidade", el autor

Sumado a este cuadro, la recesión económica se agrava en el año de 2020 en consecuencia de la emergencia sanitaria causada por la propagación del virus Covid-19, que llevó a los dos países a adoptar medidas restrictivas a los espacios públicos, entrando en cuarentenas voluntarias. Para el sector audiovisual las medidas incluyeron el paro de las grandes producciones audiovisuales, el completo cierre de las salas de cine, todos los eventos audiovisuales programados fueron cancelados o cambiaron sus fechas, entre otras.

La respuesta encontrada por las muestras cinematográficas para garantizar su continuidad, fue posponer fechas y migrar para plataformas virtuales. No obstante, los festivales en línea nos hacen plantearnos algunas cuestiones: Si los festivales son entendidos como espacios-tiempo privilegiados para el encuentro colectivo de los públicos con las películas en pantalla grande, ¿cómo transponer estas experiencias a los ambientes domésticos?; por otro lado, las actividades en línea transponen la noción de exhibición en espacios físicos específicos, posibilitando que las programaciones sean vistas en todo el país o inclusive el exterior. Las obras regionales pueden así alcanzar otras latitudes y ser apreciadas por otros públicos, que de otra manera no podrían ver programaciones de festivales lejanos, pero ¿Quién tiene acceso a una banda ancha de calidad que le permita ver una programación totalmente virtual? Estos son dos interrogantes que direccionan el análisis de la presente cartografía.

## **Festivales virtuales o mixtos: una cartografía preliminar de las muestras en tiempos de pandemia**

La búsqueda por comprender la adaptación de las actividades presenciales a ediciones *online* encontró algunas dificultades, que se reflejan en las informaciones analizadas a lo largo de este ensayo. Entre los obstáculos están la ausencia de: un catálogo de la edición virtual, una página oficial donde se quede el registro de la programación en línea, datos de las obras presentadas (dirección, duración, procedencia). Un número considerable de eventos publicó

---

presenta una lista de cien festivales que no fueron promovidos en el año de 2019, entre las reducciones que más llaman atención están los Festivales LGBTs, de 12 festivales en 2018, para 8 en 2019 (CORRÊA, 2020).

sus actividades únicamente en redes sociales – *Facebook* e *Instagram* –, lo que torna el registro de las selecciones difuso y a veces incompleto.

Sumado a esto, la utilización de plataformas externas para la exhibición en línea también trajo problemas en el registro del programa presentado, en muchos casos pasado el período de los festivales, los títulos e informaciones sobre las películas no quedan disponibles. La ausencia de documentaciones confiables de algunas programaciones, han traído dificultades a la idea inicial de realizar una cartografía de las películas documentales que han circulado durante los meses investigados y trae obstáculos a futuras investigaciones que tienen como objeto de estudio los eventos. En el caso específico de los cortometrajes, la falta de documentaciones inviabilizó el análisis del contenido exhibido en cinco eventos brasileños.

Cuando examinados a partir de la óptica de, a qué tipo de información tiene acceso los públicos antes de decidirse por una película u otra, las actividades reflejan por un lado, un movimiento más amplio, propio del incremento y diversificación de los eventos audiovisuales en los últimos años, que atraen nuevos públicos y proponen otras maneras de programar, mismas que no están dictadas por bases académicas en la manera de divulgar sus contenidos (cinéfilia clásica); por otro lado, hablan de una relación entre los públicos, las redes sociales y los contenidos de internet marcados por el inmediatez. Al examinar la interface de la plataforma *Netflix*, Leandro González (2020) advierte que esta suprime cualquier paratexto lingüístico que no sea el título de la obra y “el isologotipo de la plataforma cuando se trata de un producto ‘Netflix original’” (GONZÁLEZ, 2020, p. 156). La ausencia de información acerca de la dirección, país (coproducción) de origen y año de producción en algunos de los festivales en línea representan, así como en el caso de *Netflix*, una ruptura con las credenciales, los contratos de lectura y la manera de interactuar con los programas y filmes en las muestras, que durante décadas los cinéfilos de festivales han practicado (JULLIER, LEVERATTO, 2012; PIRES, 2019).

Lo que aquí llamo de cinéfilos de festival, tiene que ver con una definición que entiende los públicos en plural, mirándolos no a partir de una definición de cinéfilia cómo un público homogéneo, intelectualizado y cuya fruición está

relacionada a la apreciación estética, la escrita y el conocimiento de sus autores (BAECQUE, 2010); más bien hablo acerca de las maneras con que los frequentadores asiduos de festivales se relacionan con el espacio-tiempo de los eventos audiovisuales, las expectativas con la programación que incluye sus directores y filmografías favoritas al mismo tiempo en que encuentran en las muestras la posibilidad de conocer el nuevo, el transgresor, el inusitado. El festival es antes de todo el espacio-tiempo anual para el reencuentro con el cine a partir de una experiencia inmersiva, para la constante formación y el conocimiento de otras filmografías, y para la expresión de sociabilidades y estilos de vida alrededor del cine. Es cierto que la ampliación de las programaciones y diversificación de festivales trajeron cambios a las maneras de presentar los contenidos también en las muestras audiovisuales presenciales en los últimos años, pero hay que reflexionar en qué medida la adaptación vivida en el período de la pandemia fue en parte realizada a partir de una lógica del momento. Con registros que quedan nada más en las redes sociales pertenecientes a una misma organización, que pasan a detener la memoria de los festivales.

La recabación de información en el caso brasileño fue realizada a partir de los festivales audiovisuales presentes en el último diagnóstico del sector (CORRÊA, 2020) y de las publicaciones en redes sociales de grupos formados por frequentadores de festivales, buscando encontrar registros en internet de cada evento ocurrido entre abril y septiembre con exhibiciones de películas documentales<sup>5</sup>. La información encontrada contabiliza 50 Festivales de cine ocurridos en Brasil en el período<sup>6</sup>. No fueron incluidos eventos audiovisua-

---

**5.** Cada país contabiliza dos festivales que no tuvieron exhibición de documentales: en Brasil el XVI FestsPoa, dedicado exclusivamente al género fantástico, ocurrió entre los días 24 de julio y 02 de agosto; el 10º Cinefantas: Festival Internacional de Cinema Fantástico entre los días 06 y 20 de septiembre. En México el festival 24 risas por segundo – Festival de cine y comedia, ocurrió de manera online entre los días 18 y 31 de agosto; el XIX Macabro: Festival Internacional de Cine de Horror de la Ciudad de México, entre los días 25 y 30 de agosto.

**6.** 7º BIFF Brasília International Film Festival (22-26 abr); 8º Festival de cinema Curta Pinhais (8-16 may); III Festival de cinema de rua (13-16 may); Festival Impossível - Curadoria Provisória (26/05 a 7/06); Edição especial Online Olhar de Cinema: Festival Internacional de Curitiba (3-11 jun); Assimetrica

les promovidos por centros culturales o actividades de pre estrenos llevadas a cabo por distribuidores o salas de cine. En el caso mexicano, la recabación partió de la lista de festivales publicada en la página del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), agregando eventos sugeridos en redes sociales. El número total de actividades contabilizan 22 muestras audiovisuales<sup>7</sup>. En

---

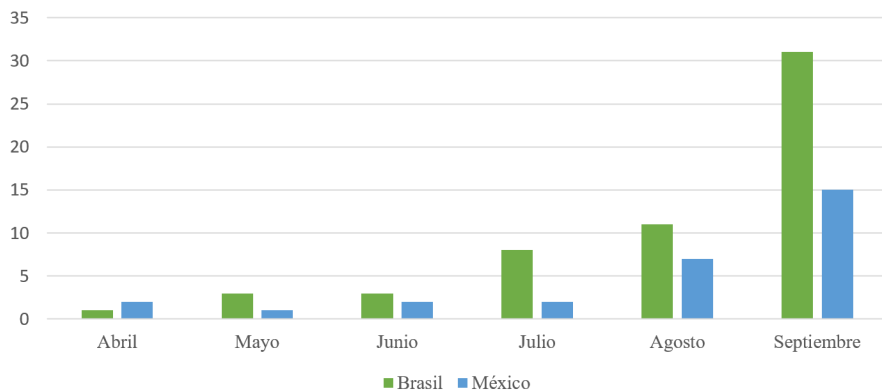
(12-25 jun); Festival Rastro: Festival de Cinema Documentário (24-28 jun); III Mostra de cinema latino-americano e Caribenho (1-7 jul); 1º FestCurtas Fundaj 2020 (7-12 jul); 15º Festival Taguatinga de Cinema (04/07 – 29/08); 5º Festival de Cinema de Bento Gonçalves (15-18 jul); 7ª Mostra Curta Susano (17-24 jul); Festival de Cinema de Santa Teresa (23-25 jul); 2ª Mostra de Curtas Independentes Jovens Cineastas (25-26 jul); Festival Internacional de cinema de Itabaina (26/07 – 01/08); 3º Fescine Pedra Azul (4-8 ago); 3º Curta Caicó (8-16 ago); 9º Ecofalante (12/08 – 20/09); Recine: Festival Internacional de cinema de Arquivo (17-27 ago); 4º Festival ECRÃ (20-30 ago); 31º Festival Internacional Curtas Metragens de São Paulo (20-30 de ago); 5ª Mostra de Cinema da Mulher (21-23 ago); 9º Festival de Filmes Outdoor Rocky Spirit (21-31 ago); 1º Festival do Cinema dos Quilombos (22/08 – 05/09); Mostra Filme da Montanha (23/08 – 05/10); 7º Festival de cinema de Caruarú (23/08 – 13/09); 4º Cine Baru (1-30 sep); 15º CineOP (3-7 sep); Egbé 2020 (3-30 sep); 5ª Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso (6-13 sep); 12º In Edit Brasil: Festival Internacional do Documentário Musical (7-20 sep); VI Dobra: Festival Internacional de Cinema Experimental (8-27 sep); V Cine Tamoio (11-19 sep); Amazônia DOC.6 Festival Pan-Americano de cinema (12-16 sep); 1º Festival Amazonas do Cinema (12-16 sep); 19º Mostra do Filme Livre 2020 (12-20 sep); 13º EntreTodos: Festival de Filmes Curtos e Direitos Humanos (13-19 sep); 48º Festival de Gramado (22-27 sep); 4º Metrô (23-30 sep); FRAPA: Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre (23-30 sep); 24ª FAM: Festival Audiovisual Mercosul 2020 (24-30 sep); Festival Cindie (24/09 - 03/10); É tudo verdade: Festival Internacional de Documentário (Retrospectivo 24/03 – 15/04; Competitivo 24/09 – 04/10); 19º MAUAL (28/09 – 02/10); Santos Film Fest (29/09 – 06/10); Mostra Itinerante de Cinemas Negros: Mahomed Bamba (30/09 – 09/10).

**7.** Daimon Muestra Internacional de cine en streaming (06-28 abr); Ambulante en Casa (29/04-28/05); Gira FICUNAM (22-28 may); Nuestro Cine MX (07/06 – sigue); Orgullo Mix 2020 - Muestra de preestrenos del 24º Festival Mix: Cine y Diversidad Sexual (25-29/06); Muestra de Cine en Lenguas Indígenas (01/07 – 02/08); 3º Festival de Cine Independiente de la Ciudad de México (9-13 jul); XV Festival Internacional de Cine Universitario (5-8 ago); Festival Internacional de Cine de Monterey (13-20 ago); 8ª Documenta, Festival Internacional de Cine Documental (13-22 ago); II Festival de



seguida vemos (en el Gráfico 1) la curva que representa la variación del número de eventos con presencia de películas documentales de en cada país.

**Gráfico 1:** Festivales por mes.



**Fuente:** Elaboración propia.

El número de actividades registradas de abril a septiembre de 2020 es muy inferior a la de los años anteriores, pero hay algunos eventos confirmados para el último trimestre del año. Muchos festivales ya habían hecho sus convocatorias y selecciones, en las redes sociales y páginas propias informaban estar esperando nueva fecha para la realización del evento. Sólo un festival mexicano ya estaba previsto para que se transmitiera por medio de *streaming*, el festival Daimon. Aun así, la cantidad de eventos creció según iba avanzando el período de confinamiento, lo que refleja una continua adaptación por parte de los festivales a la nueva realidad: en el bimestre de agosto y septiembre tuvimos 31

---

Cine Arte y Deseño (14-16 ago); 6º Tlachana Festival de Cine de Arte digital (19-30 ago); Verashot: Festival de Cortometrajes Veracruz (20/08 – 23/09); 4º FICAH 2020: Festival Internacional de Cine de América (26-29 ago); 15º Short México (2-9 sep); 4º FENS: Festival de Cine Ensenada (7-12 sep); MIC Género: Tour 2020 (10/09 – 25/10); Dulcimo VARI: Festival de Cine y Vídeo femenino (17-19 sep); Humano Film Festival (17-20 sep); XI Contra el silencio todas las voces (17/09 – 04/10); 23º Guanajuato Internacional Film Festival (18-27 sep); 9º Festival Cinema México/Alemania (25-27 sep).

festivales en Brasil, 62% del total, en México 15 eventos, 68% del total.

Cuando analizamos las plataformas utilizadas y el tipo de programación disponible en los eventos de cada país nos confrontamos con diferencias que hablan de la manera en que los apoyos gubernamentales y las curadurías fueran posibles a lo largo del semestre. En Brasil, 25 festivales (50%) utilizaron plataformas propias para la programación, México contabilizó seis eventos (27%) con páginas propias. Otras 22 muestras brasileñas fueron exhibidas por medio de otras plataformas privadas – *Videocamp*, *Looke*, *Mubi*, Tamanduá tv, *Youtube*, *Vimeo*, *Sesc Play*<sup>8</sup>–, por redes sociales – *Facebook* e *Instagram* –, o utilizaron un canal de tv por asignatura – Canal Brasil. En México un evento ocurrió en *Facebook* y uno en *Vimeo*; un festival fue mixto, con una parte de su programación en la plataforma *Filminlatino* y otra parte en la sala virtual de Cinépolis<sup>9</sup>; otras dos muestras hicieron uso de plataformas internacionales: *FilmFreeway* y *Festhome*. Sin embargo, el camino más utilizado por los festivales en México fueron las plataformas o canales de televisión públicos – *Filminlatino*, *MXplay*, tvs públicas<sup>10</sup> – utilizadas para la difusión de diez festivales (45,5%). En Brasil apenas cuatro eventos en São Paulo ocuparon la plataforma del gobierno del estado, *SPCine Play* (*Looke*)<sup>11</sup>, pero ninguno de ellos de manera exclusiva, con-

---

**8.** El Serviço Social do Comércio (SESC) es una institución privada, mantenida por empresarios del comercio de bienes, servicios y turismo que actúa en todo Brasil, administrando teatros y cines en diferentes ciudades. Durante el período de la pandemia el SESC Play contó con una programación virtual de teatro, conciertos y películas, incluyendo parte de la programación de festivales de cine y promoviendo muestras propias.

**9.** La red mexicana Cinépolis apoya a algunos festivales audiovisuales mexicanos, que históricamente tienen parte de sus programaciones exhibidas en sus salas de cine. En 2013 lanzo en el mercado la plataforma [www.cinepolisklic.com](http://www.cinepolisklic.com)

**10.** En 2015 el Instituto Mexicano de Cinematografía, en colaboración con la Secretaría de Cultura, crea la primera plataforma de *streaming* con apoyo público del país, el *Filminlatino*. En 2018 lanza el *MXplay*, la primera plataforma de distribución de contenidos audiovisuales producidos por entidades públicas de carácter cultural, educativo y de entretenimiento. Entre los canales de TV pública citados están: Canal 14, Canal 21, Canal 22 y la TV UNAM.

**11.** El *SPCine Play* es la única plataforma de *streaming* pública de Brasil, mantenida por la Empresa

tando también con plataformas propias o pagadas donde se transmitió una parte de sus carteleras.

A partir de los canales de difusión utilizados por los festivales vemos que las realidades vividas en los dos países fueron distintas e influyeron en la calidad con que la programación llegó a los públicos. Al analizar los eventos exhibidos en su propia página podemos dividirlos en dos grupos: el primero son los festivales con una trayectoria “consolidada”, que a lo largo de sus historias han tenido apoyos públicos y privados para llevar a cabo sus actividades. Por sus prestigios y soportes externos tuvieron los aportes financieros necesarios para adaptar sus propias páginas a las exigencias de un festival en línea, aunque incontables problemas técnicos hayan sido observados. El segundo grupo son de festivales con trayectorias alternas, hechos por colectivos culturales y cuya programación es, casi toda, formada por cortometrajes. Los canales de difusión adoptados por estos eventos fueron las redes sociales (*Facebook, Instagram*) o plataformas para divulgación de vídeos de amplio acceso (*Youtube, Vimeo, etc.*).

La cuestión de seguridad del contenido exhibido en internet es una preocupación que está presente principalmente entre los largometrajes, cuyas exhibiciones en festivales en gran medida es anterior a su estreno en las salas de cine. El temor a que el contenido de la obra fuera pirateado fue un factor que llevó a algunos realizadores a suspender sus participaciones en festivales, y ha sido una cuestión clave para los eventos que se adaptaron a un ambiente virtual. Los cortometrajes sufren menos restricciones para la circulación en línea, una vez que la exploración comercial de estas obras es poca, o inexistente, en la cartelera regular de las salas de cine. Estos últimos tradicionalmente tienen los festivales de cine como principal ventana para la exhibición en pantalla grande y comúnmente tienen al internet como su principal canal de difusión.

En México, la posibilidad de tener apoyo de plataformas públicas para la programación por un lado disminuye los costos operacionales de los festivales, que pueden tornar disponibles sus programas con una buena calidad sin el costo de convertir sus páginas en espacios seguros, y por otro, trae credibilidad

---

de Cinema e Audiovisual de estado de São Paulo (SpCine). Lanzada en 2016, la plataforma exhibe la programación de festivales de cine, teatro y conciertos.

junto a los productores y distribuidores de las obras que se sienten seguros en exhibirlas. Cuando analizamos específicamente la plataforma *Filminlatino* durante el semestre, percibimos un incremento en el número de títulos tornados disponibles, existencia de programas especiales, funciones gratuitas y festivales en línea; actuando en acuerdo a las recomendaciones gubernamentales que durante el período invitaba a la población a quedarse en casa<sup>12</sup>. La utilización de plataformas con experiencia previa en la difusión de *streamings* influyó en la calidad de imagen y sonido de las transmisiones y también significó menos problemas técnicos durante las exhibiciones de las muestras.

Por último, al observar los festivales que utilizaron otras plataformas pagadas, es posible percibir dos caminos adoptados, que en parte se relacionan con la existencia o no de largometrajes. El primer grupo de festivales cambió a plataformas ya consolidadas o salas de cine en línea, lo que minimizó los riesgos de piratería, estando en concordancia con las exigencias de estudios y distribuidoras. Llama la atención la utilización de plataformas internacionales que históricamente eran redes de apoyo a inscripción y divulgación del calendario de festivales alrededor del mundo, y que fueron ocupadas por la programación de dos festivales mexicanos. La posibilidad de que en los próximos años las redes puedan seguir siendo utilizadas, cambiaría no solo la dinámica de circulación de películas como la estructura actual de las redes de festivales, el valor de sus premiaciones y el sentido de exclusividad de las muestras; una vez que en estas plataformas las programaciones locales llegan a otras latitudes.

En el segundo grupo están los festivales programados en *Facebook*, *Instagram*, *Youtube* o *Vimeo*, que son una parte significativa de los festivales brasileños (44%). Sólo una de estas actividades contó con largometrajes, la III Mostra de cinema latino-americano e Caribenho organizada por el Grupo de países de América Latina y el Caribe ante las Naciones Unidas (GRULAC), cuya curaduría fue realizada a partir de indicaciones diplomáticas. Todas las demás muestras brasileñas de este grupo fueron exclusivas de cortometrajes.

---

**12.** La campaña #quédateencasa fue adoptada por distintos estados y ciudades del país. Entre las medidas estuvo el apoyo a las diferentes modalidades artísticas y educativas, exhibidas en las páginas gubernamentales.

La posibilidad de seguir promoviendo los pequeños y medianos festivales en redes sociales, con una programación formada en gran medida por la reciente producción universitaria o independiente, realizados por colectivos culturales o programadas en pueblos con aportes de sus alcaldías, fue el camino encontrado para seguir con los eventos sin generar costos.

No obstante, la importancia de las redes sociales y de los canales de *Youtube* y *Vimeo* no se restringieron a las exhibiciones de películas, en realidad estos jugaron papeles claves en los festivales virtuales. Los conversatorios en tiempo real fueron recursos muy utilizados en las ediciones en línea por prácticamente todos los eventos brasileños y mexicanos. Los *lives* transmitidos en vivo por *Facebook Live*, *Youtube*, *Instagram* y/o *Vimeo* se convirtieron en la principal herramienta de interacción entre curadores, realizadores y públicos. Las actividades en vivo incluyeron conversatorios diarios con realizadores, mesas temáticas conformadas por invitados nacionales e internacionales, master-class y debates públicos de causas sociales, entre otros. La manera de conducir los conversatorios y las dinámicas de lectura en tiempo real de las preguntas, hechas por medio de los chats, posibilitó distintos grados de interacción de los públicos en el marco de los festivales virtuales.

Mientras un espacio-tiempo-virtual para el encuentro durante las muestras en línea, los *lives* fueron momentos especiales donde los públicos podían expresar sus opiniones colectivamente acerca de las obras, interactuar entre sí, declamar su admiración por películas, directores o por el mismo festival. No obstante, hay que pensar que los chats son espacios abiertos a todos los conectados y las intervenciones son públicas. Aunque las preguntas lleguen a ser realizadas para los encargados de las transmisiones, esta dinámica remete a los debates ejecutados al final de las sesiones en los festivales presenciales, que cuentan con la participación de los realizadores o parte del equipo de producción.

En este sentido podemos pensar que el cambio para la dinámica virtual imposibilita sociabilidades propias a los festivales presenciales que en gran medida construyen los sentidos de participar en una muestra cinematográfica para una parte de los públicos. Las pláticas entre una sesión y otra, las charlas

en las filas cuando están formados para entrar a la sala de cine, los programas que hacen en grupos antes o después de la exhibición, ver la película en una sala o foro junto a los demás expresando reacciones colectivas al final de la exhibición, componen los sentidos de participar en los festivales presenciales. Esta red de interacción y sociabilidades se deshace en los eventos online. Quedan las intervenciones en los chats; la valoración de la película a partir de votación virtual en la plataforma del festival u otras; el intento de pactar con amigos, un horario único para ver las películas colectivamente; la planificación de reuniones virtuales para valorar y platicar sobre sus experiencias con las obras.

Por otro lado, la asistencia desde el ambiente doméstico crea nuevas dinámicas en los hogares, permitiendo que un único acceso a la película pueda ser visto por varios individuos: grupos de familiares, amigos que comparten casa, entre otros; lo que instaura nuevas dinámicas en la mirada acerca de la programación de un festival. Otro cambio positivo es que la programación en línea llega a otras latitudes, a todos que tengan acceso a internet con alta velocidad. Esto por un lado disminuye las distancias físicas, posibilitando que los pequeños festivales de pueblos remotos que programan películas documentales y que son producidos en sus regiones, sean vistos en otras localidades. Por otro lado, la no existencia de internet de calidad en los pueblos puede llevar a que el contenido del festival no sea accesible en el propio poblado.

Los desafíos que traen estos nuevos modos de seguir una programación de cine desde el ambiente doméstico, sobreponen las fronteras de los estudios acerca de los públicos de cine, de festivales de cine y metodologías utilizadas para investigaciones de audiencias televisivas u online. Lo cierto es que el cine, las películas y los festivales no son apenas una pantalla grande para ver obras audiovisuales, son espacios de convivencia, de reflexión colectiva acerca de las realidades sociales presentadas en las películas, de expresión de estilos de vida repletos de afectos y sentidos para los cinéfilos de festivales, entre otros.

La adaptación requerida en tiempos de aislamiento social ha generado incertidumbre cuanto a la continuidad de las salas de cine, principalmente las redes pequeñas e independientes. La reapertura de las salas de cine en los dos países ha venido ocurriendo de manera paulatina desde agosto, con

restricciones en el número de butucas y en el consumo permitido dentro de los espacios de exhibición<sup>13</sup>. El incremento de la programación en línea, en gran medida disponible de manera gratuita, fue un gran apoyo dado por los medios audiovisuales a la crisis sanitaria, pero es insostenible sin aportes gubernamentales. Analizando específicamente los festivales en línea a lo largo del semestre, tuvimos una programación masivamente gratuita, con raras excepciones. En Brasil dos eventos cobraron taquillas en parte de su programación: el 12° In Edit Brasil y la 24ª FAM; en México todos los eventos en línea fueron gratuitos.

Las excepciones en los dos países han sido las sesiones promovidas en Autocines y Aquacines, que se tornaron una tendencia durante la emergencia sanitaria. La posibilidad de mantener el aislamiento social y promover sesiones que pudieran ser miradas desde el automóvil o barco, fueron adoptadas en eventos a partir de agosto, incluyendo principalmente sesiones de apertura, clausura o exhibiciones especiales para invitados en este formato. El uso del modelo *drive-in* retoma antiguas prácticas tan presentes entre los años 40's a los 70's, y permiten manifestaciones colectivas como aplausos o bocinazos al final de la presentación de las obras. Los dos únicos festivales en el período que utilizaron salas de cine fueron: el 15° Short México que optó por un formato mixto, con parte de su programación disponible *online* en *Filminlatino*; y el 23° Giff, con algunas sesiones exhibidas en sala del Cinemex, en Guadalajara.

El regreso a las funciones presenciales es realizado con innumerables restricciones, la posibilidad de que los festivales pasen al formato mixto es una modalidad sugerida en los debates. La página oficial del festival de documental *DocsMx*, cuya 15ª edición va a ser llevada a cabo entre el 08 y 25 de octubre de 2020, señala la conversión de su sitio web en “una plataforma de trabajo permanente y nacional”, dando a entender que el modelo de programación mixta va a seguir en los próximos años<sup>14</sup>. A su vez, los reportes tornados públicos acerca de las ediciones en línea exponen números de *plays* muy superiores a los

---

**13.** La reapertura de las salas de cine en México prevén la ocupación máxima de 30% de las butucas, en Brasil el aforo máximo varía entre 50% y 60% dependiendo de la ciudad.

**14.** Enlace: [www.docsmx.org](http://www.docsmx.org), recuperado el 10 de octubre de 2020.

alcances en las taquillas<sup>15</sup>. Aunque llegue el fin de la crisis sanitaria, el suceso de las ediciones online seguramente será tomado en cuenta en los próximos años, ya que el número de visualizaciones (público alcanzado) es un dato importante al momento de pedir apoyos públicos y lograr patrocinios privados.

## La circulación de películas documentales en los festivales en línea

La presencia de películas documentales en la programación de festivales en línea no exclusivos de este género, demuestra que él estuvo presente en casi todas las actividades, con excepción de muestras temáticas de películas de terror, comedia o de cine fantástico (ver nota 6). Los programas incluyeron títulos antiguos e inéditos, siendo la circulación de cortometrajes muy expresiva en los dos países<sup>16</sup>. Un dato importante acerca de los títulos de documentales programados en Brasil es que 83,5% de las obras son de origen o coproducción latinoamericanas y caribeñas, siendo que 79% eran nacionales o coproducción brasileña. En México 72% de los documentales tenían origen o coproducción latinoamericana y caribeñas, el porcentaje de obras mexicanas o coproducciones nacionales llega a la marca de 52%. Los números de ventanas abiertas en

---

**15.** La dificultad de tener acceso a los números de visualizaciones en el marco de los eventos virtuales brasileños inviabiliza una comparación más precisa del alcance de las ediciones en cada país. Los tres eventos mexicanos dedicados a documentales divulgaron sus números: Ambulante en Casa reportó 102.915 reproducciones de sus 67 películas (Instagram: @ambulanteac, 29 de mayo de 2020); Documenta 2020 reportó “más de 17 mil participantes en las 24 actividades presenciales y digitales” (Publicado en la página oficial, [www.documenta.org](http://www.documenta.org), “Termina con éxito la fiesta del cine documental en el Festival DOQUENTA 2020”, 24 agosto de 2020); Contra el silencio todas las voces, reportó que en las 96 horas de transmisiones en las TVs públicas llegó al menos a 9 millones de espectadores, sumados a otras más de mil visitas en *MXPlay* (Comunicado para la Prensa 07, al 5 de octubre de 2020).

**16.** En los cincuenta eventos analizados en Brasil, en que habían datos de la programación, contabilicé un total de 479 ventanas para cortometrajes documentales, 178 para largometrajes y 3 documentales con duración no encontrada. Los 22 eventos mexicanos analizados contabilizan 205 ventanas para cortometrajes y otras 99 para largometrajes.



los festivales demuestran que la programación de documentales en los eventos generales o temáticos está mayoritariamente formada por obras nacionales, y que gran parte de los documentales que llegaron a los eventos tiene origen en el continente. Esto es sorprendente cuando comparamos con las realidades de los circuitos regulares de exhibición en los dos países<sup>17</sup>. Estos datos refuerzan la importancia de las ventanas creadas por los festivales para las producciones nacionales, principalmente de cortometrajes que ocuparon aproximadamente el 83% en el caso brasileño y el 38% en el caso mexicano. La proporcionalidad de ventanas disponibles varía poco en los eventos exclusivos de obras documentales<sup>18</sup>.

Cuando analicé los festivales exclusivos de películas documentales encontré un total de siete festivales en Brasil y tres en México, siendo que un evento brasileño era formado por documentales musicales, y otras dos muestras fueron formadas por documentales de deportes radicales. Aquí los límites entre el cine documental, lo musical o biográfico y las obras performativas se confunden, proponiendo reflexiones acerca de los géneros cinematográficos y los modos de hacer documental. Bill Nichols (2016) propone un recorrido en la historia del género y plantea que hay seis categorías de documentales – poético, expositivo, observador, participativo, reflexivo y performativo –, pero afirma que las categorías no son autoexcluyentes. El uso de distintos recursos discursivos y modos de filmar una película documental constituyen la riqueza y diversidad del género.

Al considerar el funcionamiento general de los eventos mexicanos y brasileños vemos que los festivales que son dirigidos a filmografías documentales

---

**17.** En 2019 en el mercado regular de México fueron estrenadas 101 películas mexicanas (22,2% del total) y 34 (7,5%) eran de origen latinoamericanas (IMCINE, 2019). En Brasil, 2018, fueron lanzadas 185 obras (39%), no hay datos de las producciones latinoamericanas estrenadas en el mercado regular (OCA/ANCINE, 2018).

**18.** El porcentaje de ventanas abiertas en Brasil trae la proporción de que 68% eran obras o coproducciones brasileñas, y 80% de los títulos son producciones o coproducciones latinoamericanas o caribeñas. En México en porcentual de ventanas equivale a 46% de las obras son de origen o coproducción mexicana, y 70% vienen de Latinoamérica y Caribe, o son coproducciones de estos.

contemporáneas son competitivos, adoptando uno o varios jurados especializados, aparte de conceder menciones a las obras más votadas por los públicos. La única excepción es el festival *Ambulante - Cine Documental Itinerante*. Históricamente la clasificación entre un evento competitivo o no, influía en las películas que llegaban a los festivales, una vez que la competencia era sinónimo de la originalidad del filme, la exhibición en la muestra significaba el estreno de la obra. En el caso de los festivales de película documental esta lógica no funciona así, aunque algunos estrenos ocurren en la programación. Fue posible percibir que algunos títulos eran presentados en más de un evento, o también en los festivales no exclusivos de filme documental<sup>19</sup>. La opción de no promover la competencia parece relacionarse a un posicionamiento de la dirección de *Ambulante*, que asume un discurso de que “Nuestra misión es compartir y transformar el mundo”<sup>20</sup>, delimitando sus acciones en el campo de la transformación social y cultural por medio del cine documental.

Lo cierto es que muchos eventos competitivos o no se describen como de vanguardia y resistencia al exhibir obras documentales, así como promueven estrenos con o sin competitividad. Esta no adecuación al modelo internacional competitivo por títulos, en parte habla de las características propias a la circulación de películas documentales, que por sus temáticas y lenguaje históricamente no son vistas como obras que podrán ser explotadas comercialmente en los circuitos de cines, generando grandes lucros. Aunque haya casos de documentales exitosos en el circuito regular de exhibición. En seguida, presento (en la Tabla 1) algunos datos acerca de los festivales exclusivos de películas documentales ocurridos a lo largo del semestre.

---

**19.** Los largometrajes: “Tote Abuelo” (2019), de María Sojob; “Silencio radio” (2019) de Juliana Fanjul son algunos de los títulos exhibidos en la programación de más de un festival mexicano. En Brasil tenemos los ejemplos de largometrajes como: “Maria Luiza” (2019) de Marcelo Díaz; “Portuñol” (2020) de Thaís Fernandes.

**20.** Extracto de la página oficial del festival. Enlace: [www.ambulante.org](http://www.ambulante.org), recuperado el 10 de octubre de 2020.

**Tabla 1:** Festivales de Cine Documental<sup>21</sup>

	Fecha	Festival	G/P	C/N	NºCorto	Nº L/M
Mx	29/04 a 28/05	Ambulante en Casa		G/N	35	30
Br	26/05 a 07/06	Festival Impossível Curadoria Provisória (CachoeiraDoc)		G/C	8	1
Br	24/06 a 28/06	Festival Rastro		G/C	10	14
Mx	13/08 a 22/08	8º Documenta		GP/C	42	19
Br	17/08 a 27/08	Recine. Festival Internacional de Cinema de Arquivo		G/N	26	19
Br	21/08 a 31/08	9º Festival de Filmes Outdoor Rochy Spirit		GP/C	35	0
Br	23/08 a 04/10	Mostra Filme da Montanha		G/N	13	0
Br	07/09 a 20/09	12º In Edit Brasil. Fest. Int. do documentário Musical		GP/C	14	50
Br	12/09 a 16/09	Amazônia DOC. 6º Fest. Pan-Americano de cinema		G/C	18	15
Br	12/09 a 16/09	1º Festival Amazonas no Cinema		G/C	13	7
Mx	17/09 a 04/10	XI Contra el silencio todas las voces		G/C	86	51
Br	26/03 a 15/04	É tudo verdade on-line (Retrospectivo)		G/N	0	10
	24/09 a 04/10	É tudo verdade		G/C	18	22

**Fuente:** Elaboración propia.

Casi todos los eventos de esta tabla tuvieron programaciones gratuitas, el único con taquilla fue el 12º In Edit Brasil que cobró un valor de 3 reales por sesión<sup>22</sup>; y el 8º Documenta que promovió algunas sesiones especiales en *Drive-in*, paquetes que incluían filmes y experiencias gastronómicas o alcohólicas, y sesión 3D en casa, con costos variados.

El inicio de las restricciones sanitarias tomó de sorpresa a dos importantes festivales: el 15º Ambulante, previsto inicialmente para ser llevado a cabo entre en el 13 de marzo y el 28 de mayo en ocho Estados de la República Mexicana, fue postergada. La programación del 25º É tudo Verdade, inicialmente con fechas de inicio para el 26 de marzo, fue substituida por un ciclo retrospectivo online, la programación de cumpleaños fue pospuesta. Los dos festivales ya habían hecho sus ruedas de prensa, inaugurando oficialmente las actividades antes de que fueran forzados a cancelar sus ediciones conmemorativas.

Un dato interesante de las primeras actividades en línea llevadas a cabo hasta inicios de junio fue el rechazo a que los eventos celebraran las actividades

**21.** La columna G/P si refiere al evento ser gratis (G), pagado (P) o gratis y pagado (GP); la columna C/N si refiere al festival ser competitivo (C) o no competitivo (N). La columna Nº Cortos contabiliza las otras de cortometrajes exhibidos, la columna NºL/M los largometrajes y medimetrajes presentados.

**22.** El equivalente a aproximadamente 0,50 dólares o 12 pesos mexicanos.

virtuales como sus ediciones de 2020. El Ambulante nombró la edición 2020 de Ambulante en Casa; *É tudo verdade* hizo una primera programación retrospectiva, llamada *É tudo verdade online*; y por último el IX Cachoeira Doc no ocurrió, fue nombrado como Festival Impossível - Curadoria Provisória. Sus pronunciamientos iniciales proponían nuevas fechas para los eventos presenciales más adelante, solidarizándose con los afectados por el Covid-19. Sin embargo, pasado los primeros meses la necesidad del aislamiento social demostraba extenderse, *É tudo verdade* promovió su 25<sup>o</sup> edición en línea y la programación incluyó actividades paralelas donde fue analizado el histórico del evento y de su importancia para el escenario nacional<sup>23</sup>.

La adaptación para las plataformas virtuales fue el camino encontrado para seguir con la promoción de festivales a lo largo de 2020. Cada muestra encontró la manera de organizar su programación y tornar disponible el acceso a los documentales. Fue común la adopción de un programa diario con uno o más títulos, disponibles por 24hrs para los públicos. Algunos eventos incluyeron dos ventanas para una parte del programa, con obras que se tornaron accesibles en más de una fecha. En Brasil, el Festival Impossível - Curadoria Provisória, compuesto de cortometrajes, fue el único a dejar la programación disponible por todo el período del evento. En México, los documentales del Festival Contra el silencio todas las voces estuvieron disponibles durante todo el periodo en la plataforma *MXPlay* y por medio de canales de tvs públicas, con cada título presentado en fecha y horario fijo. Con el paso del tiempo fue posible percibir que la adopción de un programa fijo pasó a ser más utilizado, en parte recreando las dinámicas de sesión con horarios pre determinados y la necesidad de que los públicos eligieran entre los títulos y organizaran sus rutinas de manera a que alcanzaran las sesiones. El número de visualizaciones varió en cada festival, teniendo un total máximo de accesos posibles para cada obra. La restricción geográfica al territorio nacional también fue adoptada por

---

**23.** Los conversatorios conmemorativos fueron: "O documentário brasileiro no espelho do *É tudo verdade*" con Sérgio Rizzo, crítico de cine y miembro del comité de la selección del festival; y otra dedicada "O formato curta no *É tudo verdade*", con Patricia Rebello, profesora en la UERJ y parte del comité de la selección.

gran parte de los eventos. Las dos limitaciones fueron acordadas obra por obra con realizadores y distribuidores, tornando posible la presentación de películas inéditas. Durante *Ambulante en Casa* fue registrado al menos un incremento en el número de visualizaciones disponibles para los públicos, del documental de abertura “Silencio Radio” (2019), de Juliana Fanjil.

El restante del funcionamiento de los eventos de documentales fue muy parecido con los demás, a diferencia de que en las masterclass y conversatorios fueron promovidos más debates públicos acerca de temáticas ligadas a los derechos civiles y humanitarios, análisis sobre el oficio de hacer festivales y de la coyuntura pandémica, entre otros. A su vez, en las actividades paralelas se prestó especial importancia a las discusiones alrededor del cine documental.

Es interesante pensar que las actividades paralelas fueron transmitidas de manera libre y abierta, por medio de la página oficial, redes sociales, canales de *Youtube* y *Vimeo*. Estos contenidos no solo posibilitaron que personas de otras latitudes vieran las conferencias, sino que en gran medida quedan grabados y sus links están disponibles. La red de debates y conversaciones en vivo en formato de vídeo produce una memoria visual disponible en la internet. Es un contenido de formación y de construcción de discursos acerca de los programas de los eventos que contaron con una participación expresiva de documentalistas. En este caso la posibilidad de hacer los conversatorios virtualmente garantizó una masiva participación de los realizadores en el marco de los festivales, que se quedan registradas en las redes y son productos de las nuevas dinámicas que nacen junto con la proliferación de los festivales en línea. Los costos de la operación, el amplio acceso de los públicos a las actividades en vivo y la posibilidad de volver a ver las grabaciones son herramientas que instaurarán nuevas dinámicas en los medios audiovisuales y en los festivales.

La experiencia de *Ambulante en Casa*, el primer evento a adaptarse al ambiente virtual, abrió camino en el uso de muchas de estas posibilidades de interacción con los públicos. En su *release* para la prensa el festival declaró: “Con el fin de recuperar una esfera pública plural y participativa durante el aislamiento, tendremos sesiones de preguntas y respuestas, así como conversatorios

nocturnos con cineastas e invitados especiales y encuentros temáticos”<sup>24</sup>. La programación contó con eventos diarios, transmitidos por cuatro plataformas – página propia, *Facebook*, *Youtube* y *Vimeo* – en casi todas las actividades nocturnas. En algunos de estos conversatorios llegó a ser registrado un número total de más de 500 participantes en vivo, números que supera los registrados en las actividades presenciales<sup>25</sup>. Durante las transmisiones innumerables voluntarios trabajaron en las distintas plataformas buscando responder a los públicos, o enviaban parte de las preguntas a los mediadores de los conversatorios, que procuraban hacerlas llegar a los invitados. Este esfuerzo de recrear una participación aproximada de la vivida en los festivales presenciales, ha producido una dinámica única a la edición de *Ambulante en Casa*. Las declaraciones de cariño al evento y el pedido de que la Gira Itinerante vuelva a ocurrir atestiguan las relaciones de afecto de los públicos hacia *Ambulante*, que fue vivido como un gran alivio en un momento en que empezaron las restricciones sanitarias y el inicio del aislamiento social.

## Consideraciones finales

A lo largo del ensayo fue posible analizar los caminos adoptados por festivales audiovisuales brasileños y mexicanos frente a la emergencia sanitaria del Covid-19. La circulación de películas documentales y las muestras cinematográficas tuvieron que adaptarse al contexto de aislamiento social, con las salas de cine cerradas por varios meses y la imposibilidad de promover eventos públicos de manera presencial. Es cierto que la expansión de las plataformas virtuales de *streaming* ya era una realidad en los dos países, que han vivido el aumento en la disponibilidad de películas en línea por plataformas internacionales o nacionales en los últimos años. Sin embargo, la pandemia ha impulsado

24. “Boletín de prensa *Ambulante en Casa*”. Disponible en: [www.ambulante.org](http://www.ambulante.org) Recuperado el 10 de oct. 2020.

25. Las películas “*Silencio Radio*” (2019); “*Yermo*” (2020), de Everardo González y “*¿Qué les pasó a las abejas?*” (2019) de Adriana Otero y Robin Canul, ultrapasarán los 500 participantes en vivo. Algunos otros títulos variarán en la casa de los 300 participante, lo que también representa un número significativo.

un cambio inesperado a los festivales, que tuvieron que adaptarse al ambiente virtual de manera repentina y sin mucho tiempo para planear como recrear el espacio-tiempo de una muestra audiovisual en una edición en línea.

A pesar de las dificultades en la adaptación, un número considerable de eventos ocurrieron, llevando sus programas a los hogares y promoviendo el espacio-tiempo-virtual del festival por medio de distintas actividades en línea. Las programaciones incluyeron la presentación de películas, conversatorios, debates, mecanismos de votación *online* de mejores obras cinematográficas y los distintos *chats* interactivos, que han buscado recrear algunas de las dinámicas propias a los festivales de cine; instaurando nuevas formas de interactuar con los públicos y con los invitados.

Las actividades virtuales han transpuesto las barreras geográficas, poniendo en contacto a públicos de distintas latitudes y tornando accesibles las películas, que de otro modo tendrían su circulación restringida a la localidad del festival. Los reportes divulgados confirman que las programaciones han llegado a un número mayor de individuos, siendo compartidas en familia o vistas desde colectivos de distintas regiones. Sin embargo, hay que considerar que el dar inicio a la proyección no significa que la obra haya sido vista de principio a fin. También hay que tener en cuenta que, históricamente, algunos festivales promueven giras por pueblos y ciudades medianas, son organizados por colectivos de pequeñas alcaldías y regiones periféricas, donde el acceso a una banda ancha de calidad no siempre es una realidad.

En medio de tantos cambios realizados en un corto período de tiempo en los festivales, vivimos un momento de gran incertidumbre acerca de cómo reaccionará la economía de los dos países y cómo esto se va a reflejar en el mercado cinematográfico y en los eventos audiovisuales. Entre las consecuencias de las incertezas actuales por que pasan las muestras, tuvimos el pronunciamiento público hecho por el grupo directivo de Ambulante, donde anuncia la incapacidad de mantener sus gastos fijos delante de la contracción económica y la pérdida de ingresos de fondos públicos y privados<sup>26</sup>. Los recortes fueron

---

**26.** Pronunciamiento público a la comunidad cinematográfica, publicado en el 20 de agosto de 2020. Página oficial, [www.ambulante.org](http://www.ambulante.org), recuperado el 21 de agosto de 2020.

realizados aún con los reportes de suceso alcanzados por la edición virtual, lo que nos da pistas de que en el año de 2021 nuevas reformulaciones puedan ser necesarias en medio de un panorama repleto de irresoluciones. Lo cierto es que los festivales de cine, y las artes en general, jugaran un papel clave en disminuir el aislamiento social durante el semestre analizado, promoviendo el acceso a la cultura y creando otros modos de vivenciar el espacio-tiempo alrededor del cine para sus públicos y para el medio cinematográfico.

Quedan muchas dudas, ¿cómo viabilizar la reapertura de las salas de cine en un contexto de aforos reducidos?; ¿los festivales audiovisuales retomarán programaciones 100% presenciales?; ¿El futuro de los eventos va a ser con ediciones mixtas o virtuales? Estas y otras preguntas han sido debatidas en innumerables *lives*, que buscan trazar caminos alternativos para el circuito de festivales y para las salas de cine independientes. También son cuestiones claves para las investigaciones que tienen las muestras audiovisuales como objeto de estudio, siempre guiadas por la certeza de que un festival audiovisual va más allá de la proyección de películas en una pantalla, sea en cines u hogares<sup>27</sup>.

## Referencias

ALMEIDA, Heloisa B. **Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público** (anos 40/50 e 90), 1995. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: USP, 1995.

AMIEVA, Mariana. Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. **Cine Documental**, n. 6, online, 2012.

\_\_\_\_\_. ¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades. **Cine Documental**, n. 18, p.8-36, 2018.

ANCINE – Agência Nacional de Cinema. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE, 2017.

**27.** Agradezco los comentarios de la Dra. Ana Rosas Mantecón, Dra. Isis Saavedra Luna; Ms. Adriana Urbina Islas y Dr. Cuauhtémoc Ochoa, durante la presentación preliminar de este artículo en el Seminario sobre Experiencias Cinematográficas, México. Agradezco a los revisores Ana C. F. Accorsi Miranda, Erika Evanna, Richard Loredo y Rosa Claudia Lora Krstulovic por sus lecturas del texto final.



\_\_\_\_\_. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE, 2018.

\_\_\_\_\_. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE, 2019.

BAECQUE, Antonie de. **Cinefilia**: Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHAVÉZ CARVAJAL, Hugo. Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina. **Universitas**, n. 27, p. 19-43. Sep. 2017/Mar. 2017.

CORRÊA, Paulo Luz. **Os festivais/mostras audiovisuais 2019**: geografia e virtualidade. 2020.

DE LA VEGA, Paula. Más allá de las salas: cine al aire libre. In: **Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019**. IMCINE. p. 111-132, 2020.

DE VALCK, Marijke. **Film Festival**: From european geopolitics to global cinephilia. Amsterdam University Press, 2007.

\_\_\_\_\_. Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective. In: RUOFF, Jeffrey (ed.) **Soon to a festival near you**: programming film festivals. Reino Unido: St Andrews Film Studies, 2012. cap. 1, p. 25-40.

ETHIS, Emmanuel. **Avignon, le public réinventé**: Le festival sous le regard des sciences sociales. Paris: La documentation française, 2002.

GARRETT, Adriano R. **A curadoria em cinema no brasil contemporâneo**: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008 - 2012). Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2020.

GONZÁLEZ, Leandro R. Netflix, “más acá” de los contenidos: la interfaz y la plataforma. **La Trama de la Comunicación**, v. 24, n. 1, p. 147-164. Ene./Jun. 2020.

GUTIÉRREZ, Rebeca. Los Festivales Audiovisuales en Chile. In: WHITTLE, Johanna; NÚÑEZ, Enrique (ed.) **VI Panorama del Audiovisual Chileno**. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017. cap. 7, p. 111-120.

IMCINE – Instituto Mexicano de Cinematografía. **Anuario estadístico de cine Mexicano**. México: IMCINE, 2019.

\_\_\_\_\_. **Anuario estadístico de cine Mexicano**. México: IMCINE, 2020.

JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean-Marc. **Cinefilos y cinefilias**. Buenos Aires: La Marca, 2012.

LEAL, Antônio; MATTOS, Maria Teresa. (coord.). **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

MAGER, Juliana. M. **É Tudo Verdade?** Cinema, memória e usos públicos da história. Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF, 2019.

MELO, Izabel. de F. C. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: USP, 2018.

MATTOS, Maria Teresa. **O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: UERJ, 2018.

NÉGRIER, Emmanuel (org.). **Les publics des festivals**. Paris: Éditions Michel de Maule, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

PALMA, Tobías; ALVARADO, Pablo; GARCÍA, Íñigo. Audiencias y Estrategias de Convocatoria en Festivales De Cine Nacional. **Comunicación y Medios**, n. 30. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen/Universidad de Chile, p. 255-270, 2014.

PEIRANO, María P.; AMIEVA, Mariana. Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano. **Revista Cine Documental**, n. 18. p. 1-7, 2018.

PEIRANO, María P.; ITIER, Sebastián G. Los Festivales de Cine en Chile (1963/1967-2017). **Informe del Proyecto: Festivales de Cine en Chile: ventanas de exhibición y difusión del cine chileno**. Fondo Audiovisual 410942, mar. 2018.

PIRES, Bianca S. **Público de cinema em foco: Um olhar acerca das salas de exibição do bairro de Botafogo e seus frequentadores**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Niterói: UFF, 2013.

\_\_\_\_\_. **A formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais internacionais**. Tese (Doutorado em Humanidades – Sociologia). Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

RIBEIRO, Emerson D. G. O Festival e a Cidade: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como um espaço de sociabilidade na capital paulista. **CSONline**, Revista Eletrônica de Ciências Sociais, n.29, p. 32-44, ene./jul. 2019.

ROMÁN, José. Dos tiempos para la utopía: festivales de cine latinoamericano. **Aisthesis**, n. 48, p. 13-30, dic. 2010.

ROSAS MANTECÓN, Ana (org.). **Butacas, Plataformas y asfalto**: Nuevas miradas al cine mexicano. Ciudad de México: Fideicomiso para la promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal (PROCINECDMX), 2019.

RUOFF, Jeffrey. Introduction: Programming Film Festivals. In: RUOFF, Jeffrey (Ed.) **Soon to a festival near you**: programming film festivals. Reino Unido: St Andrews Film Studies. Introduction, p. 1-22, 2012.

SILVA, Marcos A. da. **Territórios do Desejo**: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Florianópolis: UFSC, 2012.

VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. **Secuencias**, n.39, p.11-42, 2014.

\_\_\_\_\_. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. **Cine Documental**, n. 18, p. 144-171, 2018.

ZAVALA, Lauro. El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación. **Revista Toma Uno**, n. 1, p. 25-36, 2012.

ZIRIÓN PÉREZ, Antonio. Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México. **Decantos**, n. 58, p. 132-147, sep./dic. 2018.

Artículos de internet:

ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES. Perfiles de consumidores audiovisuales entre asistentes al 31º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Buenos Aires: **Enfoque Consumos Culturales**, 2018. 70 p. Disponible en: <http://enfoqueconsumosculturales.org.ar>. Recuperado el 22 dic. 2020.

**Recebido:** 15/10/2020

**Aceito:** 19/12/2020