

REVISTA  
**COMUNICACIÓN  
Y MEDIOS**

AÑO 29 / SEGUNDO SEMESTRE 2020 / CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

42

*Festivales  
de Cine en  
América  
Latina:*

**HISTORIAS Y NUEVAS  
PERSPECTIVAS**



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

REVISTA  
**Comunicación  
y Medios**

Nº  
**42**

Año 29 / 2020  
Segundo Semestre  
Santiago, Chile.

---

## Revista *Comunicación y Medios* Nº 42

Universidad de Chile  
Rector: Doctor Ennio Vivaldi Véjar  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Directora: Doctora Loreto Rebolledo González  
Editor General: Doctor Tomás Peters  
Editora: Doctora Claudia Lagos Lira  
Asistente: Magíster Cristian Cabello  
Editoras invitadas monográfico Nº42:  
María Paz Peirano, Universidad de Chile, Chile  
Aida Vallejo, Universidad del País Vasco, España  
Diseño: Puracomunicación  
ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

Todos los artículos son revisados por un mínimo de dos académicos o investigadores de su Comité Editorial o del Referato y la mayoría posee grado de doctor/a en el campo. Para asegurar evaluaciones neutras y sin sesgos de ningún tipo hacia los autores, la revista *Comunicación y Medios* garantiza un arbitraje de "doble ciego".

Durante el proceso de revisión la identidad, tanto de autores y evaluadores, se mantiene oculta. Los factores que se tienen en cuenta en la revisión son la pertinencia, la solidez, la importancia, la originalidad, la legibilidad y el lenguaje del artículo.

Los revisores evalúan el contenido intelectual de los manuscritos, sin importar la raza, el género, la orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, la nacionalidad o la filosofía política de los autores.

### **Consejo Editorial:**

Doctora Ingrid Bachmann,  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
Doctor Alejandro Baer,  
Universidad de Minnesota, Estados Unidos  
Doctora Nancy Berthier,  
Université Paris-Sorbonne, Francia  
Doctor Miguel Alfonso Bouhaben,  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador  
Doctora Mar Chicharro,  
Universidad de Burgos, España  
Doctor Felip Gascon i Martín,  
Universidad de Playa Ancha, Chile  
Doctora Gabriela Gómez,  
Universidad de Guadalajara, México  
Doctora Charo Lacalle Zalduendo,  
Universitat Autònoma de Barcelona, España  
Doctora Anna Maria Lorusso,  
Università di Bologna, Italia  
Doctor Armand Mattelart,  
Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia  
Doctora Nancy Morris,  
Temple University, Estados Unidos  
Doctora María Antonia Paz,  
Universidad Complutense de Madrid, España  
Doctor Carlos Scolari,  
Universitat Pompeu Fabra, España  
Doctor Fernando Ramos,  
Universidad Complutense de Madrid, España  
Doctora Simone Maria Rocha,  
Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

---

### **Agradecemos la colaboración de evaluadores y evaluadoras del Nº 42:**

- Doctora Marina Alvarado, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile
- Doctoranda Mariana Amieva, Universidad de la República, Uruguay
- Doctora Julie Amiot-Guillouet, Université de Cergy-Pontoise, Francia
- Doctor Cristian Antoine, Universidad Autónoma de Chile, Chile
- Doctorando Jorge Araneda, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Turquía

- Doctora Samia Benaissa, Universidad Complutense de Madrid, España
- Doctora Claudia Bossay, Universidad de Chile, Chile
- Doctorando Fabián Bustamente, Universidad Alberto Hurtado, Chile
- Doctora Constanza Burucúa, Western University, Canadá
- Doctora Julianna Cassano, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
- Máster Raúl Castro Pérez, Universidad Científica del Sur, Perú
- Magíster Mariela Cantú, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- Doctor Juan Carlos Domínguez, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Doctor Carlos Durán Migliar, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile
- Doctor Wilson Gómez, Universidad del Tolima, Colombia
- Doctor Arnau Gifreu, Universitat de Girona, España
- Doctorando Leandro González, Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina
- Doctora Daniuska González-González, Universidad de Playa Ancha, Chile
- Doctoranda Susadny González-Rodríguez, Universidad de Guadalajara, México
- Doctora Tamara Falicov, University of Kansas, Estados Unidos
- Doctor Daniel Flores Cáceres, Universidad de Los Lagos, Chile
- Doctora Tamara Jorquera, Universidad de Chile, Chile
- Doctora Eileen Karmy, Universidad de Glasgow, Reino Unido
- Doctora Tânia Leão, Universidad de Oporto, Portugal
- Doctora Diana León, University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos
- Doctora Ana María López, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
- Doctora Maria Luna-Rassa, Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España
- Doctor Carlos Lloga Sanz, Universidad de Oriente, Cuba
- Doctora Carla Maeda, Instituto Tecnológico de Monterrey, México
- Doctor Philippe Meers, University of Antwerp, Bélgica
- Doctora Marina Moguillansky, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
- Doctora Andrea Molfetta, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Doctora Liz Moreno Chuquen, Idaho State University, Estados Unidos
- Doctora Macarena Peña y Lillo, Universidad Diego Portales, Chile
- Doctor Fernando Ramírez Llorens, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Doctora Verónica Ramírez-Errázuriz, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
- Doctoranda Carla Rivera Aravena, Universidad de Santiago de Chile, Chile
- Doctora Kelly Robledo-Díoses, Universitat Autònoma de Barcelona, España
- Doctora Rosario Radakovich, Universidad de la República, Uruguay
- Doctor Alfonso Salgado, Universidad Diego Portales, Chile
- Doctora Isabel Seguí, University of Edinburgh, Escocia
- Doctora Ximena Orchard, Universidad Alberto Hurtado, Chile
- Doctorando Simón Palominos, Universidad Alberto Hurtado, Chile
- Doctora María Luisa Ortega Gálvez, Universidad Autónoma de Madrid, España
- Doctor Iván Pinto, Universidad de Chile, Chile
- Doctor William Porath, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
- Magíster Guillermo Vásquez, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
- Doctor Enrique Vergara, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
- Doctora María Vicens, Universidad de Buenos Aires, Argentina

**ÍNDICE**

- 08 **Editorial N°42**  
11 **Editorial Monográfico N°42**

**SECCIÓN MISCELÁNEA**

- 16 **Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en Switched**

*Distances and affinities between doramas and local fictions according to Chilean screenwriters: melodrama in Switched*

**Daniela Grassau, Constanza Mujica, Alejandro Bruna** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

- 30 **Diversos pero concentrados: percepciones de los comunicadores sobre el pluralismo de los medios digitales en Chile**

*Diverse but concentrated: perceptions of communicators on the pluralism of digital media in Chile*

**Nicolás del Valle y Fernando Carreño** / International Institute for Philosophy and Social Studies, Santiago, Chile

- 44 **Metáforas presidenciales durante el estallido social chileno de 2019**

*Presidential metaphors during the 2019 Chilean social outbreak*

**Amanda Valenzuela-Valenzuela y Ricardo Andrés Cartes-Velásquez** / Fundación Kimntrum, Concepción, Chile

- 56 **La representación fotográfica del círculo de la violencia de género en Salta, Argentina**

*The photographic representation of the circle of the gender violence, in Salta, Argentina*

**Diana Carolina Deharbe** / Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná, Argentina

---

## SECCIÓN MONOGRÁFICA

72

### Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latino-americanos

*Inequalities within the international film arena. A framework to studying Latin American film festivals*

**Minerva Campos Rabadán** / Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España

85

### Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960

*Police surveillance strategies at the Mar del Plata Film Festival between 1959 and 1960*

**Carlos García Rivas** / Universidad Carlos III, Madrid, España

96

### FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo

*FICValdivia and its role in Contemporary Chilean cinema*

**Sebastián González** / University of Edinburgh, Edimburgo, Escocia

108

### Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos

*Managing Bogota film festivals: Beyond audience formation*

**Camilo Calderón-Acero** / Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, Colombia

120

### The seeds multiply: the AcampaDOC International Documentary Film Festival

*Las semillas se multiplican: el Festival internacional de documentales AcampaDOC*

**Jasper Vanhaelemeesch** / University of Antwerp, Antwerp, Belgium

---

134 **Aproximación a los certámenes cinematográficos de realidad virtual, aumentada e inmersiva en América Latina**

*Latin American film festivals of virtual, augmented, and immersive reality: An overview*

**Montserrat Jurado-Martín** / Universidad Miguel Hernández de Elche, Elche, España

**SECCIÓN DOCUMENTOS**

148 **Mimético culto: La cordillera de los sueños**

**Ileana Rodríguez** / The Ohio State University

**RESEÑAS**

156 **No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia**

**Catalina Donoso**

Reseña por Lorena Herrera

158 **La era de la crónica (2019)**

**Marcela Aguilar G.** / Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile

Reseña por Ximena Póo

160 **Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias**

**Rosario Radakovich y Ana Elisa Wortman** / Coordinadoras

Reseña por Matías Javier Romani



## Editorial N° 42

El cierre de la década de 2010 será recordado por la fluctuación entre expectativas inéditas e incertidumbres crecientes. A nivel mundial, la pandemia ha producido cambios drásticos en las formas de habitar la cotidianidad, así como también en la acción política y económica de los Estados. La sociedad global exige a los ciudadanos y ciudadanas coordinar sus tiempos y espacios a una velocidad cada vez más acelerada y en múltiples latitudes del planeta. Si bien las tecnologías disponibles hace pocos años permitían establecer reuniones virtuales en cualquier parte del mundo, hoy éstas se han vuelto una herramienta central. Aplicaciones como Zoom y Google Meet han colonizado el vocabulario cotidiano de millones de personas y se han transformado en aliadas para sobrellevar la pandemia y el confinamiento. De la misma forma, en plataformas como Facebook Live e Instagram se han alojado seminarios web o *webinars* que abordan las más diversas temáticas de interés público y cultural. Gracias a estas plataformas digitales, no solo ha sido posible mantener la actividad laboral y el flujo de procesos económicos pre-pandemia, sino que también ha permitido mantener la comunicación con familiares y amigos.

En Chile, este fenómeno de *zoomización* ha ocurrido simultáneamente al proceso constituyente gatillado por la revuelta social de octubre de 2019. Durante el año 2020, chilenos y chilenas hemos asistido y participado de un escenario deliberativo que interpela directa y radicalmente la herencia política y cultural impuesta desde el 11 de septiembre de 1973 y cultivada cuidadosamente por las administraciones democráticas post-1990.

El 2020 fue, también, un año que revisó y analizó el proyecto político de la Unidad Popular. Desde la ascensión de Salvador Allende como presidente de Chile en 1970 han pasado 50 años de historia. En medio siglo hemos sido protagonistas de las transformaciones políticas, sociales y culturales más importantes de la historia republicana del país: desde la “vía chilena al socialismo” al mejor alumno del neoliberalismo mundial. A partir de estos *pares opuestos* se ha tejido una sociedad paradójica: una optimista frente al desarrollo económico sin importar sus consecuencias y otra caracterizada por un malestar general alimentado por la alta

desigualdad social, el individualismo y el trato indigno en el diario vivir. Si la primera fructificó como un espejismo en las décadas de los años 1990s y 2000s, la segunda se alzó en protesta durante la década que estamos despidiendo.

Gracias a la permanente resistencia y movilización de estudiantes, trabajadoras y trabajadores, feministas, movimientos indígenas y disidencias sexuales, entre otros actores que hicieron estallar la esfera pública masculina, blanca y capitalina, se produjo una revuelta social que derivó —no sin debate, crítica y sospecha— en un plebiscito inédito en la historia de Chile. El 25 de octubre de este año que despedimos, chilenos y chilenas aprobaron por una abrumadora mayoría dar paso, a través de una convención constituyente —paritaria y con representantes indígenas—, a un proceso deliberativo que busca escribir una nueva carta magna para el país. Frente a este nuevo, incierto y desafiante escenario, requerimos evidencia, nuevos enfoques y voces, un corpus intelectual y de conocimientos múltiples y diversos que alimenten a este cuerpo social en su búsqueda por una “nueva forma de vivir juntos”.

Este nuevo número de *Comunicación y Medios* quiere aportar en esa dirección y lo hace desde diversas esferas de análisis. La sección Miscelánea se inicia con el artículo “Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en *Switched*”, de Daniela Grassau, Constanza Mujica y Alejandro Bruna. Utilizando como estudio de caso la serie *Switched*, el artículo analiza las razones detrás del éxito de los doramas asiáticos en Latinoamérica desde una perspectiva interpretativa-profesional. A partir de entrevistas semiestructuradas a guionistas de telenovelas chilenos, este estudio describe cómo se produce una reestructuración del género “telenovela” debido a la idiosincrasia cultural asiática y al uso de elementos narrativos y audiovisuales atractivos para el público juvenil-adolescente.

El segundo artículo analiza los discursos de comunicadores de medios digitales sobre el pluralismo informativo en Chile. En su investigación, Nicolás del Valle y Fernando Carreño afirman que los periodistas chilenos entienden al pluralismo informativo como una diversidad mediática y consideran a su propio medio de comunicación como pluralista. Sin embargo, los mismos entrevistados



perciben que el sistema de medios en su conjunto ve limitado su pluralismo por la comercialización de los medios y el poder del dinero sobre las líneas editoriales. Este artículo ayuda a pensar, justamente, que los medios en Chile pueden describirse como diversos pero concentrados.

“Metáforas presidenciales durante el estallido social chileno de 2019” de Amanda Valenzuela y Ricardo Cartes, es un aporte para repensar el país en que vivi(re)mos. La investigación indaga en profundidad en las metáforas a las que recurrió el presidente de Chile, Sebastián Piñera, en sus discursos emitidos entre el 18 y el 25 de octubre de 2019, precisamente en los días inmediatamente posteriores al llamado estallido social. Sobre la base de una metodología novedosa y bien documentada, devela los mecanismos a través de los cuales las metáforas retóricas buscaban proteger lo “construido” a lo largo de la historia chilena, como en el caso de la conocida “guerra contra un enemigo poderoso” —refiriéndose a las y los manifestantes durante el momento más crítico de la revuelta. Los resultados de este trabajo iluminan el camino constitucional en curso.

La sección miscelánea cierra con “La representación fotográfica del círculo de la violencia de género en Salta, Argentina”, de Diana Deharbe. A partir del análisis del ensayo fotográfico del fotoperiodista argentino Gastón Ñíguez, titulado *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista* (2018), la autora reflexiona sobre los modos visuales en los cuales se representa la violencia de género. Por medio de un análisis semio-pragmático, el artículo analiza una serie de fotografías —creadas sobre la base del relato de siete mujeres de Salta, una de las ciudades con mayores índices de violencia de género en la Argentina— que retratan las múltiples facetas y secuelas de la violencia de género no solo en la ciudad del país vecino, sino también en toda América Latina.

Este nuevo número de *Comunicación y Medios* saluda a las editoras invitadas de su sección monográfica, las doctoras María Paz Peirano, de la Universidad de Chile, y Aida Vallejo, de la Universidad del País Vasco. El especial “Festivales de Cine en América Latina: historias y nuevas perspectivas” llamó a presentar trabajos recientes sobre festivales de cine en Latinoamérica que dieran cuenta de la diversidad de experiencias locales, reflexionaran

sobre su rol en la exhibición y circulación cinematográfica y sopesaran su impacto en la formación de públicos locales y en la construcción de campos cinematográficos nacionales y regionales. Esta convocatoria recibió contribuciones de colegas de Bélgica, Colombia, Chile, Argentina y España y es un aporte significativo al estudio tanto histórico como contemporáneo del papel que cumplen los festivales de cine en América Latina, los fenómenos y procesos que desencadenan en los circuitos locales y regionales y su vinculación con los circuitos globales más consagrados.

Los artículos publicados en el monográfico “Festivales de Cine en América Latina: historias y nuevas perspectivas” examinan estos certámenes en tanto objetos y artefactos culturales; en tanto espacios de encuentro, circulación y consagración; así como también en tanto hitos o nodos registrados en circuitos de la producción cinematográfica, en particular, y de las industrias culturales, en general, desde sus más diversas facetas: Teóricamente, los trabajos discuten las tensiones en el circuito cinematográfico internacional y los mecanismos a través de los cuales los festivales latinoamericanos se inscriben en esas supercarreteras; desde una perspectiva histórica, se reconstruyen las estrategias de vigilancia en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960; a partir de una mirada sobre la gestión e inscripción de los festivales en los circuitos regionales, se analiza el caso del FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo, así como también la gestión de festivales de cine en Bogotá y el caso del AcampaDOC International Documentary Film Festival de Panamá; y, al alero de una discusión contemporánea, se estudian los certámenes cinematográficos de realidad virtual, aumentada e inmersivos en América Latina.

Esta edición N° 42 de la revista incluye, en su sección documentos, el artículo “Mimético culto: La cordillera de los sueños” de la Emerita Humanities Distinguished Professor de The Ohio State University, Ileana Rodríguez. En el texto, la profesora Rodríguez analiza, desde un lenguaje poético y sobre la base de recursos teóricos provenientes del psicoanálisis y la deconstrucción, el recientemente estrenado documental de Patricio Guzmán *La cordillera de los sueños* (2020). Este documento es un aporte sustantivo para pensar la memoria histórica, así como también una reflexión sensible para imaginar un nuevo Chile en el contexto actual.

Finalmente, este nuevo número incluye tres reseñas de libros que aportan a pensar las nuevas formas de la crónica en el periodismo, las mutaciones del consumo cultural y los procesos de la infancia en la sociedad contemporánea: *La era de la crónica* (2019) de Marcela Aguilar, reseñado por Ximena Póo; *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias* de Rosario Radakovich y Ana Elisa Wortman, escrita por Matías Javier Romani, y *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia* de Catalina Donoso y reseñado por Lorena Herrera.

El año 2020 se caracterizó por elaborar una *adaptación radical* basada en el confinamiento y la mediación tecnológica en múltiples esferas de la vida social: en el mundo del trabajo, en los vínculos familiares, en las lógicas de la intimidad, en las formas de sociabilidad, en el acceso a la cultura y las artes, en los usos de los medios de comunicación, etcétera. Como dijimos al inicio de esta editorial, este año será recordado por la oscilación entre las expectativas de normalidad y las incertidumbres

del mañana. Pero también será recordado como un “momento bisagra” entre las normas y formas de la cotidianidad del siglo XX y las prácticas cotidianas mediadas por dispositivos digitales y virtuales —caracterizados por la inteligencia artificial y los algoritmos— del siglo XXI. Si bien este escenario será compartido a nivel mundial, en el caso chileno tendremos una particularidad mayor: el año 2021 no solo abrirá una nueva década, sino también un tiempo deliberativo que dará paso a una constitución democrática, participativa y diversa, que sembrará las bases de un nuevo Chile. Al menos esa es la expectativa.

---

**Tomás Peters**

Editor General

**Claudia Lagos Lira**

Editora

---

## Editorial Monográfico N°42: Festivales de cine en América Latina: Historias y nuevas perspectivas

---

Editoras invitadas:

### María Paz Peirano

Profesora asistente, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

### Aida Vallejo

Profesora agregada, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), España

---

Hasta hace poco más de una década, las investigaciones sobre festivales de cine en todo el mundo se hacían de manera incipiente, ocupando un espacio muy marginal en los estudios de cine tradicionales. Es un ámbito de carácter interdisciplinar que, aunque relativamente joven, ya cuenta con ciertas referencias a autoras canónicas como Marijke de Valck y Dina Iordanova, ciertos conceptos básicos en permanente discusión (como “circuito”, “red” o la idea misma de “festival”), algunos métodos y prácticas reflexivas habituales (que abarcan desde el trabajo de archivo hasta el análisis de programación, las entrevistas y la etnografía) y una extensa bibliografía básica y especializada, que incluye tanto festivales generalistas —es decir, que exhiben cine de distintos géneros y formatos— como aquellos especializados en distintos tipos de cine (LGBTQI+, mujeres, documental y archivo, entre otros).

Esta emergencia de los *Film Festival Studies* coincide con una abrumadora expansión del objeto de estudio mismo. La proliferación de festivales de cine en todas partes del mundo en los últimos veinte años ha diversificado el paisaje internacional, más allá de los prestigiosos festivales de cine de “clase A” (como Cannes, Venecia, Berlín y San Sebastián) a un número creciente de certámenes en distintas regiones del mundo. En cada una de estas locaciones, de manera más o menos incipiente, académicas y académicos especializados se han enfocado en comprender el fenómeno de los festivales de cine desde perspectivas tanto locales (nacionales,

regionales) como transnacionales y globales, asumiendo la complejidad geopolítica asociada a estos certámenes. Esta investigación ha supuesto una nueva mirada contextual sobre el cine, abriendo el paso a la revisión de las fuentes y las perspectivas de análisis con las que hemos leído la historia del cine, con las que observamos sus tendencias actuales y a partir de las cuales proyectamos sus posibles desarrollos. Los festivales de cine se han convertido en una clave que abre nuevas posibilidades para comprender, de formas variadas y muchas veces desafiantes, nuestras cinematografías, poniendo de manifiesto su papel activo en la conformación de cánones cinematográficos (Vallejo, 2020).

Los festivales de cine son eventos fundamentales en el desarrollo histórico del cine latinoamericano. Por una parte, son espacios de exhibición cinematográfica que han tendido a fortalecer culturas fílmicas nacionales, transnacionales y/o “alternativas” a la hegemonía de la industria cinematográfica de Hollywood (de Valck, 2007). Los festivales internacionales, cuyo centro históricamente ha estado en Europa, han influido también en las formas de circulación en otras regiones del mundo, estableciendo redes de cooperación e intercambio global (Vallejo, 2014; Iordanova & Cheung, 2010; Wong, 2011). Por otra parte, son espacios de encuentro social e intercambio cultural que han contribuido a fortalecer la comunidad de artistas, críticos y trabajadores/as de la industria audiovisual latinoamericana, a formar a nuevas generaciones de cineastas y a mediar entre el cine y el público, dentro y fuera de América Latina (Peirano, 2016, 2018).

A lo largo de su historia, eventos como el Festival Internacional de Mar del Plata (Argentina), el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (Chile) o el Festival de Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba) han marcado la historia del cine de la región, condicionando sus trayectorias, incluida la conformación y difusión del concepto de “cine latinoamericano” a fines de la década del sesenta. Más recientemente, otros festivales de cine locales (como, por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Buenos Aires BAFICI) e internacionales (como el Festival de Cine Latino de Toulouse, el Festival de San Sebastián, el Festival de Cannes, el Festival de Rotterdam o el Festival de Berlín) han seguido contribuyendo al desarrollo de las cinematografías latinoamericanas, potenciando estéticas, cineastas y referentes en el continente,

así como también contribuyendo a su producción (Ross, 2011; Campos, 2013).

A pesar de la importancia de estos eventos, los estudios sobre festivales de cine en relación a América Latina comenzaron muy recientemente, con algunos trabajos pioneros como Mestman (2002), Kriger (2004), Triana-Toribio (2007), Moguillansky (2009), Amieva (2010), Falicov (2010) y Ross (2010). Los estudios en Latinoamérica pueden dividirse primero en aquellos dedicados a la circulación del cine latinoamericano en el circuito internacional de festivales y luego a las publicaciones que toman los festivales de cine que se celebran en América Latina como objeto de estudio, incluyendo trabajos de mapeo de festivales en la región. Es posible identificar un corpus creciente de literatura, aunque aún no contamos con un marco teórico propio. Recién está formándose un campo académico dentro de América Latina que implique un reconocimiento mutuo, el manejo de los referentes internacionales y la profundización de la investigación regional.

Uno de los desafíos importantes es sistematizar dicho corpus y empezar a tender más puentes entre la academia europea y la latinoamericana, propiciando el espacio para realizar estudios comparativos más diversos sobre festivales de cine en el continente. Un primer intento por acercar a lectores de habla hispana a la bibliografía básica en este ámbito es el número especial de la revista *Secuencias*, editado por Vallejo (2014). El monográfico de *Comunicación y Medios* que acá presentamos recorre esta huella, dedicando un número especial exclusivamente a festivales de cine latinoamericanos que han tendido a estar más invisibilizados dentro del campo internacional y de la literatura en español. Con ello buscamos no solo contribuir a la difusión de este ámbito de investigación en la esfera hispanohablante, sino también poner el foco en festivales que se celebran en América Latina.

Este número especial dirige la mirada hacia América Latina en tanto centro del estudio y espacio discursivo, como el contexto primario de circulación, que nos permita entender su influencia tanto a nivel local como regional, como internacional. Los trabajos dan cuenta de la diversidad de experiencias y perspectivas locales, reflexionando sobre su rol en la producción, exhibición, recepción y circulación cinematográfica. Al visibilizar las particularidades de los festivales latinoamericanos, sus redes regionales y sus convergencias, trazan

un punto de vista que dialoga y contrarresta las dinámicas habituales de la academia, que refuerzan lógicas eurocéntricas.

El primer artículo de este monográfico, titulado “Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: un modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos”, de Minerva Campos Rabadán, ofrece una aproximación teórica al espacio de festivales latinoamericanos. Ahondando en las problemáticas relativas a la dicotomía centro-periferia, la autora reflexiona sobre el uso contemporáneo de dicha terminología y propone un marco interpretativo que subraya el carácter desigual de los intercambios y las relaciones que tienen lugar en el circuito internacional de festivales.

El segundo artículo, “Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960” de Carlos Daniel García Rivas, se centra en la dimensión política de los festivales. El autor ofrece una mirada retrospectiva a los mecanismos de control y censura gubernamental implementados durante el festival argentino, dirigidos al control de invitados sospechosos de mantener relación con el comunismo durante la convulsa época de la Guerra Fría.

En tercer lugar, Sebastián Alejandro González Itier analiza en “FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo”, la relación del cine nacional con el festival chileno. El texto reconstruye los orígenes del festival, para después analizar la evolución de su programación, estudiando su influencia en las trayectorias y producción de cineastas claves del cine chileno.

En cuarto lugar, Camilo Calderón presenta un estudio de los festivales de la ciudad colombiana en “Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos”. El artículo se centra en cuatro festivales de distinto ámbito (cortometraje, documental, cine universitario/comunitario/indígena, y narrativas digitales), analizando su relación con las políticas públicas y recopilando reflexiones de los distintos agentes culturales que colaboran en su organización.

El quinto artículo, de Jasper Vanhaelemeesch, se titula “Las semillas se multiplican: el Festival internacional de documentales AcampaDOC”, y ofrece una mirada al poco explorado ámbito de festivales en centroamérica y El Caribe. Usando el festival

de documental panameño como estudio de caso, el autor explora las prácticas socio-culturales que se desarrollan en su seno y analiza su influencia en la formación de cineastas y su relación con escuelas de cine de la región.

Por último, Montserrat Jurado-Martín se acerca a las prácticas más contemporáneas vinculadas a las nuevas tecnologías en el artículo titulado "Aproximación a los certámenes cinematográficos de realidad virtual, aumentada e inmersiva en América Latina". Su texto se centra en el mapeo de los eventos dedicados exclusivamente a la realidad virtual, aumentada, en 360 grados o inmersivos, ofreciendo un panorama general, y ahondando en las características de dos festivales de realidad virtual y cine inmersivo celebrados en México y Argentina, respectivamente.

Con esta selección, el monográfico ilustra la diversidad de disciplinas y aproximaciones dentro del estudio de festivales y ofrece un panorama que da cuenta de sus posibles vertientes. Desde una problematización del circuito como espacio global donde interactúan distintas fuerzas que modelan la circulación del cine latinoamericano, a la historia cultural que pone de manifiesto la instrumentalización de los espacios culturales por las fuerzas políticas; desde los procesos de legitimación y creación del canon de cines nacionales hasta las estrategias de gestión cultural encaminadas a la creación de públicos; desde el estudio de la influencia de las interacciones sociales que se generan en el marco de los festivales a la ambición cartográfica de identificación de los eventos que han proliferado en los últimos años, este número aspira a dar una visión poliédrica de las posibilidades del estudio de festivales, dando protagonismo a los eventos que se celebran en América Latina.

Consideramos, por lo tanto, que, aunque fragmentario en lo geopolítico (dado que muchas regiones y eventos de América Latina quedan aún por explorar en futuros estudios), este número especial ilustra el carácter interdisciplinar y abierto de la investigación académica sobre festivales, acercándose a un objeto de estudio cuyo carácter de nodo de negociación entre cineastas, gestores culturales, fuerzas políticas, agentes de la industria audiovisual y grupos sociales (vinculados o no al cine), entre otros, lo sitúa en un lugar privilegiado para analizar las diversas culturas cinematográficas de la región.

## Referencias

- Amieva, M. (2010). El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971. 33 *cines*, 2.
- Campos, M. (2013). La América Latina de "Cine en construcción". Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, 71, 13-26.
- Falicov, T. (2010), "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video". En G. Elmer, C. Davis, C., J. Marchessault, J. & J. McCullough J. *Locating Migrating Media* (pp.3-21). Lanham: Lexington Books.
- Iordanova, D. & R. Cheung (2010). *Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Kruger, C. (2004). Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas. *Archivos de la Filmoteca*, 46, 118.
- Mestman, M. (2002) From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-74). *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 1(1), 40 -53.
- Moguillansky, M. (2009). *Tropas de cine. La construcción discursiva de la competencia entre Brasil y Argentina en los festivales de cine*. [Presentación Congreso]. Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro. <http://lasa.international>
- Peirano, M. P. (2016), Pursuing, Resembling, and Contesting the Global: The Emergence of Chilean Film Festivals. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 112-131. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>
- \_\_\_\_\_ (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.Info* 43, 57-69. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>
- Ross, M. (2010). "Film festivals and the Ibero-American sphere". En D. Iordanova & R. Cheung (Eds). *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (pp. 71-187). St Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Triana-Toribio, N. (2007). El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 25, 25-45
- de Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39, 13-42.
- \_\_\_\_\_ (2020). Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History. *Studies in European Cinema*, 17(2), 155-169. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>



# SECCIÓN **MISCELÁNEA**



## Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en *Switched*

*Distances and affinities between doramas and local fictions according to Chilean screenwriters: melodrama in Switched*

### Daniela Grassau<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
dgrassau@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0001-7846-8322>

### Constanza Mujica

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
mcmujica@uc.cl  
<http://orcid.org/0000-0001-8003-1576>

### Alejandro Bruna

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
ahbruna@uc.cl  
<http://orcid.org/0000-0002-1217-2833>

## Resumen

Crecientemente las pantallas de Latinoamérica, tanto en TV abierta como de pago o *streaming*, han ido aumentando su oferta de ficciones asiáticas de alto contenido melodramático. En ellas es posible encontrar elementos que la acercan y otras que la distancian del género latinoamericano por excelencia: las telenovelas. Este trabajo busca comprender las razones detrás del éxito de los *doramas* en Latinoamérica desde una perspectiva interpretativa-profesional a partir de entrevistas semiestructuradas a guionistas de telenovelas chilenos, quienes discutieron como caso de análisis la serie *Switched*. Los resultados sugieren que dentro de las características potencialmente vinculadas a su éxito en Latinoamérica se cuentan, por un lado, el rescate de elementos del melodrama clásico —arquetipos, historia de amor fuerte, conflictos universales—, y por otro, una reestructuración del género vinculada a la idiosincrasia cultural asiática y al uso de elementos narrativos y audiovisuales atractivos para el público juvenil-adolescente.

**Palabras clave:** melodrama, telenovela, dorama, guionistas, TV, adolescentes.

## Abstract

Increasingly, the screens of Latin America, in both broadcast and pay TV or streaming, have expanded their offer of Asian fictions with high melodramatic content. In them, it is possible to find elements that approach it and others that distance it from the Latin-American television genre par excellence: telenovelas. This work seeks to understand the reasons behind the success of *doramas* in Latin America from an interpretive-professional perspective based on semi-structured interviews with Chilean scriptwriters of telenovelas, who discussed the series *Switched* as a case study. The results suggest that, among the characteristics that potentially link its success in Latin America are, on the one hand, the rescue of elements of classic melodrama —archetypes, a strong love story, universal conflicts— and, on the other, a restructuring of the genre linked to the Asian cultural idiosyncrasy and the use of narrative and audiovisual elements attractive to the youth-adolescent public.

**Keywords:** melodrama, telenovela, dorama, scriptwriters, TV, teenagers



## 1. Introducción

El melodrama está al centro de los estudios latinoamericanos sobre comunicaciones, presente en el imaginario colectivo de su literatura, música y en el género televisivo más importante desarrollado en la región: las telenovelas (Martín Barbero, 1987; Cabrujas, 2002). Una historia de amor poderosa, villanos/as perversos, heroínas en desgracia, son algunos elementos de estas producciones (Escudero, 1997) que han extendido su influencia a la producción cultural de países distantes como Turquía (Vasallo de Lopes & Orozco, 2017), Japón o Corea (Dettleff, 2018).

Así ocurre con los *doramas* (Clements & Tamamuro, 2003), ficciones asiáticas de alto contenido melodramático que aparecen con relativa estabilidad en las pantallas latinoamericanas y que crecientemente presentan altos índices de audiencia, especialmente adolescente (Dettleff, 2018). Este trabajo busca contribuir a comprender el éxito de estas producciones en Latinoamérica desde una perspectiva interpretativa-profesional, a partir de entrevistas semiestructuradas a siete guionistas de telenovelas chilenos que revisaron una misma producción —*Switched*— para discutir puntos de contacto y distancia entre doramas y ficciones latinoamericanas. El objetivo fue explorar los principales elementos del melodrama presentes en los *doramas*, tanto narrativos, de construcción audiovisual y de personajes reconocibles en el contexto latinoamericano, y aquellos que podrían explicar su éxito y aceptación por parte de la audiencia en la región.

Los principales resultados muestran que los guionistas chilenos perciben los *doramas* como un rescate del género melodramático clásico, particularmente por su uso de arquetipos y de la historia de amor tradicional, pese a que aparece en ellos una reestructuración del género vinculada a la idiosincrasia cultural asiática. Por otro lado, el éxito de estas producciones se vincula a la identificación de su público objetivo (en el caso de *Switched*, juvenil/escolar) con sus protagonistas, a la presencia de conflictos universales y al reconocimiento de matrices melodramáticas tradicionales.

## 2. Estado del arte

### 2.1 Importación de un producto propio: telenovela, melodrama e identidad Latinoamericana

La idea de telenovela producida en Latinoamérica está indisolublemente relacionada con el concepto de melodrama (Martín-Barbero, 1987; Monsiváis, 2006; Mujica & Bachmann, 2015; Rincón, 2017). Desde la oralidad primaria, el melodrama

[n]o solo constituye un concepto mediático, sino social que ha permitido construir una matriz narrativa de lo latinoamericano, convirtiéndose en un lugar de encuentro y reconocimiento cultural (...). La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes (...) se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad (Reguillo, 2000, p. 20).

En el melodrama clásico, en términos de matriz argumental, dos ideologías o modelos de regulación social movilizan la narración: “Una de ellas está identificada como lo correcto, lo justo, lo bueno, mientras que la otra como lo incorrecto, lo injusto, lo malo. (...) Este enfrentamiento se cristaliza en cuatro matrices tradicionales: deseo/impedimento; desconocimiento/reconocimiento; interclases y civilización/barbarie” (Fuenzalida, Corro & Mujica, 2009, p. 23). Según Martín Barbero (1987) estas matrices hacen eco de los descalces entre una América Latina en muchos sentidos todavía premoderna (oral y visual, con tremendas desigualdades económicas y sociales, patriarcal, emocional, doméstica) y un modelo de desarrollo moderno (meritocrático, burgués, lecto-escrito). El melodrama, manifiesto en la telenovela, pero también en el bolero, la religiosidad popular y el cine, se instala como un espacio intersticial, que permite mediar entre estos dos espacios en tensión en los que viven sus audiencias (Herlinghaus, 2002). Esta capacidad mediadora del melodrama permanecería en los nuevos modos de consumo cultural y audiovisual propiciados por las pantallas múltiples y los servicios de *streaming*, permitiendo una relación entre lo global y lo local (Benamou, 2010; Orozco & Miller, 2017; Dorcé, 2020).

Estas tensiones actúan como directrices infaltables para los guionistas a la hora de escribir estas histo-

rias (Bruna, 2018). La diferencia de clases, la búsqueda de identidad, el choque entre entorno rural y ciudad o culturas, actúan como catalizadores o impedimentos de esta narración que se encarna en arquetipos, como una pareja enamorada que lidera la acción —la lucha por el amor entre una damisela en desgracia y un héroe y una fuerza antagónica (Brooks, 1995; Acosta-Alzuru, 2017). El formato televisivo del melodrama varía entre países, pero su ejemplo máximo es la telenovela clásica que tiene una matriz argumental definida y una cantidad de episodios determinados (Mazziotti, 2006), a la que se pueden agregar la telenovela moderna y la posmoderna descritas por Adrianzén (2001) y que amplían el abanico temático, la estructura y ritmo de la matriz tradicional.

América Latina es un permanente “laboratorio de identidades” en que individual y colectivamente las posibilidades de “ser reconocidos, de ser tenidos en cuenta y contar en las decisiones que nos afectan, dependen de la expresividad y eficacia de los relatos en que contamos nuestras historias” (Martín-Barbero, 2003, p. 22). Esencialmente, la telenovela sintoniza con la búsqueda identitaria latinoamericana (Martín-Barbero, 1987); es el único género audiovisual auténticamente regional (Fuenzalida et al., 2009) y en nuestras pantallas se emiten y consumen telenovelas locales y latinoamericanas más que cualquier otro producto de ficción (Straubhaar, 1991; Vasallo de Lopes & Orozco, 2017).

Dada su centralidad en casi toda América Latina, las telenovelas han sido comprendidas como motor conformador de identidades locales y como elemento de cohesión e integración cultural, que permite hablar de un contexto panlatino (Erlyck, 2018). No obstante, el flujo industrial de la telenovela se ha vuelto global desde la década de los '90. Telenovelas de distintos países han tenido éxito en Europa del Este, Asia o el Medio Oriente. *Los Ricos También Lloran* marcó el comienzo de una década de globalización (Helguera, 2008); *Marimar* fue un éxito en Filipinas y tuvo dos *remakes* (Ford, 2017); Eslovaquia adaptó la argentina *Señores Papis* como *Oteckovia* (Bruna, 2018); la colombiana *Yo soy Betty, la Fea* se vio en Estados Unidos como *Ugly Betty* y en China como *Ugly Wudi*, y La Reina del Sur tuvo su versión norteamericana como *Queen of the South* (Segura, 2018). Este flujo transnacional de la telenovela latinoamericana fue descrito en los años '90 y 2000 como un ejemplo de interdependencia

asimétrica o contraflujo relevante, aunque todavía subalterno, respecto de la producción cultural estadounidense (Straubhaar, 1991; Piñón & Rojas, 2011).

Dada la fortaleza de la producción local, la entrada a Latinoamérica de ficciones de otros continentes fue, hasta 2015, escasa y asistemática. Como lo muestran los anuarios de OBITEL, no fue hasta la llegada de las telenovelas turcas que se comenzó a extender en la región la tendencia de importar versiones de este mismo género creadas en culturas distintas (Dettleff, Cassano & Vásquez, 2017).

Ese fenómeno propicia pensar en factores adicionales para la relevancia del género del melodrama y de la telenovela en Latinoamérica, con independencia de su origen. Los géneros y subgéneros pueden ser atractivos en audiencias específicas de modos que cruzan, tensionan y contradicen la proximidad cultural (La Pastina & Strubhaar, 2005). Ciertos grupos pueden ser receptivos a las características del género, sus formas de construcción y representación de personajes y convenciones narrativas, incluso si el producto que las trabaja no comparte su contexto cultural. Las audiencias suelen manejar mecanismos de identificación con las experiencias retratadas en un formato que les es conocido y con horizontes de verosimilitud aceptados (Sánchez-Vilela, 2000; Aguilera, 2015). Como sugiere Appadurai (1996), este tipo de consumo hace manifiestas ciertas rupturas entre economía, política y cultura, que propician configuraciones dislocadas de los paisajes mediáticos, ideológicos, financieros, tecnológicos y étnicos.

## 2.2 El *dorama* en Latinoamérica

Salvo el manga japonés, que en los '80 y hasta los 2000 representaba una parte mayoritaria del entretenimiento televisivo infantil (Fajnzylber, 2002), las ficciones televisivas dramáticas de Asia Oriental han tenido una presencia dispar en las pantallas de televisión abierta latinoamericana (Dettleff, 2018). El fenómeno cultural más estudiado en este sentido ha sido la llamada “ola coreana” o “hallyu” (Dettleff, 2018; Carballo, 2018), pese a que abarca mucho más que Corea y a que se ha manifestado con distintos grados de masividad dependiendo del país (De Castilho, 2015). Una de las principales

manifestaciones de éxito de la cultura pop asiática en la región son los llamados *doramas*, “un híbrido entre telenovelas, miniseries y series televisivas (...) [con] una estructura narrativa similar a las telenovelas latinoamericanas, presentando considerables dosis de melodrama” (Urbano & Araujo, 2018, p. 523). Como explica Carvallo,

Se llaman doramas por la similitud con la pronunciación de la palabra “drama” (inglés), este término fue acuñado para referirse a las “telenovelas” japonesas (*deurama*) y luego se utilizó para las “telenovelas” coreanas; se trató de diferenciar ambos como J-Dramas y K-Dramas de forma análoga a su música, sin embargo, este uso no se ha extendido (2018, p.198).

En Perú estos productos han sido programados sistemáticamente en canales pequeños, con niveles de audiencias bajos pero fieles (Dettleff, 2018). En Argentina han llegado principalmente al cable. En Chile su presencia ha sido escasa: TVN programó en 2006 la serie coreana *Escalera al Cielo* y en 2012 Mega puso al aire producciones coreanas como *Boys over Flowers*, *The secret garden* y *Manny*. Aunque ninguna logró quedar entre lo más visto de cada año, obtuvieron buenos resultados de audiencia en su horario.

Pese a las variaciones entre países, estos formatos han sido ampliamente consumidos por el público joven a través de Internet (Han, 2019). Su éxito se ha vinculado principalmente con estrellas juveniles del pop japonés (*J-pop*) y coreano (*K-pop*), música que cuenta con un gran número de fanáticos en la región (Meza & Park, 2015; Copa & Poma, 2017) y al hecho de que comparten códigos simbólicos con las telenovelas latinoamericanas (Quintero, 2016). Coherentemente con lo propuesto por La Pastina y Straubhaar (2005) para el consumo de telenovelas mexicanas en Brasil, Hartzell (2019) sugiere que la principal razón para el consumo y disfrute de los *doramas* en Latinoamérica es la identificación con las características del melodrama. Carballo (2018) afirma que telenovela y *dorama* son comparables pues ambos “se mueven en un mismo campo simbólico” (p. 218).

Si bien existen estudios que exploran el éxito de estas producciones en Latinoamérica desde la audiencia (Intriago & Alexandra, 2017; Zarco & Chica, 2017) o desde una perspectiva educativa (Álvarez,

2011), los trabajos que analizan cómo los creadores de las ficciones locales —los guionistas de telenovelas— interpretan este fenómeno son prácticamente inexistentes. Los estudios que incorporan a guionistas como objeto de estudio se han centrado en sus características (Virino & Pérez, 2016), en las de su oficio (Dittus, 2017) y en el objeto de su profesión (Proaño, 2016; Gutiérrez, 2018; Rodríguez, 2018), y muy pocos los incluyen directamente como sujetos de estudio (Ortega & do Carmo Fonseca, 2016). Sin embargo, en un contexto en el que disminuyen los índices de audiencia (Vasallo de Lopes & Orozco, 2017) y aumentan las presiones por importar y emular productos extranjeros, es relevante estudiar las percepciones de quienes escriben las futuras telenovelas latinoamericanas sobre estos productos.

### 3. Metodología

Nuestra investigación es exploratoria y cualitativa y su objetivo principal es reflexionar críticamente, desde una perspectiva profesional, sobre los principales elementos clásicos del melodrama presentes en los *doramas*, sus elementos narrativos y de construcción audiovisual reconocibles en el contexto latinoamericano, y aquellos que podrían explicar su éxito y aceptación de audiencia en la región. Para ello, entre enero y mayo de 2019 los investigadores realizaron de manera presencial siete entrevistas a guionistas chilenos de telenovelas. Se optó por la entrevista semiestructurada —de 45 minutos de duración en promedio— gracias a su flexibilidad y a que ofrece la posibilidad de aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos (Díaz-Bravo et al., 2013; Taylor & Bogdan, 2008).

Se estructuró la lista de entrevistados de manera intencionada según los siguientes criterios: tener experiencia como guionistas de telenovelas, pertenecer a diferentes canales de televisión y haber participado en producciones con alto impacto de audiencia. Además, se escogió del universo de guionistas asociados a alguna de las organizaciones nacionales relevantes (Chileguionistas y la Asociación de Directores & Guionistas) que se encontraran con proyectos activos<sup>2</sup> y/o que hubieran participado en producciones recientes.

Con dos guionistas de cada canal (Televisión Nacional de Chile, Canal 13 y MEGA), más un referente de la industria, y luego de observar saturación de da-

tos en las respuestas, se consideró que la muestra era suficiente para retratar las distintas perspectivas de los guionistas chilenos (**ver tabla 1**)<sup>3</sup>.

**Tabla 1. Listado de entrevistados**

Guionista/Fecha entrevista	Género	Guionista	Experiencia con <i>doramas</i>
<b>Sujeto 1</b> (30/04/2019)	Femenino	2007	Poca, ha visto algunos para efectos profesionales. No le gustan particularmente, encuentra su formulación, temáticas, tramas y conflictos muy adolescentes. Llama su atención el nivel de producción.
<b>Sujeto 2</b> (25/03/2019)	Masculino	1983	Ávido consumidor: a partir de <i>Escalera al cielo</i> (TVN, 2006) comenzó a profundizar en los <i>doramas</i> . Ha visto principalmente japoneses y coreanos (históricos, con base mitológica, melodramáticos y dramas médicos).
<b>Sujeto 3</b> (27/03/2019)	Masculino	2004	Le gustan, siente que responden a la esencia de las telenovelas manejando elementos típicos (secretos, amores imposibles).
<b>Sujeto 4</b> (29/01/2019)	Masculino	2004	Muy escasa exposición.
<b>Sujeto 5</b> (02/02/2019)	Masculino	2004	Primer acercamiento con <i>El príncipe de la azotea</i> , uno de sus favoritos por la mezcla de drama y comedia más burda. Los comienzos de <i>She was pretty</i> y <i>Switched</i> le encantaron.
<b>Sujeto 6</b> (17/03/2019)	Femenino	2012	Primera vez que ve uno.
<b>Sujeto 7</b> (25/03/2019)	Femenino	2009	Sabía de su existencia pero no había visto uno; le cuesta aceptar el ritmo de la narración asiática, le parece más pausada.

Fuente: Elaboración propia

Se solicitó a todos los entrevistados ver al menos el primer capítulo de *Switched* (en Latinoamérica, *El patito feo que surcó los cielos*) —*dorama* de seis capítulos de producción nacional japonesa, producida y distribuida en agosto de 2018 como un Netflix Original con miras a audiencias transnacionales— disponible en Chile solo vía dicho servicio de *streaming*. Se tomó este *dorama* como caso de estudio por su novedad, al estar incluido entre los nuevos programas disponibles en el segundo semestre de 2018 en Netflix, por ser un *torendi-dorama* (drama “trendy” o “moderno”) (Twu, 2004) y porque al tener solo 6 capítulos, la unidad de análisis (piloto) se consideró suficiente para captar elementos potencialmente relacionables al melodrama, sin ser un “*tanpatsu*” o “*nijikam*” —*doramas* de un solo

episodio o de dos horas (Tanaka, 2010). Se evitaron los *doramas* de corte policial, detectivescos o de época por no ser fácilmente accesibles para todos los entrevistados.

*Switched* comienza con el intercambio de cuerpos entre Umine, una joven obesa que sufre acoso escolar y agresión por parte de su madre, y Ayumi, la chica popular del curso, novia del chico más guapo. Tras el intercambio, Umine se percató de que, pese a ser bella ahora, su inseguridad la distancia de sus amigos y la hace cada vez más agresiva. Ayumi, en cambio, pese a ser *fea*, construye una relación de confianza con sus pares y logra que su mejor amigo la reconozca.

La pauta incluyó preguntas respecto de sus percepciones sobre las similitudes y divergencias entre el *dorama* y el melodrama latinoamericano, específicamente sobre estructura dramática, audiovisual y construcción de personajes. Finalmente, se les pidió sugerir hipótesis respecto de la interpretación que las audiencias regionales hacen de este tipo de ficción.

Las entrevistas fueron transcritas en su totalidad y analizadas a partir de una matriz de codificación axial que, al combinar pensamiento inductivo y deductivo (Campo & Labarca, 2009), permitió partir con una clasificación primaria basada en la pauta de preguntas, para luego generar nuevas categorías y subcategorías, así como cruces entre ellas. Los elementos centrales de la matriz fueron, por un lado, los elementos de melodrama clásico identificados y, por otro, los elementos diferenciadores. Como categorías intermedias se codificaron arquetipos, historia, formato, estructura narrativa, recursos audiovisuales, personajes, referencias a la audiencia, etc. y a su vez fueron emergiendo nuevas subcategorías durante el análisis.

## 4. Resultados

### 4.1 Melodrama a la japonesa

Las entrevistas permitieron comprender qué entienden los guionistas chilenos por el concepto de melodrama y confirmar que interpretan este elemento a la luz de la teoría, definiéndolo como “una narración que exagera los aspectos emocionales del conflicto” (Sujeto 1), que se sostiene por una historia de amor, muchas veces imposible. Uno de los entrevistados enfatizó que el melodrama se compone por “las ideas del héroe y la heroína románticos, los villanos que encarnan valores malévolos, sin matices, que están del lado del mal y lo habitan de una forma súper coherente hasta el final (...) y la presencia de personajes que conocemos como arquetípicos: el hada madrina (...), las víctimas muy sufrientes, el villano malvado. (...) Siempre el amor y el deseo de cumplir este amor como base fundamental” (Sujeto 7).

A la luz de esa concepción, la mayoría de los entrevistados consideran que *Switched* recupera carac-

terísticas del melodrama clásico, especialmente el uso de arquetipos y de la historia de amor clásica: “Inicia como una historia de amor, que es la génesis del género, y con personajes arquetípicos, que es una característica medular del melodrama” (Sujeto 3); “Veo la historia romántica a la base, los arquetipos de príncipe y princesa, (...) y el cambio de roles que el melodrama también lo usa mucho” (Sujeto 7).

Pese a tener elementos del género que se respetan, hay códigos que hacen que *Switched* difiera del melodrama clásico, principalmente por el público al que está dirigido y por tener una estructura más cercana a las series de Estados Unidos que a la telenovela: “No siento que recupere ninguna característica del melodrama clásico porque respeta sus reglas de siempre al estar dirigida, principalmente, a niños y jóvenes con un afán moralizador: el bien triunfa sobre el mal, el amor verdadero es incorruptible” (Sujeto 2); “Me pareció mucho más orgánico, más parecido en estructura a serie gringa tradicional, más dramática que melodrama” (Sujeto 4).

Los entrevistados coinciden en que la estructura narrativa comparte elementos con la telenovela latinoamericana, especialmente el amor como motor central y puntapié de la historia (la villana roba el cuerpo de la heroína para estar con el chico que ama), la presencia de una protagonista sufriente y el uso de enganche al final de cada capítulo:

Las viejas telenovelas que popularizaron el género en todo el mundo, (...) con una historia de amor casi imposible, con, en la mayoría de los casos, una protagonista que sufría de inicio a fin de la historia. *Switched* parece encajar en ese estilo al exhibir sin pudor alguno el sufrimiento de la protagonista (Sujeto 2).

Sin embargo, reconocen que el tratamiento de la relación amorosa se aparta de los códigos clásicos latinoamericanos:

Culturalmente hay una cosa mucho más recatada (...), las relaciones son mucho más idílicas, casi no se tocan entre ellos. (...), hay una diferencia en el trato, en lo de *piel* que somos los latinoamericanos (Sujeto 7).

Una de las diferencias que más destacan respecto de la narración tiene que ver con su ritmo y la

estructura del grupo protagónico: “Tiene un *tempo* emocional que no sé si resultaría en una producción latinoamericana, pero que igual me pareció interesante de explorar. (...) Hay un énfasis en el sentir, en el sentimiento más que en la acción” (Sujeto 7); “Una particularidad en la estructura de los *doramas* románticos es que usan el cuadrángulo amoroso, mientras que en Latinoamérica prevalece el triángulo amoroso. En eso los orientales son más tradicionales” (Sujeto 2).

Desde la construcción audiovisual, pareciera ser que los *doramas* están más lejos que cerca de las telenovelas latinoamericanas. Los principales elementos que comparten son la caracterización de los personajes como recurso para dejar claro el rol que representan dentro de la ficción y el uso de recursos audiovisuales que exacerban la emoción:

La construcción de la emoción a partir de los planos más cercanos para entender lo que al personaje dueño de la emoción le está pasando; el uso de la música muy fuertemente como un recurso que subraya mucho la emoción de lo que queremos que el espectador sienta, y, también, la caracterización desde lo arquetípico, la bonita muy bonita, la fea muy marcada (...) a nadie se le pasaría por alto quién juega qué rol (Sujeto 7).

Los entrevistados reconocen diferencias en el nivel de producción y de fotografía y manejo de cámara, que se traducen en una visualidad particular que hace referencia a la estética del manga, con juego de planos, énfasis en símbolos que no se ven normalmente en la telenovela latinoamericana: “La narración de *Switched* es totalmente oriental, con influencias del manga y no por ser su hija directa, sino porque es un estilo con marca patentada por ellos” (Sujeto 2). Respecto del lenguaje audiovisual de la serie, otro entrevistado explica que

(...) Hay una búsqueda de acercarse a un lenguaje más cinematográfico, con una cámara menos narradora y más presente, eso me parece que establece la diferencia en pantalla. Un manejo distinto de las cámaras, los tiempos, los silencios, el montaje y musicalización (Sujeto 3).

## 4.2 Construcción de personajes

Según los entrevistados, *Switched* está construida en una clave reconocible para Latinoamérica, la telenovela adolescente que “permite tener un mundo reducido (...) en el que podemos jugar con los distintos roles” (Sujeto 7), y que resulta reconocible al “compararlas más bien con la ficción de *high school*” (Sujeto 1). Además, los personajes tienen elementos clásicos reconocibles en Occidente, como la fábula del Patito feo:

Uno puede retrotraer a grandes tropos narrativos, sobre todo a los cuentos de hadas y la teleserie latinoamericana comparte esos lugares narrativos y estructuras. Veo el arco (...) del cuento del ‘Patito feo’, que es un poco este ser hermoso escondido en un cuerpo defectuoso (Sujeto 1).

Las telenovelas latinoamericanas y los *doramas* funcionan a partir de personajes prototípicos, pero los guionistas coinciden que en *Switched* el tratamiento, especialmente de los villanos, es diferente, siendo el rasgo más destacable los personajes “con matices”, “no estáticos”, “que navegan una escala de grises”, “con giros que sorprenden”, transitando desde la maldad a la bondad inesperada y sorpresivamente. Esto es evidente en el personaje de Koshiro (Shiru), que al comienzo aparece como un falso villano, pero al final se revela como un héroe.

Que el galán recién en el capítulo 4 aparezca, y que el villano no es villano, sino que fue siempre todo un plan que hizo para ayudar a la heroína... si eso lo traspasamos a una teleserie de acá, que el verdadero galán aparezca después de la mitad, no lo permitirían (Sujeto 5).

Algo similar ocurre con la antagonista, Umine, el personaje más complejo de la trama, que mueve la historia y representa características físicas que en Latinoamérica se usarían para generar simpatía y no para dar forma a la antagonista.

Identifico una buena variante: la villana es una chica con sobrepeso, la que de forma clásica habría sido la víctima, y en este caso se convierte en la gran gestora de todo. Una villana de armas tomar, inescrupulosa y egoísta. Solo le importa ella misma y lo que quiere. Peligrosa, como las buenas villanas han de ser (Sujeto 3).

Los productores siempre intentan que (un personaje como Umine) no sea mala. (...) No nos podemos reír [de ella], tenemos que dar una enseñanza (...) No recuerdo una mala gorda (en Latinoamérica) (Sujeto 5).

Sin embargo, los guionistas coinciden en que se entiende como villana solo porque ejerce una acción de villanía constantemente justificada por su propio sufrimiento:

Tendrá su gran motivación, que era el bullying que le hacían y que ella no era feliz, pero ella hace un gran acto de maldad, que es robarle la vida a otra persona, (...) La podemos justificar, pero es mala igual (Sujeto 5).

En el otro extremo de la narración aparece la heroína: “la suma de todas las virtudes” (Sujeto 1), “perfecta en todo sentido” (Sujeto 1), e “independientemente del cuerpo en el que estuviera, bella por dentro” (Sujeto 2). Los entrevistados coinciden en que se esperaría que ella, por su físico y siguiendo narrativas clásicas norteamericanas, fuera la villana: una chica bonita que es cruel. Pero no lo es, y no sólo acepta su destino y la injusticia, sino que incluso puede entender a Umine. Sin embargo, pese a sus virtudes y de ser una heroína clásica, abnegada, aparece un poco desfasada de las ficciones actuales, en las que abundan personajes femeninos fuertes (Cassano, 2017; Mazziotti, 2017):

La heroína tiene unas claves de vida sufrida, (pero) es una niña sin problemas: tenía una vida maravillosa, unos papás que la querían, una vida feliz, amigas en el colegio, un mejor amigo que la quería porque era buena, un *mino*<sup>4</sup> que era guapo y también la quería, buenas notas. (Sujeto 5).

Es una heroína clásica, la víctima de la situación, a quien queremos abrazar y contener. (...) Responde al diseño de protagonista basal, pero que, en estos tiempos, siento, está algo obsoleta. (...) En tiempos que el movimiento feminista ha calado profundo y las heroínas actuales son mujeres empoderadas y de armas tomar (Sujeto 3).

Finalmente, las figuras masculinas ocupan un lugar secundario en la trama y representan dos arquetipos que se mezclan. No hay un solo héroe, sino dos: Kaga —el amigo/bufón, representante

del amor incondicional que parece ser el verdadero protagonista de la historia de amor— y Koshiro (Shiru), el villano/héroe, “guapo, popular, deportista” (Sujeto 5).

Lo que importa es la historia de las chicas (...) los varones están funcionales a la historia de ellas (Sujeto 3).

La imagen masculina, va de menos a más. (...) Hay una especie de príncipe y un bufón, y parece que el bufón está más dispuesto a ver las cosas de otra forma. (Sujeto 7).

Entre ambos, el que más destaca es Kaga, un “personaje construido que aporta solidez a la estructura general” (Sujeto 2). Sin embargo, a diferencia de lo que se esperaría en Latinoamérica, su importancia en la historia no es recompensada, porque la protagonista termina como pareja de Koshiro (Shiru).

(Kaga) es el verdadero protagonista masculino, porque es el que ayuda de manera activa a la supesta heroína, por eso al final quedan esas ganas de que sea él quien se quede con Ayumi (Sujeto 6).

### 4.3 Interpretación desde la audiencia latinoamericana

La pregunta ¿cómo creen que la audiencia latinoamericana lee/interpreta este tipo de ficción?, generó poco consenso y cada guionista enfatizó aspectos complementarios. El mayor acuerdo tiene que ver con que la decodificación se realiza desde la coincidencia entre la edad de los personajes y su audiencia, pensada para un público en edad escolar y representar esa misma realidad.

Tiendo a pensar que no es un producto transversal, sino más bien de nicho y dirigido a un público (...) entre 13-18 años. (...) (que) en el mundo globalizado de hoy lee/interpreta este tipo de serie igual como en su país de origen (Sujeto 1).

No creo que los adolescentes latinoamericanos perciban de manera distinta este tipo de historias, porque, además, el elemento ‘fantasía’ está plenamente incorporado en el mundo adolescente juvenil (videojuegos, libros, cómics, series, etc.) (Sujeto 6).

Para otros, la clave de la interpretación está dada por el reconocimiento y empatía que producen temas vigentes como el *bullying*:

[*Switched*] tiene como trasfondo contar cómo se siente una persona rechazada o que se siente mal consigo misma y llega hasta tal punto que una víctima se convierte en victimario (...). Eso en la cultura latinoamericana está, es el *bullying* (...). Y cómo una persona que se siente así puede llegar a una solución extrema no es solo parte de la cultura oriental (Sujeto 5).

Vemos la crisis de identidad, crisis amorosa, dilemas existenciales (...). En el fondo son mucho menos exacerbados los conflictos, pero están. Los compañeros que discriminan a la señorita más gordita, que la tratan mal, le hacen *bullying*... Están todos esos tópicos que con nuestra idiosincrasia se cuentan (Sujeto 4).

Otros, en tanto, consideran que es la presencia de conflictos universales, como la historia de amor, la apariencia física o la elección entre el bien y el mal, lo que la vuelve una historia reconocible para cualquier contexto:

[Es] un punto de coincidencia con la telenovela latinoamericana (...). Las historias de amor han existido siempre, y siempre existirán. (...) Por eso siento que el alcance de esta serie traspasa fronteras y logra emocionar e identificar, a pesar de las diferencias culturales, al público de este lado del mundo (Sujeto 3).

Se visitan sentimientos románticos súper puros, con los que tal vez no tenemos una relación tan directa en nuestras propias ficciones, tal vez la pureza del amor sin tanto toque, como un vínculo más sagrado (Sujeto 7).

Finalmente, la distancia cultural aparece como una razón que, en vez de alejar, acerca a los jóvenes a algo que les interesa o a historias que, contadas desde Latinoamérica, serían inverosímiles. El éxito de estas historias demuestra que hay un espacio para una ingenuidad que sólo es verosímil en un contexto completamente distinto al latinoamericano, que “permite darle permiso a esa ficción para que habite lugares que, si fueran el hoy y ahora, no te resultan” (Sujeto 7).

## 5. Discusión y conclusiones

Según la literatura, la influencia del melodrama en distintos géneros de ficción parte de una base estructural que apela a la emoción (Martín-Barbero, 1987, 2003). El melodrama televisivo permite que las audiencias se identifiquen con las historias y vean reconocidos sus dolores, penas y vivencias (Rincón, 2007). Esta necesidad apela a audiencias de diversos países y está presente en productos de ficción de múltiples orígenes: la telenovela, los *doramas* o las series turcas.

En un contexto de consumo audiovisual cada vez más transnacional, fenómeno que se ha intensificado con el acceso masivo a producción audiovisual de países otrora lejanos a través de plataformas de *streaming*, se hace relevante hacerse cargo de estos contactos y distancias. Estos cambios han diversificado el origen de la ficción que consumimos, relativizando el poder de mercados como el norteamericano y haciendo más relevante el estudiar las similitudes y distancias con productos como el *dorama*.

El punto de vista de los guionistas entrevistados ayuda a apreciar los elementos de la matriz narrativa y audiovisual de estos productos. Estudiar la percepción de estos profesionales es una contribución al estado del arte, pues son actores clave en el proceso de incorporación e interpretación de los códigos narrativos. Sus reflexiones permiten ahondar en cómo el melodrama presente en ficciones asiáticas estructura no solo los personajes, sino también el argumento central de productos como *Switched*.

Los guionistas perciben que el principal mecanismo de identificación de las audiencias latinoamericanas con los *doramas* proviene del reconocimiento de las matrices melodramáticas tradicionales, en especial de la configuración de personajes arquetípicos, la centralidad del amor impedido y otros conflictos universales —el desamor, la disconformidad con el cuerpo y la batalla interna entre el bien y el mal—. Adicionalmente, hay que considerar que esta ficción es principalmente consumida e interpretada por un público más adolescente, con temáticas vigentes como el *bullying*.

Entender el alcance de los *doramas* resulta interesante al ver cómo difieren del melodrama clásico.



Según los entrevistados, la gran diferencia es que no existe una relación triangular entre la pareja en disputa y un tercero que obstaculiza la relación (Acosta-Alzuru, 2017), sino un cuadrángulo amoroso con dos arquetipos femeninos que luchan por el amor y dos figuras masculinas que responden a dos roles del hombre en la sociedad; en el caso de *Switched*, un héroe que al comienzo parece villano y un bufón que se convierte en un segundo héroe. Esto es el cambio más sustancial, pues los arquetipos se transforman en personajes más complejos y profundos, presentando matices y un arco dramático que sorprende al espectador.

Los guionistas insisten en que estas distancias potencian la aceptación de las audiencias, pues vuelven verosímiles situaciones y formas de relacionarse que no lo serían en la producción local. El reconocimiento de elementos característicos del melodrama latinoamericano, sumado a estas diferencias, permitiría entender la relación de los públicos locales con los productos extranjeros como fruto de una tensión productiva entre cercanía y distancia cultural.

Finalmente, los resultados sugieren proyecciones para el estudio sobre el consumo de la ficción asiática en la región para explorar si esta tensión es efectiva y, de serlo, de qué manera es vivida por las audiencias. Adicionalmente, los elementos de estructura narrativa y audiovisual reconocidos por los entrevistados podrían dar pie a nuevos estudios que se enfoquen en el análisis desde el propio producto.

## Notas

1. Los autores agradecen el trabajo de la periodista Alejandra Pavez en este trabajo.
2. En ese momento solo tres canales producían sus propias telenovelas y cada uno estrenaba en promedio dos al año.
3. Aunque los entrevistados autorizaron la revelación de sus nombres, estos no se divulgan para dar cuenta de las tendencias generales y no de sus percepciones personales.
4. En este contexto "un novio".

## Referencias

- Acosta-Alzuru, C. (2017). Unsettling a sacred relationship: The mother–daughter–man romantic love triangle in telenovelas. *Popular Communication*, 15(1), 1-18. <http://dx.doi.org/10.1080/15405702.2016.1261141>
- Adrianzén, E. (2001). *Telenovelas: Cómo son, cómo se escriben*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aguilera, R. I. (2015). Chilenas y su identificación con los personajes femeninos de *Pasión de Gavilanes*. *Cuadernos. Info*, (36), 207-218. doi: 10.7764/cdi.36.601 <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.36.601>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Álvarez, M. (2011). "Dorama japonés como material auténtico para la enseñanza: Un análisis comparativo de las telenovelas de Japón y Colombia". En J. Montoya, O. Ramírez, & L. Turiño (Eds.), *Memorias XIII Congreso Internacional ALADAA*. Bogotá, Colombia: ALADAA. Recuperado de [https://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria\\_xiii\\_congreso\\_internacional/images/alvarez\\_monica.pdf](https://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria_xiii_congreso_internacional/images/alvarez_monica.pdf)

- Benamou, C. L. (2010). "Televisual Melodrama in an Era of Transnational Migration: Exporting the Folkloric Nation, Harvesting the Melancholic-Sublime". En D. Sadlier, *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment* (pp. 139-171). University of Illinois Press
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Bruna, A. (2018, mayo). *Desafíos de las telenovelas: una crisis de creatividad*. Ponencia presentada en la conferencia LASA 2018. 23-26 de mayo de 2018, Barcelona, España.
- Cabrujas, J. (2002). *Y Latinoamérica inventó la Telenovela*. Caracas, Venezuela: Alfadil.
- Campo, M., & Labarca, C. (2009). Grounded theory in the empirical study of social representations: a case regarding the counseling role of the teacher. *Opción*, 25(60), 41-54.
- Carballo, M. J. R. (2018). Entre doramas y telenovelas. Hallyu en Latinoamérica, esbozo de un nuevo frente cultural. *Journal de Comunicación Social*, 6(6), 197-223.
- Cassano, G. (2017). De soñadoras a empoderadas: Representaciones femeninas en el melodrama televisivo en el Perú, una mirada al nuevo siglo. *ReVista, Harvard Review of Latin America*, 12(1). Recuperado de <https://revista.drclas.harvard.edu/book/export/html/1059716>
- Clements, J., & Tamamuro, M. (2003). *The Dorama Encyclopedia: A Guide to Japanese TV Drama since 1953*. Stone Bridge Press.
- Copa Uyuni, J., & Poma Calle, W. (2017). Fandoms. Agrupaciones juveniles seguidoras del K-pop en la ciudad de La Paz. *Temas Sociales*, (41), 205-232. Recuperado de: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S0040-29152017000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S0040-29152017000200009&script=sci_arttext)
- De Castilho, V. B. (2015). South Korean Pop Style: The Main Aspects of Manifestation of Hallyu in South America. *Romanian Journal of Sociological Studies*, (2), 149-176. Recuperado de <http://journalofsociology.ro/wp-content/uploads/2016/01/04-VBorges.pdf>
- Dettleff, J. A. (2018). K-dramas Flow into Latin America. *ReVista (Cambridge)*, 18(1), 82-1A.
- Dettleff, J., Cassano, G., & Vásquez, G. (2017). Perú: menos títulos más reprises. En M. Vasallo de Lopes & G. Orozco (Coords.), *OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*, (pp. 319-348). Porto Alegre, Brasil: Editorial Sulina.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
- Dittus, R. (2017). El guionista chileno: análisis cuantitativo sobre el oficio de escribir para cine. *Cuadernos.Info*, (41), 193-207. doi: 10.7764/cdi.41.1139
- Dorcé, A. (2020). Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo. *Comunicación y Sociedad*, 1-18. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>

- Erlyck, J. C. (2018). *Telenovelas in Pan-Latino Context*. Routledge.
- Fajnzyblber, T. V. (2002). Videoanimación en Chile: audiovisual, relativismos y construcción de nuevas identidades. *Comunicación y Medios*, (13), 75-88. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2011.12975>
- Ford, S. (2017). A Tale of Two Transnational Telenovelas. *ReVista: Harvard Review of Latin America*, 12 (1). Recuperado de <https://revista.drclas.harvard.edu/book/tale-two-transnational-telenovelas>
- Fuenzalida, V., Corro, P. & Mujica, C. (2009). *Melodrama, Subjetividad e Historia: En el Cine y Televisión chilenos de los 90*. Santiago, Chile: Facultad de Comunicaciones Universidad Católica y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Fondo Audiovisual.
- Gutiérrez, J. S. (2018). El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 523-539. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018>
- Han, B. M. (2019). Fantasies of Modernity: Korean TV Dramas in Latin America. *Journal of Popular Film and Television*, 47(1), 39-47. <https://doi.org/10.1080/01956051.2019.1562823>
- Hartzell, K. G. (2019). *Melodramatic and Formulaic: The Global Appeal of Korean Television Dramas* (Tesis doctoral, Georgetown University). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10822/1054912>
- Helguera, P. (2 de junio de 2008). The Global Pandemic of the Telenovela. *Vice Magazine*. Recuperado de [https://www.vice.com/en\\_us/article/3bazww/global-pandemic-telenovela-151-v15n6](https://www.vice.com/en_us/article/3bazww/global-pandemic-telenovela-151-v15n6)
- Hertlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Huat, C. B., & Iwabuchi, K. (2008). "Introduction East Asian TV Dramas: Identifications, Sentiments and Effects". En *East Asian pop culture: Analysing the Korean wave* (pp. 1-12). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Intriago, V. & Alexandra, L. (2017). *Análisis de la influencia de la Cultura Coreana a partir de la recepción de programas y eventos de kpop en jóvenes de 17 a 20 años en Guayaquil en el 2017* (Tesis doctoral, Universidad de Guayaquil). Disponible en <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/21354/1/T.T%20VERA%20INTRIAGO%20tesis.pdfrcsm>
- La Pastina, A. & Straubhaar, J. (2005). Multiple proximities between television genres and audiences. *Gazette*, 67(3), 271-288. <https://doi.org/10.1177/0016549205052231>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2003). La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. *Renglones*, (53), 18-33. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11117/357>
- Mazziotti, N. (2006). *La telenovela, Industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.

- Mazziotti, N. (2017). Heroínas de telenovela: Cenicientas y Empoderadas. *ReVista: Harvard Review of Latin America*, 12(1).
- Meza, X. V. & Park, H. W. (2015). La globalización de productos culturales: Un Análisis Webométrico de Kpop en países de habla hispana. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 26(1), 124-148. <https://doi.org/10.5565/rev/redes.525>
- Monsiváis, C. (2006) Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en Latinoamérica. En Dussel, I. & Gutiérrez, D. (eds.). *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen* (p. 23-58). Buenos Aires: Manantial.
- Mujica, C. & Bachmann, I. (2015). Beyond the public/commercial broadcaster dichotomy: Homogenization and melodramatization of news coverage in Chile. *International Journal of Communication*, 9, 210-230.
- Orozco, G., & Miller, T. (2017). La Televisión más allá de sí misma en América Latina. *Comunicación y sociedad*, (30), 107-127.
- Ortega, M. & do Carmo Fonseca, M. (2016). La representación del contexto de interacción entre demografía y género en las telenovelas catalanas. *Anais*, 1-24.
- Piñón, J. & Rojas, V. (2011). Language and cultural identity in the new configuration of the US Latino TV industry. *Global Media and Communication*, 7(2), 129-147. <https://doi.org/10.1177/1742766511410220>
- Proaño, C. L. (2016). El objeto de la profesión del guionista. *Revista Anales*, 1(374), 35-40. <https://doi.org/10.29166/anales.v1i374.1378>
- Quintero, L. A. Z. (2016). Dramas coreanos en Colombia: una reflexión desde sus contenidos y otras formas de narrativas. *Question*, 1(52), 402-419.
- Reguillo, R. (2000). Textos fronterizos La crónica: una escritura a la intemperie. *Guaraguao*, 4(11), 20-29.
- Rincón, O. (2017). Somos la telenovela que queremos ser. *ReVista: Harvard Review of Latin America*, 12(1).
- Rodríguez, Á. L. L. (2018). El guion de ficción televisiva serial como producto. *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 23(44).
- Sánchez-Vilela, R. (2000). *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Montevideo, Uruguay: Taurus-UCU.
- Straubhaar, J. D. (1991). Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in Media Communication*, 8(1), 39-59. <https://doi.org/10.1080/15295039109366779>
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (2008). La entrevista en profundidad. *Métodos cuantitativos aplicados*, 2, 194-216.
- Tanaka, M. (2010). *Nijikam dorama: a ficção televisiva japonesa de longa duração*. 319 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- Twu, M. A. (2004). The politics of melodramatic imagination: Seriality, visuality, and community in torendi-dorama. Madison: University of Wisconsin—Madison.
- Urbano, K., & Araujo, M. (2018). Además de la Televisión Occidental: una radiografía del circuito de los dramas de TV en Netflix Brasil. *Narrativas Visuales*, 516-535.
- Vasallo de Lopes, M. & Orozco, G. (Coords.). (2017). *OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre, Brasil: Editorial Sulina.
- Virino, C. C. & Pérez, N. M. (2016). Del cine a la televisión: hacia una genealogía de las mujeres guionistas en España. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1(1/2), 25-34. <https://doi.org/10.20318/femeris.2016.3225>
- Zarco, L. A. & Chica, R. A. (2017). *Apropiación de dramas coreanos en un grupo de jóvenes de Cartagena de Indias* (Tesis doctoral, Universidad de Cartagena).

- Sobre los autores:

**Daniela Grassau** es académica y periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile y doctora (c) en Sociología UC. Sus líneas de investigación son periodismo y crisis/desastres, opinión pública y melodrama.

**Constanza Mujica** es académica de la Facultad de Comunicaciones, periodista y doctora en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su línea de investigación son los estudios del melodrama audiovisuales en la telenovela y los noticiarios de televisión.

**Alejandro Bruna** es estudiante del Doctorado en Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, periodista y guionista. Sus estudios se enfocan en el efecto del *digital-storytelling* en el guion de ficciones audiovisuales, particularmente la telenovela.

- ¿Cómo citar?

**Grassau, D., Mujica, C. & Bruna, A.** (2020). Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en *Switched*. *Comunicación y Medios*, (42), 16-29. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57258>

# Diversos pero concentrados: percepciones de comunicadores sobre el pluralismo de los medios digitales en Chile<sup>1</sup>

*Diverse but concentrated: perceptions of communicators on the pluralism of digital media in Chile*

## Nicolás del Valle

International Institute for Philosophy and Social Studies, Santiago, Chile  
ndelvalle@iipss.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7083-7928>

## Fernando Carreño

International Institute for Philosophy and Social Studies, Santiago, Chile  
fcarreno@iipss.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1067-491X>

---

## Resumen

Este artículo analiza las percepciones de los comunicadores de los medios digitales de acuerdo a sus discursos sobre la situación del pluralismo informativo en Chile. Las opiniones de los comunicadores se recopilieron mediante 19 entrevistas que revelan las condiciones subjetivas de profesionales de diferentes medios digitales del país. Los resultados obtenidos indican que los periodistas entienden al pluralismo informativo como una diversidad mediática, considerando a su propio medio de comunicación como pluralista internamente, aun cuando se percibe que el sistema de medios en su conjunto ve limitado su pluralismo por la comercialización de los medios y el poder del dinero sobre las líneas editoriales.

**Palabras clave:** periodismo, pluralismo informativo, medios digitales, Chile.

## Abstract

This article analyzes the perceptions of communicators of digital media according to their discourses on the situation of media pluralism in Chile. The opinions of the communicators were collected through 19 interviews that reveal the subjective conditions of different digital media in the country. The obtained results indicate that journalists understand media pluralism as a media diversity. Also, they consider their own media as pluralistic internally, even when it is perceived that the pluralism of the media system as a whole is limited by the commercialization of the media and the power of money over editorial lines.

**Keywords:** journalism, Media Pluralism, Digital Media, Chile.

## 1. Introducción

Este artículo analiza las percepciones de los comunicadores de los medios digitales en sus discursos sobre la situación del pluralismo informativo en Chile. El punto de vista de los sujetos detrás de los medios de comunicación es una dimensión central en las investigaciones sobre el pluralismo informativo, aun cuando los estudios sobre el caso chileno han estado centrados principalmente en el consumo de información, las audiencias y las políticas públicas (Arriagada, Correa, Scherman & Abarzúa, 2015; Correa, Scherman & Arriagada, 2016; Zárate, 2016). Algunos estudios cualitativos han destacado la importancia de las condiciones subjetivas para la comprensión de las percepciones de los periodistas respecto de la situación del pluralismo, así como sobre los fenómenos de la producción de contenidos, las prácticas periodísticas y las dinámicas internas de los medios (Sapiezynska, Lagos & Cabalin, 2013). En esta última dirección, este artículo espera caracterizar las percepciones de los comunicadores dedicados a la edición, gestión y dirección de los medios digitales escritos en torno al pluralismo informativo, identificando las regularidades discursivas por medio de códigos emergentes en entrevistas.

¿Cuáles son las percepciones de los comunicadores de los medios digitales escritos respecto de la situación del pluralismo informativo? Según la opinión de los comunicadores ¿los medios digitales se desenvuelven en un sistema pluralista? En suma, ¿cuáles son los discursos de quienes dirigen, editan y gestionan los medios respecto del pluralismo informativo en Chile? La evidencia sostiene que los comunicadores conciben al pluralismo informativo en tanto que diversidad en los medios, pero se ve restringido empíricamente por la concentración económica y del poder comunicativo. En otras palabras, los discursos afirman que el pluralismo contribuye al ejercicio del periodismo y la democracia, pero las condiciones actuales del sistema informativo representan una amenaza real a su realización. Esta percepción es reforzada con las tendencias de precarización laboral de los periodistas con la fusión de salas de redacción para la producción de contenidos digitales y la creciente polifuncionalidad de los comunicadores detrás de los medios digitales.

Para responder las preguntas planteadas, se elabora un cuestionario semiestructurado que es aplicado en entrevistas en profundidad con el fin de registrar las perspectivas de comunicadores de diversos medios que transmiten información escrita a través de plataformas digitales, incluyendo tanto los nuevos medios autogestionados como los medios de comunicación tradicionales dependientes de sus versiones impresas. Sin despreciar los estudios tradicionales dedicados al pluralismo informativo desde mediciones agregadas y cuantitativas, este artículo se enfoca en la dimensión reflexiva de los agentes dedicados a comunicar e informar; es decir, consiste en el análisis e interpretación de sus discursos para caracterizar el pluralismo en los medios en sus diferentes componentes. Con ello, se espera colaborar con una agenda de investigación sobre las percepciones de los periodistas respecto del pluralismo informativo en Chile. Las preguntas del cuestionario abarcan tópicos como la situación del pluralismo, la ética periodística, línea editorial del medio, el rol de los medios digitales en la sociedad, más otros aspectos del sistema informativo nacional.

El itinerario de este artículo consiste en introducir la discusión política y académica sobre el pluralismo informativo en orden de definir los componentes del concepto y definir el marco teórico en el cual se inserta esta investigación. En un segundo momento, se abordará el conjunto de procedimientos metodológicos de las entrevistas semiestructuradas, desde el periodo de tiempo en el cual se aplicaron hasta los medios que fueron cubiertos. Luego, se interpretan los discursos de los editores, directores y gestores de contenidos de los medios, teniendo especial atención en las regularidades del discurso de acuerdo con los componentes del pluralismo informativo y las menciones más frecuentes en las entrevistas (frecuencia de códigos). Finalmente, se proponen algunas observaciones sobre las opiniones y valoraciones del pluralismo informativo.

## 2. Pluralismo informativo, periodismo y medios digitales

De acuerdo al uso general del concepto de pluralismo, este suele ser confundido con una pluralidad de puntos de vista, intereses, ideas y reali-

dades que son representadas en las agendas, los contenidos y las líneas editoriales de los medios de comunicación. Contraria a esta concepción del pluralismo que suele reducirlo a mera heterogeneidad al interior de los sistemas informativos, la propia teoría del pluralismo democrático ha sostenido que éste es irreductible a la diversidad (Dahl, 1991; Rawls, 1997, 1993; Sartori, 2001), planteando la pregunta por la relación entre diversidad y pluralismo.

El pluralismo supone una sociedad diversa internamente dado la diferenciación estructural de los procesos de modernización social. El pluralismo informativo emerge en sociedades complejas en las cuales los individuos, las organizaciones y los campos sociales se desarrollan con relativa autonomía. Así, el pluralismo no es solo una situación social (multiplicidad, heterogeneidad o pluralidad de perspectivas), sino un conjunto de principios reguladores que rigen las dinámicas entre las diferencias. Una sociedad de castas o estamentos puede considerarse una sociedad heterogénea pero no por ello pluralista, del mismo modo que un sistema informativo diverso en términos de la oferta informativa tampoco lo es necesariamente.

El carácter normativo del pluralismo es destacado por Kari Karppinen (2013) quien lo distingue como “un *ismo*, [que] refiere más explícitamente a un valor de orientación que considera la multiplicidad y la diversidad una virtud en ideas e instituciones” (Karppinen, 2013, p. 4). Siguiendo lo anterior, la diversidad es la existencia y reconocimiento de dicha heterogeneidad. Para nuestra investigación, la diversidad es entendida como la expresión de la pluralidad de intereses, ideas, opiniones y realidades en los medios que forman la opinión de los ciudadanos.

Sin profundizar en las distintas implicaciones conceptuales y empíricas, las cuales han sido desarrolladas en otros momentos (Del Valle, 2016a, 2016b), cabe señalar que el pluralismo informativo también comprende a la libertad en los medios, esto es, las libertades de expresión y de prensa, así como la autonomía de los medios de comunicación frente a los poderes económicos o políticos. Teóricamente esto se debe a que la diversidad en la esfera pública es el resultado de un proceso creciente de individuación de los ciudadanos, habilitándolos a participar en el debate público y ejercer

sus libertades civiles de expresión y asociación (Habermas, 1998; Honneth, 2014, pp. 255-304). La existencia de las libertades, ya sean civiles o políticas, es la garantía para la manifestación de la diversidad como para proteger dichas expresiones. Dicho lo anterior, es razonable sostener que la libertad en los medios es un componente del pluralismo en tanto que garantías para la difusión organizada de información, ideas y opiniones sin restricciones externas arbitrarias.

Ahora bien, la garantía del libre acceso a la esfera pública no significa un resultado pluralista a la hora de evaluar los sistemas informativos. Esto requiere de un ejercicio efectivo de dichas libertades a través de la participación en los medios (Bousaguet, 2016). Este enfoque comprende a la libertad como una potencia de diversidad en potencia pero que requiere que los ciudadanos emprendan nuevos medios y formen parte de la producción informativa de los ya existentes. La participación voluntaria de las audiencias en la producción de los contenidos en una relación de simultaneidad digital, es otro componente de nuestro concepto (Del Valle, 2016a, p. 13).

Para una realización plena del pluralismo informativo tienen que atenderse las condiciones estructurales, ya sea que permitan el desarrollo mediático como que protejan la manifestación de diversidad, el ejercicio de la libertad y la participación en los medios. Esta es la postura sostenida por Nicholas Garnham (1992, 1999) quien tensiona al pluralismo respecto de la distribución del poder. Pues a pesar de las garantías para la libertad de expresión, la manifestación de la diversidad y el ejercicio efectivo de la participación, las asimetrías del poder comunicativo son clave para definir la incidencia en las agendas políticas, así como afectar la capacidad de los actores para participar del debate público.

Por ejemplo, la concentración de la propiedad y el control disminuye la competencia y el pluralismo desde un nivel global (Stühmeier, 2016), pasando por una óptica desde América Latina (Becerra & Mastrini, 2017) y Chile (Breull, 2015), además considerando en esta misma línea lo presentado en el trabajo de Sergio Godoy y María Elena Gronemeyer sobre los medios digitales en Chile y la relevancia del financiamiento privado (2012). Correlacionando la discusión de la literatura secundaria y los



hallazgos, esta tensión también se constata en las entrevistas donde se señala que las fuentes de financiamiento afectan directamente las capacidades de comunicar y la permanencia y composición de los equipos editoriales, incidiendo incluso en las percepciones de los periodistas (Hatcher & Currin-Percival, 2016; Domingues-da-Silva, 2015).

Por poder comunicativo se entiende “la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de los otros actores sociales en formas que favorecen la voluntad, intereses y valores del actor empoderado” (Castells, 2009, p. 10). Además, el mismo Castells lo identifica como base fundamental de la sociedad (2015). O en palabras de Karppinen, dicho poder de comunicar es “la capacidad de un actor social de movilizar significativamente la comunicación de acuerdo a exceder dicha influencia” (Karppinen, 2013, p. 61). Entonces, el pluralismo informativo sería afín a una política distributiva del poder en las comunicaciones, es decir, iniciativas regulatorias que promuevan una participación equitativa en el debate público, minimizando la influencia de los propietarios y controladores de los medios para dejar espacio al libre ejercicio del periodismo. Un sistema informativo pluralista, por lo tanto, se tensiona con la concentración económica de la industria de medios.

Con esta visión sinóptica de nuestro concepto a partir de sus componentes (diversidad, libertad, participación y distribución), cabe preguntarse cuáles son los alcances empíricos. Aún cuando el objetivo de este artículo no es aplicar dicho concepto para medir la realidad, sí es relevante definirlo como el “grado de comunicación libre y equitativa de diversos intereses, ideas y realidades a través de una transmisión participativa de la información” (Del Valle, 2016a, p. 14), pues esto permite contar con una definición que incluye todos los componentes proveyendo un rendimiento analítico.

### 3. Pluralismo en los medios digitales

Ahora bien, ¿cómo se relaciona el pluralismo informativo y los medios digitales escritos? La emergencia de nuevos medios digitales ha planteado un conjunto de desafíos a la regulación de las comuni-

caciones y la información (Duarte, Huertas, Rosa & Caffarena, 2015). Según Castells (2001), la era de la información implica un nuevo tipo de comunicación caracterizada por la simultaneidad. En el caso de los medios digitales, éstos se diferencian de otros medios como la televisión, la radio y los periódicos impresos debido a la simultaneidad. No sólo la comunicación entre los comunicadores y las audiencias se ha vuelto inmediata gracias a las nuevas plataformas digitales, tales como los sitios web o las redes sociales (Campos-Freire, Rúas-Araújo, López-García & Martínez-Fernández, 2016; Varas-Alarcón & González-Arias, 2016), sino además el ejercicio de las prácticas informativas ha incluido esta simultaneidad entre los hechos y contenidos noticiosos (Klinenberg, 2005).

Mientras que se ha sostenido que el uso del internet en los medios de comunicación significa una mayor participación de la ciudadanía en las agendas noticiosas, garantizando la libertad de expresión y de prensa (Clemens, 2010; Czepek, 2009; Kahne & Middaugh, 2012; McNeal, Mossberger & Tolbert, 2007; Nielsen, 1984); al mismo tiempo, significa un avance de las empresas desde los formatos tradicionales a los nuevos medios *online* implicando una mayor concentración (Almiron, 2006) y una disminución de la diversidad de temas, posturas y formatos (Grazian, 2005).

De manera que la digitalización de las comunicaciones amplía las oportunidades para expresar opiniones públicamente, así como diversifica los canales de información y de participación de las audiencias. La participación de los ciudadanos en los medios de comunicación es un aspecto ineludible y además deseable en el mundo actual. Medios que incluyen a las audiencias en la producción de los contenidos aseguran una diversidad de fuentes, temas y posturas en las agendas noticiosas, junto con proveer canales de información más independientes del poder político y económico, insertando nuevas modalidades de presentación de la realidad que traspasan una disposición discursiva que pueda inhibir y clausurar el propio pluralismo informativo.

Actualmente, es posible responder, compartir y rectificar los contenidos de los medios, al mismo tiempo que publicar una noticia sobre un hecho ocurrido por “periodistas ciudadanos”. En este contexto, las audiencias participan en el proceso editorial que selecciona las noticias de acuer-

do a sus preferencias, lectorías y comentarios, transformando a los públicos en comunicadores al momento de la cobertura de hechos noticiosos y la producción de contenidos (Coddington, 2012; Welbers, Van Atteveldt, Kleinnijhuis, Ruigrok & Schaper, 2016).

Estos cambios que trajeron consigo los nuevos medios digitales, implican transformaciones en la dinámicas de diversos tipos de medios. Los nuevos canales de televisión y radio *online*, los podcast, los blogs y diarios digitales, pueden ser incluidos en la emergencia de nuevos medios de comunicación (Domingo & Heinonen, 2008). En este último sentido, sería correcto catalogar a todas estas nuevas modalidades como medios digitales, independiente del tipo de información transmitida (escrita, audio y visual).

En este artículo, los hallazgos de investigación se centran en una familia particular de los medios digitales: los medios digitales escritos (MDE). Están centrados en la transmisión de información escrita, a diferencia de otros medios digitales como la televisión y la radio *online* (Del Valle, 2016a; Domingo & Heinonen, 2008). Sin embargo, cabe distinguir entre los medios digitales que transmiten información escrita a través de un proceso editorial-periodístico y aquellos que no lo hacen. En efecto, el surgimiento de nuevos canales de información incluye el auge de blogs y diarios digitales entre los cuales no hay un proceso periodístico de acuerdo a los estándares de una línea editorial (Wall, 2005), la constatación de los hechos, el contraste de puntos de vistas y las fuentes informativas, e información con pretensiones de imparcialidad (Dreyfus, Lederman, Bosua & Milton, 2011). Esta realidad es cada vez más pronunciada en los estudios sobre el auge de noticias falsas y sus impactos en la opinión pública (Sánchez-Gonzales & Méndez-Muros, 2015). Por tales motivos, un MDE se concibe como un canal *online* que transmite información escrita a través de un proceso editorial en el cual la comunicación entre las audiencias y los comunicadores es simultánea (Del Valle, 2016a, p 9). Como se indica en el apartado metodológico, con este criterio es posible delimitar el universo, dejando fuera a sitios web que, aunque transmiten información escrita, lo hacen sin procesos editoriales.

Asimismo, si hablamos de los MDE, el concepto tradicional de periodismo debe ser ampliado para la comprensión de este nuevo fenómeno. Con la

aparición de los nuevos medios, paulatinamente el periodismo se ha convertido en una actividad que puede abarcar un conjunto de prácticas que exceden la profesión de los periodistas. En la actualidad, la emergencia de nuevos medios gestionados por organizaciones de comunicadores no profesionales plantea otros conceptos sobre el ejercicio del periodismo. El "nuevo periodismo" (Fenton, 2010), el "periodismo ciudadano" (Wall, 2015) y el "periodismo digital" (Scott, 2005) se repiten a lo largo de la historia reciente de los medios digitales, los cuales se caracterizan por la inclusión de nuevos agentes y prácticas en la producción de la información periodística (Domingo & Heinonen, 2008; Hansen, 2013; Lloyd, 2015). De este modo, la actividad de comunicar a través de los medios se desplaza hacia un conjunto de prácticas que no se reducen al periodismo tradicional y restringido.

Por lo tanto, periodismo comprendería una paradoja en la era digital que puede resumirse en dos sentidos distintos (Hansen, 2013). Un primer concepto restringido y formal del periodismo lo concibe como el conjunto de prácticas realizadas por los profesionales de las comunicaciones. En el caso chileno, según la legislación vigente, estos coinciden con las personas que ostentan el título profesional de periodista (Martínez-Arias, 2015). Por otro lado, se encuentra un concepto amplio del periodismo que no se adscribe al conjunto de prácticas determinadas por un estatus profesional o adscripción gremial (Fortunati & Sarrica, 2011). Por el contrario, por periodismo se entiende toda práctica que tiene como objetivo informar pública e imparcialmente a través de los medios (Wall, 2015), democratizando los medios de comunicación y afectando sus modelos de negocios (Zeng, Dennstedt & Koller, 2016).

#### 4. Metodología

El uso del concepto de MDE permite circunscribir el estudio con criterios metodológicos que delimitan el alcance de la investigación y definen las unidades de análisis de manera concreta. Los criterios que sirvieron para la selección de los medios correspondían a canales de información definidos (1), que transmiten principalmente contenido escrito (2) y que producen contenido nativo del medio (3) a través de relaciones de simultaneidad con sus

públicos (4). Con estos criterios se asegura que la muestra se caracteriza por medios con un trabajo editorial en el centro de la proliferación de proyectos periodísticos informales en la era digital.

Con los criterios anteriores se define un campo que debe acortarse debido a la gran cantidad de MDE que encajan con la categoría. Atendiendo al pluralismo informativo y a las características dinámicas de la esfera digital, también se incluyen a medios con una antigüedad de al menos dos años (5) y con contenidos que tengan una periodicidad diaria o semanal (6), así como que cuenten con un equipo editorial (7) y publiquen contenido político (8). Con ello, se espera que los medios participantes en esta investigación sean canales de información estables en el tiempo y que contribuyan al debate político desde el periodismo.

Una segunda consideración metodológica atiende a la delimitación territorial a nivel nacional. Dado la centralidad de lo digital en la investigación, se consideró a las tres regiones con mayor penetración de internet, a saber, las regiones V, VIII y Metropolitana, en el entendido que el acceso del internet es una de las condiciones de la proliferación medios digitales. Como es de esperar, dichas regiones también coinciden con los territorios con mayor densidad demográfica (IDC, 2009, 2012). De estas tres regiones y siguiendo los criterios antes mencionados, la muestra total está compuesta por un total de 66 medios.

De manera no probabilística se establece una muestra compuesta por MDE de las regiones recién mencionadas y que cumplen con los criterios ya establecidos. En este marco se aplicaron entrevistas semi-estructuradas a miembros de 19 medios que participaron en el proceso editorial de los contenidos políticos. La cantidad de entrevistas estuvo determinada tanto por el nivel de respuesta como por la aspiración de representar la pluralidad de los MDE y así contar con material relevante para la comprensión del fenómeno.

La entrevista consta de un cuestionario semiestructurado de 30 preguntas abiertas que fue aplicado el año 2014 a partir de los elementos del pluralismo informativo ya descritos. Así, por cada componente del concepto, se ordenan una serie de preguntas orientadas a recabar información cualitativa sobre las opiniones, apreciaciones y

valoraciones de los periodistas sobre el pluralismo en el sistema informativo nacional. Las preguntas abarcan tópicos como la situación del pluralismo, la ética periodística, las líneas editoriales, entre otros aspectos.

El trabajo de terreno supuso una estrategia de acercamiento a los diferentes medios que participaron en el estudio. La aplicación de los cuestionarios se detuvo luego de la saturación discursiva de las entrevistas y conforme se compuso una muestra equilibrada en cuanto a los tipos de MDE.

Se realizaron entrevistas a comunicadores de MDE dependientes de grandes conglomerados e independientes, medios comunitarios y de cobertura nacional, de periodismo informativo y de investigación. Cada una de ellas fue realizada de manera presencial y tuvieron una duración promedio aproximado de 25 minutos. Las y los participantes de estas entrevistas fueron principalmente Directores/as, Editores/as y Encargados de secciones. Los medios incluidos se presentan en la **Tabla 1**.

**Tabla 1. Medios digitales estudiados**

Medio	Región	Sitio web
Acuerdos	Metropolitana	acuerdos.cl
Chile B	Metropolitana	chileb.cl
CIPER	Metropolitana	ciperchile.cl
Diario Financiero	Metropolitana	df.cl
Diario U. de Chile	Metropolitana	radio.uchile.cl
Dichato al Día	Biobío	dichatoaldia.cl
El Concecuente	Biobío	elconcecuente.cl
El Dínamo	Metropolitana	eldinamo.cl
El Martutino	Valparaíso	elmartutino.cl
El Periodista	Metropolitana	elperiodista.cl
El Quinto Poder	Metropolitana	elquintopoder.cl
El Resumen	Biobío	elresumen.cl
La Nación	Metropolitana	lanacion.cl
La Pulenta	Metropolitana	lapulenta.cl
La Tercera online	Metropolitana	latercera.com
Publimetro	Metropolitana	publimetro.cl
Putando Informa	Valparaíso	putaendoinforma.com
Soy Chile	Metropolitana	soychile.cl
The Clinic	Metropolitana	theclinic.cl

Fuente: Elaboración propia

Para la selección de los entrevistados se da prioridad a los perfiles que mantienen un grado importante de participación en la producción de contenidos. En cuanto al análisis del material, se identifican las regularidades en los discursos de los comunicadores sobre el pluralismo informativo. Posteriormente se procede a registrar las menciones con mayor frecuencia (f) a partir de su codificación. La codificación emerge desde los discursos y no fue resultado de una búsqueda pre-determinada, demostrando la coherencia del concepto pero también cómo sus componentes se relacionan entre sí. Los principales ejes discursivos y los temas mayormente abordados son discutidos en el análisis del material cualitativo.

## 5. Resultados

### 5.1 Pluralismo como diversidad

Casi la totalidad de las entrevistas (18) dan cuenta que el pluralismo informativo es entendido mayoritariamente como una diversidad de perspectivas representadas en los medios. En esta referencia se constata la idea de dar cabida a distintas "miradas", "voces", "posturas", "opiniones" y "realidades". Uno de los entrevistados, que es director y editor de un medio de la Región Metropolitana (medio n°11), menciona esto con bastante claridad: "el pluralismo es darle espacio a todas las opiniones".

La concepción del pluralismo como diversidad se estabiliza en el discurso de los comunicadores, expresándose en la relevancia que se le otorga al componente de "diversidad", donde el código identificado con mayor frecuencia tiene relación con: ¿Qué entiende el medio por pluralismo? (f=37), siendo este aspecto el principal dentro de la familia de códigos identificados con el componente diversidad (f=121). En este mismo sentido, también se observa que el valor de la diversidad acantona en aspectos tales como el posicionamiento de temas en la agenda política, y que vayan más allá de lo estrictamente nacional, valorando las realidades locales. El director de prensa de un medio de la Región de Valparaíso (medio n°8) menciona lo siguiente: "la línea editorial del diario reconoce las diferentes realidades que hay en nuestro entorno

donde estamos ubicados qué es la comuna de Puente Alto". Apuntando a un aspecto similar desde el rol del medio como agente de visibilidad de problemáticas locales, distintas a la concentración de los grandes conglomerados, un entrevistado de la Región del Biobío (medio n°14) menciona lo siguiente: "Este tema es sumamente importante para nosotros en contraste para los medios que son parte del duopolio en los cuales este tipo de temas no existe". Estos aspectos del discurso de los comunicadores confirman que el pluralismo entendido como diversidad contempla dos aspectos relevantes: diversidad de ideas y diversidad en términos de exposición de realidades locales.

Junto a lo anterior, es posible identificar que el pluralismo informativo como diversidad también se comprende según otras dimensiones que forman parte del concepto, a saber, la concentración de la propiedad de los medios (f=37), que acá se considera parte de la dimensión denominada "distribución del poder comunicativo". Específicamente sobre la relevancia y efectos de la concentración de los medios, destaca la palabra de la editora de un medio de la Región Metropolitana (medio n°17), quien condensa el argumento en torno a la concentración de los medios. Ella señala:

Muy nocivo [refiriéndose a la concentración], yo creo que es un efecto en cadena bien amplio. La manipulación de los medios de comunicación manipula finalmente las decisiones de la gente en su vida diaria en relación al consumo, a las elecciones políticas, sobre sus relaciones familiares, su mirada sobre asuntos, su relación con el medio ambiente porque finalmente la opinión se forma a través de los medios de comunicación y las relaciones con la familia. Cuando tú tienes manipulados los medios de comunicación o no permites que la gente acceda a todas las miradas sobre un tema, ese tipo de decisiones tan particulares desde dónde compro algo hasta por quién voto está absolutamente vinculado a la falta de diversidad y pluralismo.

Se observa que las relaciones entre los componentes permiten iluminar la categoría central de este estudio desde el punto de vista de los comunicadores. Por tanto, si bien es bastante claro que el pluralismo se entiende en gran medida como diversidad, no sólo se asocia con la voluntad y disposición por poner en lo público diferentes voces, también tiene estrecha relación con la valoración entregada

a aspectos propios como la concentración, tanto a nivel geográfico y económico, y su relevancia para el sistema y las audiencias. En el estudio realizado por Arriagada *et al.* (2015) podemos constatar que las audiencias de regiones distintas a la Región Metropolitana valoran en buena medida la producción de información desde los medios locales (o regionales), pues consideran que aquellos no tienen cabida en medios de alcance nacional, marcando un alto grado de concentración (p. 72). Este aspecto es importante al momento de identificar que en los discursos también se menciona la concentración como un aspecto que se opone a la diversidad, aún cuando el pluralismo como diversidad se considera un valor fundamental para el sistema de medios.

## 5.2 Límites del pluralismo informativo: concentración económica y del poder comunicativo

A un nivel general, los entrevistados mencionan que la concentración de medios ocurrida en las últimas décadas ha generado efectos contraproducentes para el pluralismo informativo. En relación a este punto, la dimensión de la concentración económica y del poder comunicativo es la “distribución”. En ella identificamos que las familias de códigos corresponden a una frecuencia discursiva menor a la de diversidad (f=95), sin embargo, en lo que respecta a la “concentración”, la frecuencia del código es la misma sobre lo que el medio entiende por pluralismo (f=37). Por tanto, diversidad y concentración se configuran en los aspectos más relevantes para el análisis.

En este aspecto, el director de un medio de la Región Metropolitana (medio n°2) indica:

La concentración le ha hecho mal al sistema de medios, a la política, y a la vida ciudadana de este país. Por eso yo he planteado que una de las soluciones es que el gobierno distribuya mejor sus platas.

Además, menciona en otro punto que los MDE “tienen que aprovechar el espacio que poseen, espacio que se han ido ganando en pro de ir a desarrollar más la discusión política en este país concentrada en los aspectos que presenta *El Mercurio* o *La Tercera*”.

Desde una perspectiva de la diversidad, uno de los entrevistados menciona que una ausencia de pluralismo se expresa en una dependencia comercial, apuntando a los modos de financiamiento. Quien ejerce como editor de uno de los medios (medio n°3) considera que “esa dependencia [comercial] hace imposible una expresión verdadera de pluralismo en cuanto medio de comunicación”. Este aspecto nos permite ver que a pesar de reconocer al pluralismo como diversidad, la consideración de su puesta en acto es problemática cuando se ponen en juego aspectos propios al financiamiento.

Otro aspecto a destacar son los riesgos que constituyen una amenaza a la realización del pluralismo. En este sentido, dos códigos discursivos que componen (junto a otros) la dimensión de distribución, fuentes de financiamiento (f=20) y transparencia (f=8), también forman parte del discurso. En relación a eso, es menester destacar lo expuesto por el editor de un MDE (medio n°19) dedicado a la investigación periodística:

Es importante indagar en aspectos concretos del oficio, cómo se ejerce y de qué manera se relaciona con aspectos dominantes. Por ejemplo: ¿avisadores o abusadores? ¿Cómo influyen en la práctica las empresas que pagan por avisaje en los contenidos y orientaciones de la información que publica el medio? En concreto, el periodista que dirige o edita un medio ¿recibe regalos, premios, invitaciones? ¿Influye eso en la producción de sus contenidos? Hay que cuestionar esos aspectos y contrastarlos con los contenidos escritos.

Concentración, fuentes de financiamiento y transparencia muestran el contorno del discurso de los comunicadores en relación a los límites del pluralismo actualmente. De ese modo, el diagnóstico por parte de los comunicadores de los MDE ubica al “oligopolio en términos del control de los grandes medios” (medio n°14) como uno de los mayores riesgos al pluralismo informativo en el país. Esta relación opuesta entre pluralismo informativo y concentración de la propiedad y el control de los medios se constata en la totalidad de las entrevistas.

De todas formas, casi todos los comunicadores (18) afirmaron que sus medios eran pluralistas, exponiendo que a pesar de las restricciones y ausencias de un pluralismo en el sistema, internamente los

MDE no carecen de pluralismo. Esto último, puede ser relacionado con la potencialidad del Internet y las plataformas digitales para un sistema pluralista. De acuerdo a algunos entrevistados, "ha habido más pluralismo gracias a la tecnología y a las redes sociales" (medio n°5), reflejado en que "hoy día enfrentamos lo que es el surgimiento de diferentes medios alternativos más informales lo que nos ha facilitado la existencia de una variedad de medios" (medio n°8). Sin embargo, a pesar que "cada vez hay mayor pluralismo por el manejo que hay de las redes sociales [...] si bien hemos avanzado en Chile, no existe pluralismo como se expresa en otras sociedades" (medio n°11). Esto último, nos permite dar cuenta de la función de las redes sociales para un mayor nivel de participación, aún cuando el discurso que el sistema de medios adolece de pluralismo es abrumador en la muestra.

## 6. Conclusiones

El pluralismo informativo ha devenido un valor fundamental para el ejercicio del periodismo y una situación deseable para las sociedades democráticas. Esto es corroborado tanto en la bibliografía especializada como en las políticas de medios en perspectiva comparada, pero también desde la opinión de los comunicadores detrás de los medios digitales. Para los entrevistados el pluralismo informativo corresponde a una diversidad de voces al interior de los medios de comunicación y en el sistema medial en su conjunto, reduciendo el pluralismo a una cuestión de diversidad de contenidos, temas y líneas editoriales. Este es uno de los principales resultados luego del análisis de los datos levantados.

En este contexto, la percepción de los comunicadores es bastante clara en cuanto a la situación del país. Según los hallazgos mencionados, el pluralismo no sólo es una situación deseable que debería guiar las acciones públicas en el sector de las comunicaciones y la información, sino que se ve amenazado en Chile por factores estructurales como los modelos de financiamiento, la propiedad y el control de los medios de comunicación social. En efecto, el fenómeno creciente de comercialización de las comunicaciones ha implicado un debilitamiento del pluralismo informativo como bien

público que consagra los derechos a la comunicación. Este es uno de los desafíos principales para el fortalecimiento del sistema informático nacional que pueden desprenderse de este estudio.

En esta misma dirección, a pesar que la perspectiva de los comunicadores indica que las condiciones del pluralismo informativo corresponden a una situación precaria o limitada debido al poder del dinero frente a las líneas editoriales, la percepción de los entrevistados afirma que existe un pluralismo interno a los medios en los cuales se desempeñan. Esta tendencia es argumentada por los entrevistados respecto de los esfuerzos por proveer información desde diversos puntos de vistas contra las limitaciones impuestas por la concentración de la propiedad y el control de los medios. Con ello, cabe concluir que según la percepción de los comunicadores, el ejercicio del periodismo en Chile se encuentra entre diversidad y concentración, poniendo en tensión un concepto integral del pluralismo en los medios desde un enfoque tanto estructural como interno a los medios.

Estos hallazgos cobran particular interés cuando se desea profundizar en un estudio del pluralismo en el sistema informativo nacional desde la pregunta por los medios digitales. Investigaciones sobre las percepciones de los periodistas respecto del pluralismo informativo en Chile se han realizado con anterioridad pero no han abordado a los medios digitales. Hoy en día la comunicación digital adquiere mayor relevancia al ser una de las principales modalidades para el acceso a la información pública, por lo que el análisis de las dinámicas internas y los límites para la transmisión de información y conocimiento por plataformas digitales es más urgente en el contexto actual. En el caso de los medios digitales, resulta interesante que, a diferencia de otros estudios cualitativos de percepciones centrados en los medios tradicionales que evidencian las restricciones internas a los medios sobre el ejercicio periodístico, los hallazgos consignados en este artículo indican que las percepciones de quienes trabajan en los medios digitales identifican las amenazas al pluralismo en las condiciones estructurales del sistema medial. Este artículo contribuye a completar el panorama respecto de las percepciones de los periodistas sobre el pluralismo informativo al explorar la realidad de los medios digitales. Ahora bien, los resultados no pueden ser considerados como ex-

trapolables al conjunto de los comunicadores de plataformas digitales, sino valoradas como un análisis exploratorio que lanza algunas luces sobre la cuestión, pero que no busca alumbrar todo el panorama.

## Notas

1. Esta investigación ha sido financiada por el proyecto PLU1300008 "El pluralismo en la agenda política de los medios digitales escritos en las regiones V, VIII y Metropolitana" del Programa de Información Científica de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (Nicolás Del Valle Orellana, Investigador Responsable).

## Referencias

- Almiron, N. (2006). Pluralismo en Internet: el caso de los diarios digitales españoles de información general sin referente impreso. *Ámbitos* (15), 9-31.
- Arriagada, A., Correa, T., Scherman, A. & Abarzúa, J. (2015). Santiago no es Chile: brechas, prácticas y percepciones de la representación medial en las audiencias chilenas. *Cuadernos. Info* (37), 63-75. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.37.769>
- Becerra, M. & Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Boussaguet, L. (2016). Participatory mechanisms as symbolic policy instruments? *Comparative European Politics*, 14(1), 107-124. doi:10.1057/cep.2015.12
- Breull, L. (2015). Debate: Concentración de medios en la industria televisiva chilena. Recuperado de: <https://www.cntv.cl/debate-concentracion-de-medios-en-la-industria-televisiva-chilena/cntv/2016-11-29/122746.html>
- Campos-Freire, F., Rúas-Araújo, J., López-García, X., & Martínez-Fernández, V.-A. (2016). El impacto de las redes sociales en el periodismo. *El Profesional de la Información*, 25(3), 449. <https://doi.org/10.3145/epi.2016.may.15>
- Castells, M. (2001). *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Madrid: Areté.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Castells, M. (2015). "Enredados para la libertad. Movimientos sociales en la era de internet". En Sandoval, R. (Ed.), *Pensar desde la resistencia anticapitalista y la autonomía* (pp. 51-82), Ciudad de México: CIESAS.
- Clemens, E. S. (2010). Democratization and Discourse: The Public Sphere and Comparative Historical Research. *Social Science History*, 34(3), 373-381. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4092761>

- Coddington, M. (2012). Building frames link by link: the linking practices of blogs and news sites (Report). *International journal of communication (Online)*, 2007. Recuperado de: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1476>
- Correa, T., Scherman, A., & Arriagada, A. (2016). Audiences and Disasters: Analyses of Media Diaries Before and After an Earthquake and a Massive Fire. *Journal of Communication*, 66(4), 519-541. <https://doi.org/10.1111/jcom.12245>
- Czepek, A. (2009). "Pluralism and participation as desired results of press freedom: Measuring media system performance". En Czepek, A., Helwig, M & Nowak, E. (eds.), *Press freedom and pluralism in Europe concepts and conditions* (pp. 37-44), Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press. Url: <http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/P/bo6921754.html>
- Dahl, R. (1991). *Los Dilemas del Pluralismo Democrático. Autonomía versus control*. México D.F.: Alianza Editorial.
- Del Valle, N. (2016a). Pluralismo informativo de los medios digitales escritos en Chile: apuntes de investigación. *Serie Política, Gestión y Políticas Públicas* (3), 1-29. Recuperado de: <http://policypapers.cl/2016/pluralismo-informativo-de-los-medios-digitales-escritos-en-chile/>
- Del Valle, N. (2016b). Pluralismo informativo y libertad en los medios en Chile: notas sobre las condiciones estructurales. *Revista de Gestión Pública*, V(2), 219-252. <http://revistadegestionpublica.cl/index.php/rgp/article/view/73>
- Domingo, D. & Heinonen, A. (2008). Weblogs and Journalism. A Typology to Explore the Blurring Boundaries. *Nordicom Review*, 29(1), 3-15. <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0159>
- Domingues-da-Silva, J., Zaverucha, J., Figueireido, D. & Carvalho da Rocha, D. (2015). More concentration of Media ownership means less democracy? Testing association between variables. *Intercom - RBCC*, 38(1), 65-83. doi: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201513>
- Dreyfus, S., Lederman, R., Bosua, R. & Milton, S. (2011). Can we handle the truth? Whistleblowing to the media in the digital era. *Global Media Journal*, 5(1), 1, 157-165. Recuperado de: <https://acastilloreporter.files.wordpress.com/2014/01/wiki-leaks-journalism-and-the-21st-century-mediascape1.pdf>
- Duarte, J., Huertas, M., Rosa, R., & Caffarena, V. (2015). El papel de las tecnologías cívicas en la redefinición de la esfera pública/The role of civic technologies in the redefinition of the public sphere. *Historia y Comunicación Social*, 20(2), 483-498. [https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2015.v20.n2.51396](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2015.v20.n2.51396)
- Fenton, N. (2010). *New media, old news: journalism & democracy in the digital age*: London: SAGE. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/new-media-old-news/book233055#description>
- Fortunati, L., & Sarrica, M. (2011). Insights from journalists on the future of the press. *Communications*, 36(2). <https://doi.org/10.1515/comm.2011.007>
- Hansen, E. (2013). Aporias of digital journalism. *Journalism*, 14(5), 678-694. <https://doi.org/10.1177/1464884912453283>



- Garnham, N. (1992). "The Media and The Public Sphere". En: C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the Public Sphere* (pp. 357-376). Cambridge: MIT Press.
- Garnham, N. (1999). "Amartya Sen's Capabilities Approach to the Evaluation of Welfare: Its Application to Communications". En: A. J.-C. B. Calabrese (Ed.), *Communication, Citizenship, and Social Policy*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Godoy, S. & Gronemeyer, M. A. (2012). Los medios digitales: Chile. Open Society Foundations. Recuperado de: [https://www.opensocietyfoundations.org/uploads/3ae7ed67-f633-4a81-bd75-7aa1e784bcdb/mapping-digital-media-chile-sp-20140109\\_1.pdf](https://www.opensocietyfoundations.org/uploads/3ae7ed67-f633-4a81-bd75-7aa1e784bcdb/mapping-digital-media-chile-sp-20140109_1.pdf)
- Grazian, D. (2005). A Digital Revolution? A Reassessment of New Media and Cultural Production in the Digital Age. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 597, 209-223. <https://doi.org/10.1177/0002716204270286>
- Habermas, J. & Rawls, J. (1998). *Debate Sobre El Liberalismo Político*. Barcelona: Paidós.
- Hatcher, J. A., & Currin-Percival, M. (2016). Does the Structural Pluralism Model Predict Differences in Journalists' Perceptions of Online Comments? *Digital Journalism*, 4(3), 302-320. <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1049636>
- Honneth, A. (2014). *Freedom's Right. The Social Foundations of Democratic Life*. Cambridge: Polity Press.
- International Data Corporation (IDC) (2009). *Barómetro Cisco de Banda Ancha Chile 2003-2010*. Trabajo preparado para Cisco. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de <http://www.subtel.gob.cl/>
- International Data Corporation (IDC) (2012). *Barómetro Cisco de Banda Ancha 2.0*. Trabajo preparado para Cisco. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de <http://www.acti.cl/>
- Kahne, J., & Middaugh, E. (2012). Digital Media Shapes Youth Participation in Politics. *Phi Delta Kappan*, 94(3), 52-56. <https://doi.org/10.1177/003172171209400312>
- Karppinen, K. (2013). *Rethinking Media Pluralism*. New York: Fordham University Press.
- Klinenberg, E. (2005). Convergence: News Production in a Digital Age. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 597, 48-64. <https://doi.org/10.1177/0002716204270346>
- Lloyd, J. (2015). *Journalism and PR: new media and public relations in the digital age*. London: I.B. Tauris & Co.
- Martinez Arias, S. (2015). Periodismo ciudadano, en los límites de la profesión periodística. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21 SE, 109. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2015.v21.51132](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.51132)
- McNeal, R., Mossberger, K. & Tolbert, C. (Ed.) (2007). *Digital Citizenship. The Internet, Society, and Participation*. London: MIT Press. <http://dx.doi.org/10.1080/19331680802290972>
- Nielsen, R. P. (1984). Pluralism in the mass media: Can management participation help? *Journal of Business Ethics*, 3(4), 335-341. <https://doi.org/10.1007/BF00381758>

- Rawls, J. (1993). *Political Liberalism*. New York: Columbia University Press.
- Rawls, J. (1997). The Idea of Public Reason Revisited. *The University of Chicago Law Review*, 64(3), 765-807.
- Sánchez Gonzales, H. M., & Méndez Muros, S. (2015). Las guías de uso de medios sociales: regularización periodística y calidad informativa. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21 SE, 143. doi: [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2015.v21.51136](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.51136)
- Sapiezynska, E., Lagos, C. & Cabalín, C. (2013). Libertad de prensa bajo presión: niveles de restricción percibidos por periodistas chilenos y factores influyentes. *Cuadernos.info*, (32), 11-26. doi: <https://doi.org/10.7764/cdi.32.468>
- Sartori, G. (2001). *La Sociedad Multiétnica. Pluralismo, Multiculturalismo y Extranjeros*. Madrid: Taurus.
- Scott, B. (2005). A Contemporary History of Digital Journalism. *Television & New Media*, 6(1), 89-126. <https://doi.org/10.1177/1527476403255824>
- Stühmeier, T. (2016). Media market concentration and pluralism. *CAWM Discussion Paper*. Recuperado de: <https://www.econstor.eu/handle/10419/146110>
- Varas-Alarcón, M., & González Arias, C. (2016). Interactividad en sitios web de medios: buscando nuevas formas de diálogo con sus usuarios. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22(1), 566. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2016.v22.n1.52613](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52613)
- Wall, M. (2005). 'Blogs of war': Weblogs as news. *Journalism*, 6(2), 153-172. <https://doi.org/10.1177/1464884905051006>
- Wall, M. (2015). Citizen Journalism: A retrospective on what we know, an agenda for what we don't. *Digital Journalism*, 3(6), 797-813. doi: <https://doi.org/10.1080/21670811.2014.1002513>
- Welbers, K., van Atteveldt, W., Kleinnijenhuis, J., Ruigrok, N., & Schaper, J. (2016). News selection criteria in the digital age: Professional norms versus online audience metrics. *Journalism*, 17(8), 1037-1053. <https://doi.org/10.1177/1464884915595474>
- Zárate, S. (2016). Pluralismo en el sistema informativo. *Temas de la Agenda Pública*, 11(88), 1-14. Recuperado de: <http://politicaspUBLICAS.uc.cl/wp-content/uploads/2016/08/PDF-Temas-de-la-Agenda-88.pdf>
- Zeng, M. A., Dennstedt, B., & Koller, H. (2016). Democratizing Journalism – How User Generated Content and User Communities Affect Publishers' Business Models. *Creativity and Innovation Management*, 25(4), 536-551. <https://doi.org/10.1111/caim.12199>

- Sobre los autores:

**Nicolás del Valle Orellana** es Politólogo y Doctor en Filosofía de la Universidad de Leiden (Países Bajos). Investigador del International Institute for Philosophy and Social Studies, Santiago, Chile. Profesor adjunto en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile.

**Fernando Carreño Donoso** es Politólogo y Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Investigador del International Institute for Philosophy and Social Studies, Santiago, Chile.

- ¿Cómo citar?

**Del Valle, N. & Carreño, F.** (2020).

Diversos pero concentrados: percepciones de los comunicadores sobre el pluralismo de los medios digitales en Chile. *Comunicación y Medios*, (42), 30-43. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57636>

# Metáforas presidenciales durante el estallido social chileno de 2019

*Presidential metaphors during the 2019 Chilean social outbreak*

## Amanda Valenzuela-Valenzuela

Fundación Kimntrum, Concepción, Chile  
avalenzuelav@kimntrum.org  
<https://orcid.org/0000-0003-4961-6976>

## Ricardo Cartes-Velásquez

Fundación Kimntrum, Concepción, Chile  
rcartesv@kimntrum.org  
<https://orcid.org/0000-0001-5831-7324>

## Resumen

En octubre del 2019 ocurrieron una serie de manifestaciones a lo largo de Chile. El objetivo de este artículo es describir las metáforas emitidas por el presidente de Chile, Sebastián Piñera, en sus discursos realizados entre el 18 y 25 de octubre, en contexto del “Estallido Social” de Chile. Las metáforas fueron identificadas y analizadas desde el enfoque de la dinámica del discurso aplicado a la metáfora. Se identificaron metáforas vinculadas a: Agenda Social, Estados de Emergencia, Manifestaciones y Necesidades de la Población. Se observa que el Presidente durante la primera semana del estallido social ve las manifestaciones como obstáculos en el “camino” del desarrollo del país; aquí, destaca la “guerra contra un enemigo poderoso” planteado como el gran obstáculo a ser derrotado y donde él debe guiar a la población hacia el desarrollo por medio de la Agenda Social, protegiendo lo “construido” a lo largo de la historia chilena.

**Palabras clave:** análisis del discurso, Chile, discursos presidenciales, estallido social, metáfora conceptual.

## Abstract

In October 2019, a series of protests took place throughout Chile. The aim of this paper is to describe the metaphors emitted by the president of Chile, Sebastián Piñera, in his speeches made between October 18 and 25, in the context of Chile's “Social Outbreak”. The metaphors were identified and analyzed from the approach of the dynamics of discourse applied to the metaphor. Metaphors related to: Social Agenda, States of Emergency, Manifestations and Needs of the Population were identified. It is observed that the President during the first week of the social outbreak sees the protests as obstacles in the “pathway” of the country's development; here the “war against a powerful enemy” stands out as the great obstacle to be defeated and where he must guide the population towards development through the Social Agenda, protecting what is “built” throughout Chilean history.

**Keywords:** discourse analysis, Chile, presidential speeches, social outbreak, conceptual metaphor.

## 1. Introducción

La metáfora conceptual es parte de la lingüística cognitiva, donde la metáfora no es utilizada como una figura literaria, sino como una forma de describir ideas o experiencias de difícil manifestación, en términos de una expresión más concreta, usualmente en el lenguaje cotidiano de las personas (Escandell, 2007; Landau, Robinson & Meier, 2014; Seung, Park & Jung, 2015; Ungerer & Schmid, 2006). Son prominentes en el discurso de quienes expresan vivencias emotivas y/o pensamientos abstractos, puesto que permiten concretar dichos mensajes (Gibbs, 2008). Puesto que la metáfora influye en nuestro pensamiento y actuar, se considera como un elemento de gran importancia en los discursos políticos, permitiendo la comprensión de conceptos complejos, además de actuar como un instrumento de persuasión (Penninck, 2014). Se considera a la metáfora como el proceso más eficiente a la hora de transmitir un mensaje político (Digonnet, 2014).

En octubre del 2019, se inició el llamado “Estallido Social” en Chile, expresión metafórica en sí misma, que se origina en el aumento de la tarifa del Metro de Santiago en 30 pesos (Agencia AFP, 2019; Paúl, 2019), que llevó a la realización de evasiones masivas y posteriores manifestaciones, tras las cuales se declaró Estado de Emergencia en múltiples regiones del país (Paúl, 2019). Durante esa primera semana se sucedieron una serie de enfrentamientos, con incendios y ataques al Metro, que obligan a cerrar sus estaciones; seguido por masivas manifestaciones que llevan al enfrentamiento con las fuerzas de orden, el decreto de toque de queda en las principales ciudades y la militarización del estallido desde el discurso de guerra y la puesta de militares en las calles. Esa semana finaliza con manifestaciones aún mayores y una huelga general del país que no responde a las medidas sociales ofertadas por el ejecutivo (Agencia AFP, 2019).

A partir del 18 de octubre, el Presidente de la República, Sebastián Piñera, realiza múltiples discursos públicos desde el Palacio de la Moneda<sup>1</sup>, transmitidos en vivo a nivel nacional. Se considera que la situación chilena es de caos, con manifestaciones a lo largo del país que se extendieron por varias semanas (Agencia AFP, 2019). Esto ha llevado a distintos comentarios y opiniones públicas por parte de los distintos partidos políticos nacionales (Reyes,

2019), así como grupos vinculados a la academia, los que destacan como problemática principal a la desigualdad del país en el origen del descontento y la consecuente demanda de soluciones por parte de la población (Sepúlveda, 2019). Sin embargo, tras el transcurso de varios meses, no existe una caracterización clara de la génesis del estallido; la desigualdad se muestra como un elemento central, pero a ello se suma el abuso e impunidad de las élites, una institucionalidad ineficaz y que prioriza la rentabilidad económica por sobre el bienestar, el abandono del Estado en tanto garante de derechos básicos; todo ello ha provocado una serie de demandas insatisfechas en lo económico, lo político, lo ambiental, lo simbólico, entre otras esferas (Güell, 2019). Es en este estallido social “en progreso” o “en tránsito” o “en estudio” que, una de las pocas certezas es que el cambio constitucional (también “en progreso”) se muestra como un ejercicio, en el más amplio sentido de la palabra (cívico, jurídico, social, discursivo, participativo, etc.), necesario para iniciar la resolución de los problemas que generaron el estallido (Leiva, 2020).

Las metáforas son recursos lingüísticos, empleados por los hablantes, y capaces de responder a los eventos actuales de un país (Valida, 2015), por lo cual con su análisis se pueden vislumbrar actitudes y pensamientos de quien las emite. En marco de lo expresado anteriormente, el objetivo de la presente investigación es describir las metáforas emitidas por el presidente de Chile, Sebastián Piñera, en sus discursos realizados entre el 18 y 25 de octubre, en contexto del “Estallido Social” de Chile. Diversos artículos se han referido a todo este proceso como Revuelta Social (Bauerle, 2019; Navarro & Tromben, 2019) o Levantamiento Social (Rajevic, 2020; Márquez, Pérez & Rodríguez, 2020), lo que claramente tiene una connotación distinta, ya desde el mismo plano metafórico. En este caso nos referiremos al proceso como estallido social en cuanto denominación usada con mayor frecuencia en los diversos medios, sin entrar en análisis que se alejan del objetivo ya planteado.

Este artículo se estructura en una sección de marco teórico que aborda una caracterización de la metáfora conceptual y su utilización en el discurso político. Seguido por la metodología basada en el procedimiento propuesto por el Pragglegaz Group (2007) y Cameron (2007), los resultados organizados en los cuatro tópicos identificados en los dis-

cursos presidenciales, y cierra con la discusión y las conclusiones.

## 2. Marco teórico

La Metáfora Conceptual surge desde la Lingüística Cognitiva diferenciada de la metáfora como figura literaria que se estudia desde la antigüedad (Ekaterina, 2016). Desde la perspectiva conceptual, las metáforas son fundamentales en la producción de pensamiento y lenguaje, por lo cual son imprescindibles en la comunicación (Deignan, 2005), contrario a lo que ocurre en la visión de la metáfora como figura literaria, donde la metáfora es un simple recurso ornamental en el discurso (Lesz, 2011). Desde esta perspectiva, puede definirse la Metáfora Conceptual como aquella que permite la descripción de una experiencia o idea de difícil manifestación por su abstracción, en términos de una expresión más concreta (Escandell, 2007; Landau *et al.*, 2014; Seung *et al.*, 2015). Así, la metáfora permite la comprensión de un dominio conceptual en base a otro concepto de mayor comprensión para el hablante que la emite (Sharifian en Xu & Sharifian, 2017).

En el contexto de los discursos presidenciales, la metáfora se releva debido al poder que el lenguaje tiene dentro de la política, encontrándose en la gran mayoría de los discursos políticos (Borčić, Kanižaj & Kršul, 2016). Esto se debe a que las metáforas tienen la capacidad de impactar e influir en la opinión pública, modificando la visión de mundo de las personas, por lo cual se prestan como herramientas útiles en la política (Penninck, 2014). En este contexto, las metáforas suelen enmarcarse en determinados aspectos conceptuales, como la guerra, las enfermedades, las máquinas, la construcción, los viajes, el deporte, entre otros (Borčić *et al.*, 2016; Ekaterina, 2016).

A partir de las investigaciones de Lakoff y Johnson (1980), los estudios en metáfora se caracterizan por no clarificar el proceso de identificación y selección de metáforas. Por lo anterior, los lingüistas cognitivos cuentan con múltiples formas de interpretar y caracterizar las distintas expresiones metafóricas que se encuentran (Penninck, 2014). Lo anterior, ha generado múltiples críticas, puesto que

las metáforas son identificadas sin una explicación de los criterios utilizados por el equipo investigador (Seung *et al.*, 2015). Por ello, a través del Procedimiento para Identificación de Metáforas [MIP en inglés] (Pragglejaz Group, 2007) y la propuesta de Cameron (2007) sobre la aplicación del enfoque de la dinámica del discurso a la metáfora, pueden identificarse metáforas en distintos discursos, de una forma clara y explícita.

La propuesta de Cameron, la Metáfora Dinámica Sistemática, se contextualiza en el enfoque de la dinámica del discurso, en que la metáfora tiene aspectos que son simultáneamente lingüísticos, afectivos, socioculturales y cognitivos (Cameron, 2007). Por ello, la metáfora evidencia los pensamientos y las perspectivas de los hablantes, y se adaptan a cada interacción (Alarcón, 2019; Cameron, 2008). Por ende, la metáfora permite la creación de nuevas conceptualizaciones en base a lo dialógico, a la vez que facilita la estructuración de representaciones mentales (Alarcón, 2019; Cameron, 2008; Cameron *et al.*, 2009; Castillo, 2019). Esto se debe a que las metáforas permiten la conexión de ideas que provienen de múltiples sistemas de pensamiento y el uso del lenguaje de quien las emite (Cameron *et al.*, 2009), además de basarse en constructos mentales que involucran múltiples elementos que se integran conjuntamente (Fauconnier & Turner, 2008).

En el caso del estallido social en Chile, Navarro y Tromben (2019) publicaron un análisis de los discursos presidenciales durante la época de las protestas y previo a estas. Dicho trabajo presenta un alcance amplio del discurso político, incluyendo: elecciones léxicas, colocaciones, opuestos binarios, palabras clave, evaluaciones, temas discursivos, metáforas, intertextualidad y estrategias discursivas. Dan cuenta de una discursividad que evoluciona desde una cómoda posición tecnocrática sustentada en una eficiencia del Estado, que luego se devela como ilusoria, hacia la conocida posición de "guerra contra un enemigo poderoso" que criminaliza en términos prácticos y simbólicos a los manifestantes. Para finalizar en una posición de solidaridad hacia las demandas del pueblo, cuestión que sólo ha aumentado la desconfianza a una élite que se muestra como desconectada de la realidad vivida por la mayoría de los chilenos.

Tal como destacan Navarro y Tromben (2019), los discursos tienen consecuencias a nivel social, cog-

nitivo, moral y material. En el caso del discurso político en situaciones de crisis e inestabilidad, estas consecuencias se ejercen de manera más intensa, especialmente cuando estos discursos se realizan en cadena nacional y desde una posición de asimetría de poder, siempre enmarcados por una democracia con un presidencialismo hipertrofiado (Leiva, 2020).

### 3. Metodología

El presente estudio se realizó desde un enfoque cualitativo, con carácter exploratorio, por la falta de investigaciones que abordan los discursos del reciente estallido social en Chile. Para el corpus, se seleccionaron los discursos presidenciales a través de muestreo por criterio (Mejía, 2000). En este caso, el principal criterio de inclusión era que el discurso fuese emitido por el presidente Sebastián Piñera en cadena nacional, entre el 18 y 25 de octubre del 2019, ambas fechas inclusive, puesto que es la primera semana del llamado estallido social. Se recopiló un total de siete discursos, encontrados en el sitio web oficial de la Prensa Presidencial (Gobierno de Chile, 2019), transcripciones con una extensión de 729 a 1509 palabras. Sebastián Piñera es un político de derecha y empresario chileno, uno de las cinco mayores fortunas del país, ha sido senador (1990-1998) y presidente del partido Renovación Nacional (2000-2004), siendo elegido presidente de la República en dos periodos (2010-2014 y 2018-2022) (Gobierno de Chile, 2010).

Como primer paso, se leyeron la totalidad de los discursos seleccionados, para luego leerlos en búsqueda de metáforas, identificadas por medio del enfoque de la dinámica del discurso aplicado a la metáfora (Cameron, 2007). Para la definición de una metáfora, se contrasta el significado de cada ítem léxico, entre su significado contextual y el significado de diccionario, en base al procedimiento propuesto por el Pragglejaz Group (2007). El diccionario utilizado para los contrastes corresponde al Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española [RAE], 2018).

Las unidades léxicas fueron etiquetadas como expresiones metafóricas al encontrarse una diferencia entre el significado contextual de una unidad

léxica, y su significado contemporáneo más básico del diccionario, siempre que pueda entenderse el significado contextual en base al significado básico (Alarcón, Díaz & Vásquez, 2018). De acuerdo a la metodología propuesta por Cameron (2007), se denominó vehículo a la unidad léxica cuyo significado básico contrastó con el significado contextual del discurso. Posterior a la identificación de todos los vehículos, se procedió a agruparlos de acuerdo a sus categorías semánticas y semejanzas en significado. En paralelo, se asociaron los vehículos con temas claves o tópicos, establecidos según los objetivos de investigación. Este procedimiento fue realizado por ambos autores, con lo cual se contrastan los hallazgos, dándole mayor validez a los resultados. Se destaca que las conclusiones emergen verdaderamente de los datos y no están definidos *a priori*. No se incluyó un análisis del lenguaje paraverbal ya que ello implicaría adjetivar tonos, posturas, intensidades y otras características que no son concretamente expresadas por el emisor, sino más bien reconocidas por el receptor, lo que excede el alcance del Procedimiento propuesto por el Pragglejaz Group (2007).

### 4. Resultados

En total se identificaron 179 vehículos metafóricos, agrupados de acuerdo a similitud semántica. En este artículo se reportan las 9 agrupaciones de vehículos que presentaron más de 5 metáforas, estos fueron: Movimiento (25), Verticalidad (16), Camino (15), Construcción (13), Guerra (10), Visión (9), Gravedad (8), Voz (8) y Tamaño (7). En cuanto al contenido del discurso, se identificaron 4 tópicos, correspondientes a: Agenda Social, Estados de Emergencia, Manifestaciones y Necesidades de la población. En total se identificaron 179 vehículos metafóricos, agrupados de acuerdo a similitud semántica. En este artículo se reportan las 9 agrupaciones de vehículos que presentaron más de 5 metáforas, estos fueron: Movimiento (25), Verticalidad (16), Camino (15), Construcción (13), Guerra (10), Visión (9), Gravedad (8), Voz (8) y Tamaño (7).

En cuanto al contenido del discurso, se identificaron 4 tópicos, correspondientes a: Agenda Social, Estados de Emergencia, Manifestaciones y Necesidades de la población.

## 4.1 Agenda Social

El tópico Agenda Social hace su aparición en el quinto discurso analizado, fechado el 23 de octubre. En este discurso, el Presidente Piñera anuncia la propuesta de Agenda Social, con la cual se espera responder a las necesidades de la población, y cuyos principales ejes fueron las pensiones, el aumento del ingreso mínimo, el freno al costo de la electricidad, mayores beneficios en salud, defensoría para las víctimas de delitos y nuevos impuestos para quienes gozan de rentas altas.

Al emplear metáforas de construcción, el Presidente se refiere a los contenidos de la Agenda Social como “los principales pilares de esta Agenda”, expresión desde la cual se infiere que la Agenda Social es una construcción, afirmada en sus contenidos. Piñera enuncia que “el martes anuncié al país los pilares de una Nueva Agenda Social”.

Se encontró sólo una manifestación de metáforas de guerra, en la que se habla de “una fuerte lucha para bajar los precios de los medicamentos”. Las metáforas de movimiento se refieren a movimientos de desplazamiento, en los cuales se puede avanzar o retroceder, es decir, desplazamientos en el eje horizontal. Son las metáforas más abundantes en el total de los discursos, y también lo son dentro del tópico de Agenda Social. De las seis metáforas, cuatro pertenecen al dominio de impulsar (“... seguiremos impulsando las medidas administrativas...”; “... para poder impulsar esta iniciativa...”; “para que todos juntos podamos impulsar esta Agenda Social...”), donde se considera que las medidas de la Agenda Social son positivas, por lo cual “vale la pena llevarla adelante”, entendiéndose que lo que se lleva hacia adelante es lo que se realiza. Por ello, el objetivo de la Agenda Social es visto como “sacar a nuestro país adelante”.

Las metáforas de verticalidad son aquellas que refieren a la existencia de un arriba y un abajo, y al desplazamiento de ciertos elementos en ese eje. Las encontradas en el contexto de la Agenda Social refieren, principalmente, a altos y bajos. Se habla, entonces, sobre “sectores de más altos ingresos” y de los “sueldos más altos”, con lo cual se vincula lo alto con grandes cantidades. De forma opuesta, se encuentran las expresiones referidas a “pensiones muy bajas”, y a la “fuerte lucha para bajar los precios de los medicamentos”, objetivos de la Agenda Social.

En las metáforas de visión se incluyen todas aquellas asociadas al sentido de la vista, y la percepción a través de la misma. De esta forma, el Presidente Piñera anuncia que “el proyecto [la Agenda Social] contempla que el Estado haga algo que nunca ha hecho”, entendiéndose el contemplar no como la acción de ver, sino como el contenido del proyecto. Por otro lado, se habla de un “claro sentido de urgencia”, y cómo “hemos escuchado, fuerte y clara” las demandas de la población chilena. Por ello, la claridad se asocia a lo comprensible y evidente, puesto que es más fácil de ser observado.

Las metáforas de voz son aquellas en las cuales se habla de una voz, pero que no es la voz real de una persona o un grupo de personas. En el tópico “Agenda Pública”, sólo se encuentra una metáfora de voz, que aparece en la oración “... hemos escuchado, fuerte y clara, la voz de la gente expresando pacíficamente sus problemas...”.

## 4.2 Estados de Emergencia

Tras varios días de manifestaciones en el contexto del estallido social, el Presidente Piñera declara Estado de Emergencia el 18 de octubre, el cual se prolongó por una semana en múltiples regiones del país. El tópico en cuestión emerge a partir del segundo discurso analizado, fechado el 19 de octubre.

Las metáforas de Movimiento encontradas refieren a la influencia del Estado de Emergencia en el proceso de “normalización” del país. Se habla que, desde el gobierno, se están “...haciendo nuestros mejores esfuerzos para avanzar hacia una normalización...”, y que “necesitamos avanzar en lograr asegurar el resguardo del Orden Público”. En estas metáforas, el moverse avanzando implica algo positivo. Se enuncia también que “esta normalización ya está en marcha...”, con lo cual se reitera la noción que el estar metafóricamente en movimiento, avanzando, es estar haciendo progreso en determinadas temáticas.

En cuanto a las metáforas de tamaño, estas se refieren tanto al tamaño particular de un elemento, como a las referencias de variación de tamaño. En los discursos, se habla que los Estados de Emergencia fueron extendidos (“lo hemos extendido en la Región de Antofagasta”; “después lo extendimos a la Región de Valparaíso y Biobío...”), modificándo-



se sus tamaños, si bien se refiere a un aumento de extensión física del Estado de Emergencia en distintas regiones.

Las tres metáforas encontradas dentro de la verticalidad, refieren al proceso de “levantar” los Estados de Emergencia: “... todos queremos levantar los Estados de Emergencia...”; “levantando los Estados de Emergencia...”; “... significa ir reduciendo y levantando los toques de queda...”. Durante su permanencia, los Estados de Emergencia se encuentran sobre el país, y deben ser levantados para que terminen.

### 4.3 Manifestaciones

El estallido social se inicia con una serie de manifestaciones, desde la evasión del metro en Santiago, hasta marchas, barricadas y enfrentamientos con la policía nacional. Por ello, las alusiones a este tópico se presentan en la totalidad de discursos analizados. La noción de camino desde el lenguaje metafórico, es vista como la forma en la cual se “llega” a determinados resultados. Los caminos vendrían a ser metáforas de la vida misma, por lo cual el Presidente Piñera anuncia que espera “poder reemprender lo antes posible, todos juntos, los caminos del futuro...”. También se habla que existen elementos que “en cierta forma está facilitando el camino de aquellos que quieren destruir nuestra democracia”, y cómo estas personas van “destruyendo todo lo que se interpone en su camino”. De esta forma, Piñera enuncia que las personas que realizan manifestaciones violentas destruyen los obstáculos que encuentran en el camino de su movilización, y que como país deben retomarse “los caminos del futuro”, expresión utilizada en dos ocasiones, y que hace alusión a que el país se encuentra “detenido” en el camino mientras se mantienen las manifestaciones.

Los discursos del Presidente Piñera contienen metáforas de construcción relacionadas a la acción de construir, destruir y reparar. En el caso de destruir, se refiere a cómo los manifestantes están “destruyendo” la democracia y los sueños de las personas (“en cierta forma está facilitando el camino de aquellos que quieren destruir nuestra democracia”; “destruyen propiedades y sueños...”). Esto se vincula directamente con las metáforas de construir, que refieren en su totalidad a lo construi-

do por la sociedad chilena “como el que con tanto esfuerzo hemos construido todos los chilenos...”; “nuestro estado de derecho y todo aquello que con tanto esfuerzo hemos construido”, “obras que habíamos construido todos juntos con tanto esfuerzo...”). Como se puede apreciar, la construcción fue realizada en conjunto por la totalidad del país, y no ha sido una construcción sencilla, sino que ha requerido de esfuerzo por parte de los participantes. Esta fórmula se repite en tres discursos separados. Finalmente, en el caso de “reparar”, la metáfora se aborda como un objetivo de parte del gobierno, para “reparar no sólo el daño físico, sino que también el daño moral” provocado por las manifestaciones.

En las metáforas de gravedad, se encuentran enunciados en los que se alude a los “graves hechos de violencia”, los “graves atentados al orden público” y los “graves y reiterados ataques”, los cuales refieren a parte de las manifestaciones realizadas durante la semana en la cual se realizaron los discursos analizados. Se añade que las manifestaciones “han afectado gravemente la libre circulación” y “han alterado gravemente el orden público”. Se llega a hablar de “la delincuencia gravísima” y que hay personas que “han cometido esos gravísimos actos de delincuencia”.

En el discurso hecho el 20 de octubre, el Presidente Piñera declara: “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso”. A lo largo de dicho discurso, en el tópico de manifestaciones, se utilizan metáforas asociadas a la guerra cinco veces. Se habla que quienes se manifiestan de forma violenta “están en guerra contra todos los chilenos...”, por lo cual el Presidente Piñera declaró: “llamo a todos mis compatriotas a unirnos en esta lucha contra la violencia”; “yo le pido a todos mis compatriotas que nos unamos en esta batalla que no podemos perder”. En este discurso, a través de esta metáfora, el Presidente Piñera establece una guerra entre los manifestantes identificados como violentos y el país como nación. Anteriormente, se había utilizado una metáfora agrupada en la misma categoría durante el discurso del 18 de octubre (“las personas que han cometido esos gravísimos actos de delincuencia enfrenten a la justicia”). Posterior al discurso del 20 de octubre, se utiliza una única vez en el último discurso analizado, del 25 de octubre, donde se dice que “nuestro Gobierno va a seguir combatiendo con todos los instrumentos que nos otorga la democracia”.

Dentro del tópico de manifestaciones, se emplean tres metáforas de movimiento. La primera, refiere a que "... Chile siempre ha sabido salir adelante", y se relaciona a la oración donde "sólo unidos lograremos dejar atrás y superar estos problemas y estas carencias". La situación de Chile en las manifestaciones se ve como una negativa, que debe ser superada, para "salir adelante". Esto se relaciona a las metáforas de camino. Por otro lado, se enuncia la existencia de "querellas que persiguen el objetivo", con lo cual se corporiza a las querellas, dándoles la capacidad de moverse para perseguir cosas u objetivos.

En las metáforas de tamaño, se caracterizan elementos abstractos como si tuviesen la capacidad de cambiar de tamaño. Así se habla del "gran dolor que sienten muchos chilenos", el "enorme esfuerzo por normalizar la situación" y el "esfuerzo gigantesco para lograr que mañana sea un día lo más normal posible". Otro ejemplo se encuentra en "los Bomberos de Chile que han tenido una tarea titánica para apagar incendios".

Sólo se presentan dos oraciones con metáforas de verticalidad dentro del tópico de manifestaciones, en ambos casos referidas a la profundidad de algo, es decir, lo que se encuentra más abajo. Se indica que: "El objetivo de este Estado de Emergencia es muy simple, pero muy profundo", y que el Presidente Piñera quiere "expresar" su "profundo agradecimiento y reconocimiento".

#### 4.4 Necesidades de la población

Este tópico se refiere a las necesidades, demandas y peticiones de la población chilena, las cuales motivaron las manifestaciones que explotaron en un estallido social. Son estas necesidades las que motivaron la Agenda Social propuesta por el Gobierno, cuyas metáforas ya fueron presentadas.

En las metáforas de camino asociadas al tópico de necesidades de la población, el Presidente indica que "nos falta un largo camino por recorrer, y que tenemos que recorrerlo juntos". Para responder las necesidades de la población, tienen que transitar, en un mismo camino, el gobierno y la población. El proceso no será rápido ni inmediato, motivo que se percibe en que el camino a recorrer es largo. También se identifica la metáfora en ora-

ciones como "cumplir sus sueños, es el norte, el principal norte que guía cada uno de los actos" y "motivaciones que han guiado e inspirado a nuestro Gobierno". Las necesidades de la población chilena cumplen el rol de guías en el camino que deben recorrer tanto el gobierno como la ciudadanía. Por último, al hablar del deber de un Presidente, Piñera anuncia que "incluye también abrir de par en par los caminos del diálogo, la colaboración, la buena voluntad y los acuerdos". Se ve como responsabilidad del Ejecutivo el permitir que se den las instancias de diálogo y demás para solucionar las necesidades de la población chilena.

En metáforas de construcción, tras reconocer la existencia de necesidades de la población, el Presidente Piñera comienza a hablar sobre "la construcción de un Gran Acuerdo Nacional", agradeciendo a las organizaciones ciudadanas, sociedad civil y representantes municipales y parlamentarios, por "su valioso aporte y constructiva actitud". Se añade que es respondiendo a las necesidades de la población chilena que "se construyen las democracias". Las propuestas, por lo tanto, son equivalentes a construcciones realizadas por varias partes, y las opiniones externas tienen carácter de ser constructivas, es decir, que pueden modificar lo ya existente.

En el tópico de necesidades de la población, se identifican dos metáforas agrupadas en la categoría de metáforas de guerra. La primera, refiere a las prioridades del Gobierno, expresadas como "centradas en combatir la delincuencia". Así, se ven dos polos en combate, la delincuencia y el gobierno. También se habla de las propuestas "para enfrentar y superar esta difícil situación", donde se busca luchar para dar las soluciones a las necesidades de la población, y así volver a la normalidad. Estas son anteriores al discurso del 20 de octubre.

En cuanto a movimiento, la primera expresión metafórica corresponde a "Llegó el momento de recuperar el tiempo perdido, acelerar el ritmo y pasar a la acción, y con urgencia...". Las medidas del gobierno para solucionar las necesidades del pueblo se ven como un movimiento que debe ser acelerado, para conseguir rápidas soluciones. Se vincula esto a las metáforas de avance ("... Chile va a poder seguir avanzando..."; "Tenemos que estar unidos para avanzar hacia un Chile más libre"), el cual es visto como algo positivo para la realidad país.

También están las metáforas de impulso (“seguir impulsando...”; “que nos permita impulsar, y con urgencia”), donde se ve que las necesidades son solucionadas a través de propuestas que impulsan el movimiento.

Dentro del tópico de necesidades de la población, las metáforas de verticalidad refieren a aspectos monetarios dentro de las peticiones y necesidades detectadas. Así, se considera que existe un “alto costo de la vida”, es decir, que se requiere de una gran cantidad de recursos monetarios para poder solventar un buen vivir. Por otro lado, se identifica que se requiere de una “baja en el precio de los medicamentos” y “una baja en el precio y garantía de nuestros sistemas de salud”.

Al igual que en tópicos anteriores, las metáforas de visión asocian la claridad con lo entendible, comprensible y evidente (“... hemos escuchado fuerte y clara, la voz de la gente...”; “... hemos recibido con humildad y claridad el mensaje que los chilenos nos han entregado...”). Además, el Presidente Piñera reconoció su ceguera política: “Reconozco y pido perdón por esta falta de visión...”, donde la visión se refiere a comprender y anticiparse a las necesidades de la población. También se encuentra como última oración “eso tiene que ver con el Sistema de Transporte Público...”, expresión utilizada para aludir a un tema con el cual guarda relación lo que se hablaba anteriormente.

En relación a voz, el Presidente Piñera utiliza en múltiples ocasiones variaciones de la expresión “escuchar la voz” de chilenos y chilenas. Con “escuchar la voz” no se refiere a escuchar las voces particulares de cada persona, sino que a darse por enterado de las peticiones y necesidades reales de distintos sectores. Piñera afirmó: “¡Por Dios que es útil escuchar la voz de los dirigentes!” y “Hemos escuchado con humildad, con atención, con compromiso, la voz, la poderosa voz de la gente”.

## 5. Discusión

En los discursos del Presidente Piñera, se abordaron cuatro temas principales a través de metáforas. Estos corresponden a la Agenda Social, los Estados de Emergencia, las Manifestaciones y las Necesidades de la Población.

Debe destacarse que varios de los grupos de vehículos encontrados en estos discursos se corresponden con aquellos determinados como comunes en otros estudios similares (Borčić et al., 2016; Ekaterina, 2016).

La Agenda Social refiere a las propuestas desde el Gobierno el 23 de octubre, para responder las Necesidades de la Población. Los ejes o “pilares” de esta Agenda son las pensiones, el ingreso mínimo, el costo de la electricidad, los beneficios en salud, la defensoría para víctimas de delitos y los impuestos de las personas con mayores ingresos. Con estas medidas, se busca “aliviar” a la población de sus problemas, puesto que se “luchará” con los problemas principales que aquejan a quienes se manifiestan. Para lograr solucionar los problemas, la Agenda Social debe “moverse” y “avanzar”, para equiparar a quienes tienen sueldos “altos y bajos”. A casi un año del estallido social, se mantienen pendientes algunas de las propuestas planteadas desde el gobierno, incluyéndose la realización del plebiscito constitucional (Fuentes, 2020) que fue aprobado por amplia mayoría el 25 de octubre de 2020.

Poco después de emitir el primer discurso analizado, el Presidente Piñera declaró Estado de Emergencia en múltiples puntos del país, que se extendieron por toda la semana. Estos Estados de Emergencia responden a las manifestaciones que afectaron la normalidad. Se busca, entonces, lograr “avanzar” hacia la normalización, para poder “levantar” los Estados de Emergencia y volver a la normalidad. Se le da un énfasis a la “violencia” hacia los bienes materiales, sin hacer mención a las posibles causas para la realización de dichos actos. Se observa, desde su perspectiva, que las manifestaciones son un obstáculo en el día a día y que deben terminar para que el país vuelva a la normalidad.

Por otro lado, se encuentran las manifestaciones, consistentes en marchas pacíficas y violentas, evasiones del metro, cacerolazos, entre otras formas de protesta. Desde el Gobierno, las manifestaciones se conciben como una paralización del “camino” normal de Chile, que afecta todo lo construido por la sociedad chilena. Se considera que en el contexto de las manifestaciones se han efectuado actos graves, por lo cual llega a declararse que el país se encuentra en “guerra”. A través de esa metáfora, se define inmediatamente la existencia

de, a lo menos, dos polos, con el Presidente solicitando ayuda en la "batalla". De acuerdo a Digonnet (2014), las metáforas de guerra en discursos políticos sirven para representar el poder de atacar, no el de defender, por lo cual se infiere que en este discurso se busca enfatizar la capacidad de respuesta por parte del Gobierno. Esto es consistente con lo planteado por Navarro y Tromben (2019), en cuanto a la evolución discursiva presidencial previa a las manifestaciones, donde la eficiencia tecnocrática se mostraba como una cualidad central de la administración del presidente Piñera.

El uso de metáforas de guerra continuamente en el discurso del 20 de octubre, llevó a que los manifestantes se apropiaron de la palabra a través de la consigna "no estamos en guerra", documentada incluso en medios internacionales (BBC Mundo, 2019), dándole nueva fuerza al movimiento que se intentaba frenar desde el Gobierno central. El uso de metáforas de guerra es discontinuado en discursos posteriores y se vira a una discursividad centrada en la solidaridad con los manifestantes y sus demandas (Navarro & Tromben, 2019). En tal sentido, aun cuando la metáfora de guerra ha tomado preponderancia en los análisis, la metáfora central de los discursos presidenciales es el tándem camino-construcción materializados en la promesa de la Agenda Social y donde la guerra se muestra como una respuesta reactiva, un instrumento al servicio del resguardo de lo construido. Así, aparece continuamente que el país debe "salir adelante" y "avanzar", para "dejar atrás" todos los problemas asociados a las manifestaciones. Ya en el tópico de necesidades de la población, se añade el hecho que queda un "camino por recorrer" en conjunto entre el gobierno y la población chilena, convirtiéndose las necesidades de la población en "guías" en el camino. De acuerdo al Presidente, al saciar sus necesidades, la población podrá tener una vida más plena y feliz, con menos privaciones.

El desarrollo del país es reflejado como un camino en los discursos del Presidente Piñera, camino por el cual debe avanzarse, y en el que se encuentran las múltiples construcciones, materiales e inmateriales, que permiten la existencia de nuestra sociedad como la conocemos el día de hoy. La construcción es una metáfora usada ampliamente en los discursos políticos (Chilton & Ilyin, 1993), como un proceso que se realiza a través del poder e impulso colectivo (Digonnet, 2014). El tener estas construc-

ciones, permite acercar la sociedad a la plenitud, que es vista como el éxito. De acuerdo a esto, la función del Presidente es guiar en este camino, para lo cual debe frenar avances de quienes obstaculizan el status quo. La declaración de guerra se explica, entonces, como una medida para proteger esta visión, la del camino-construcción.

## 6. Conclusiones

A través del análisis de las metáforas empleadas, se observa que el Presidente durante la primera semana del estallido social ve las manifestaciones como obstáculos en el camino del desarrollo del país; aquí destaca la "guerra contra un enemigo poderoso" planteado como el gran obstáculo a ser derrotado. Por ello, en su visión, debe guiar a la población hacia el desarrollo por medio de la Agenda Social, protegiendo lo "construido" a lo largo de la historia chilena y que se materializa como una mantención del status quo, desde lo político y principalmente desde lo económico.

Si bien el discurso del Presidente Piñera luego de la primera semana cambia a un tono de mayor empatía con los manifestantes, el análisis de las metáforas conceptuales en sus discursos de la primera semana permite caracterizar con mayor precisión su visión política y el "camino" por el que el que, como Presidente, se siente llamado a guiar al país. En tal sentido, más allá de lo llamativo de las metáforas de guerra, la metáfora central en los discursos presidenciales de la primera semana corresponde al tándem camino-construcción.

En un contexto más amplio, la respuesta presidencial que se caracteriza desde la metáfora conceptual en este estudio, ha iniciado un proceso de respuesta a demandas sociales centradas en la profunda y transversal desigualdad que caracteriza a la sociedad chilena. A un año del estallido y posterior acuerdo partidista para un cambio constitucional, resulta de interés que las mismas cúpulas de poder en diversos ámbitos insistan en liderar cambios a los que, por acción u omisión, se han opuesto desde el retorno a la democracia. En este contexto resultará de interés continuar analizando desde la metáfora conceptual cómo las diversas fuerzas políticas tradicionales y emergentes construyen dis-

cursos que propendan a la materialización de los cambios que la sociedad chilena demanda.

En cuanto a limitaciones del presente estudio, debe considerarse que las metáforas requieren de un contexto común entre emisor y receptor para ser entendidas (Pennick, 2014), por lo cual se presenta como útil el contraste entre análisis similares. Además, los discursos estudiados corresponden sólo a la primera semana del estallido social, es decir, abordan únicamente la respuesta inicial del presidente Piñera, y, por ello, no deben entenderse las palabras del ejecutivo como la totalidad de la estrategia del gobierno ante la situación. Deben

realizarse más estudios similares a mediano y largo plazo para aportar a una mejor comprensión de este fenómeno, entendiendo que será un proceso en curso por mucho tiempo a la espera de una decisión sobre una nueva constitución para el país y que la actual pandemia generará un impacto profundo en el factor reconocido como causa principal del estallido social: la desigualdad.

## Notas

1. Casa de Gobierno y sede del Presidente de Chile.

## Referencias

- Agencia AFP. (2019). La cronología del estallido social en Chile, según la Agencia AFP. *Tele 13* [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/33uMg4W>. [Consulta 25/11/2019]
- Alarcón, P., Díaz, C. & Vásquez, V. (2018). Un análisis de columnas de opinión desde la metáfora conceptual. *Signo y Pensamiento* 37(83): 1-15.
- Alarcón, P. (2019). *El giro discursivo de la metáfora. (Apuntes de clase)*. Concepción, Chile: Programa de Magíster en Lingüística Aplicada, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción.
- BBC Mundo. (2019). Protestas en Chile: "Estamos en Guerra", la frase de Piñera que se le volvió en contra en medio de las fuertes manifestaciones. *BBC Mundo* [en línea]. Disponible en: <https://bbc.in/37UPPVM>. [Consulta 25/11/2019]
- Bauerle, C. (2019). Los muros de la revuelta: La emergencia social grabada en las paredes. *Cuadernos de Teoría Social* 5(10): 138-150.
- Borčić, N., Kanižaj, I., & Kršul, S. (2016). Conceptual Metaphor in Political Communication. *Zbornik Sveučilišta u Dubrovniku* 3: 73-94.
- Cameron, L. (2007). Patterns of metaphor in reconciliation talk. *Discourse and Society* 18: 197-222.
- Cameron, L. (2008). "Metaphor and Talk". En Gibbs, R. (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 17-211). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cameron, L., Maslen, R., Todd, Z., Maule, J., Stratton, P. & Stanley, N. (2009). The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis. *Metaphor and Symbol* 24(2), 63-89.
- Castillo, I. (2019). *Metáfora sistemática para pensar y escribir la educación chilena en columnas de opinión de cybermedios*. Concepción, Chile: Universidad de Concepción.
- Chilton, P. & Ilyin, M. (1993). Metaphor in political discourse: the case of the 'common European house'. *Discourse & Society* 4(1): 7-31.

- Deignan, A. (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics*. Philadelphia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.
- Digonnet, R. (2014). Power and Metaphor. Towards more Executive Power in American Presidents' Inaugural Addresses? *Lexis 8*: 1-22.
- Ekaterina, P. (2016). Metaphor in political speeches of American and Russian presidents. *Baltic Humanitarian Journal 5*(4, N°17): 108-110.
- Escandell, M. V. (2007). *Apuntes de Semántica Léxica*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2008). "Rethinking metaphor". En Gibbs, R. (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 53-66). Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Test.
- Fuentes, C. (2020). Chile, cambio constitucional, crisis social y coronavirus. *Agenda Pública, El país* [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/2CW5h9s>. [Consulta 23/08/2020]
- Gibbs, R. (2008). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Gobierno de Chile. (2019). *Prensa Presidencia* [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/2DlM7q6>. [Consulta 25/11/2019].
- Gobierno de Chile. (2010). *Biografía Presidente de la República – Sebastián Piñera Echenique* [en línea]. Disponible en [2010-2014.gob.cl/presidente/](http://2010-2014.gob.cl/presidente/). [Consulta 28/09/2020]
- Güell, P. (2019). El estallido social de Chile: piezas para un rompecabezas. *Mensaje 68*(685), 8-14.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Landau, M., Robinson, M. & Meier, B. (2014). "Introduction". En Landau, M., Robinson, M. & Meier, B. (Eds.), *The Power of Metaphor: Examining its influence on social life*, pp. 3-16. Washington, DC.: American Psychological Association.
- Leiva, B. (2020). Estallido social en Chile: la persistencia de la Constitución neoliberal como problema. *DPCE Online 42*(1).
- Lesz, B. (2011). *To shape the world for the better: an analysis of metaphors in the speeches of Barack Obama*. Tromsø, Noruega: Universidad de Tromsø.
- Márquez, F., Pérez, M. & Rodríguez, P. (2020). Culturas urbanas en ciudades latinoamericanas. Nuevas y antiguas miradas. Ensayos. *Persona y Sociedad 34*(1): 1-12.
- Mejía, J. (2000). El muestreo en investigación cualitativa. *Investigaciones sociales 4*(5): 165-180.
- Navarro, F. & Tromben, C. (2019). "Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable": los discursos de Sebastián Piñera y la revuelta popular en Chile. *Literatura y lingüística 40*, 295-324.
- Paúl, F. (2019). Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano. *BBC News* [en línea]. Disponible en: <https://bbc.in/34tkFmh> [Consulta 25/11/2019].

- Penninck, H. (2014). *An analysis of metaphor used in political speeches responding to the financial crises of 1929 and 2008*. Gante, Bélgica: Universiteit Gent.
- Pragglejaz Group. (2007). MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and Symbol* 22(1): 1-39.
- Rajevic, M. (2020). Memorias urbanas en la periferia de Santiago. Develando violencias y resistencias en la ciudad. *Persona y Sociedad* 34(1): 137-157.
- Real Academia Española (RAE). (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España: RAE.
- Reyes, C. (2019). Presidenta UDI: "Queremos decirle a Chile y a nuestro gobierno, no estamos disponibles para negociar mientras no cese la violencia". La Tercera [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/37EaZqS> [Consulta 25/11/2019].
- Sepúlveda, P. (2019). ¿Qué tan desigual es Chile? Qué Pasa [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/37MKsYs> [Consulta 25/11/2019].
- Seung, E., Park, S. & Jung, J. (2015). "Methodological approaches and strategies for elicited metaphor-based research; a critical review". En Wan, W. & Low, G. (Eds.), *Elicited metaphor analysis in educational discourse*, pp. 39-64. Amsterdam, Holanda: John Benjamins Publishing Company.
- Ungerer, F. & Schmid, H. (2006). *An introduction to cognitive linguistics*. Harlow: Pearson Longman
- Valida, K. (2015). *Metaphor in Political Discourse*. Baku, Azerbaiyán: Khazar University.
- Xu, Z. & Sharifian, F. (2017). Unpacking cultural conceptualizations in Chinese English. *Journal of Asian Pacific Communication* 27(1), 65-84.

- Sobre los autores:

**Amanda Valenzuela-Valenzuela** es Antropóloga Sociocultural y Magíster en Lingüística Aplicada. Se desempeña como Investigadora en Fundación Kimntrum. Sus principales áreas de investigación son estudios de género, temáticas LGBT+ y metáfora conceptual.

**Ricardo Cartes-Velásquez** es Médico, Psicólogo, Dentista, Magíster en Salud Pública, Magíster en Filosofía y Doctor en Ciencias Médicas. Se desempeña como Investigador Senior en Fundación Kimntrum trabajando en proyectos de investigación, desarrollo e innovación vinculadas a equidad y bienestar social.

- ¿Cómo citar?

**Valenzuela-Valenzuela, A. & Cartes-Velásquez, R.** (2020). Metáforas presidenciales durante el estallido social chileno de 2019. *Comunicación y Medios*, (42), 44-55. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57685>

# La representación fotográfica del círculo de la violencia de género en Salta, Argentina

*The photographic representation of the circle of the gender violence, in Salta, Argentina*

**Diana Deharbe**

Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná, Argentina.

dianadeharbe88@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1061-7322>

## Resumen

Este artículo reflexiona sobre los modos visuales en los cuales se representa la violencia de género a través del análisis semio-pragmático del ensayo fotográfico del fotoperiodista argentino Gastón Iñiguez titulado, *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista* (2018), que retrata las múltiples facetas y secuelas de la violencia de género a través del relato de siete mujeres. Metodológicamente, se analizaron las imágenes atendiendo a las representaciones visuales actuantes en las imágenes, los códigos de decodificación-codificación, la relación entre el código lingüístico y el visual, y un análisis a nivel formal y compositivo de las imágenes. El análisis también incluye una entrevista en profundidad con el autor. El principal resultado que destacamos es que las representaciones visuales que componen el ensayo funcionan como metáforas del denominado círculo de la violencia de género que problematizan la temática que representan.

**Palabras clave:** violencia de género; representación; fotografía; ensayo visual.

## Abstract

This article addresses the visual ways in which gender violence is represented through the semi-pragmatic analysis of the photo essay by the photojournalist, Gastón Iñiguez titled, *Siete Vidas. Sobreviviendo a la violencia machista (2018)*, which portrays the multiple facets and consequences of gender violence through the story of seven women. Methodologically, the images were analyzed regarding the visual representations shaping the images, the decoding-coding clues, the relationship between the linguistic and the visual code and an analysis of both formal and compositional dimensions of the images. The analysis also included an in-depth interview with the author. One of the main results highlights that the visual representations that make up the essay function as metaphors of the known cycle of gender violence and, building up from that, allow us to critically address the issue they represent.

**Keywords:** gender violence; representation; photography; visual essay.



## 1. Introducción

Este artículo reflexiona sobre los modos visuales en los cuales se representa la violencia contra las mujeres a través del análisis semio-pragmático del ensayo visual del fotógrafo Gastón Iñiguez<sup>1</sup>, *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Las fotografías se nutren de los relatos de siete mujeres sobrevivientes de violencia sexista publicadas a finales del año 2016 en el semanario Cuarto Poder de la ciudad de Salta, Argentina, y que sirvieron de gatillante.

Desde sus orígenes, la fotografía ha demostrado ser un dispositivo de lo real en tanto construye y cuestiona instantes visuales de verdad. Toda imagen construye un punto de vista que se sustenta en “políticas de la mirada” (Reguillo, 2008) que implican una posición ética y política sobre aquello que representan. La fotografía,

al proponer un lugar del mirar, admite una ética, pues pone el acento en una forma de ver lo otro y el otro, de construir una lógica del sentido, de estimar lo visible, lo ausente y lo presente que no es otra cosa que una preocupación por el otro y por sí mismo (Olayo & Herrera, 2014: 95)

¿Cuáles son los modos visuales mediante los cuales se representa la violencia de género en el discurso fotográfico? Esta pregunta se la hacemos a un artefacto cultural específico, el fotolibro, *Siete Vidas*. En tanto objeto estético, las imágenes allí contenidas podrían resultar en modos no estereotipados de representar los efectos que la violencia contra la mujer genera en la subjetividad femenina y, por consiguiente, contribuiría al debate sobre la producción y circulación de imágenes en torno a la temática en espacios mediáticos.

En los medios de comunicación, las imágenes de la violencia se construyen en torno al miedo como única visibilidad posible (Sontag, 2004). Así, cuerpos y víctimas aparecen retratadas anónimamente para ser observadas como una consecuencia aleccionadora, “la imagen del cuerpo violentado supone una invisibilización de los actos violentos y sus implicancias” (Olayo & Herrera, 2014, p.96). Un corpus robusto de investigación ha documentado ampliamente los modos de construcción de los relatos noticiosos sobre la violencia contra las mujeres: cómo, por qué y bajo qué modalidades se

retratan los hechos violentos bajo enfoques de espectacularización de la violencia hasta su máxima teatralización. Una lectura semio-pragmática de las imágenes sugiere que el uso de los primeros planos que acentúan y replican el terror coloca al espectador ante lo incomprensible, lo impensable: la perplejidad ante lo (in)creíble obtura la posibilidad de ver más allá de lo que ellas muestran que usualmente exacerban el poder del victimario y su potencia de muerte, despolitizando el acto violento (Olayo & Herrera, 2014).

Las imágenes de la violencia contra las mujeres nos colocan ante una paradoja: las fotografías son, simultáneamente, verdad y oscuridad, inmediatez y complejidad de algo que fue arrebatado al tiempo y a la muerte misma (Didi-Huberman, 2004). En esta lucha simbólica por el punto de vista, a las víctimas no les queda más que el silencio no sólo de sus relatos sino también de la ausencia de representación. La muerte es doble.

Si las imágenes de la violencia contra las mujeres pertenecen a esa “estética negativa” —lo (in)visible, lo (in)representable, lo (in)figurable, lo (in)imaginable— de la que habla Didi-Huberman (2004) y, en vez de ayudarnos a comprender visualmente su complejidad, se convierten en “objetos de inatención” que, por hipertrofia o vacío, nos decepcionan; es obligación perseverar en el pensamiento justo allí donde pareciera fracasar.

La perspectiva semio-pragmática, las herramientas teóricas de Barthes (1986; 1989; 1994) para discutir la relación entre los códigos actuantes en las imágenes, la semiótica de la imagen para un análisis formal de las fotografías (Aumont, 1992; Joly, 1994), las políticas de la mirada (Reguillo, 2008) en tanto representación de las violencias (Imbert, 1992) y el pensamiento histórico-filosófico ligado a la historia y crítica del arte de Didi-Huberman (2014), alimentan el enfoque para el análisis. Por último, se analizan las representaciones sociales (Arancibia & Cebrelli, 2005) que se ponen en juego en las fotografías analizadas.

Nuestra estrategia metodológica incluyó, en primer lugar, una observación y lectura de las 56 imágenes en blanco y negro que componen el fotolibro, decodificando los tópicos unificadores que, a nivel iconográfico, se reiteran en las fotografías allí seleccionadas. Se agruparon las imágenes según los

elementos narrativos que empleaban para generar significado: cadenas, candados y sogas, marcas de manos, rejas, alambrados y/o tablas de madera. También se tuvo en cuenta qué tipo de emoción intentaba representar la imagen.

Luego, identificados dichos tópicos, observamos cómo dialogan con el texto escrito, es decir, cuáles eran los procedimientos específicos de denotación y connotación que, apoyados en cuestiones formales y compositivas, tenían lugar y cuáles eran los grados de equivalencia, colaboración y/o (in) dependencia que había entre ambas materialidades significantes. En un tercer momento, se identificaron las representaciones sociales allí presentes observando cómo dichas fotografías se servían de figuras retóricas para abordar la violencia de género.

Por último, se realizó una entrevista al fotógrafo/autor del trabajo a fin de establecer un diálogo entre las anticipaciones y motivaciones del proyecto y los resultados hallados mediante el análisis. La misma consistió en dos encuentros presenciales en los cuales, en un primer momento, se indagó respecto a la trayectoria del fotógrafo, sus inclinaciones estéticas, sus objetivos artísticos-políticos respecto al ensayo y las premisas que guiaron la creación visual. Luego, se le solicitó al artista que recorriera las imágenes e intentara agruparlas teniendo en cuenta el relato que deseaba contar respecto a las violencias sexistas. Estas apreciaciones son las que entran en diálogo con el análisis formal para generar los resultados presentados en este artículo.

## 2. Motivaciones y expectativas en torno al proyecto fotográfico

*Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista* es un fotolibro, un ensayo visual que representa fotográficamente la historia de siete mujeres sobrevivientes de violencia de género. La propuesta fue una de las ganadoras del Fondo Ciudadano para el Desarrollo Cultural del año 2017, política pública cuya finalidad es financiar proyectos que visibilicen iniciativas culturales y turísticas con impacto social.

El fotolibro se estructura en torno a los relatos de siete mujeres salteñas sobrevivientes de violencia de género, cuyas historias aparecieron por prime-

ra vez como comentarios en Facebook vertidos al hilo de la publicación de una nota del semanario salteño *Cuarto Poder*<sup>2</sup>. Macarena, Luisina, Magalí, Rocío, Fernanda, Jimena y Guadalupe exploran en sus relatos las múltiples facetas de la violencia machista que se ejerce sobre los cuerpos femeninos y disidentes. Uno de los relatos del fotolibro explora la especificidad que adquiere la violencia cuando se ejerce sobre un cuerpo trans, cuestión comúnmente ausente en el abordaje mediático de la problemática (Deharbe & Zurita, 2019). Rosalyn Ruíz<sup>3</sup> es la modelo que personifica trazos de las siete historias de resiliencia.

La provincia de Salta, Argentina, se encuentra entre los primeros lugares de muertes por femicidios, crímenes por medios sexuales, acoso y abuso a nivel nacional. Ante este panorama, Iñiguez comenzó a preguntarse cómo podían convivir en los medios imágenes con visibilidades opuestas: las de la liberación y el empoderamiento y su contracara, las aleccionadoras que representaban al extremo la crueldad del mensaje violento que el machismo imprime en los cuerpos femeninos, "las imágenes que ilustraban las notas mostraban cuerpos o rostros abatidos y los textos transmitían un mensaje aleccionador" (Iñiguez, 2018, p.12). La vulnerabilidad también se mide en la visibilidad (Reguillo, 2008) que los medios de comunicación vehiculizan cuando legitiman ciertos modelos visuales de ver/mirar/pensar lo social (Guasch, 2003; Berger, 1972).

Un fotolibro es un conjunto de imágenes hilvanadas de forma coherente que construyen un relato visual sobre una temática en particular (Vásquez Escalona, 2011). En tanto artefacto cultural, es un producto gráfico cuyo objetivo es colocar en circulación la narración visual elaborada por el fotógrafo (Reyer, 2015). Durante su elaboración, se utilizan diferentes herramientas para ir en búsqueda de la otredad que se intenta representar poniendo en diálogo la propia mirada del artista. Iñiguez afirma que el ensayo *Siete Vidas* formó parte de un cuestionamiento personal y un intento de repensar sus propias prácticas en relación a la violencia. Habla, dice, de "un proceso de búsqueda interna al momento de enfrentar y re interpretar los relatos originales" (Iñiguez, 2018, p.12).

Barrios (2018) sostiene que el análisis de las fotografías en tanto texto polisémico debe realizarse poniendo en diálogo aquellos otros "textos" que de

manera intra y extra discursiva complejizan su lectura. De este modo, es analíticamente pertinente considerar la trayectoria del fotógrafo, el lugar desde el cual se posiciona para construir visualmente su producción, así como sus referencias y criterios estéticos. Reyero (2015), leyendo a Ricoeur, nos advierte que “el problema de la comprensión no se resuelve mediante el simple retorno a la intención del autor” (2015, p.11); la lectura de la imagen requiere de un despliegue teórico-metodológico a fin de explicitar las posibles preguntas y respuestas que despierta el observarlas analíticamente.

*Siete Vidas* es un ensayo cohesionado por la temática (Vásquez Escalona, 2011) en torno a la violencia de género. Todo ensayo visual comienza con una premisa o idea que actúa de faro en la búsqueda por intuición (Vásquez-Escalona, 2011, p. 308), en este sentido, Iñiguez sostiene que, “partimos de la idea de mostrar el cuerpo pero no de una forma obvia y buscando evitar la imagen trillada de la mujer, en este caso, abatida y rota” (Iñiguez, comunicación personal, abril 2019).

En él, el artista mixtura, por un lado, influencias ancladas en el modelo de fotografía documental que se aprecia claramente en la elección estética blanco-negro y, por el otro lado, estilos del modo realista que,

conciernen al mundo de los hechos; en este modelo la realidad empírica influye en la ciencia con una tendencia positivista o empírica; y su función es analógica, la de una verdadera representación que sustituye a la realidad —‘así es como es’—. Finalmente, está el modo documental, perteneciente al mundo de la acción, a la creencia de que las fotografías pueden tener un efecto práctico en la vida diaria o, más dramáticamente, pueden inspirar la acción para cambiar el mundo presente a mejor (Sáenz, 2015, p. 247).

### 3. Decisiones estéticas y políticas en torno a las imágenes

Siguiendo a Aumont (1992) y Joly (2012), nos detendremos en el análisis de cuestiones compositivas de las fotografías describiendo el papel del dispositivo y atendiendo a los efectos ideológicos y de poder que actúan no solo a nivel de los conteni-

dos, sino también en lo formal y en las elecciones técnicas como connotadores ideológicos. Luego, siguiendo a Barthes (1986) atenderemos a la relación entre las imágenes y el texto indagando en el uso y función de los epígrafes o pie de fotos.

Con respecto a las cuestiones de composición, la mayoría de las fotografías están centradas; eso quiere decir que los elementos sobre los que el fotógrafo desea que el espectador detenga su mirada están ubicados sobre los cuatro puntos áureos, aprovechando la ley de los tercios. El fotógrafo utiliza la tensión visual generada por la intersección de las líneas imaginarias para destacar con reiterado entusiasmo el papel de las manos y explorar diferentes estados de ánimo a través de los gestos de miedo, dolor, temor, angustia, tristeza y soledad que la modelo va explorando y experimentando a medida que transita los relatos de las siete mujeres.

Si consideramos que el plano y el encuadre no sólo hablan del recorte, de esa selección y fragmentación consciente-inconsciente que opera el fotógrafo de origen épocal, sino que, también, nos habla de la distancia simbólica que se construye con lo representado, el uso de planos medios y primeros planos tiene como efecto indirecto en el espectador, acortar las distancias, simular la inmediatez del tacto y apelar a la expresividad, la proximidad y la intimidad (Aumont, 1992). Estos elementos son consistentes con los objetivos que se había propuesto el fotógrafo de transmitir empatía.

Sobre las elecciones estéticas, Iñiguez afirma que, en primer lugar, el uso del registro monocromático fue una decisión atada al presupuesto y los costos de edición del fotolibro en su versión impresa. Segundo, el autor justifica la elección del blanco-negro pues permitía,

utilizar un contraste alto para marcar la separación de la figura en primer plano del fondo y para conseguir un efecto pictórico en las texturas. Por último, el foco diferencial y los planos fuera de foco se utilizaron para potenciar el relato en algunas fotografías (Iñiguez, comunicación personal, 2019).

Es clave reflexionar cómo se conjugan los sentidos que dicha elección estética implica con la pretensión primera del autor respecto a la recepción de su obra. Siguiendo a Newhall (2002), el uso del blanco-negro es propio del estilo de la fotografía

documental que tuvo su auge a inicios del siglo XX, en particular durante el período de entreguerras, y que luego fue absorbido por la tradición del fotoperiodismo. Lo que en principio respondía a las limitaciones técnicas propias del dispositivo, con el surgimiento de la fotografía en color, el uso del blanco y negro se asoció a la objetividad generando efectos de nostalgia y/o distancia con lo retratado mientras que, por el contrario, el uso del color era un claro indicador de la intervención de la subjetividad del autor y una marca de un producto estético más cercano al arte. Como técnica de composición visual su objetivo es que el espectador focalice su atención en la forma y en la relación de lo retratado más que en el color de los objetos (Newhall, 2002).

En este sentido, y atendiendo a lo señalado por el fotógrafo, su adscripción a la tradición documentalista es evidente y se denota en sus elecciones estéticas. Ahora bien, son justamente estas elecciones las que, en algún punto, comprometen su interés explícito en retratar la violencia de género desde la proximidad y la empatía. Esta operación estética de connotación (Barthes, 1982) opera delimitando límites de representación visual para las violencias de género y reproduciendo aquellas asimetrías que pretende desandar. Así, el alto contraste de las imágenes acentúa toda una gama de producciones iconográficas que circulan culturalmente respecto a la temática que la reducen solo a su expresión física. El uso reiterativo de cadenas y candados produce una exotización del acto violento que obtura una reflexión integral, naturalizando y legitimando el ejercicio de violencia simbólica que implica la reproducción de tales imágenes en los medios de comunicación cuya consideración se encuentra ausente.

De igual manera, la elección estética invisibiliza, por la ausencia premeditada del color, el interés del fotógrafo de retratar rasgos femeninos de belleza no hegemónica mediante la elección de una modelo no blanca. Si bien Iñiguez admite que la escogió dado la versatilidad que él observaba en su porte, característica que le permitiría visibilizar ciertas variables interseccionales como la raza y la identidad de género, abordando la problemática de la violencia de manera transversal, dicho objetivo se desvanece en las poses adoptadas y las metáforas visuales adoptadas.

Sin embargo, debe destacarse la pretensión del fotógrafo de intentar distanciarse de los lugares ha-

bituales que pautan las políticas de la mirada para la representación de las violencias por motivos de género, aunque el producto final no llegue a concretar totalmente dicha pretensión. Si todo marco epistemológico es político e ideológico, las imágenes estrechan el diálogo con el pensamiento asociado al giro decolonial, explicitando la necesidad de explorar y visibilizar los lazos profundos entre violencia e interseccionalidad (Crenshaw, 2012). Como señala Berlanga-Gayón (2014), las violencias contra las mujeres y el feminicidio en América Latina tienen color y se expresan en la imágenes de mujeres racializadas, ya que “el valor que se les asigna a los cuerpos femeninos racializados y que se traduce en circunstancias materiales concretas: pobreza, explotación y marginación. La precariedad, sin embargo, también se puede traducir en silencio o falta de visibilidad” (2014, p. 43). Que el fotógrafo enuncie la necesidad de mostrar un cuerpo no hegemónico da cuenta de la toma de conocimiento de “la violencia contra las mujeres en América Latina está ligada al menosprecio por la raza” (Berlanga-Gayón, 2014, p.44) y que hay una jerarquía que regula el valor de las vidas donde, claramente y al decir de Butler (2010), las vidas de las mujeres de color no merecen ser lloradas: “hay cuerpos que valen más y hay cuerpos que valen menos” (Proyecto NUM, 2017).

Un párrafo aparte merece la elección del escenario elegido para realización de la producción fotográfica: el río la Caldera<sup>4</sup>. Según el fotógrafo, la elección de una locación natural para las tomas respondió al intento por visibilizar el hecho de que, cuando las mujeres son asesinadas, son justamente los ríos, basurales o descampados donde los femicidas descartan los cuerpos de sus víctimas. En Salta, los cuerpos de cuatro de las veinticuatro mujeres asesinadas en 2017 fueron encontrados sobre la orilla de los ríos o en cercanías de cursos de agua<sup>5</sup>. Como sostiene Segato (2016), los cuerpos femeninos históricamente han sido un territorio de guerra, disputa y apropiación y que el patriarcado se sostiene en la producción de una violencia de orden simbólica (Bourdieu, 2000) que garantiza el sostenimiento y la reproducción del sistema de desigualdades sexogénicas, donde el cuerpo de las mujeres es parte de esa “basura simbólica” que produce continuamente el poder (Silva-Santisteban, 2008).

El ensayo visual fue un proceso colaborativo de creación del cual participaron las propias mujeres

sobrevivientes, incluida la mujer retratada, Rosalyn Ruíz. Dicha opción, al decir de Iñiguez, es “una toma de posición política sobre el tema y una forma de militancia (...) este libro fue un proceso de búsqueda interna (...) vino por comenzar a cuestionarme y cuestionar (...) pensar y re-pensar mis propias acciones” (Iñiguez, comunicación personal, abril 2019). De todos modos, más allá de las intenciones enunciadas, no debe perderse de vista la asimetría de poder siempre enredada en la relación entre quién obtura y el objeto/sujeta representado/a.

La utilización de la fotografía como medio terapéutico no es reciente. De hecho, hay trabajos que mencionan las ventajas de la fototerapia en la intervención terapéutica con mujeres sobrevivientes de violencia (Lockett, 2014; López-Ruíz & López-Martínez, 2019). Entendida como un proceso por el cual y mediante la creación de fotografías, especialmente autorretratos, se trabaja sobre la comprensión y reflexión de situaciones traumáticas para generar campos positivos en los pensamientos y comportamientos de las personas participantes. La fototerapia crea potentes metáforas visuales que, para mujeres sobrevivientes a la violencia de género, representa una oportunidad de transitar el trauma y re-significar la experiencia vivida (Lockett, 2014). En el caso de *Siete Vidas*, Rosalyn Ruíz realiza un ejercicio de exteriorización y personificación de la violencia de los relatos para construir metáforas visuales de un proceso de aceptación y sanación a través del cual, tanto ella como quién/es se sienten interpelados/as, punzados por las imágenes, disputan el sentido en torno al trauma de la violencia de género.

#### 4. El círculo de la violencia y su representación en imágenes

*Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista* es una alegoría dedicada a la violencia de género. De la variedad de imágenes que componen el ensayo, algunas fotografías funcionan como metáforas de lo que se conoce como el círculo de la violencia: silencio, prisión, sometimiento, soledad, tristeza, aislamiento, invisibilidad. Recurriendo a Barthes (1989), identificamos los códigos culturales hegemónicos actuantes en las representaciones visuales que responden al *studium*, ya que toda imagen denota/

connota significaciones. Es por ello que los elementos denotados y que se reafirman en la presencia de los epígrafes son imágenes altamente fetichizadas, donde elementos como cadenas, candados, alambres, tablas de maderas simulando ser rejas representan aquel estado de encierro, de privación de la libertad no sólo física sino también emocional (**Fotografía 3**) que sutura en la tristeza o congoja que transmite la emocionalidad de los gestos de Rosalyn (**Fotografía 1 y 2**).



**Fotografía 1. Sin título**

Fuente: IÑIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 56.

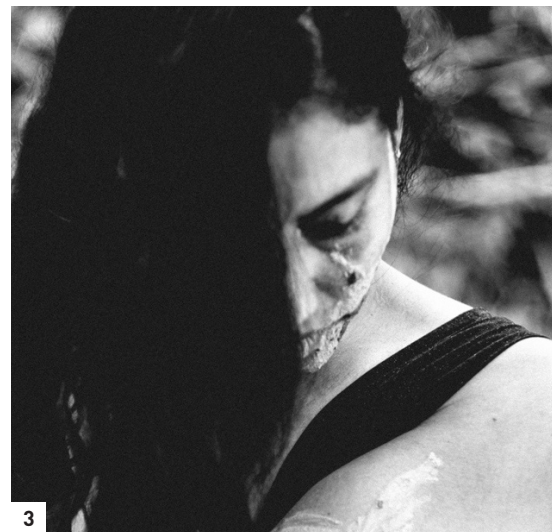
Identificamos tópicos unificadores capaces de organizar las fotografías. Estos fueron construidos en el proceso de análisis mediante una observación detenida de las escenas representadas y del diálogo que entablan con los pies de fotos que, en la mayoría de los casos, funcionan como relevos de información no contenida en las imágenes y que apuntan a reponer el contexto y la temática abordada por el ensayo. Luego, atendiendo al registro y prestando atención a los códigos estéticos operantes en las



2

imágenes, apelamos a encontrar de qué manera los sentidos connotados funcionaban bajo figuras retóricas. En este caso, la mayoría de ellas utilizan la analogía y la metáfora para referirse al ciclo de la violencia de género, enfatizando especialmente la representación de la violencia física. Por último, discutimos y tensionamos nuestras apreciaciones preliminares con el fotógrafo y autor, entablando así un diálogo de ida y vuelta entre las imágenes, su contexto de producción, las intenciones del artista sobre su trabajo, alimentando un análisis que reconoce, también, las condiciones de producción.

El fotolibro está compuesto por 56 fotografías en blanco y negro. Ante un corpus visual extenso para los fines del presente manuscrito, las imágenes incluidas como ejemplos en este artículo son aquellas que, con mayor claridad, ilustran las retóricas que representan las violencias sexistas. Las imágenes en sí son estereotipos de alto impacto y recurren a ciertos clichés visuales que, usualmente, circulan en diferentes textualidades mediáticas que abordan la violencia de género, tales como cadenas y candados para ilustrar la privación de libertad, el encierro o la condena (**Fotografía 1**). Se constata, también, la inclusión explícita de rejas y barrotes para simbolizar situaciones de aislamiento forzado (**Fotografía**



**Fotografía 2. Sin título.**

Fuente: IÑIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 53.

**Fotografía 3. "Vivía en un estado de completo sometimiento físico y mental".**

Fuente: IÑIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p.43.

2). Manos de barro marcadas sobre diferentes partes del cuerpo como vestigio de una vejación, de un dolor punzante, una marca imborrable (**Fotografía 3**). Rostros desdibujados mediante el uso explícito de un fuera de foco como analogía a la invisibilidad en la que la sociedad ubica a las víctimas (**Fotografía 4**). Mordazas de carne y hueso que silencian los relatos de la crueldad patriarcal (**Fotografía 5**). Cuerpos en posición fetal, solos, sentados en entornos oscuros, rendidos, abatidos, vencidos por el peso de una mano en alto que descarga toda la culpa en su condición de género (**Fotografía 6 y 7**).

La centralidad del rol de las manos no es una elección azarosa: Nuestra cultura reserva un lugar especial para ellas. En nuestra cultura de influencia judeocristiana es la mano de Dios la que crea, que le otorga a Adán la vida a su imagen y semejanza; es la mano la que sana y resucita a los muertos; etimológicamente, proviene de la palabra en latín *manus* que simbolizaba en la Antigua Roma la autoridad, el poder y la fuerza del *pater familiae*, es decir, de los varones y ciudadanos dueños de la propiedad privada (incluidas esclavos, niños y mujeres).



4

**Fotografía 4. "...era invisible".**

Fuente: INIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 24.



5

**Fotografía 5. "La que ya vio monstruos y sabe que existen, siempre tiene más miedo".**

Fuente: INIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 68.

Cuando las manos son femeninas representan calidez, ternura, cuidado, protección; todas, cualidades que el patriarcado le atribuye a las mujeres, romantizando las desigualdades de género que, por extensión, impregna también las extremidades (Fernández, 1993). La mano de Fátima, conocida en el mundo oriental como el *Jamsa*, un amuleto sagrado de protección y buena fortuna, evoca uno de los símbolos del feminismo mundial: la mano en alto que demanda detener la violencia machista. Por el contrario, las manos masculinas simbolizan poder, fuerza física, agresividad y potencia de destrucción material y simbólica que, históricamente, se ha atribuido al sujeto masculino universal (Segato, 2003; 2016). Ejemplo de lo anterior es que el discurso publicitario y de campañas de bien público para visibilizar y concientizar sobre la violencia de género recurren a la misma escena: unas manos masculinas en primer plano que, puño cerrado, en alto, tensas y firmes, vemos prestas a descargar su potencia física sobre el cuerpo indefenso, frágil, golpeable, de una mujer que, acurrucada y acorralada contra una pared, se cubre el rostro con sus manos y, en algunos casos, suplica con una mano en alto por clemencia (**Fotografía 7**).

Muchas de las fotografías incluidas en el ensayo recurren a símbolos altamente ritualizados en nuestra cultura para representar la dominación y la sumisión, como ya mencionamos el encierro.

Las manos aparecen apresadas con esposas y encadenadas por pesadas cadenas, las representaciones visuales exploran y acentúan los móviles y los instrumentos mediante los cuales se ejerce la violencia.

Los pie de fotos comprenden "el conjunto de marcas informativas que tienden a explicitar en un registro escritos elementos espaciales, temporales y actoriales de la foto" (Vilches, 1993, p.73-74). En el caso acá analizado, la función está desempeñada por pequeños retazos de las historias que se cuentan en el libro y que constituyen, al decir de Barthes, "una técnica para fijar la cadena flotante de significados" (1986, p.36). Según el fotógrafo y autor, la elección de los epígrafes "fue personal; son frases que a mí me impactaron de las historias y que consideré que podrían generar el mismo efecto en otros/as" (Iniguez, comunicación personal, abril 2019).

El círculo de la violencia no implica solo un sometimiento y una privación física de la libertad. El aislamiento que produce la violencia empuja a las mujeres al (auto) silenciamiento y (auto) aislamiento (**Fotografía 3** y **4**) en donde los mecanismos



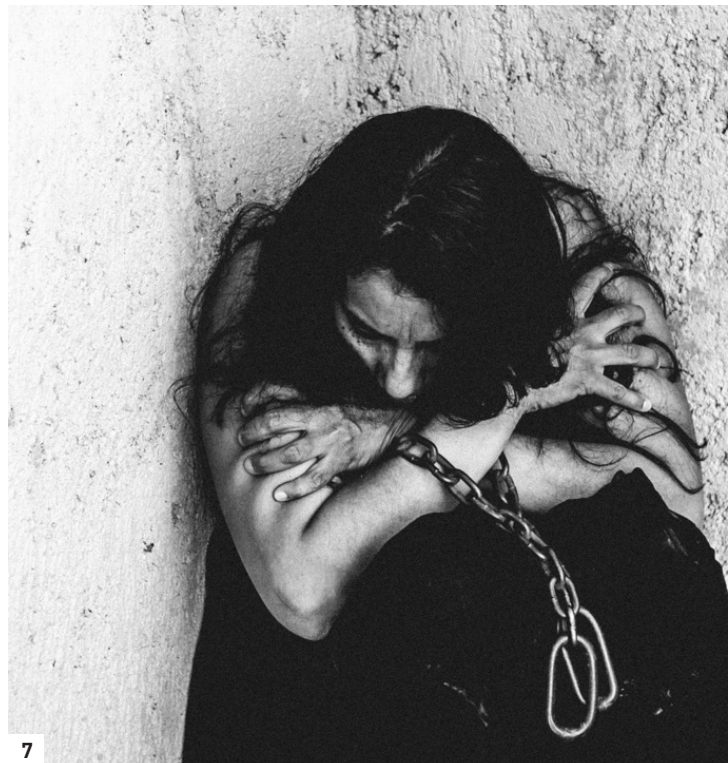
6

**Fotografía 6. "Caminar con miedo, pegada a las paredes".**

Fuente: INIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 16.

**Fotografía 7. Sin título.**

Fuente: INIGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 60.



7

de inhibición, vergüenza y culpabilización actúan como dispositivos disciplinadores que obturan la posibilidad de desandar las múltiples violencias y los estereotipos de género (Fernández-Boccardo, 2016). Por ejemplo, en el caso de la **fotografía 3**, el fotógrafo utilizó un fuera de foco para representar el hecho de que, aunque la sociedad no la perciba, la violencia de género está siempre al acecho, no sólo es invisible el problema sino también quienes la padecen. En el caso de la **fotografía 4**, el pie de foto remite a aquellos discursos que justifican la violencia identificándola como una patología, una anomalía, una monstruosidad. Recurrir a la demencia, la monstruosidad y la anomalía para hacer inteligible la violencia de género perpetúa la naturalización y banalización del problema. Ello cancela, además, discutir sobre las violencias y las masculinidades hegemónicas como único destino posible, sobre cuyos códigos y pactos culturales se sustenta y perpetúa el patriarcado (Segato, 2003).

Las historias de *Siete Vidas* intentan vencer el miedo, denunciando la cultura femicida (Pineda, 2019) y de la violación. En ese contexto, el acoso sexual en ámbitos laborales y el acoso callejero emergen como lugares comunes en las historias de estas mujeres. El texto del pie de foto "caminar con miedo, pegada a las paredes" (**Fotografía 6**) lo intenta, así, visibilizar.

## 5. Del dolor al deseo: reinventar el cuerpo violentado

Nuestra premisa inicial sostenía que el proyecto fotográfico podría contener modos no estereotipados de representar visualmente la violencia de género. Estas expectativas se desprendían principalmente de las anticipaciones de sentido contenidas en el título del fotolibro, el cual expresa que los relatos allí contenidos eran historias de mujeres sobrevivientes de la violencia sexista. En este sentido, enfatizan los relatos que hoy tienen escasa o nula presencia en los medios de comunicación que, por el contrario, privilegian encuadres de horror y muerte sobre la temática.

A raíz del proceso de lectura y análisis visual del ensayo *Siete Vidas*, podemos afirmar que éste reproduce y legitima los marcos visuales hegemónicos en torno a la representación de las violencias sexistas pues construye estereotipos que exploran y acentúan sólo la manifestación física del acto violento como una totalidad abarcadora, tal como observamos en otras textualidades mediáticas, como discursos publicitarios y campañas de bien



público y/o de prevención de las violencias. En este sentido, visualmente participan de lo que Barthes denomina el *studium*, en tanto que hay en dichas fotografías elementos que podrían ser identificados, leídos por cualquier espectador y que se relacionan con los modos epocales y culturales del ver, por lo tanto, son la parte visible de la ideología. Del mismo modo, son esos elementos lo que permiten que dichas imágenes sean comprendidas como la expresión de la violencia de género y no como pertenecientes a escenas de otra índole.

La representación por metonimia y analogía que realiza el fotógrafo respecto a la violencia y su intención de reflejar los relatos de las siete mujeres que inspiraron la realización del proyecto, lo conduce a un error común. Señala Reyero (2015) que “la puesta en imágenes de algún aspecto de la realidad del otro, tiende a reducirlo a ciertos estándares iconográficos de representación sino que también alimenta todo tipo de fantasías relacionadas con su desconocimiento” (p.10). Iñiguez menciona en varios pasajes del libro, así como en la entrevista realizada para este trabajo, que *Siete Vidas* es un acto de justicia con las imágenes de mujeres abatidas y rotas que circulan en los medios de comunicación. Sin embargo, en su intento de “reparar” una situación de vulnerabilidad, “la cámara actúa como legitimadora de un rol de autoridad (...) la fotografía se vuelve así valorada (...) desde su supuesta capacidad metonímica de evidenciar parte de la realidad” (Reyero, 2015, p.10). El despegue estético para representar escenas de violencia cobra más importancia que el hecho de narrar desde otro lugar y, desafortunadamente, cae en lugares que pretendía desandar.

Las imágenes logradas en el artículo analizado son, en cierta medida, “objetos de inatención”, paradojas visuales, que obturan debates más profundos y necesarios sobre el tema, en especial, sobre la relevancia de la violencia simbólica como mecanismo subsidiario de la reproducción de desigualdades y la dificultad ante la cual nos coloca su representación y régimen visual. En todo caso, dicha dificultad viene atada a las características propias del dispositivo fotográfico y su condición como signo; su carácter icónico-indicial condiciona las posibilidades de representar las huellas y marcas del ejercicio del poder simbólico sobre la psiquis de las víctimas. En este sentido, otra barrera observada se relaciona con la poca relevancia que, a nivel social, se

le otorga a este tipo de violencia: se la banaliza, se la cuestiona sin comprender que, tal como señala Bourdieu, sobre ella se apoya la reproducción de desigualdades. En palabras de Femenías (2013), es aquella que “aísla, segrega, recluye, genera marginalidades, divide, condena y hasta aniquila o extermina, sino directamente al menos indirectamente, en la medida que justifica o legitima la violencia física” (p.101).

Los problemas señalados no son exclusivos del proyecto ni de su autor, sino que forman parte de los debates actuales en torno a las políticas de representación y la preocupación por encontrar visibilidades que punzen, ardan y se quemen, agitando las aguas calmas del morbo imperante en los productos culturales y que atenten contra los intentos cotidianos de despolitizar lo personal. La incapacidad de pensar otros modos de visibilidad para las violencias de género es directamente proporcional a la dificultad que representa imaginar un mundo libre de violencias para la diversidad de los géneros. Las imágenes del horror nos empujan a reconfigurar continuamente los límites de lo tolerable, la anestesia visual que generan dichos estereotipos visuales alimentan el silencio de la mirada que es, a su vez, el silencio de las muertas y de las sobrevivientes a las cuales se les niega la posibilidad de contar su historia, de existir como sujetas por fuera del lugar fatídico de la víctima.

¿Qué horizontes nuevos se vislumbran para las mujeres, franqueando el miedo?, ¿es posible sobrevivir a la violencia de género?, ¿cuáles son los mapas de la esperanza de los que nadie habla?, ¿es la libertad un imposible? El hartazgo generalizado contra los relatos del horror demuestra la urgencia de contar a viva voz las otras historias, aquellas que dan cuenta de que hay vida posible por fuera del círculo de la violencia. En este sentido, *Siete Vidas* es un intento de justicia contra el olvido y la indiferencia generalizada socialmente.

Los retratos y las historias de estas siete salteñas —Macarena, Luisina, Magalí, Rocío, Fernanda, Jimena y Guadalupe—, son un ejemplo de que hay vida después de la violencia porque es posible no solo estar vivas, sino también libres, gozosas y deseantes (**Fotografía 8**).

Didi-Huberman sostiene que el ejercicio de imaginar pese a todo reclama del fotógrafo una toma de

conciencia de que deberá hacerle frente a “la difícil ética de la imagen: ni la invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el ícono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio). Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera” (2004, p. 67). Y es aquí en donde el trabajo de Iníiguez destaca porque,

al menos y a diferencia de muchos que prefieren *no mirar*, el fotógrafo hace el intento no sólo de imaginar y pensar en los relatos y de figurarlos, sino que avanza en representarlos y hasta se propone, conscientemente, hacerlo desde otros lugares no explorados. Algunas imágenes materializan su pretensión original y, en otras, cae en clichés vi-



#### Fotografía 8. Epilogo.

Fuente: INÍGUEZ, G. *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Salta: El Pentaprisma, 2018, p. 72.

suales, en aquellas formas estereotipadas que la cultura ha habilitado y legitimado para visibilizar y hablar de las violencias: “reconozco que las imágenes caen indefectiblemente en ciertos lugares comunes, mostrar el miedo, manos con cadenas, la persecución, etc. y también entiendo que no hubiera podido hacerlas de otra forma”, sostiene el fotógrafo (Iñiguez, comunicación personal, 2019).

Pese a esto, el intento de representar lo inimaginable, esos pequeños fragmentos de verdad que intentan pensar y entender la violencia contra las mujeres desde otro lugar, es loable. Incomodan, desestabilizan, nos interpelan políticamente, nos cuestionan, nos punzan ahí en donde todos callamos, nos arden los ojos en fuegos de diferentes intensidades; los relatos se multiplican, las frases resuenan, se hacen eco y movilizan lo íntimo, se vuelven grito multitudinario, vencen al silencio y nos arrancan del lugar de pasividad e inacción reservado para los cómplices. La urgencia nos une, nos convertimos en ola, ya somos visibles. En una sociedad cómplice, donde nuestras vidas nada valen, es imperioso, parafraseando a Didi-Huberman, vivir pese a todo.

## Referencias

- AAV. (2017). *Proyecto NUM. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Buenos Aires: Mandrágora.
- Arancibia, V. y Cebrelli, A. (2005). *Representaciones sociales. Modos de decir y de hacer*. Salta: Cepiha.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Barrios, C. (2018). Experiencias visuales de *umbral*: el ‘Gauchito’ fotogénico y diferencial desde capturas en desplazamiento. *Cuadernos de Humanidades*, 29, 99-122.
- Barthes, R (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Berlanga Gayón, M. (2014). El color del feminicidio: de los asesinatos de mujeres a la violencia generalizada. *El Cotidiano*, 184, 41-46.

## Notas

1. Gastón Iñiguez nació en Buenos Aires el 18 de junio de 1983, tiene 37 años y es fotógrafo, fotoperiodista y docente de técnicas de fotografía en la carrera de Diseño Gráfico en el Terciario Provincial de Bellas Artes de la ciudad de Salta. Estudió fotografía en el Instituto.
2. Semanario impreso de la provincia de Salta, Argentina.
3. Artista y profesora de danza salteña. Mujer sobreviviente de violencia de género.
4. El río la Caldera y la localidad que se emplaza a sus orillas de nombre homónimo, quedan ubicados al norte de la ciudad de Salta capital, Argentina, sobre la ruta nacional n° 9.
5. El cuerpo de Daniela Guantay fue encontrado en el río Mojotoro; el de Paola Alvarez, a orillas del río La Caldera; el de Camila Rodríguez, en un cañaveral cerca de un curso de agua en Orán, y, finalmente, el de Cintia Carmen Tapia apareció a orillas del dique Cabra Corral.

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Crenshaw, K. (2012). "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color" (pp. 87-122). En Platero, R. (Lucas) [Ed.]. *Intersecciones: cuerpo y sexualidades en la encrucijada. Temas contemporáneos*. Madrid: Ed. Bellaterra.
- Deharbe, D (2019). *Entrevista a Gastón Iñiguez sobre Siete Vidas*. Comunicación personal.
- Deharbe, D. y Zurita, I. (2019). La (in)visibilidad de las mujeres trans en la televisión local. Disputa representacional en torno al 8M en Salta. *Polémicas Feministas*, (3).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas en la vida de las mujeres*. Rosario: Prohistoria.
- Fernández Boccardo, M. (2016). *Mujeres que callan. Violencias de género y efectos en la subjetividad femenina*. Rosario: Ed. Entre ideas.
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Guasch, A. M (2006). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Revista Arte e Investigación*, 10 (5), 10-14.
- Iñiguez, G. (2018). *Siete Vidas. Sobrevivir a la violencia machista*. Vaqueros, Salta: El Pentaprisma.
- Joly, M. (2012). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Lockett Destri, M. (2014). Proyecto Enfocadas: una experiencia grupal realizada con mujeres que sufrieron en el pasado violencia por parte de sus parejas, utilizando la fotografía y la narración como herramienta terapéutica. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 9, 225-246. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARTE.2014.v9.47493](https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2014.v9.47493)
- López-Ruiz, D. y López-Martínez, M. D. (2019): Fototerapia como narrativa visual: aplicación en violencia de género. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 25, (1), 317-334. <https://doi.org/10.5209/ESMP.63731>
- Miguel Saenz de Urabain, A. (2015). ¿Puede la fotografía mostrar lo inimaginable? El debate en torno a la representación de la Shoah. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10, 233-262. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5986>
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía desde 1839 al presente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Olayo, V. y Herrera, M. (2014). Fotografía y Violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Colombia, 9 (2), 89-106. DOI:10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma

- Pineda, E. (2019). *Cultura femicida. El riesgo de ser mujer en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Reguillo, R. (2008). Saber y poder de representación. La(s) disputa(s) por el espacio interpretativo. *Comunicación y Sociedad*, 9, 11-33.
- Reyero, A. (2015). Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas. *Artelogie, Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (7). <https://doi.org/10.4000/artelogie.1139>
- Segato, R (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Silva Santisteban, R. (2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: PUCP.
- Sontang, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. España: Suma de Letras.
- Vásquez Escalona, A. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quórum Académico*, 8 (16), 301-314.
- Vilches, L. (1993) *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.

- Sobre la autora:

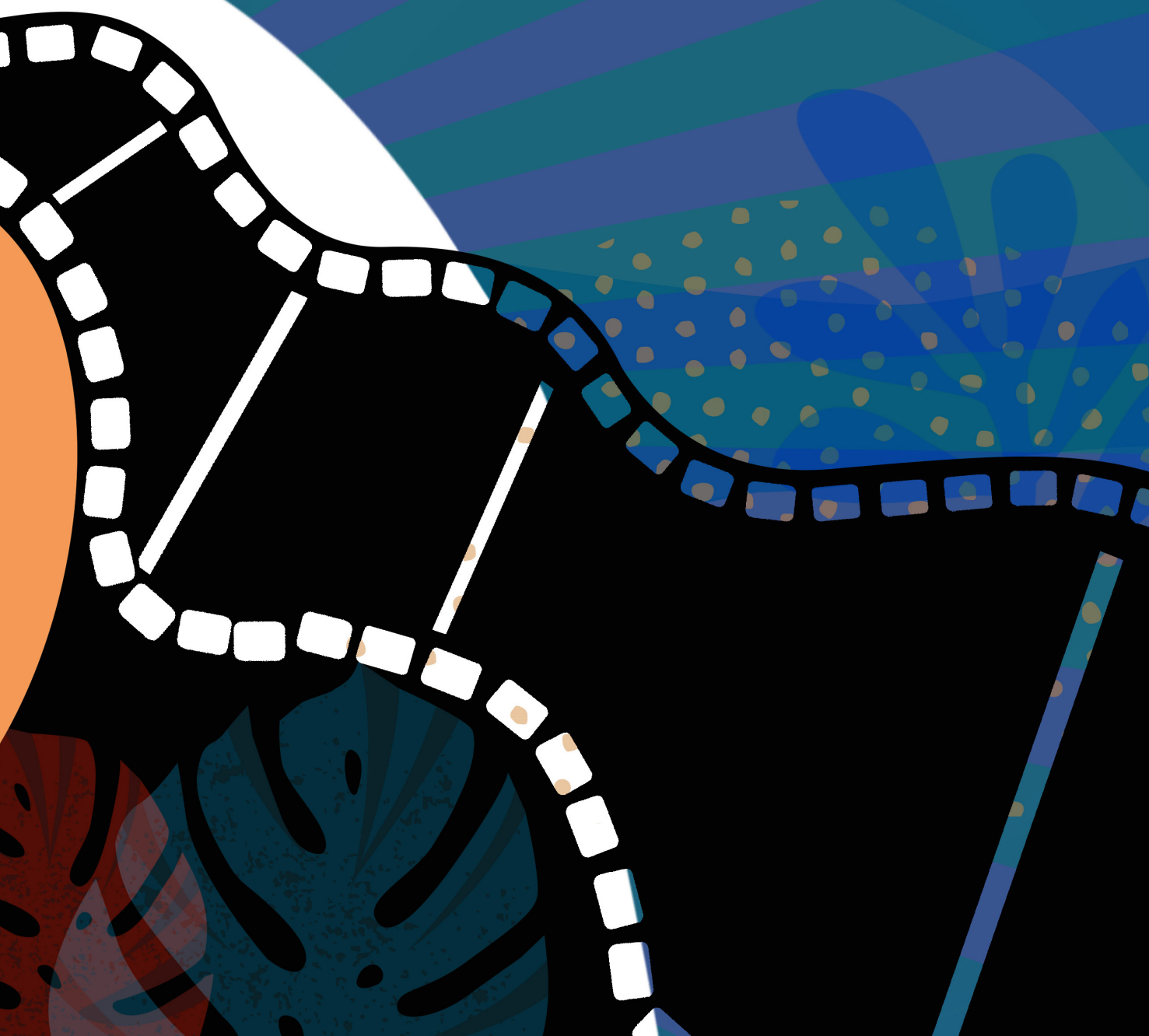
**Diana Deharbe** es Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Doctoranda en Comunicación Social (Universidad Nacional de Rosario). Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Entre Ríos).

- ¿Cómo citar?

**Deharbe, D.** (2020). La representación fotográfica del círculo de la violencia de género en Salta, Argentina. *Comunicación y Medios*, (42), 56-69. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.58618>



SECCIÓN  
**MONOGRÁFICOS**



# Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos

*Inequalities within the international film arena.  
A framework to studying Latin American film festivals*

**Minerva Campos-Rabadán**

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España

minervacamposrabadan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6984-500X>

---

## Resumen

Las tensiones y diálogos asimétricos entre centros y periferias que se evidencian en los estudios dedicados a festivales de cine y a fenómenos que tienen lugar en dicho contexto, están estrechamente relacionados con la importancia de los eventos que conforman el circuito internacional. Este artículo desarrolla un modelo para el análisis de dichas relaciones a partir del circuito latinoamericano y de un marco teórico que toma elementos del propio campo de los *Film Festival Studies* y de las Teorías del Sistema Mundo desarrolladas en los años setenta.

**Palabras clave:** festivales de cine, cine latinoamericano, cine periférico, centro-periferia, propuesta metodológica.

## Abstract

The unequal dialogues and tensions between centres and peripheries that rule the international film context referred to by Film Festival studies. The idea is directly related with the differences in importance that experts note among each one of the festivals that constitute the international circuit. The main purpose of this article is to set a model for the analysis of these unequal relationships among events. It will consider the Latin American film festival circuit and key concepts provided by the Film Festival Studies and the World-System Theories developed during the 1970s.

**Keywords:** film festivals, Latin American cinema, peripheral cinema, core-periphery, centre-periphery, methodological proposal.



## 1. Introducción

En tres décadas de investigaciones adscritas a los *Film Festival Studies*, la atención a nuevos fenómenos, eventos, dinámicas, agentes y profesionales, creadores, estéticas, secciones, geografías y subcircuitos ha dado cuenta de la complejidad y diversidad propias de este campo. Sin embargo, y a pesar de la vasta bibliografía especializada, el desarrollo de marcos teóricos y metodologías para el estudio de estas cuestiones ha sido más limitado. Entre los aportes más reseñables se cuentan el de Marijke de Valck en *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007), cuya propuesta se articula a partir de la teoría del Actor-Red de Bruno Latour (2008). Siguiendo el esquema de Latour, de Valck establece un modelo para el estudio integral de los festivales que considera todos los elementos presentes en dichos eventos (desde las películas hasta los visitantes y los profesionales de la crítica). Tanto el trabajo de De Valck como los marcos teóricos en los que se apoya son referencia fundamental en este campo. Destacan también propuestas desarrolladas desde la antropología y los estudios de las artes y la cultura. En esta línea, el congreso internacional celebrado en París en 2011 y su publicación derivada, *Une histoire des festivals* (2013), constituyen otra de las claves en el campo, dado que sitúan decididamente los festivales de cine en la tradición de los festivales culturales, ubicándolos así en un contexto disciplinar más amplio (Fléchet et al., 2013)<sup>1</sup>. Por su orientación antropológica, también destaca *Film Festivals and Anthropology* (Vallejo & Peirano, 2017), una publicación colectiva que aborda las complejas dinámicas que se despliegan en estos eventos, proponiendo, al mismo tiempo, metodologías específicas para estudiar el circuito y los fenómenos que le son propios.

Con el objetivo de contribuir al estudio de las sinergias y tensiones que tienen lugar en este contexto, este artículo desarrolla una propuesta teórico-metodológica que permita analizar la importancia, la influencia y el poder que cada evento particular tiene dentro del circuito internacional y en los diferentes subcircuitos delimitados para su estudio. Aunque los festivales actúen como mediadores entre los cines del mundo (en tanto que lugares de encuentro, diálogo y configuración de categorías), consideramos que no eliminan ni reducen las asimetrías que se verifican en el contexto cinemato-

gráfico internacional y que aquí analizaremos en términos de centros y periferias. Entendemos que mantienen y alimentan dichas tensiones porque los festivales en sí mismos se relacionan entre ellos sobre la base de un esquema jerárquico que, también, analizamos bajo la óptica centros/periferias. Es precisamente esta hipótesis la que guía nuestro trabajo.

Para analizar la importancia y el papel de los festivales celebrados en América Latina en el circuito internacional y en subcircuitos más específicos, discutiremos, primero, las desigualdades que surgen al enfrentar esta región cinematográfica considerada periférica a otra debido a la cual detenta, precisamente, este estatuto y que, por oposición, resultaría central en el contexto cinematográfico contemporáneo. El análisis se centra, inicialmente, en las tensiones que emergen en el circuito internacional, para dirigir, luego, la atención al poder, la influencia y la importancia que en este y otros marcos tendrían los festivales de cine celebrados en América Latina.

## 2. Marco teórico

Si atendemos al cine en su dimensión global Estados Unidos y Europa emergen como dos ejes centrales que articulan y en torno a los cuales se definen los cines de todo el mundo. En el primer caso, la importancia de Estados Unidos sería una consecuencia directa de su hegemónica industria cinematográfica. En el segundo, la importancia de Europa se relaciona, más bien, con el poder de legitimación de sus instituciones cinematográficas (Crofts, 1993; Elena, 1999; Czach, 2004). La articulación de estas tensiones en un esquema de centros y periferias, en unos términos que desarrollaremos más adelante, supone que el cine está organizado en torno al eje euro-norteamericano y "el resto del mundo". Se trata de una polarización presente también en otras categorías como las de Tercer Cine, Cine del Tercer Mundo, *World Cinema* o Cine del Sur, a veces utilizadas como equivalentes entre ellas y como sinónimos de cine periférico (Campos, 2016b).

En todos los casos, estos conceptos se refieren a cines (trans)nacionales menos comerciales, menos industrializados y menos influyentes que, además,

reciben menos atención internacional (y, en términos gruesos, se producen en África, Asia y América Latina). Si bien desde una perspectiva teórica parece superada la cuestión nacional que está en la base de estas categorías, en el ámbito cinematográfico sigue siendo un criterio operativo tanto para los festivales que aquí nos ocupan, como para la academia y la industria. En el caso de los primeros, supone uno de los criterios tradicionales para la selección, organización y descripción de las películas que integran cada una de sus secciones, aunque los procedimientos hayan variado a lo largo del tiempo y en cada festival (Campos, 2018). También en el ámbito de la producción y la distribución cinematográficas, la categoría de lo nacional continúa regulando la participación y los acuerdos de empresas ubicadas en diferentes territorios, lo que, a su vez, afecta a las políticas de fomento de distinto alcance (estatales, regionales, internacionales) y a las estrategias de distribución internacional.

Como en el caso de lo nacional, la ecuación centro-periferia es objeto de un vivo debate sobre su obsolescencia (Appadurai, 1996, p.46) al tiempo que sigue siendo operativa en el ámbito cinematográfico. Se trata de dos conceptos opuestos que son citados con frecuencia (en el contexto profesional y académico) y que parecen haber cristalizado como categorías no problemáticas, obviando las dinámicas y mecanismos que las han configurado y que, a lo largo del tiempo, han reproducido y consolidado relaciones desiguales entre las cinematografías del mundo (sus instituciones, sus agentes, sus obras y sus políticas). El propósito de este trabajo es, por ello, visibilizar las dinámicas y tensiones implícitas cada vez que nos referimos a cinematografías y festivales en estos términos.

Revisamos algunos conceptos de los estudios sobre festivales de cine que resultan clave para comprender un contexto cinematográfico dividido en dos grandes áreas tensamente conectadas por relaciones de poder desiguales. Con el objetivo de identificar las características principales de las regiones consideradas centrales y periféricas, atenderemos a las conceptualizaciones teóricas propuestas por Johan Galtung (1971) e Immanuel Wallerstein (1974, 1976) en los campos de la economía y la política. Analizaremos también el modo en que cada festival opera según este modelo de centros y periferias y cómo la tensión entre ellos toma forma en el circuito internacional de festivales de cine y en subcircuitos más acotados. Por últi-

mo, revisaremos también la hipótesis de los guetos de programación y exploraremos la importancia de las jerarquías descritas al momento de configurar y legitimar categorías cinematográficas, de nuevo, tomando los festivales de América Latina como punto de apoyo.

### 3. Conceptos clave de los *Film Festival Studies*: festivales, jerarquías y (sub)circuitos

Esta sección discute los conceptos de los *Film Festival Studies* que se refieren al objeto "festival de cine" y al modo en que estos eventos se relacionan entre ellos. Cada aproximación al festival de cine ha dado como resultado una definición distinta. Janet Harbord (2002), por ejemplo, considera los festivales de cine como parte integrante de un circuito de distribución inicial<sup>2</sup> y los describe como un espacio situado entre los intereses económicos, el conocimiento especializado y el turismo (pp. 2-67).

En nuestra propuesta subrayamos elementos propios del festival de cine que permiten, a partir de su estudio independiente, múltiples aproximaciones al campo y que, por otro lado, resultan también útiles a la hora de organizar y delimitar subcircuitos específicos en base a las características que comparten. Los festivales de cine consisten en la puesta a disposición de una serie acotada de contenidos audiovisuales durante un periodo de tiempo determinado en un espacio definido (aunque no único). Esta dinámica generaría un marco de encuentro para diferentes públicos (generales y/o profesionales) interesados en las películas incluidas en el programa (películas que podrían presentar diferentes géneros, duraciones y formatos). La puesta a disposición tiene que ver con que los títulos propuestos por un festival en cada una de sus ediciones ya no solo se corresponden con proyecciones, sino que, muchas veces, los eventos deslocalizan una parte de su programación al espacio de internet o son, en otros casos, festivales concebidos para ser celebrados *online*. Es por ello que dejamos de lado la idea de un lugar físico y un espacio único, considerando tanto la multiplicidad de pantallas como los casos de festivales itinerantes (como *Ambulante. Cine Documental Itinerante en México*) o los que de manera simultánea se celebran en diferentes lugares del mundo (como *Márgenes*, que en su edición

de 2017 contó con proyecciones en Madrid, Córdoba, Barcelona, Ciudad de México, Santiago de Chile y Montevideo, además de haber programado títulos disponibles *online*).

Otro elemento que caracteriza al festival es que al menos algunas de las películas seleccionadas forman parte de una sección competitiva y son, por ello, candidatas a alguno de los premios convocados en cada edición. Existe una animada discusión acerca de si son las secciones competitivas uno de los criterios que permiten diferenciar un festival de cine de una muestra u otro tipo de encuentro. En 2020, el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, por ejemplo, se concibió por primera vez como un festival sin premios, lo que dio lugar a un amplio debate en el ámbito de la programación, la crítica y la academia sobre lo adecuado de esta decisión, así como la de reformular la idea misma de festival para incluir eventos que prescinden de todas sus secciones competitivas. En principio, y teniendo en cuenta tanto la dimensión económica de los premios (que habitualmente implican una cantidad en metálico) como el interés mediático que despiertan (durante el tiempo en que se exhiben las películas a competición, en el momento de la premiación y en las crónicas resumen del festival), en este trabajo consideramos las secciones competitivas uno de los elementos definitorios de los festivales de cine, aunque en función del estudio propuesto y la perspectiva adoptada haya excepciones que redefinen éste u otros parámetros de análisis.

Otra idea clave es la de circuito. El circuito internacional de festivales surgió en el momento mismo en el que las referencias de los nuevos certámenes eran, precisamente, los festivales ya existentes y configuraban sinergias y competencias mutuas, como sigue ocurriendo. Proponemos una definición amplia de circuito de festivales susceptible de aplicarse a otros espacios cinematográficos. Un circuito consiste en un grupo de eventos (o pantallas) que comparten todas o algunas de las características antes señaladas y que constituyen un itinerario posible para películas. Además, todos los festivales pertenecientes al circuito internacional estarían conectados en la medida en que están informados y prestan atención a las operaciones, selecciones y premios que tienen lugar en el resto de los eventos que integran el grupo o circuito. Es posible también determinar subcircuitos más acotados dependiendo de las características compartidas por los festivales individuales incluidos en cada uno. Los subcircuitos

son más restringidos y articulados en torno a criterios diversos como su línea de programación (un subcircuito dedicado al cine latinoamericano), su celebración en un lugar concreto (festivales celebrados en América Latina), en determinado tipo de pantallas (proyecciones en salas de cine o exhibición en *streaming*), en función de su formato (subcircuitos de súper-8 o cine digital), su duración (de corto, largo o medio metraje) o su género (de cine *trash* o político). Existen diferentes criterios para delimitar subcircuitos independientes con calendarios propios que, dedicados a diferentes películas, existen de manera simultánea y en paralelo al circuito internacional (Iordanova, 2009).

La tercera idea clave es la de jerarquía. Diversos autores se han ocupado de las jerarquías que organizan el circuito internacional y el modo en que cada festival detenta una posición y un papel determinado en ella (De Valck, 2007; Iordanova, 2009). En el caso del circuito internacional, Julian Stringer (2001) destaca la desigualdad que reina entre los festivales que lo integran y señala el binomio centro-periferia que define sus relaciones: “los eventos se miden y comparan, se diferencian perfiles altos de bajos, lugares glamorosos y sexies separados de los no tan glamorosos ni tan sexies. La desigualdad se construye entonces dentro de la estructura del circuito internacional de festivales de cine”, siendo este circuito parte de las nuevas relaciones “centro-periferia” que tienen lugar entre diferentes naciones y regiones (p.138).

De Valck (2014) aborda las jerarquías de los festivales estableciendo tres categorías distintas que podemos definir como de negocio y articula tres niveles sobre la base de la importancia de los mercados y el prestigio de las competiciones de los casos que analiza (p.47). Aunque la autora deja de lado en ese artículo las dinámicas geopolíticas que afectan esta clasificación, otros especialistas han subrayado las relaciones de poder desiguales que operan entre festivales situados en regiones distintas (Stringer, 2016, p.38). Al analizar las colaboraciones que se dan entre festivales de mayor y menor tamaño se identifican relaciones de naturaleza jerárquica (Falicov, 2017).

Siguiendo las propuestas de Stringer y de Valck, existen eventos de primera y segunda clase. Sin embargo, es necesario poner el foco más allá: en la importancia relativa y diferenciada que tiene cada festival si consideramos su papel en el circuito internacional y en alguno de los subcircuitos que

integra. Estas dinámicas de naturaleza geopolítica también operan en los subcircuitos temáticos y especializados.

#### 4. Los conceptos de centro y periferia

El esquema centro-periferia (en la medida en que se refiere a territorios geopolíticos) se relaciona con conceptos como el de lo nacional y lo regional. Aunque el binomio centro-periferia y las categorías de lo nacional y lo regional parecen obsoletas en un mundo contemporáneo regido por acuerdos transnacionales y mercados globales o globalizados, son términos altamente operativos porque consideran la coexistencia de dos fenómenos simultáneos que afectan al cine de todo el mundo. Por un lado, existe una complejidad creciente en las narrativas híbridas transnacionales, en los mercados globales y los acuerdos de producción y distribución transnacionales. Por otro lado, se produce una “nacionalización” de películas en el sentido en que con frecuencia son asociadas a uno o varios países y a regiones concretas de todos cuantos aparecen en sus créditos de producción, un fenómeno que tiene especial incidencia en el caso de territorios pertenecientes a regiones periféricas. Algunos autores han señalado la asociación entre películas y países o regiones en términos comerciales y promocionales (Ross, 2011; Crofts, 1999). Estos fenómenos globalizan mercados al mismo tiempo que eliminan fronteras, mientras que el otro establece categorías y etiquetas basadas en demarcaciones territoriales (nacionales o regionales). En lo que nos atañe, ambas operaciones cuentan con los festivales de cine como espacio privilegiado y son una constante en su historia (Campos, 2018).

Johan Galtung (1971) e Immanuel Wallerstein (1974, 1976) proponen esta categorización dual del mundo en centros y periferias. Las relaciones desiguales entre territorios han sido previamente exploradas por los estudios coloniales, postcoloniales y las teorías de la dependencia. Considerando estos antecedentes, destacamos la idea de desarrollo y subdesarrollo como dos caras de una misma moneda y de comportamientos derivados de las relaciones coloniales en las cuales el centro ejerce influencia sobre la periferia<sup>3</sup>; nos referimos al poder que los festivales del centro ejercen sobre el resto de los eventos que conforman el circuito internacional.

Galtung (1971) describe el mundo como un sistema polarizado regido por la desigualdad y organizado en áreas centrales y periféricas como resultado de estas relaciones. De acuerdo con esto, el mundo está dividido en centros y periferias y cada una de estas dos divisiones tiene sus propios centros y periferias<sup>4</sup>. En su análisis, Galtung identifica diferentes modelos relacionales entre las cuatro áreas descritas. Uno de ellos es un modelo positivo y colaborativo que resulta en un esquema de transacciones e influencias que pueden ser resumidas como de los centros a las periferias (C-P; C-p; c-p), entre periferias (P-p) y entre centros (C-c) (p.106). Este modelo es especialmente apropiado para el estudio de los festivales de cine porque consideramos que los eventos se relacionan en este circuito de una manera colaborativa (independientemente de la competencia que tiene lugar entre los festivales por conseguir películas, patrocinadores, oportunidades de negocio o por las propias fechas en el calendario). Además, el modelo de Galtung señala que algunas áreas son relativamente estables en el centro y en la periferia, en parte como resultado de los procesos que tienen lugar en ambas áreas y que consolidan y refuerzan la situación de cada una. El autor señala cómo, “al aceptar la transmisión cultural, la Periferia también, implícitamente, valida para el Centro la cultura desarrollada en el centro, sea ese centro intra- o internacional. Esto refuerza al Centro como centro [...]” (p. 93). Es decir, los festivales localizados en la periferia del circuito contribuyen a mantener la posición privilegiada de los eventos centrales.

En su investigación, Galtung también señala la importancia de estudiar estos fenómenos en contextos geopolíticos concretos analizando la “interacción entre naciones o grupos de naciones” (p.85). Es posible analizar cómo los festivales periféricos siguen e imitan los modelos y mecanismos (secciones, actividades, fórmulas, espacios de negocio y de formación) puestos en marcha inicialmente por festivales centrales. Además, los festivales periféricos están interesados en las tendencias cinematográficas visibilizadas en mayor medida (no necesariamente “descubiertas” o previamente exhibidas) por eventos situados en el centro del circuito internacional y de los subcircuitos de los que forman parte, replicando ciertas tendencias y consolidando así la influencia que los eventos centrales ejercen sobre el resto del (sub)circuito.

Dado el gran número de festivales que se celebran en todo el mundo, es necesario subrayar la posibilidad de que coexistan varios centros simultáneos. Hay festivales con un poder e influencia muy similares y que, en este sentido, coexisten (como centrales o periféricos) en el centro, la periferia y en zonas intermedias. Territorio intermedio se corresponde con lo que Galtung denomina “*go-between*” y define como una zona de contacto entre el centro y la periferia (p.104); podemos situar ahí un festival que ocupe un lugar periférico con respecto al subcircuito de festivales europeos, pero central en el que constituyen los festivales celebrados periféricamente en América Latina, por ejemplo.

Por su parte, Wallerstein desarrolla un modelo basado en tres elementos (centro, semi-periferia y periferia) que va más allá del binomio desarrollo-subdesarrollo / centro-periferia propuesto con anterioridad por las teorías de la dependencia (Wallerstein, 1974, p. 3). El autor define e identifica el papel de la semi-periferia en función del contexto en el que esta es analizada y expone que “las actividades productivas de estos países semi-periféricos están igualmente divididas. En parte, actúan como una zona periférica para los países centrales y, en parte, actúan como un país central para algunas áreas periféricas” (Wallerstein, 1976, pp.462-463).

Wallerstein defiende también la posibilidad que el estatuto de cada territorio cambie, es decir un espacio periférico podría pasar a ser semi-periférico y, más tarde, llegar a ser central. De la misma manera, este proceso podría producirse a la inversa (Wallerstein, 1974). En el contexto de los festivales de cine, esta mutabilidad parece no haber tenido lugar considerando el consenso que existe sobre cómo, desde la década de 1940, los territorios e instituciones cinematográficas centrales serían siempre las mismas y estarían situadas en el eje euro-estadounidense ya mencionado. Del mismo modo, las regiones y espacios asociados a la periferia también continúan estables.

Estos conceptos y relaciones asimétricas planteadas por Galtung y Wallerstein son útiles para analizar el circuito internacional de festivales, así como otras dinámicas propias del campo cinematográfico. Otra propuesta interesante es la desarrollada por Homi K. Bhabha en el marco de los estudios postcoloniales, que identifica en este contexto unos territorios liminales que median entre las regiones colonizadas y colonizadoras, resultando un concepto

útil para describir un lugar “intermedio” en el que tiene lugar la transformación cultural [...] el sujeto colonizado puede existir en el espacio liminal entre el discurso colonial y la asunción de una nueva identidad “no-colonial”. Pero esta identificación nunca es simplemente el paso de una identidad a otra sino un proceso constante de compromiso, contestación y apropiación (Bhabha, 1994, p.117).

Owen Evans (2007) recupera esta idea del espacio liminal de Bhabha para analizar los festivales de cine, identificando como espacios de mediación que reducen las desigualdades entre unos territorios y cinematografías colonizadoras (centrales) y colonizadas (periféricas). Por nuestra parte, consideramos que, si bien los festivales juegan ese papel de mediadores entre las cinematografías del mundo, no eliminan dichas desigualdades, sino que las mantienen dado que son los festivales de mayor importancia en el contexto internacional —los que constituyen el centro de dicho circuito— los que organizan los cines del mundo en categorías que, muchas veces, responden también a la dicotomía de centro-periferia.

## 5. Análisis de festivales de América Latina en el circuito internacional: importancia relativa y subcircuitos

Nuestra hipótesis es que los grandes festivales se situaron en el centro del circuito internacional en el mismo momento de su creación: Venecia en 1932, Cannes en 1939/46 y Berlín en 1951, y mantienen dicha posición. De acuerdo con esto, serían algunos festivales europeos (y norteamericanos) los que estarían diseñando y construyendo las categorías en las que los cines del mundo se organizan, así como identificando y legitimando nuevas estéticas, olas y cineastas. Al mismo tiempo, otros festivales que despliegan estrategias similares tienen un rol secundario y una menor influencia en esta tarea debido a su menor tamaño, importancia mediática, presupuesto o número de profesionales asistentes, pero también debido a su pertenencia a una región cinematográfica periférica.

Analicemos, en primer lugar, las relaciones entre festivales de América Latina y el circuito internacional considerando las cuatro categorías establecidas por Galtung: centro del centro (C), periferia

del centro (P), centro de la periferia (c) y periferia de la periferia (p)<sup>5</sup>. Conforme a estas cuatro categorías, la importancia de cada evento sería decreciente cuando perteneciera a cada una de las divisiones. De acuerdo con esta propuesta, podemos hablar de Europa y Norteamérica<sup>6</sup> como el centro y del resto del mundo como periferia de la cinematografía mundial. Hay festivales que, además de estar en la cima del circuito internacional, son centrales en el contexto europeo (C), caso de Cannes, Venecia y Berlín. Otros se localizan en la periferia de este centro europeo (P), como el festival de San Sebastián, en España. Considerando América Latina una región cinematográfica periférica, identificamos varios festivales que serían centrales en

dicho contexto (c): BAFICI y Mar del Plata en Argentina; Guadalajara y Morelia en México; SANFIC en Chile; o FICCI en Colombia. Por último, otros festivales detentan una posición periférica en este mismo marco (p), como es el caso del festival que desde 2002 se celebra en Tandil, en la provincia de Buenos Aires, con el nombre de Tandil Cine.

La **Tabla 1** presenta una cartografía de festivales de acuerdo con el esquema de centros y periferias propuesto. Incluye también una clasificación sobre la base de diferentes subcircuitos con el propósito de subrayar la importancia relativa de cada evento según el contexto en el que se analiza.

**Tabla 1: Festivales centrales y periféricos**

Festivales centrales y periféricos (con respecto al circuito latinoamericano)				
(SUB)CIRCUITO	CENTRO	PERIFERIAS		
		SEMIPERIFERIA (Wallerstein)		PERIFERIA (Wallerstein)
		PERIFERIA DEL CENTRO (Galtung)	CENTRO DE LA PERIFERIA (Galtung)	PERIFERIA DE LA PERIFERIA (Galtung)
CIRCUITO INTERNACIONAL	Cannes, Venecia, Berlín	Rotterdam, Sundance	BAFICI	Festival de Cine de Sucre
FESTIVALES CLASE A (FIAPF)	Cannes, Venecia, Berlín	San Sebastián, Karlovy Vary, Locarno, Montreal	Shanghai, Tokio, Moscú, Mar del Plata, Goa	El Cairo
FESTIVALES DEDICADOS AL CINE LATINOAMERICANO	Cinélato de Toulouse	Huelva	FESAALP Festival de Cine Latinoamericano de la Plata	Festival Cero Latitud (Quito, Ecuador)
FESTIVALES INTERNACIONALES CELEBRADOS EN AMÉRICA LATINA	BAFICI, Mar del Plata, SANFIC, Guadalajara, Morelia	Viña del Mar, Valdivia, Sao Paulo	Lima, La Habana	Festival Internacional FENAVID (Santa Cruz, Bolivia)

Fuente: elaboración propia.

La importancia de los festivales es, casi siempre, decreciente en el orden del centro del centro hacia la periferia de la periferia. El énfasis en ese *casi* se debe al peso que algunos festivales comparten independientemente de su pertenencia a regiones centrales o periféricas. La importancia de los festivales de la periferia del centro (P) y en el centro de la periferia (c) es muy similar. En este sentido, hay una equivalencia entre el festival de San Sebastián en España (periférico en Europa con respecto a Cannes y Berlín) y el BAFICI, en Argentina (central en el contexto de los festivales celebrados en América Latina). Desde esta perspectiva, la pe-

riperia del centro (P) y el centro de la periferia (c) compartirán un espacio de semi-periferia.

La relativa importancia de cada evento es una de las hipótesis centrales de este trabajo. Podemos considerar, así, que el BAFICI detenta un rol diferente cuando atendemos a su relevancia con respecto al cine y la región latinoamericana, cuando lo analizamos en su relación con el cine hablado en español y cuando lo hacemos en el marco del circuito internacional<sup>7</sup>. En los dos primeros casos, el BAFICI es un evento central a la hora de otorgar visibilidad a películas y cineastas e influir en otros

festivales que luego seleccionan estos mismos títulos o los futuros trabajos de sus creadores. En el tercer caso, sería periférico con respecto a festivales como Cannes y Berlín. Sergio Wolf (2016), ex director del BAFICI, lo define como un “festival faro” para América Latina dado que, desde su origen, ha influido a otros festivales creados con posterioridad en la región que lo habrían seguido en aspectos organizacionales y de programación (p.82-83). Un estudio sobre los festivales de la región también destaca la influencia del BAFICI sobre otros festivales creados posteriormente (Gutiérrez & Wagenberg, 2013).

El esquema de Galtung puede también actualizarse considerando las diferentes secciones en que se articula la programación de los festivales. Así, la importancia de la Competición Oficial (C) y la Quincena de Realizadores (P) del festival de Cannes, podrían oponerse a la Competición Internacional del BAFICI (c) y a Panorama (p), organizada por el mismo festival. Lo mismo ocurre al atender a la Competición Oficial (C) y Forum (P) de la Berlinale y la Selección Oficial (c) y la sección Mejor música en una película chilena (p) del Festival de Viña del Mar, en Chile.

El escenario anterior se repite en otros mercados, iniciativas y actividades organizadas por festivales de todo el mundo. También es el caso de los fondos de financiación y talleres puestos en marcha desde la década de 1990 y que constituirán, entre todos, un subcircuito específico. El esquema de centros y periferias propuesto es adecuado para estudiar los diálogos y sistemas de influencias que tienen lugar en este subcircuito específico. Podríamos hablar aquí de la importancia relativa que para diferentes cinematografías tienen el Fondo Hubert Bals de Rotterdam, que situamos en el centro del centro (C), el papel secundario del fondo organizado por el Festival de Amiens (P), los talleres organizados en el marco del Buenos Aires Lab del BAFICI (c) o, por último, las sesiones de proyectos en desarrollo organizadas por el Festival Asterisco de Buenos Aires (p).

De acuerdo con lo expuesto, podremos analizar la importancia y visibilidad que una película recibe al ser programada en una sección particular de un festival concreto. Así, si participa en la Competición Oficial de Cannes daría como resultado la figura C>C: una sección central en un festival central del circuito internacional. Siguiendo este

mismo ejemplo, una película programada en una sección retrospectiva en el BAFICI presentaría la figura c>p: una sección periférica de un festival central en su contexto regional periférico si tomamos como referencia el circuito internacional. Si, por el contrario, tomamos como marco del análisis el subcircuito de festivales celebrados en América Latina o el de festivales dedicados al cine en español, el último caso resultaría en la figura C>P, dado que el BAFICI está a la cabeza de ambos subcircuitos y que una sección retrospectiva sería siempre periférica en la programación de cualquier festival. Por ello, son distintos los festivales y las posiciones centrales y periféricas en función de los marcos del análisis y los subcircuitos considerados.

Estos esquemas y relaciones desiguales condicionan elementos clave en el contexto cinematográfico internacional en conjunto con las políticas estatales de fomento y apoyo a la internacionalización y las estrategias de distribución diseñadas para cada película. En el primer caso, son muchos los organismos que cuentan con una línea específica de acción destinada a la participación de películas nacionales (y sus responsables) en mercados y festivales internacionales. A la hora de distribuir el presupuesto anual entre las películas candidatas, estos organismos cuentan con tablas en las que el monto de la ayuda es mayor o menor en función del festival y la sección para la que ha sido seleccionada la película. En la mayoría de los casos, los organismos elaboran sus propias categorías en función de la importancia que otorgan a cada festival y sección, aunque muchas veces están inspiradas en las que establece la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine (FIAPF). Es el caso de los estímulos de México, Brasil, Colombia, Chile y Uruguay; también de Argentina, donde la cuantía para participar en alguno de los festivales considerados clase A (Berlín, Cannes, Venecia y San Sebastián) varía si la película se programa en una Competencia oficial (hasta 50.000 USD), una Sección Competitiva Paralela (hasta 25.000 USD) y una Sección No Competitiva (hasta 8.000 USD)<sup>8</sup>.

Del mismo modo, la importancia que la industria otorga a cada festival condiciona las estrategias de distribución, aunque aquí nos referimos únicamente a la distribución internacional en festivales. Podemos señalar trabajos anteriores que han analizado esto mismo en torno a cines nacionales y regionales y su presencia en el circuito internacional. En una primera aproximación al problema, en 1994,

Manthia Diawara señalaba que el interés de festivales europeos y norteamericanos por el mejor cine africano hacía que los realizadores dejaran de mirar al Festival Panafricano de Ouagadougou (FESPACO) para estrenar sus películas (Diawara, 1994). Una dinámica que limita la influencia del FESPACO a la hora de incorporar nuevos relatos y cineastas africanos al circuito internacional, más aún si tenemos en cuenta que prefieren ser programados con anterioridad en festivales euro-norteamericanos porque lo consideran más importante para la distribución de sus películas. Esto mismo se repite en otras cinematografías. En su estudio sobre la internacionalización del cine chileno reciente, María Paz Peirano (2018), aunando las dos líneas aquí señaladas, expone que la estrategia de los últimos años del cine chileno a través de la agencia CineChileno ha sido llevar las películas y cineastas al circuito internacional y menciona, como ejemplo, la filmografía de Sebastián Lelio.

## 6. El problema de los guetos de programación

Festivales y secciones paralelas a veces son considerados guetos de programación: espacios que serían contraproducentes para las películas porque actuarían en contra de su visibilidad y valorización (Diawara, 1994). Los festivales situados en el centro del sistema influyen en eventos periféricos y estas sinergias también ocurren entre los festivales del centro y entre los ubicados en la periferia en la industria audiovisual. Tengamos en cuenta los casos de Cannes (como festival C), el BAFICI (c), Cinélatino de Toulouse (P) y Tandil Cine (p): la influencia de Cannes sobre BAFICI y Cinélatino, estos dos festivales podrían influirse entre ellos (al considerar c y P como equivalentes) y los tres podrían inspirar a Tandil Cine. Sin embargo, la influencia podría producirse también en un sentido inverso, desde las periferias hacia el centro: una película estrenada en Tandil Cine (p), que es programada más tarde en el BAFICI (c) y Cinélatino (P), en alguna de sus secciones diferentes de la Competición Oficial, podría llegar a programarse en alguna edición posterior del festival de Cannes (C), quizá como parte de una retrospectiva.

A partir de esta influencia a la inversa podemos revisar la idea de guetos de programación en relación

con el cine africano (Diawara, 1994). Es realmente difícil que una película estrenada en Tandil Cine (p) sea más tarde programada en Cannes (C); sin embargo, es posible. Como señala Diawara, el hecho que los productores y creadores estén interesados en enviar sus obras a los festivales más importantes del circuito internacional está en el origen de la concepción de ciertos festivales y secciones como menos relevantes. Están interesados en ubicar sus películas en los festivales más importantes de un subcircuito determinado, así como en la sección más relevante de cada evento (en detrimento de secciones paralelas o no competitivas). Entre las secciones competitivas, hay algunas de mayor interés porque ofrecen premios más importantes y cuantiosos (Czach, 2004). Las secciones principales cuentan con un lugar privilegiado tanto en los catálogos como en los espacios físicos del festival, donde los horarios y las pantallas suelen ser también los mejores. Son éstos algunos de los motivos, junto con la atención mediática que despiertan, por los que creadores y productores prefieren las secciones oficiales y competitivas de cada festival en detrimento de otros espacios paralelos o retrospectivos. Sin embargo, y como hemos visto, esta tendencia no impide que la influencia se produjera desde festivales a priori menos relevantes en el circuito internacional hacia otros de mayor rango y, por este motivo, convendría también relativizar el carácter de guetos de programación asociados a algunos espacios.

## 7. La importancia del diálogo centro-periferia en el discurso cinematográfico

Evans (2007) define los festivales como espacios de mediación entre diferentes regiones cinematográficas. Aunque coincidimos en esta idea, estimamos que los festivales de cine también mantienen estas diferencias entre las regiones centrales y periféricas. Festivales situados en el centro del circuito internacional con frecuencia influyen en las tendencias cinematográficas y las regulaciones del resto de los eventos. Compartimos también con Evans su consideración sobre los festivales como espacios liminales y lugares de “compromiso, respuesta y apropiación” (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2007, pp. 117-118). A través de estos procesos, los festivales crean determinadas categorías cinema-



tográficas para organizar sus programas y secciones basados en criterios tales como el territorio de origen de las películas, su formato o sus temáticas. La clave en este proceso está en que todos los festivales del circuito internacional tengan la capacidad de proponer sus propias categorías de programación y sus cánones, aunque no todos ellos tengan el mismo poder en esta tarea ni la influencia suficiente para afectar al circuito de festivales en su conjunto (o en un amplio espectro).

Siguiendo estos argumentos, podemos determinar que el papel que cada festival juega en la creación de cánones y categorías cinematográficas en el contexto general depende de su pertenencia al centro o la periferia del circuito. De esta manera, las instituciones europeas y estadounidenses y los festivales del centro del circuito internacional (Cannes, Venecia y Berlín) tendrían mayor capacidad y poder para construir dichas categorías e identificar tendencias, así como para consolidarlas y legitimarlas.

A partir de la coproducción hispano-peruana *Madeinusa* (Llosa, 2006) podemos identificar las fuerzas desiguales que aparecen en los procesos señalados. Cada vez que un festival programa una película, lo hace bajo una categoría determinada que tiene que ver con el título de la sección o con la propia línea del evento, así, con cada selección, se irían añadiendo a las películas "etiquetas" que las acompañan cuando son programadas en otros festivales y en otras pantallas. Si bien este "etiquetado" tiene lugar en la crítica, los museos, las galerías, las instituciones culturales y los materiales y campañas promocionales de las películas, en este caso solo atenderemos al espacio del festival. Así, después de su estreno en el Festival de Rotterdam en 2006, *Madeinusa* ha sido programa en secciones como "Territorio latinoamericano" en el Festival de Málaga (2006, España), "Femmes du Cinéma" (Mujeres de cine) en el festival Cinélatino de Toulouse<sup>9</sup> (2014, Francia) y en NATIVE- A Journey into Indigenous Cinema en la edición de 2013 de la Berlinale. En el primer caso, se programó como una película latinoamericana (aun siendo una coproducción con España); en el segundo, como una película dirigida por una mujer; y, en el tercero, como una película indígena (aunque su inclusión en esta categoría resulte controvertida). En los tres casos, las diferentes etiquetas fueron añadidas progresivamente a *Madeinusa* y lo son, frecuentemente, cuando se menciona y programa la película en diferentes

contextos. Este proceso taxonómico sería, al mismo tiempo, una operación política que nos obliga a prestar atención al modo en el que las relaciones desiguales que existen entre las instituciones cinematográficas deciden, construyen, transfieren y legitiman categorías de interpretación de diferente naturaleza.

## 8. Conclusión

En este trabajo hemos querido atender a lo problemático de las categorías de centro y periferia en el marco de los estudios cinematográficos y a su operatividad al analizar la influencia y peso que cada festival de cine tiene en el contexto internacional a pesar de haber sido señaladas, igual que las categorías vinculadas a lo nacional, como obsoletas para abordar una realidad y una industria globales. Nuestro objetivo, una vez que la oposición centro-periferia se mantiene en los discursos sobre cine contemporáneo, es subrayar los diálogos desiguales y las fricciones que este binomio implica y la necesidad de abordar cinematografías, instituciones y agentes pertenecientes a cada categoría siempre en base a sus relaciones con la otra.

Por esto mismo, y superando la polarización más radical que implican los términos centro-periferia, hemos querido destacar los espacios intermedios propuestos por Immanuel Wallerstein y Johan Galtung así como algunas de sus ideas sobre la dirección de las influencias en este tipo de relaciones asimétricas, la existencia de centros y periferias simultáneos y el posible cambio en el estatuto de cada una de las regiones consideradas centrales y periféricas. Todos estos fenómenos son visibles e identificables en el campo de los festivales de cine y válidos para el análisis de dinámicas y problemas que les son propios.

Por último, cabe señalar que el modelo propuesto y los marcos teóricos considerados en este trabajo, no exentos de algunos problemas mencionados a lo largo del texto, serían igualmente válidos para el estudio de otras instituciones y circuitos cinematográficos y culturales, aunque aquí hayamos puesto el foco en los festivales y el cine de América Latina.

## Notas

1. Los primeros festivales de cine fueron creados precisamente en el marco de festivales culturales.
2. La idea de los festivales de cine como un circuito de distribución inicial puede ser revisada y actualizada en la medida en que las secciones paralelas y retrospectivas permiten a los festivales recuperar películas estrenadas en temporadas anteriores.
3. Osvaldo Sunkel incluye ambos conceptos en una larga lista de términos opuestos y relativos al mundo desarrollado y subdesarrollado que “[...] interactúan y se condicionan entre ellos; y cuya expresión geográfica se concreta en dos grandes polarizaciones. Por un lado, la polarización del mundo en países industriales, avanzados, desarrollados y centrales y países subdesarrollados, atrasados, pobres, periféricos y dependientes [...]” (Sunkel, 1971, p.9).
4. Nombraremos: C: centro del centro; P: periferia del centro; c: centro de la periferia; p: periferia de la periferia.
5. Para los ejemplos y casos citados consideramos el impacto que los festivales han tenido en la emergencia y consolidación de los llamados novísimos cines latinos, la bibliografía especializada, el estudio de datos empíricos y los resultados de una investigación anterior (Campos, 2016a).
6. Junto con la importancia de la industria estadounidense, consideramos también la importancia que tiene un festival como el de Toronto.
7. Autores como Bill Nichols han señalado la posibilidad de que un mismo festival internacional detente una posición marginal en términos geográficos, pero central en términos culturales para una cinematografía concreta (Nichols, 1994, p.74).
8. Datos de la convocatoria del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de 2012 (Campos, 2016a, pp.238-239).
9. Entonces, Rencontres Cinémas d’Amérique Latine.

## Referencias

- Appadurai, A. (1996 [2001]). *Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (Eds.) (2007). *Post-colonial Studies. The Key concepts*. Nueva York: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994 [1989]). *The Location of Culture*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Campos, M. (2016a). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* [tesis doctoral no publicada]. Universidad Carlos III de Madrid. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23801>
- Campos, M. (2016b). Presentación. Alberto Elena y los cines periféricos. *Secuencias. Revista de historia del cine*, [43-44], 7-19. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/7294/8236>
- Campos, M. (2018). Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (17), 11-40. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441/1315>
- Crofts, S. (1999). "Concepts of National Cinema". En J. Hill & P. Church Gibson (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, (pp. 385-394). Oxford: Oxford University Press.

- Crofts, S. (2006 [1993]). Reconceptualising National Cinema/s. En V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema*, (págs. 44-58). Londres: British Film Institute.
- Czach, L. (2004). Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image*, 4(1), 56-88.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2014). Supporting art cinema at a time of commercialization. Principles and practices, the case of the international Film Festival Rotterdam. *Poetics*, 42, 40-59.
- Diawara, M. (1994). On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals. *Public Culture*, 2(6), 385-396.
- Elena, A. (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Evans, O. (2007). Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies*, 15(1), 23-33.
- Falicov, T. (2017). "The Interlocking Dynamics of Domestic and International Film Festivals: The Case of Latin American and Caribbean Cinema". En M. D'Lugo & L. Podalsky (Eds.), *Routledge Companion to Latin American Cinemas* (pp. 266-277). Londres: Routledge.
- Fléchet, A., Goetschel, P., Hidirolou, P., Jacotot, S., Moine, C. & Verlaine, J. (Dirs.) (2013). *Une Histoire des festivals. XXe-XXIe Siècle*. París: Publications de la Sorbonne.
- Galtung, J. (1971). A Structural Theory of Imperialism. *Journal of Peace Research*, 8(2), 81-117. <http://bev.berkeley.edu/ipe/readings/galtung.pdf>
- Gutiérrez, C. & Wagenberg, M. (2013). Meeting Points: A Survey of Film Festivals in Latin America. *Transnational Cinemas*, 4(2), 295-305.
- Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. Londres: SAGE Publications.
- Iordanova, D. (2009). "The Film Festival Circuit". En D. Iordanova & R. Rhyne (Eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, (pp. 23-39). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Latour, B. (2008 [2005]). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Nichols, B. (1994). Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. *East-West*, 8(1), 68-85.
- Peirano, M. P. (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.info*, (43), 57-69. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>
- Ross, M. (2011). The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, 52(2), 261-267.
- Stringer, J. (2001). "Global Cities and the International Film Festival Economy". En M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (pp. 134-144). Oxford: Blackwell.

- Stringer, J. (2016). "Film festivals in Asia: notes on history, geography, and power from a distance". En M. de Valck, B. Kredell, y S. Loist (Eds.) *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice* (pp. 34-48), Londres-Nueva York: Routledge.
- Sunkel, O. (1971). Capitalismo transnacional y desintegración nacional. *Estudios Internacionales*, (16), 3-61. <http://www.jstor.org/stable/41390713>
- Taillibert, C. & Wäfler, J. (2016). Groundwork for a (pre)history of film festivals. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 5-27.
- Vallejo, A. & Peirano, M. P. (Eds.) (2017). *Film Festivals and Anthropology*. NewCastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wallerstein, I. (1974). Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy. *African Studies Review*, 17(1), 1-26.
- Wallerstein, I. (1976). Semi-Peripheral Countries and the Contemporary World Crisis. *Theory and Society*, 3(4), 431-483.
- Wolf, S. (2016). "El BAFICI como ventana al mundo del cine argentino". En R. Lefere & N. Lie (Eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (pp. 82-85). Leiden-Boston: Brill / Rodopi.

- Sobre la autora:

**Minerva Campos Rabadán** es investigadora postdoctoral Juan de la Cierva-Formación en la Universidad Autónoma de Madrid. Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid, es miembro de los grupos de investigación DeVisiones (UAM) y TECMERIN (UC3M).

- ¿Cómo citar?

**Campos-Rabadán, M.** (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y Medios*, (42), 72-84. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57258>

# Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960

*Police surveillance strategies at the Mar del Plata Film Festival between 1959 and 1960*

**Carlos García-Rivas**

300286475@alumnos.uc3m.es

Universidad Carlos III, Madrid, España

<https://orcid.org/0000-0001-5920-7469>

## Resumen

La Guerra Fría desencadenó numerosos cambios radicales, tanto socioeconómicos como políticos, afectando a comunidades y a individuos en todo el mundo. En ese marco, las convulsiones macropolíticas de esas décadas se manifestaron también de forma concreta en los actores de la cultura cinematográfica de la Argentina. La vigilancia policial desplegada contra algunos personajes vinculados directa o indirectamente con el comunismo fue una de ellas. A través del análisis exhaustivo de los archivos policiales de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), este artículo reconstruye las políticas de vigilancia desplegadas en el marco del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1959 y 1960. La DIPPBA individualizó y monitoreó a los invitados sospechosos de mantener relación con el comunismo. Las estrategias policiales se articulaban gracias a los espacios que brindó el Festival de Cine de Mar del Plata.

**Palabras clave:** Argentina, vigilancia policial, archivo policial, festivales de cine, Mar del Plata.

## Abstract

The Cold War unleashed several radical changes, both socio-economic and political, affecting communities and individuals all over the world. The macro political upheavals triggered by this global phenomenon affected workers of the cultural and film industry in a very concrete, daily-based way, in Argentina. The surveillance deployed by the police against some individuals directly or indirectly linked to communism was one of them. Based upon a close reading of the archives of the Board of the Police Intelligence of the Province of Buenos Aires (DIPPBA), this article depicts the surveillance tactics deployed by the police during the Mar del Plata International Film Festival of 1959 and 1960. The DIPPBA identified and monitored individuals suspected of having a relationship with communism. The police strategies were articulated under the organization provided by the Mar del Plata Film Festival.

**Keywords:** Argentina, police surveillance, police records, film festival, Mar del Plata.

## 1. Introducción

A cinco días del inicio del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (FIMP) de 1959, la Oficina de Información Antidemocrática, a cargo del coronel Francisco Aintraz Galindes, envía el memorándum con fecha 6 de marzo de 1959 al Jefe de la Dirección Central de Inteligencia de Buenos Aires (DIPPBA), Antonio Piñeyro. En ella se advierte que, debido a la realización del festival de cine en la ciudad de Mar del Plata, llegarán a la Argentina delegaciones artísticas provenientes de países que se encontraban dentro de las influencias políticas e ideológicas comunistas<sup>1</sup>. En tal sentido, en dicho memorándum, se solicita “disponer de la vigilancia necesaria” para supervisar que los visitantes “se concreten pura y exclusivamente a la finalidad que se les concedió la visa solicitada” [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires [DIPP-BA], 1959].

El inicio de estas vigilancias coincide con el segundo año del presidente Arturo Frondizi al mando del gobierno argentino. En el plano político argentino, 1959 fue un año de incremento del descontento popular. Las políticas de austeridad adoptadas por el gobierno de Frondizi y la intención de privatizar las empresas que anteriormente habían sido nacionalizadas por el gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955), generaron el descontento de comunistas y peronistas. Dicho malestar se manifestó, por ejemplo, en la denominada Batalla del Petróleo que se oponía a la firma de contratos de explotación petrolera con empresas multinacionales en detrimento de las industrias estatales, las huelgas del gremio de los banqueros en 1959 y huelgas en general que se oponían al Plan de Estabilización y Desarrollo, también conocido como “Plan de austeridad y sacrificio”, ideado bajo los lineamientos del Fondo Monetario Internacional (FMI). Estos fueron algunos de los motivos de la creciente insurrección de grupos comunistas y peronistas que acusaban al gobierno de alinearse a las políticas americanas (Ortega, 2010; Barreneche, 2011). Ante esta creciente insurrección se aplicó el Plan Conmoción Interna del Estado (CONINTES), que consistía en una serie de disposiciones dirigidas desde el poder ejecutivo que habilitaron utilizar las fuerzas militares para reprimir las protestas estudiantiles, comunistas y peronistas. Estas acciones militares estaban fuera de las leyes que la constitución amparaba.

Latinoamérica no estuvo ajena a la influencia de las potencias que emergieron como ganadoras de la Segunda Guerra Mundial en su afán por copar todas las dimensiones posibles de la vida de las personas. Las naciones hegemónicas disputaron dicha influencia, intentando disminuir el poder de sus adversarios al mismo tiempo que trataban de fortalecer el propio. Al inicio, Latinoamérica tuvo un rol secundario en la Guerra Fría. Sin embargo, “la región empezó a convertirse en un escenario muy particular durante los años cincuenta, con la caída del gobierno guatemalteco en 1954 y con el triunfo de la revolución cubana, en las postrimerías de esa misma década” (Agüero, 2016, p.152).

Este artículo se enmarca en enfoques desarrollados por la denominada “nueva historia de la Guerra Fría”. Como bien demuestran investigaciones recientes, esta perspectiva teórica se refiere a paradigmas e innovaciones historiográficas que proponen conceptualizaciones alternativas a la de una guerra bipolar. En efecto, la nueva historia de la Guerra Fría destaca el papel de los países periféricos o del tercer mundo como actores de primer orden en los procesos ocasionados por la Guerra Fría<sup>2</sup>. En esta perspectiva se ubican trabajos como *A Century of Revolution* (Grandin, Joseph, Rosenberg, Katz & Olcott, 2010) cuya tesis sostiene que la Guerra Fría no fue el principal causante del incremento revolucionario que vivió América Latina, pero sí logró intensificar los procesos de décadas precedentes.

El inicio del FIMP de 1959 también coincide con la hipótesis de censura implícita que postula Ramírez-Llorens (2016), quien estudia la censura en Argentina entre de 1955 y 1973. Esta hipótesis surge del análisis de cómo se delinearon las políticas de promoción y prohibición en aquellos años. Según el autor, “se basó en la concepción que los distintos actores en pugna tenían en torno a los usos sociales del cine y (que) expresó las luchas por la legitimación de ese uso social frente al resto de los actores” (p. 34). Actores principales como el Estado, los católicos y los empresarios, quienes implementaron “las políticas de promoción y prohibición formales o informales” a las cuales se fueron adhiriendo o rechazando el resto de actores, en algunos casos, “logrando un consenso en torno al uso social del cine cómo sano esparcimiento”. En este sentido, Ramírez-Llorens sostiene que los años de 1955 a 1966 constituyeron una etapa en la que se observa

un proceso de conveniencia de intereses entre los grupos censores y empresarios cinematográficos. Durante el gobierno de Frondizi los grupos católicos tenían una gran influencia en las políticas educativas. Así, en esos primeros años del FIMP, las censuras eran de orden moral, educativo y económico o de promoción.

En este ambiente revuelto y de censura implícita en la industria cinematográfica, se realizaría la segunda edición del FIMP<sup>3</sup>, organizada exclusivamente por la Asociación de Cronistas de la Argentina que estaba conformada por un grupo de cinéfilos y teóricos con motivaciones artísticas. Como recuerda Héctor Grossi, quien fuera jefe de prensa del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1960 y 1964:

... en 1959, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, no tuvo una motivación ajena al cine mismo. Al cine como expresión artística y cultural... No fue un festival semejante al precedente argentino en 1954 que organizó el gobierno del general Juan Domingo Perón, concebido con astucia política y de propaganda agónica (Grossi, 1995, p. 241).

Las investigaciones que abordan el FIMP durante la década del sesenta mayoritariamente coinciden con el recuerdo de Grossi. En efecto, diversos autores sostienen que durante esos años primó la pasión por el cine en la organización y realización del festival (Manetti & Valdez, 2005; Toribio, 2007). Dichos propósitos iniciales del FIMP son destacados, también, por los órganos oficiales de difusión del certamen, como la Gaceta del Festival número 5 de la versión de 1968 que hizo una retrospectiva del primer año del festival bajo la conducción de los cronistas, según cita Toribio (2007):

El festival del Mar del Plata, creado en 1959, tuvo desde su nacimiento propósitos bien definidos. Sin olvidar la necesaria presencia de figuras populares, útil más que nada para mantener un cierto clima de excitación, el acento estuvo puesto siempre en la faz cultural y en la trascendencia al plano industrial del evento. Grandes directores, importantes teóricos y críticos influyentes enriquecieron con su presencia las distintas ediciones de la muestra. Gracias a su visita, la Argentina y su cinematografía quedaron ubicadas en el lugar que merecían dentro del periodismo fílmico internacional (p.36)

Al mismo tiempo que un espacio enfocado a la cultura y la industria cinematográfica local e internacional, el FIMP se convirtió en uno de los focos y espacios de vigilancia del gobierno argentino. ¿Por qué se ordenó esta vigilancia en el festival de 1959? Dicha vigilancia, ¿fue gatillada por el ambiente social convulso en el país?, son las preguntas que guían este trabajo.

## 2. Los archivos policiales de la DIPPBA

El Fondo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, conocido por su abreviatura DIPPBA, fue cedido a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) en el año 2001 después que el Congreso aprobara la ley 12.642. Dicha regulación autoriza y otorga a la CPM la responsabilidad de custodiar y poner a disposición de la justicia estos archivos donde consta un pormenorizado registro de espionaje político y de persecución política en la provincia de Buenos Aires. Estos archivos son públicos desde el año 2003. Debido a su relevancia para recuperar y resguardar la memoria histórica de una época, la UNESCO declaró estos archivos como patrimonio de la humanidad en el año 2008.

El contenido sensible de estos archivos implica evaluar las políticas y estrategias más adecuadas para ponerlos a disposición del público y así lo ha entendido la CPM. En ese sentido, el trabajo realizado por Jaschek, Lanteri, Sahade y Soler (2018), integrantes de la CPM, han desarrollado una metodología que se adapte de la mejor manera a este material. Ellas proponen “tres estrategias posibles para pensar las políticas de acceso” a los archivos de la DIPPBA: en primer lugar, un “protocolo que dé pautas claras a los diferentes usuarios; en segundo lugar, es importante encontrar las herramientas archivísticas que describan y faciliten la comprensión del fondo; y una tercera estrategia que ayude a dar a conocer su existencia” (p.11). El estudio de estos archivos, de alguna manera, nos obliga a considerar el contexto histórico en el que se elaboraron, la historia de la institución y la intención “de ‘memoria oficial’ que tuvo en el momento de su producción”. Tres puntos que ayudan a entender de la mejor manera su contenido (Jaschek et al., 2018, p. 11).

Las publicaciones de los *dossiers* producidos para la revista *Puentes* a cargo de los integrantes de la Comisión Provincial por la Memoria se han agrupado en series documentales y, hasta la fecha de edición del presente artículo, en 15 publicaciones. Dichas series documentales están basadas en hechos, situaciones, acontecimientos históricos y temáticas como, por ejemplo, un partido de fútbol, la censura de ciertas músicas populares o diferentes acontecimientos referidos a la vigilancia dirigida hacia los jóvenes, entre muchos otros factores<sup>4</sup>.

Desde su creación en 1956, la DIPBA debía cumplir con ciertos requerimientos para su correcto funcionamiento. En ese marco, uno de sus objetivos era prevenir y reprimir la protesta social. La implementación de la Dirección, así como de sus funciones, estuvo a cargo de los militares, bajo la conducción del General Carlos Tomaso Montore, quien, con “una mentalidad maccartista” que “se apoderó de los organismos militares”, exigió “reemplazar a las autoridades civiles en la represión del terrorismo y de las actividades subversivas” (Funes & Jaschek, 2005, p.3).

En el *Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento “C”*, se establece que la recolección de información y el suministro oportuno a los organismos pertinentes son para “conjurar o contrarrestar una posible alteración pública en los órdenes: sindical, cultural, económico, político etc.” Este plan de censura ideológico no podía ser público en 1957, ya que no estaban reprimidas las actividades comunistas. Bajo esa lógica, los organismos de inteligencia debían aprovechar la libertad de la cual gozaban adherentes o militantes comunistas para que se expresaran públicamente y, así, registrarlos, catalogarlos e incluirlos en la nómina de simpatizantes de la ideología marxista. La documentación consultada destaca que las tendencias comunistas y afines tenían intensa aceptación en esferas intelectuales, por lo que se recomendaba implementar una severa, a la vez que discreta, vigilancia en colegios, universidades e instituciones similares.

La percepción que tenían las fuerzas de seguridad del gobierno argentino sobre la relación entre comunistas y gremios, y que se refleja en los estatutos para el buen funcionamiento de la DIPBA en el *Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento “C”*. Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento (Funes & Jaschek, 2005), era, pri-

mero, que los comunistas responden a los intereses del partido antes que a los del gremio y, segundo, que éstos “tratan de generalizar todos los conflictos, para capitalizar los disturbios a su favor”. Por lo tanto, las recomendaciones para el buen funcionamiento de la Dirección ordenan “ejercer control más estricto sobre las actividades comunistas... en los medios intelectuales y artísticos”.

### 3. Los espacios vigilados en el FIMP

Los festivales de cine han sido conceptualizados como *sites of passage*, noción desarrollada por de Valck (2007). En efecto, estos *sites of passage* se refieren a que constituyen lugares de encuentro en un espacio y tiempo determinados, donde personas, prestigio y poder se encuentran. Espacios que, por lo demás, son inherentemente transnacionales debido a que forman parte de una red internacional de festivales, como refiere Iordanova (2016).

Además, en estos espacios se observa una gran variedad de rituales como la alfombra roja, las ceremonias de inauguración y de premiación y, en general, un conjunto de actos simbólicos que hacen que las películas, los cineastas y realizadores en general se posicionen en el mundo cinematográfico. Esta característica de actuación ritualista crea en los festivales la idea de una suspensión en el tiempo, donde se crean reglas independientes a cada festival de cine y se suspenden las reglas del mercado cinematográfico exterior<sup>5</sup>.

El FIMP, en aquellos primeros años, fue delineando sus singulares características, facilitando las condiciones apropiadas que permitieron el encuentro e intercambio tanto comercial como cultural e ideológico. El certamen se constituyó como un espacio en el cual se dieron cita intelectuales de todas las categorías. Desde 1959, el FIMP se convirtió en un escenario de encuentro en el cual se hicieron visibles casos de censura. Por ejemplo, las primeras reuniones entre directores, actores y el Dr. Emilio Zolezzi como director del Instituto Nacional de Cine (INC), fueron instancias en las cuales se aclaraban las preocupaciones y dudas sobre la función que ejercía dicha institución. Al año siguiente, se realizaría, formalmente y por primera vez, el encuentro internacional entre reali-



zadores, teóricos y personalidades del mundo del cine. Como recuerda Alsina Thevenet en sus artículos de la época y que recogen Buela, Gandolfo & Peña (2012), dichas reuniones eran “el tipo de cosas que solo se puede hacer en un festival... porque en pocas ocasiones similares se podría juntar gente de tan alto nivel” (p. 649). Thevenet se refería a personalidades como los teóricos George Sadoul y George N. Fenin, la productora Kashiko Kawakita, los guionistas Derek Prouse y Beatriz Guido, el académico Narciso Pousa, el escenógrafo Saulo Benavente, el periodista Carlos Burone y los directores de cine Walter Hugo Khouri, Fernando Ayala y Torre Nilson, entre otros actores clave del campo.

La ciudad de Mar del Plata contaba con la infraestructura óptima para ser la sede de un evento internacional. Ya desde el festival de cine de 1954 organizado por el presidente argentino Juan Domingo Perón, Mar del Plata se convertiría en un espacio privilegiado para este tipo de eventos. Las instalaciones facilitadas para el FIMP eran diversas y fueron destinadas dependiendo de los eventos que alojasen. La sede principal era el Hotel Provincial con sus distintos salones preparados exclusivamente para los eventos oficiales como las fiestas de inauguración y de clausura. El cine Ocean Rex y Ópera eran los principales cines en los que se programaban las exhibiciones de la programación oficial.

Otra instalación relevante para el festival era la sede local del Automóvil Club Argentino. Allí se realizaban las conferencias de prensa de las delegaciones. Este lugar era uno de los más concurridos por periodistas y público en general que intentaba obtener un autógrafo. Entre las instalaciones disponibles se contaban, también, los auditorios y los salones de los teatros, entre los que se contaban el teatro Colón y el teatro Auditórium del Gran Casino, que alojaban los actos culturales como retrospectivas, exposiciones y encuentros. En las calles de la ciudad de Mar del Plata se celebraban, también, eventos al aire libre como el cine itinerante, las exhibiciones de películas, de autos antiguos y de fotografías, entre otras expresiones artísticas y culturales simultáneas y/o al alero del FIMP.

Todos estos lugares habilitados y dispuestos para los organizadores fueron diseñados para fomentar la mayor interacción entre sus invitados en los once días que duraba el certamen. Por lo tanto, los

lugares debían estar lo más cerca posible los unos de los otros para, así, evitar que invitados, periodistas y público en general se perdieran algún acto programado. La logística debía garantizar que el festival fuera el lugar de encuentro y socialización entre las delegaciones de los distintos países congregados en Mar del Plata.

Alsina Thevenet, días antes del inicio del festival, veía con esperanzas la presencia del nuevo cine de Polonia y Hungría. En un artículo publicado el 2 de marzo de 1959, Thevenet destacaba “lo positivo que será para estos países presentarse al festival ya que les daba la oportunidad de expandirse por el continente sudamericano con mayor facilidad” (Buela et al., 2010, p. 726). La transnacionalidad en tanto característica propia de los festivales, como el de Mar del Plata, permitió que los espías y/o agentes encargados de las vigilancias tuvieran en un mismo espacio y tiempo determinados, reunidas e interactuando, a las delegaciones provenientes de los países de la llamada *cortina de hierro* (Iordanova, 2016).

En los primeros memorándums se especifica la vigilancia a los miembros de las delegaciones de los países provenientes de países con regímenes comunistas y afines. Los primeros informes elaborados por la policía local de Mar del Plata incluyen una lista detallada de las delegaciones de Hungría, Checoslovaquia (actual República Checa), Polonia, Unión Soviética y Bulgaria. De Hungría, el reporte policial especifica que la comitiva se aloja en el hotel Provincial, los números de sus respectivas habitaciones y sus integrantes; sobre los checos, informa que están alojados en el hotel Nagará; sobre la delegación polaca, el reporte policial detalla que se alojan en el hotel Hermitage, así como también indica sus respectivas habitaciones e integrantes. De la Unión Soviética y Bulgaria se informa que aún no han arribado a la ciudad de Mar del Plata. Se observa que los espías informan de países de gobiernos comunistas que aún no habían llegado y, en general, aclarando al final de los informes sobre la inactividad de algunos de ellos. Por el contrario, cuando hay movimientos se registra como “novedad”.

Los miembros de la policía secreta no implementan sus vigilancias solo en las instalaciones de los hoteles en que se alojan las delegaciones, sino que, también, en los lugares donde decidieron

hospedarse algunos de los integrantes de las delegaciones vigiladas, fuera de los hoteles oficiales. Por ejemplo, periodistas y delegados culturales decidieron alquilar un chalet ubicado a 10 kilómetros (20 minutos en automóvil) desde el lugar del evento. Los documentos de la Dirección registran la orden de procurar, “por todos los medios, su individualización y localización, a fin de su vigilancia y su seguimiento” (DIPPBA, 1959).

#### 4. La individualización y localización de los vigilados

Los archivos también indican, por ejemplo, que los integrantes de la delegación húngara rechazaron los servicios de peluquería que la organización del festival brinda a todos los participantes y que estos están utilizando los servicios del artesano establecido con el negocio “Peinados Bernardo”. Se menciona y destaca el origen soviético del dueño de dicho establecimiento y, por consiguiente, se ordena “se realicen las averiguaciones entorno de su identidad, ideología y forma de conducirse, a fin de informar al respecto” (DIPPBA, 1959).

Identificar la identidad, la ideología y la forma de conducirse de los participantes del festival y de todos aquellos que tengan acercamientos con ellos y, en este caso, más aún debido a su origen soviético, proporciona al menos tres campos que abarcan un gran espectro de un individuo. Por lo tanto, si preguntamos: ¿Para qué se vigilaba?, las respuestas pueden ser: Para conocer la identidad de las personas relacionadas con ideas comunistas que se encontraban en el territorio argentino, saber sus nombres, procedencias y otros datos personales; conocer su ideología, es decir, averiguar las ideas que los identifican o dan pertenencia dentro de una colectividad, ya sea religiosa, cultural o política, y, finalmente, para identificar sus conductas, es decir, cómo se comportan o reaccionan frente a ciertas circunstancias<sup>6</sup>.

Los informes policiales registran, además, percepciones que exceden los datos o características de los vigilados e ilustran la subjetividad de los informantes. Dichos informantes, a partir de características objetivas de quienes estaban bajo vigilancia, especulaban sobre diversos imaginarios sobre los

individuos a quienes espían. En los folios 14 al 16 de los archivos DIPPBA, se incluye una descripción física respecto de la cual la subjetividad de los espías jugaba un papel importante. En el caso del vocal del Jurado Cinematográfico Pousa Narciso, podemos observar los datos objetivos y la información subjetiva que los espías realizaban:

Con respecto a las averiguaciones practicadas para con el señor Pousa Narciso que se aloja en el departamento 571 del hotel Provincial desde el día 11 del corriente, el mismo es profesor de castellano y representante de Lenguas vivas siendo en la actualidad vocal de la comisión del Jurado Cinematográfico. Sus antecedentes personales son el siguiente: Casado; con dos hijos y domiciliado en la calle 56 aproximadamente entre 12 y 13 de la ciudad de la Plata. La posición económica del Señor se estima que es por demás desahogada, tratándose de un individuo de un porte elegante, pero de ciertas inclinaciones que lo sindicaban como pederasta pasivo, dato éste que se le puede dar crédito dado el origen de las informaciones obtenidas.

En este caso, puede conocerse la identidad y suponer ciertas conductas privadas a partir de algunas características físicas o ciertas conductas con respecto a quienes rodean a un vigilado. Sin embargo, identificar o suponer la ideología de los espías no es fácil, requiere el empleo de técnicas de espionaje que superan las especulaciones y que las vigilancias hasta el momento no logran. Se ve entonces la necesidad de infiltrar a los espías en las reuniones y en los espacios que ocupan las delegaciones invitadas.

Esta infiltración en diversos espacios e instancias del festival recoge conversaciones entre los delegados y sobre el trato que se daban mutuamente. Este tipo de reportes dan a entender lo cerca que debían permanecer los espías de sus objetivos. Los puntos de encuentro más concurridos por los espías eran los hoteles Hermitage y Provincial, recintos donde se alojaban principalmente las delegaciones de los países de la cortina de hierro y donde se realizaban las recepciones y reuniones informales entre los participantes del festival. Por ejemplo, las actrices argentinas Nelly Kaplan y Lidia Elsa Vatrugno, según los informes de inteligencia, se les observaba conversando a menudo con las delegaciones de Hungría y Polonia. Pero, según narran los agentes, no era posible obtener información debido

a que el idioma con el que se comunicaban era desconocido para los espías.

Ante este impasse, los espías revisaron los equipajes de las actrices mencionadas. Es decir que las vigilancias no solo se realizaban en los espacios públicos, sino que también, como explicitan los reportes revisados, los agentes tenían acceso a los equipajes. No se especifica si entraron a las habitaciones, pero de los informes se desprende que los espías se infiltraban y navegaban tanto en los espacios públicos en los que transcurría

el festival, así como también en los ámbitos más privados de sus objetivos, en este ejemplo, el equipaje de las actrices. Informan que realizaron “una prolija inspección en los equipajes de todas las personas mencionadas pero sin obtener dato de interés” (DIPPBA, 1959). Este nivel de infiltración, que menciona una prolija inspección, supone que los agentes destinados al seguimiento y vigilancia de los asistentes al FIMP contaban con facilidades para acceder e intervenir objetos y espacios personales, así como tiempo y comodidad suficientes para cumplir las directrices del organismo.

Tabla 1: Datos objetivos y subjetivos en los memorándum

Nombre	Pousa Narciso	
Situación en el festival	Información Objetiva	Información Subjetiva
Departamento número 571 del hotel Provincial. Día de llegada el día 11 de Marzo de 1959.	-Profesor de castellano y vocal del Jurado Cinematográfico.  -Casado y con dos hijos.  -Domiciliado en la calle 56 de la ciudad de la plata.	La posición económica se estima desahogada, tratándose de un individuo de un porte elegante, pero con cierta inclinación que lo sindicaba como pederasta pasivo.

Fuente: elaborada por el autor basado en la información de los folios 14 y 15 del Archivo DIPPBA, “Festival Internacional Mar del Plata 1959”.

#### 4.1 Las estrategias de vigilancia

Para el festival de 1960 los preparativos de vigilancia comenzaron el 3 de diciembre de 1959. En esa fecha, el comisario Horacio Pedro Ochando solicita antecedentes de toda índole que pudieran registrarse en la Policía Federal sobre los invitados confirmados al FIMP. La solicitud está dirigida a la central de la DIPPBA. En esta oportunidad, el objetivo era estar prevenido de algún visitante que requiera vigilancia especial.

Ochando justifica su pedido explicando que, en la versión previa del certamen, se había observado “una evidente preponderancia de elementos comunistas” (DIPPBA, 1959) y no se tomaron los resguardos correspondientes para implementar a tiempo mecanismos de vigilancia. En efecto, el año anterior se registraron ciertos hechos sobre los cuales el espionaje no fue fructífero pues no se

planificaron ciertas medidas o acciones para abordarlos. Posteriormente, cuando la Secretaría de Información del Estado, a través del departamento de Informaciones Antidemocráticas, solicitó información sobre algunos sucesos en los que se observaban componentes comunistas, ya los hechos no se podían rastrear.

Un ejemplo de aquello se encuentra en los hechos ocurridos en las inmediateces del hotel Hermitage y del cine Ocean Rex. Allí, algunas actividades llamaron la atención de los espías: Dos jóvenes de sexo masculino de aparente nacionalidad argentina, de aproximadamente 20 y 25 años, que anteriormente habían sido observados en el hotel Hermitage, lugar donde se habían reunido con la delegación de Polonia y que se identificaron como amigos de dicha delegación sin dar sus nombres, se les volvió a ver en las inmediateces del cine Ocean Rex reunidos con la misma delegación, don-

de permanecieron hasta las 3:15 horas de la madrugada, “evidenciando entenderse sin dificultades con los integrantes de la delegación, retirándose finalmente en un automóvil con patente de la capital federal 520.603” (DIPPBA, 1959). De todos los memorandos enviados por los espías, este que se envió con fecha 19 de marzo de 1959, el mismo día de los hechos, fue el que llamó la atención de la Secretaría de Información del Estado. La Secretaría pidió más información sobre los hechos sucedidos, además de solicitar que se identificara a los jóvenes, pedido que la delegación DIPPBA de Mar del Plata no pudo satisfacer.

En consecuencia, la información solicitada con antelación debía prevenir a los espías en sus funciones de vigilancia y evitar que se repitieran sucesos como los descritos en el párrafo anterior de los cuales los espías no pudieran responder. El informe de la Policía Federal de la delegación de La Plata llegaría después de varios intentos por conseguir una respuesta a los datos solicitados. Se deja constancia de las reiteradas llamadas que se han realizado insistiendo por el informe con los antecedentes de los invitados confirmados al FIMP. No fue sino hasta el 25 de enero de 1960, casi dos meses después de la solicitud y alrededor de un mes y medio antes del inicio del festival, cuando se envían los resultados de la consulta.

#### 4.1.1 El caso de Saulo Benavente

En la información producida por la Policía Federal, de las 14 personas mencionadas, solo una tenía antecedentes policiales. En la lista solo figuran dos personas con parientes con algún pequeño incidente policial. Sin embargo, de igual manera, se detalla información de las personas que la lista contenía. En el folio 52 del 25 de enero de 1960, perteneciente al legajo 12218 del archivo DIPPBA. Por ejemplo, se describe al escenógrafo Saulo Benavente, que después de describir la nacionalidad, documentos de identidad, domicilio, profesión y parientes cercanos, se detalla las actividades en las que había participado.

Se dice que el año 1953 se comprometió a participar como colaborador del Congreso Cultural Americano a celebrarse en Santiago de Chile entre los días 26 del mes de abril y el 4 de mayo de 1953, siendo este congreso “de carácter comunista”.

Además se agrega que participó en el Congreso de la Juventud realizado en Bucarest en Junio de 1953 figurando, además, como vicepresidente de la revista *Cultura China* en la que se destaca la tarea realizada por el gobierno de la República Popular China, alabando al régimen comunista.

En 1954 se tiene registrado en un informe confidencial del 28 de septiembre que Frantisek Hrabalek, empleado de la delegación checoslovaca, mantuvo contacto con Saulo Benavente. El informe también hace referencia a un artículo aparecido en el diario *La Prensa* del 4 de abril de 1955, el que informa que la Asociación de Cultura China, bajo la dirección del escenógrafo Saulo Benavente, ha comenzado los trabajos de organización de su teatro.

En 1957, el 12 de abril es detenido acusado de actividades que atentan contra la seguridad del Estado, pero fue liberado siete días después. Con fecha 30 de agosto del mismo año, es mencionado en la revista *Festival*, como integrante del comité nacional preparatorio, constituido con el fin de enviar una delegación al VI Festival Mundial de la Juventud, a realizarse en Moscú. Con ese motivo Benavente habría realizado un viaje a China comunista.

En 1958 se informa que Benavente, según la publicación del diario *La Hora*, figura en el homenaje a María Rosa Lucia Oliver, con motivo de la entrega del premio internacional Lenin del 9 de junio de 1958. De acuerdo con la publicación del diario *Correo de la Tarde* del 3 enero de 1959, Benavente es el encargado de la escenografía de la pieza de Bertold Brecht, *El Alma Buena de Se-Chuan*, donde su nombre aparece junto a José Franyie, conocido miembro del Partido Socialista Popular de Cuba. En mayo del mismo año, figura en documentación incautada en la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, donde aparece en una credencial como delegado en representación de Junta Capital ante el encuentro latinoamericano del 10 de julio de 1959, donde concurre a un cóctel servido en la Embajada Soviética en conmemoración de la Revolución Rusa (DIPPBA, 1960).

Con estos informes detallados de algunos participantes, el equipo de espías y/o empleados, como se les refiere en los memorándums, estaba preparado para recibir a los invitados del festival de 1960. A diferencia del primer año, ahora manejaban más

información sobre a quienes debían prestar atención. De este modo, el 8 de marzo del mismo año, el empleado individualizado solo por el apellido Ruiz informaba de la llegada del primer tren en arribar a la ciudad de Mar del Plata y que transportaba las delegaciones de Alemania, Brasil y Estado Unidos.

Apenas un día después de la llegada de los invitados a la ciudad, la policía secreta contaba con la relación exacta de la identificación y ubicación de cada uno de los miembros de las delegaciones participantes del certamen. Se especifica el hotel de los invitados, los números de las habitaciones y los países de procedencia de cada uno. Junto a este informe se adjunta en el memorándum el programa de actos oficiales del FIMP, el calendario de las categorías de las películas participantes, las fechas de la realización de actos culturales, las proyecciones cinematográficas al aire libre, los actos patrocinados por la lotería de beneficencia nacional y casinos, los eventos organizados por la Comisión de Mar del Plata y las distintas y numerosas conferencias de prensa.

## 5. Conclusión

El análisis de los archivos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) permite identificar y reconstruir las prácticas de vigilancia policial e ideológica desplegadas durante el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en plena Guerra Fría (1959 y 1960). La vigilancia como consecuencia de un momento histórico y político que se vivió en Argentina, en particular, y en Latinoamérica, en general, que, en los últimos años y gracias a las desclasificaciones de archivos locales e internacionales, ven la luz y permiten (re)conocer nuevas perspectivas sobre Latinoamérica en el contexto de la Guerra Fría. Estas perspectivas novedosas bajo las cuales interpretar esos momentos, esos hechos, se inscriben en las propuestas como la de Joseph, Spenser y Rosenberg (2008) en *In From the Cold: Latin America's New Encounter with the Cold War*, libro fundacional que propone redirigir la atención desde una visión bipolar de la Guerra Fría hacia una que, por el contrario, se centre en conflictos locales y en las relaciones entre países latinoamericanos.

Como hemos visto, la paranoia comunista que se vivía en Argentina, como consecuencia de las políticas estadounidense por expandir su influencia en América Latina, ocasionó que las vigilancias estuvieran enfocadas no solo en las delegaciones de artistas provenientes de los países que conformaron la denominada cortina de hierro sino que, también, en individuos o personajes de la cultura local argentina, para lo cual se aplicaron estrategias de individualización y ubicación de los asistentes al FIMP con el objetivo de catalogarlos como comunistas. Además, se observa el uso de técnicas, como la infiltración y el seguimiento de “personas de interés”, con el objetivo de mejorar la calidad de la información vertida en los memorándums, objetivo que pudo realizarse gracias a las singulares características del FIMP que reunía en un mismo espacio y tiempo a distintos sujetos de interés para la policía secreta local.

La potencialidad, así como los límites de los archivos de la DIPPBA, están siendo ampliamente estudiados, identificando nuevas perspectivas y campos en los que el sistema represivo y de control del gobierno argentino se desplegó. Este trabajo no es más que un pequeño aporte a la variedad de temas que proporciona el contenido de estos archivos. Se suma, así, a otras investigaciones basadas en archivos desclasificados, con el fin de contribuir a futuras investigaciones que busquen preservar la memoria histórica del cine argentino y latinoamericano y comprender, mejor, sus contextos de producción y circulación.

## Notas

1. También llamada Telón de Acero y que fue pronunciada en el discurso que diera.
2. Para mayor información sobre las perspectivas para el estudio de la Guerra Fría en las que se basa este artículo, ver Stonor (2001), Grandin et al. (2010), Gaddis (2012) e Iber (2015).
3. Es considerada la segunda edición del festival de categoría internacional. Sin embargo, puede considerarse la tercera versión siguiendo a Fernando Martín Peña. El autor sostiene que la primera edición del festival de Cine de Mar del Plata es la de 1948, aunque no fuese competitivo ni tuviera carácter internacional (Peña, 2015, p. 43).

4. Se puede encontrar más información sobre el avance de las investigaciones de los archivos de la DIPPBA en Funes (2004), Castronuovo & Marengo (2015), la Comisión Provincial por la Memoria (2015) y Lanteri (2009).
5. Siguiendo a de Valck (2007), se crea un espacio en "estado liminal, donde los productos cinematográficos se regodean de atención que reciben por sus logros estéticos, especificidad cultural o relevancia social" (p. 39).
6. Basado en los significados de los conceptos que da la RAE a identidad, ideología y conducta <https://dle.rae.es/identidad>.

## Referencias

- Agüero, J. (2016). América latina durante la guerra fría (1947-1989): Una introducción. *InterSe-des*, 17(35), 151-195. <https://doi.org/10.15517/isucr.v17i35.25566>
- Applebaum, A. (2014). *El telón de acero: La destrucción de Europa del Este 1944-1956*. Madrid: Penguin Random House.
- Barreneche, O. (2011). Paro de y represión a... policías reclamos salariales, protestas y huelga en la policía bonaerense (1955-1973). *Desarrollo Económico*, 51(202/203), 221-239. <https://www.jstor.org/stable/23612382>
- Buela, A., Gandolfo, E. & Peña, F. M. (Comps.) (2010). *Homero Alsina Thevenet-Obras Incompletas Tomo II-A*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Buela, A., Gandolfo, E. & Peña, F. M. (Comps.) (2012). *Homero Alsina Thevenet-Obras Incompletas Tomo II-B*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Castronuovo, S. & Marengo, M. (2015). El archivo policial como espacio de memoria: un sondeo por el ex archivo de la DIPPBA. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos (REFA)*, (6), 106-125. <https://refa.org.ar/file.php?tipo=Contenido&id=142>
- CPM-FONDO DIPPBA. (1957). División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento "C". Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento.
- CPM-FONDO DIPPBA. (1959). División central de documentación, Registro y Archivo, Mesa Referencias, Legajo N° 12218.
- CPM-FONDO DIPPBA. (1960). División central de documentación, Registro y Archivo, Mesa Referencias, Legajo N° 12218.
- CPM (2015). *Historia institucional de la DIPPBA. La inteligencia policial a través de sus documentos*. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/historia-institucional-dippba/historia-institucional-dippba.pdf>
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Funes, P. (2004). Medio siglo de represión. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. *Revista Puentes*, 11(4), 34-43.
- Funes P. & Jaschek, I. (2005). Dossier de documentos. De lo secreto a lo público. La creación de la DIPPBA. *Revista Puente*, 6(16), 65-72. <http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/de-lo-secreto-a-lo-publico/dossier3.pdf>

- Gaddis, J. L. (2012). *Nueva historia de la Guerra Fría*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Grandin, G., Joseph, G. M., Rosenberg, E. S., Katz, F. & Olcott, J. (2010). *A century of revolution*. North Carolina: Duke University Press Books.
- Grossi, H. (1995). "Los cronistas y el Festival Internacional de Mar del Plata". En Ferreira, F. (Ed), *Luz, cámara ... memoria* (pp. 241-246). Buenos Aires: Corregidor.
- Iber, P. (2015). *Neither peace nor freedom: The cultural cold war in Latin America*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Iordanova, D. (2016). "The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence". En M. de Valck, B. Kredell & S. Loist (Eds.), *Film festivals, history, theory, method, practice* (pp. xi-xvii). New York: Routledge.
- Jaschek, I., Lanteri, M., Sahade J. & Soler, E. (2018). La Comisión Provincial de la Memoria y el fondo documental de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Tres estrategias posibles para pensar las políticas de acceso. *Hilos Documentales*, 1(1). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71631>
- Joseph, G. M., Spenser, D., & Rosenberg, E. S. (2008). *In from the cold*. North Carolina: Duke University Press Books.
- Manetti, R. & Valdez, M. (2005). "El festival de Mar del Plata (1959-1970)". En España, C. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, volumen II (pp. 488-497). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ortega, F. (2010). De la modernización a la racionalización. Políticas adoptadas por Frondizi ante la crisis ferroviaria (1958-1962). *H-industri@: Revista de Historia de la Industria, los Servicios y las Empresas en América Latina*, (7), 1. <http://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/article/view/422>
- Peña, F. (2015). "Aquello que amamos". En D. Kosak (Ed), *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata* (pp. 43-55). Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Ramírez-Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento*. Buenos Aires: Librería.
- Stonor, F. S. (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.
- Toribio, N. T. (2007). El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970. *Secuencias. Revista de historia del cine*, (25), 25-45. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4080>

- Sobre el autor:

**Carlos García-Rivas** es Doctor por la Universidad Carlos III de Madrid, Magíster en Investigación Aplicada a Medios de Comunicación y en Dirección de Empresas Audiovisuales. Graduado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Líneas de Investigación: historia del cine latinoamericano.

- ¿Cómo citar?

**García-Rivas, C.** (2020). Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960. *Comunicación y Medios*, (42), 85-95. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57282>

# FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo

*FICValdivia and its role in contemporary Chilean cinema*

**Sebastián González**

University of Edinburgh, Edimburgo, Escocia

sebastian.gonzalez@ed.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-9236-1193>

## Resumen

Este artículo es una revisión histórica del rol que el Festival Internacional de Cine de Valdivia ha desempeñado en el desarrollo y promoción del cine chileno contemporáneo. Analizando su programación y películas participantes desde su creación en 1994 hasta el año 2019 es posible establecer cómo el certamen se ha posicionado como el "sitio de paso" fundamental para una camada de cineastas y productores chilenos previo y durante su consolidación dentro del circuito global de festivales de cine. En más de 25 años, el FICValdivia ha experimentado cambios importantes en su línea editorial, desde una mirada ligada a la ecología, pasando por la industria y en los últimos años, bajo la dirección de Raúl Camargo, a una línea curatorial profundamente cinéfila. Desde esta posición es que el FICValdivia se ha posicionado como un punto de encuentro para la cinefilia y la comunidad del cine chileno.

**Palabras clave:** Festivales de Cine, Cinefilia, Programación curatorial, FICValdivia.

## Abstract

This article is a historical review of the role that the Valdivia International Film Festival has played in the development and promotion of contemporary Chilean cinema. By analyzing its programming and films since its creation in 1994 until 2019, it is possible to establish how the festival has positioned itself as the crucial "site of passage" for a new generation of Chilean filmmakers and producers before and during its consolidation within the global circuit of film festivals. In over 25 years, FICValdivia has experienced significant changes in terms of its editorial line, from an ecological perspective, through an industrial frame, and, recently, under the direction of Raúl Camargo, to a deeply film-oriented curatorial line. Thus, FICValdivia has positioned itself as a meeting point for the cinephilia and the Chilean film community.

**Keywords:** Film Festivals, Cinephilia, Film Programming, Curatorial Practice, FICValdivia.



## 1. Introducción

En las últimas dos décadas, Chile ha vivido una masificación de los festivales de cine como espacios de promoción para el cine chileno e internacional. En un aún incipiente circuito, existe un grupo de festivales que se destacan no sólo por su trayectoria, sino por su posicionamiento a nivel internacional, acumulando los estrenos mundiales de películas chilenas y teniendo una participación de películas relevantes para el circuito internacional. El Festival Internacional de Cine de Valdivia, popularmente conocido como FICValdivia, puede ser considerado el más importante del país y uno de los más trascendentales a nivel latinoamericano. Todos los años, la comunidad del cine chileno y relevantes críticos e invitados internacionales, se dan cita en una suerte de peregrinación cinéfila en torno al cine.

Cada año, alrededor de 10 películas chilenas se ven por primera vez en Chile durante el FICValdivia. Estas películas serán protagonistas del circuito de festivales de cine chileno y latinoamericano, teniendo una presencia masiva en las competencias y proyecciones especiales en los festivales menores. De la misma manera, muchos de sus autores serán considerados parte de la historia del cine chileno, sus películas serán exhibidas en cine clubes y estudiadas por la crítica y la academia. En 2017, el crítico de cine Robert Koehler, en un especial de la revista *Sight and Sound* sobre cine latinoamericano, destacaba al FICValdivia como un festival arriesgado y lo suficientemente importante para que en su ceremonia inaugural se anunciaran nuevas leyes relacionadas al cine nacional (Koehler, 2017)<sup>1</sup>. El festival ha tenido un rol fundamental en el desarrollo y la promoción del cine chileno, transformándose en un icono a nivel programático y con una clara identidad en su línea curatorial.

El presente artículo analiza cómo FICValdivia se ha convertido en un espacio fundamental de exhibición para un cine chileno contemporáneo, adquiriendo relevancia nacional e internacional gracias a su participación en la selección oficial del festival. La parte inicial de este artículo es una aproximación a las principales teorías sobre los estudios de festivales de cine, que permita realizar un análisis para comprender el desarrollo y consolidación del FICValdivia como un espacio para la cinefilia y

la industria del cine chileno. La segunda parte detalla la metodología para este estudio de caso. La tercera parte dialoga con estas teorías, pero desde el punto de vista de la historia y desarrollo del festival desde su creación en 1994 hasta su versión en 2019, analizando el rol de sus distintos directores y su relación con la ciudad en que se aloja. La cuarta parte se enfoca en la relación que ha tenido el FICValdivia con el cine chileno, tanto como exhibidor, como promotor de la internacionalización del cine chileno reciente.

## 2. Marco teórico

Marijke de Valck sostiene que los festivales son "una parte esencial de la cultura cinematográfica mundial" (2016, p.9), por lo que el estudio de los festivales de cine puede entenderse como una herramienta para comprender el desarrollo de los cines nacionales, sus modelos de financiación y la percepción que tiene el público de las películas que circulan en estos espacios. En el contexto chileno, el estudio de los festivales de cine es necesario para comprender la explosión del cine chileno desde mediados de la década de 2000 desde una perspectiva que abarque la curatoría, distribución y exhibición cinematográfica. A partir de esa fecha, el cine chileno se ha consolidado en lo que Pierre Bourdieu definió como un campo de producción cultural, es decir, un área cultural que no sólo crea objetos culturales, sino que también desarrolla jerarquías e instituciones que actúan como mediadoras en los diversos ámbitos que este campo permite (Bourdieu, 1993).

A pesar de la creciente y cada vez más diversa literatura sobre festivales de cine, todavía es bastante difícil encontrar una definición de qué es un festival y la abundante literatura que se ha acumulado en la última década ha asumido como uno de sus principales objetivos la búsqueda de una definición (Vallejo, 2014a, p.20). Para el presente artículo, se usará el concepto de festival desarrollado por el sitio [www.festivalesdecine.cl](http://www.festivalesdecine.cl), que entiende estos eventos como:

Toda aquella muestra de cine y/o audiovisual que tenga una duración igual o mayor a dos jornadas (días), que se realiza de manera regular y cíclica (cada año o bianualmente), y que, además de exhi-

bir películas de manera pública, incluya actividades que extienden la experiencia del visionado colectivo (por ejemplo, mediante charlas, paneles de discusión y otras actividades paralelas). (Peirano & González, 2018, p. 2).

De Valck propone entender los festivales de cine "como puntos nodales de una exitosa red del cine" (2007, p.15). Para explicar esta relación, de Valck utiliza la idea desarrollada por Thomas Elsaesser de un esquema binario Europa-Hollywood "no en el sentido de oposición, sino como una relación en el contexto de los procesos de globalización" (de Valck 2007, p. 15). Elsaesser sostiene que los festivales son una red, en la que compiten entre sí por el reconocimiento, pero que al mismo tiempo son capaces de colaborar cuando encuentran un terreno común (2005). Es a través de esta relación que de Valck observa los festivales de cine como una red, donde cada uno de estos eventos actúa como un nodo, que conectan una red que forma el circuito mundial de festivales de cine en el que se incluyen todos los eventos. Estos nodos son indispensables para sostener esta red:

los festivales de cine se pueden considerar puntos de paso obligatorios porque son eventos -actores- que han llegado a ser tan importantes para la producción, distribución y consumo de muchas películas que, sin ellos, toda una red de prácticas, lugares, personas, etc. se desmoronaría (De Valck, 2007, p.36).

Es importante entender los festivales como nodos que sostienen esta red, porque los festivales han creado un circuito de distribución alternativo que permite la preservación del cine de arte y de autor, así como la promoción de películas de países más pequeños. Las películas, los actores y los agentes de la industria necesitan que los festivales sostengan esta red de distribución para su trabajo, dando a la red durabilidad y estabilidad. Sin embargo, esta red también dispone ciertas jerarquizaciones dentro del circuito. Producto de la globalización, los festivales compiten entre sí tanto internacional como nacionalmente, situándose en la lógica de las "industrias creativas", haciéndose partícipes de las cadenas de producción del cine<sup>2</sup> y compitiendo por financiamiento y estrenos (Loist, 2016). Esta red desarrolla distintos circuitos dentro del circuito global, donde existen festivales más relevantes que otros.

En el contexto chileno, se puede apreciar que dentro del circuito nacional existen festivales que ostentan mayor relevancia internacional tanto para la comunidad del cine chileno como para la prensa y cinefilia locales. Este conjunto de festivales se componen por FICValdivia, el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCES), Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) y el Festival internacional de Cine de Viña del Mar. Este grupo de festivales ha sido denominado como eventos "internacionales de trayectoria conocida", concentrando la mayor cantidad de estrenos de películas chilenas e internacionales, organizando los principales eventos de industria en el país y generando la mayor atención de prensa nacional e internacional, siendo los cuatro eventos claves en el circuito chileno (Peirano & González, 2018, Peirano, 2016). Sin embargo, el que ha logrado mayor relevancia a nivel internacional es FICValdivia, tanto por su línea curatorial como por su relación e identificación con la ciudad que lo alberga. Cindy Wong sostiene que las relaciones entre los festivales de cine y las ciudades, en general, sirven tanto para mejorar la consolidación de los festivales y los espacios culturales, como para posicionar a las ciudades dentro de un circuito de ciudades culturales. En sus palabras:

En la mayoría de los festivales, los funcionarios del gobierno local están presentes en los actos ceremoniales, lo que da legitimidad a los festivales y el sello de aprobación de la ciudad, a menudo con asistencia financiera. La mayoría de festivales son demasiado pequeños para beneficiar o perjudicar sustancialmente a la ciudad por su ausencia o presencia, pero junto con otros acontecimientos culturales, de otros festivales de arte de uno u otro tipo, conciertos, teatros y museos, los festivales de cine contribuyen al mosaico cultural que quieren representar las ciudades del mundo (Wong, 2011, p. 57).

En términos curatoriales y de programación, los festivales de cine cumplen un rol legitimador para directores, productores y películas. Los festivales de cine, al crear competencias, permiten que las películas ganen premios y el premio es "la forma más tangible de capital simbólico" (De Valck, 2016, p.106). Siguiendo la misma línea, James English argumenta cómo los premios dan valor y calidad al trabajo artístico. English propone que los premios y competencias generan que los nuevos y los establecidos compitan entre sí para lograr un

mayor prestigio, al mismo tiempo que tienen que "defender o mejorar sus posiciones en el campo de la producción cultural" (English, 2008, pp.53-54). Ambos argumentos se basan en el concepto de capital cultural y simbólico, que forman parte de los diferentes tipos de capital definidos por Bourdieu. De Valck (2016) cita a Bourdieu para explicar ambos conceptos, en sus palabras:

El capital cultural determina el estatus social de una persona en la sociedad (clase) y está formado por el conocimiento, las habilidades, la educación, las actitudes y el gusto. El capital simbólico, finalmente, apunta a los recursos disponibles para uno en base al prestigio, el honor y el reconocimiento. Todas las manifestaciones del capital sirven como "la energía de la física social" (p.105).

Es en los festivales "donde los cineastas pueden adquirir un capital simbólico", formando parte de estas "economías" de la industria cinematográfica, como Hollywood, pero "el principal capital en estos nichos es simbólico: prestigio, honor y reconocimiento" (De Valck, 2016, p.105). Del mismo modo, los festivales de cine han desarrollado un poder institucional, similar al de los museos, donde, por un lado, promueven el cine de autor, pero por otro, tratan de demostrar su poder como "aparatos de representación" (Nichols, 2013, p.38). Para una película, haber sido seleccionada para participar en cualquier sección de un festival de cine implicaría un reconocimiento cultural y un prestigio para la película.

### 3. Metodología

El artículo enfrenta desde una perspectiva histórica el desarrollo del FICValdivia como una plataforma fundamental para el cine chileno contemporáneo. Una de las herramientas primarias es un análisis exhaustivo de sus catálogos desde 1994 hasta 2019, los cuales son la principal fuente bibliográfica del festival. Junto con eso, se realizó una revisión de prensa que da cuenta de la historia y las películas que han sido parte del festival, tales como Cinechile, Festivalesdecine.cl, El Agente Cine y prensa general. Esta revisión histórica va acompañada de la experiencia de la observación participante, realizada durante los FICValdivia de

2017, como invitado de charlas académicas, y 2019 como prensa especializada.

Para este texto se usaron las entrevistas realizadas de manera *online* al cineasta Enrique Farías en 2018, a la programadora del FICValdivia Isabel Orellana en 2018, y una conversación vía correo electrónico con la fundadora y ex directora de FICValdivia, Lucy Berkhoff, en 2018. Estas tres conversaciones se realizaron para conocer sobre festivales de cine chilenos con el objetivo de obtener información que no estaba escrita sobre el festival, indagar en sus prácticas curatoriales y explorar la experiencia de los realizadores en el festival.

### 4. Orígenes de un encuentro con la cinefilia

El primer antecedente del FICValdivia data de 1963, cuando, durante la primera escuela de verano de la universidad local, se organizó un ciclo de cine que fue el inicio del cineclub universitario (Rivera-Mayorga, 2006). El Cineclub de la Universidad Austral de Chile (UACH) fue un vínculo entre la universidad y la sociedad valdiviana. Según Lucy Berkhoff, directora del cineclub entre 1987 y 2006 y fundadora y directora del Festival Internacional de Cine de Valdivia desde 1994 hasta 2006, la importancia y trascendencia del cineclub radica en que durante muchos años en Valdivia había escasez de oferta televisiva que la gente suplía asistiendo al cine<sup>3</sup>. Los miembros del cineclub eran principalmente personas vinculadas a la universidad, pero también había integrantes externos a la institución. Durante la dirección de Berkhoff, en 1993, el Cineclub UACH organizó una muestra de cine internacional para conmemorar sus treinta años de existencia. Precisamente a raíz de la celebración de este aniversario que surgió la idea de crear un festival de cine en Valdivia:

Siempre tuve la sensación de que una ciudad pequeña y hermosa como Valdivia merecía un festival de cine para justificar tantos años de trabajo ininterrumpido en el cineclub (...). Además, la presencia de la Universidad le daba un estatus especial. Mi idea era que Valdivia tuviera algo como Cannes, reconocido mundialmente, y que la ciudad se de-

sarrollara para eventos culturales significativos, construyendo cines, hoteles y desarrollando el turismo (Entrevista con L. Berkhoff, 2018).

En octubre de 1994, se celebró por primera vez la Semana Internacional de Cine de Valdivia. El festival contó desde el principio con el apoyo de la Ilustre Municipalidad de Valdivia, la Universidad Austral y el Ministerio de Educación a través del Fondo para el Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), junto al sector privado. El festival presentó dos secciones: Por un lado, una muestra internacional de largometrajes, que contó con ocho películas provenientes de Estados Unidos, Francia, Chile, Perú, Dinamarca y Argentina. Por otro lado, la sección competitiva se dividió entre video, cortometrajes y programas de televisión. La competencia tenía un fuerte énfasis en la ecología y el medio ambiente. En la presentación del festival, Berkhoff definió el evento como un lugar para pensar en el daño ambiental y buscar un equilibrio entre la humanidad y la tierra (Valdivia Cine&Video, 1994, p.3). El Festival eligió dar al premio principal la forma de un pudú<sup>4</sup>, que se entrega a los ganadores de cada competencia hasta el día de hoy. El primer ganador fue el video *Wichan* (1994) de Magaly Meneses.

Los primeros cambios significativos del festival comenzaron en 1998. El festival es renombrado como el Festival Internacional de Cine y Video de Valdivia, alejándose de su enfoque ecológico inicial, debido a que tales temáticas dificultaban conseguir patrocinios (Entrevista con L. Berkhoff, 2018). Tal dificultad para financiarse puede entenderse ya que el Fondo Audiovisual no se creará hasta el año 2004, por lo que el Festival dependía de las contribuciones públicas a través de FONDART y de las contribuciones privadas de los patrocinadores. El festival creció en prestigio y relevancia, lo que permitió consolidar el patrocinio de empresas locales, como inmobiliarias, hoteles e industrias madereras.

Al observar algunas de las razones que tienen las ciudades para organizar un festival de cine, el crítico de cine argentino Eduardo Antín (Quintín, 2009) plantea que no tienen necesariamente que ver con el cine, sino más bien con la idea de reunir en una ciudad en un momento determinado gente glamorosa, películas, audiencias y auspicios y patrocinio para agentes culturales. El festival comenzó a instalarse como una alternativa al Festival Inter-

nacional de Cine de Viña del Mar. Según Berkhoff, observaron "todo lo que faltaba en Viña del Mar y, luego, Valdivia lo hizo", por ejemplo, al incluir las Escuelas de Cine dentro del festival (Entrevista con L. Berkhoff, 2018). El festival incluía una sección llamada Primer Festival para Niños y Jóvenes, que se centraba en películas para escuelas y hogares infantiles. La identidad que generó el evento en la ciudad implicó una mayor participación de las autoridades locales. El Gobernador de la Región de Los Lagos, el alcalde de Valdivia y el Rector de la Universidad Austral fueron incluidos en el catálogo oficial con breves textos de presentación como signo de que la relación entre el festival y la ciudad se fue robusteciendo con los años.

Para fortalecer el crecimiento del festival, en 2002 Lucy Berkhoff, junto con CORFO y empresarios locales, crean el Centro de Promoción Cinematográfica de Valdivia (CPCV), una organización sin fines de lucro que tiene como objetivo desarrollar y promover el cine de Valdivia (CPCV, 2018). El CPCV comienza a trabajar junto a la Universidad Austral y el Cine Club UACH en la organización del festival, lo que le permitió internacionalizar el festival (Peirano, 2016). Esta forma de organización a través de instituciones sin fines de lucro es una de las más comunes en los festivales de cine a nivel global. Según Rhyne, en general, los festivales "se administran y financian principalmente a través de asociaciones públicas/privadas", creando organizaciones sin fines de lucro, comúnmente denominadas "Tercer Sector", siendo el Estado el "Primer Sector" y el mercado, el "Segundo" (Rhyne 2009, p.10). Para Rhyne, este tipo de organización permite involucrarse en el campo cultural, participando "en el tipo de prestación de servicios y gestión cultural que históricamente ha sido el dominio exclusivo de los gobiernos" (Rhyne, 2009, p.10). Un año más tarde, en 2003, el festival organizó las primeras actividades de la industria, ampliando sus redes más allá de las audiencias y los cineastas, a toda la industria cinematográfica (Castillo, 2013). De la misma manera, el festival también se consolidó como un espacio de debate sobre el cine, con lanzamientos de libros, charlas y talleres abiertos a todo el público.

En 2004 el festival amplió las actividades de la industria, organizando un *Work in Progress*, junto con la primera mesa de negocios para cine y TV en Valdivia, patrocinada por Pro-Chile y la Asociación de

Productores de Cine y TV (APCT) y permitió a los participantes tener acceso a distribuidores de Europa y Estados Unidos (FICValdivia, 2004). La creación de espacios para la industria cinematográfica es clave para la consolidación de los festivales de cine. Desde la década de 1980 los festivales de cine han cambiado su relación con la industria cinematográfica. Los festivales de cine "pasaron de ser plataformas pasivas y facilitadoras de la industria cinematográfica a convertirse en intermediarios y actores cada vez más activos en todos los aspectos de la propia industria cinematográfica" (Rüling en Loist, 2016, p.59). En el caso del Festival de Cine de Valdivia, estas actividades lo posicionaron como un espacio indispensable para la industria cinematográfica en Chile. Las actividades de la industria audiovisual se han convertido en fuentes cruciales de financiación y coproducción para las películas, principalmente a través de talleres para cineastas (Vallejo, 2014b). Sin embargo, según Vallejo, los mercados cinematográficos permiten que los festivales de cine se destaquen a nivel internacional:

Los mercados de cine son fundamentales para el impacto internacional de los festivales por el simple hecho de que son una de las principales razones por las que los profesionales de la industria asisten a los festivales en primer lugar. Estos mercados se construyen en torno a las películas en selección en el festival y otros festivales (p.73).

Aunque para Berkhoff el festival del 2006 fue "uno de los mejor realizados" (2018), una ruptura con las autoridades de la Universidad hizo que el equipo organizador del festival renunciara y declinara integrar una nueva junta directiva. La organización del festival, que solía recaer en el cineclub, pasa al CPCV que designó al académico Guido Mutis como nuevo director. En 2007, se incorporaron personas claves para el festival: Raúl Camargo se incorporó al equipo de programación, mientras que Bruno Bettati se hizo cargo de la producción general. Mutis propuso un festival con más intenciones cinéfilas y actividades para construir audiencias. Uno de los cambios introducidos fue la creación de la sección *Nuevos caminos*, centrada en el cine experimental y los nuevos lenguajes, junto con la invitación de teóricos y críticos de cine como parte del jurado.

Luego de la muerte de Mutis en 2008, el CPVC nombró en 2010 a Bruno Bettati como nuevo direc-

tor quien, al mismo tiempo, conservaría el cargo de productor ejecutivo. El festival inicia una etapa de internacionalización y consolidación de sus actividades de industria. Junto al CPCV crean el eslogan *Valdivia, Ciudad Cine* para construir la imagen de que el cine chileno se celebra en Valdivia y, en 2011, se crea AUSTRALAB, principal instancia de industria que estará en el festival hasta 2017. Este interés por crear una imagen del festival y de la ciudad puede ser abordado desde diferentes perspectivas. Rhyne sostiene que los festivales de cine, para formar parte de una red mundial de distribución de películas, deben estar vinculados a los espacios geográficos donde se celebran:

El festival de cine también está profundamente ubicado en ciudades, regiones y naciones, marcado a través de sus juntas locales de turismo, promovido a través de sus comisiones culturales nacionales y financiado a través de iniciativas supranacionales y fundaciones privadas, con el objetivo de establecer redes internacionales de distribución y exhibición de películas, cuyos esfuerzos subvencionan una industria comercial multinacional del entretenimiento que a menudo busca la manera de explotar mercados locales sin explotar (Rhyne, 2009, p.13).

Siguiendo a Rhyne, Wong argumenta que los festivales no sólo celebran el cine, sino también el lugar donde se celebran. Para ella, "los festivales definen el capital cultural que las ciudades y naciones adoptan como eventos de marca para las ciudades de la clase creativa" (Wong, 2011, p.2). Así, los cambios propuestos tenían como objetivo posicionar al festival y a la ciudad como el lugar de encuentro de la comunidad cinematográfica chilena, pero también de una comunidad internacional interesada en el cine chileno. En 2014, Raúl Camargo fue nombrado director. El FICValdivia apuesta a recuperar parte de su origen, incluyendo secciones centradas en el cine indígena y bajo un nuevo lema: *Lugar de encuentro e integración* (FICValdivia 2014). Basada en una entrevista con Raúl Camargo, Peirano (2016) explica la línea programática del festival como pequeño, arriesgado y experimental.

FICValdivia es conocido en Chile como un evento cinéfilo en el que es posible ver películas realizadas por directores que están comprometidos con el cine de autor y participan en el circuito mundial de festivales de cine. En los últimos años, el festi-

val ha creado competencias y secciones centradas en narrativas y géneros no habituales en otros festivales de cine en Chile. *Nuevos Caminos* se centra en la vanguardia y el cine experimental, *Disidencias* atrae nuevos puntos de vista sobre la resistencia política y social y *Primeras Naciones* se centra en películas sobre los pueblos indígenas de América Latina. Según Di Chiara y Re (2011), los festivales de cine pueden presentar nuevos puntos de vista sobre el cine de arte contemporáneo, cambiando la perspectiva tradicional de los historiadores del cine (p.135). Con Raúl Camargo al frente, el FICValdivia se ha preocupado por destacar su papel de descubridor de nuevos cineastas y películas.

A partir de 2016, el festival adopta el lema *Clásicos del futuro*, que se ha convertido en el *leitmotiv* del festival, desarrollando su imagen en torno a ese concepto. En su sitio web, el festival destaca que su programación "es una programación vanguardista que se anticipa a su tiempo y ofrece un panorama del cine que vendrá, así como la vinculación del cine con otras experiencias y disciplinas" (FICValdivia, 2019). Además, el festival se sitúa como punto de partida para muchos cineastas chilenos que después comienzan a circular en los festivales internacionales<sup>5</sup>.

## 5. FICValdivia y su relación con el cine chileno

Una vez perfilada la trayectoria histórica de la organización del festival, abordaremos la evolución de la programación del cine chileno en ese contexto. En su primera versión, en 1994, el festival estaba enfocado en la ecología: sus tres competencias (video, cortometrajes, programas de televisión), promovían dicha temática. El primer ganador de la competencia principal fue *Wichan* (1994), dirigida por Magaly Meneses. La película está principalmente hablada en Mapudungun, la lengua mapuche, retratando un juicio mapuche por robo de animales. Entre los años 1994 y 2000, las competencias siguieron enfocadas en cortometrajes. Sin embargo, entre los años 1997 y 2000, se entregó el premio de Mejor Película Internacional a la más votada por la audiencia. En 2003, en conmemoración de los 10 años del festival, se crea por primera vez la competencia de largometraje chileno, resultando gana-

dora *Cesante* (2003), película animada dirigida por Ricardo Amunátegui. Sin embargo, esta competencia desaparece en los años posteriores. Entre 2006 y 2009, el premio al mejor largometraje chileno se entregaba a la película chilena más votada.

Desde la aparición del novísimo cine chileno<sup>6</sup>, en la versión 2005 del FICValdivia, el festival se consolidó como la sede de estreno nacional y mundial del cine chileno. Sin embargo, no es sino hasta su versión 2010 que el festival recupera la competencia del cine chileno, ampliando el número de estrenos, permitiendo que sólo dos películas participen en la competencia internacional. En el año 2006, Raúl Ruíz participó en la competencia internacional con *Días de Campo* (2005), junto con *Fuga* (2006), ópera prima de Pablo Larraín. Durante ese año, cinco de las 14 películas en las distintas competencias eran chilenas. Algo similar sucede en 2007 cuando sólo dos de las 11 películas en competencia son chilenas. Ese año, la tercera película de Matías Bize, *Lo Bueno de Llorar* (2006), y el debut de Sebastián Silva, *La Vida me Mata* (2007), estuvieron en la selección oficial. Ambas películas obtuvieron la Mención Especial del Jurado, mientras que la película de Matías Bize también ganó el Premio de la Crítica. El festival comenzó gradualmente a atraer más películas chilenas en su programación. Según Peirano, desde la década del 2000 el FICValdivia comenzó a tomar la posición que tenía el Festival de Viña del Mar en los años sesenta, como un lugar de encuentro para la cinefilia y donde es posible ver las películas de un nuevo cine chileno emergente. En sus palabras:

El festival reúne a algunas de las figuras más prominentes del mundo del cine chileno, y revela los valores y disposiciones del campo local en cuanto a las narrativas culturales del 'cine de arte y ensayo'. Tiene un impacto en la configuración del campo local de la producción cinematográfica, trabajando como guardián del cine de arte y ensayo en el país (Peirano, 2016, p.120).

En 2008, *Alicia en el país* (2008), el primer largometraje del documentalista Esteban Larraín fue la única película en competencia. Durante 2009, se unificaron las competencias de largometrajes y documentales del FICValdivia. De las doce películas en competencia oficial, sólo dos eran chilenas: *Turistas* (Scherson, 2009) y *Noticias* (Perut & Osnovikoff, 2009). La obra premiada como Mejor Pelí-

cula Chilena se mostró en el foco del cine chileno fuera de competición y fue otorgado a la segunda película de Sebastián Silva, *La Nana* (2009), una película sobre una trabajadora de casa particular que ve su trabajo amenazado por la llegada de una nueva trabajadora a la casa. La película fue nominada al Globo de Oro a la Mejor Película en Lengua Extranjera, siendo la primera película chilena nominada a estos premios.

Las películas que compiten y ganan premios en el FICValdivia comienzan a circular a nivel internacional y nacional y hay casos en que, incluso, algunas películas son seleccionadas en festivales acreditados<sup>7</sup> después de ser exhibidas en Valdivia. Según Peirano, el FICValdivia es reconocido por la calidad artística de su programación y por ser un "nodo" dentro de la red mundial de festivales:

[FICValdivia] Se ha ganado el prestigio de la comunidad internacional de críticos de cine y programadores de festivales, y sus organizadores tienen conexiones directas con los festivales internacionales más reconocidos que posiblemente programan las películas de arte "más importantes" del mundo del cine contemporáneo (Peirano, 2015, pp. 209-210).

Para muchos cineastas, FICValdivia es una plataforma esencial para la visibilidad e internacionalización de sus películas, siendo una vía de ingreso al circuito internacional de festivales de cine. El cineasta Enrique Farías participó en el FICValdivia en 2014 con su película *La madre del cordero* (2014). En una conversación con él<sup>8</sup>, relata la importancia del festival en su carrera:

Siempre quise ir al FICValdivia. Al principio, la película iba a ser estrenada mundialmente allí, pero después de ser aceptada en San Sebastián, tuvimos el estreno latinoamericano en Valdivia. Lo importante no fue sólo la exhibición sino también el contacto con otros importantes cineastas, programadores y críticos internacionales, incluso las fiestas. Recibimos muchos comentarios sobre la película por parte de la gente del cine que fue a la proyección, más allá del mero hecho de competir. (Entrevista con Enrique Farías, 2018).

Los festivales de cine pueden entenderse como sitios de paso. De Valck (2007) afirma que son "sitios" porque se realizan en un lugar específico y "de paso" porque tienen una duración temporal (pp.38-

39). Según de Valck, el paso por ciertos festivales les permite a los cineastas "madurar" dentro del circuito internacional. FICValdivia es el sitio de paso principal para una camada de cineastas chilenos desde mediados del 2000 hasta hoy, poniendo énfasis en la búsqueda de nuevos autores, privilegiando los estrenos y las nuevas búsquedas estéticas y narrativas.

La programación de un festival implica el trabajo de un equipo que decide qué tipo de películas se mostrarán en el evento (Frodon, 2010). Raúl Camargo y Guillermo Olivares dirigen el equipo de programación conformado hasta el 2018 por Isabel Orellana (Chile), Gonzalo de Pedro (España) y John Campos Gómez (Perú), encargados de seleccionar las competencias, las galas y algunas de las secciones principales del festival. Isabel Orellana<sup>9</sup> comentó que la principal dificultad del equipo era la distancia. Ninguno de los programadores tiene el festival como trabajo exclusivo y cada uno vive en ciudades diferentes. Además, comenta que en cada convocatoria abierta reciben diferentes propuestas y que el principal desafío es mantener una identidad curatorial en el festival:

A veces hay películas que son súper valiosas en términos cinematográficos para la industria chilena, pero no necesariamente son películas tan formalmente riesgosas, o, no sé, a veces pueden ser un poco más convencionales, y eso también responde a las películas que se están haciendo, así que no puedo inventar las películas chilenas que hay (Entrevista con Isabel Orellana, 2018).

Parte de la selección de la competencia del FICValdivia incluye películas que han formado parte del festival en sus actividades de la industria o directores que han participado en el festival con cortometrajes y películas en otras secciones y competencias. Uno de los mejores ejemplos fue la película *De Jueves a Domingo* (2012), debut de Dominga Sotomayor, que generó expectativas debido al reconocimiento anterior de sus cortometrajes. Su primer cortometraje fue *Cessna* (2006), que recibió una mención honorífica en el FICValdivia ese mismo año. Su segundo cortometraje, *Debajo* (2007) ganó la competencia Talento Nacional en SANFIC en 2007, el "Premio Especial del Jurado" en FICValdivia 2007 y recibió premios en otros cinco festivales de Chile, Brasil y España. En 2009, Sotomayor presentó el cortometraje *Videojuego* (2009) en el FICValdivia ese año,

que, si bien no ganó ningún premio, fue la primera de sus obras proyectadas en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam en 2010.

De *Jueves a Domingo* se estrenó mundialmente en el IFF Rotterdam en 2012, luego de haber recibido financiamiento del Fondo Audiovisual, el Hubert Bals Fund de escritura y desarrollo de proyecto, y el Hubert Bals Fund de producción. Además de haber sido premiado en AUSTRALAB, Festival de Cine de Biarritz (Francia), Buenos Aires LAB, Ibermedia y haber sido parte de la Cinéfondation Résidence en el Festival de Cannes. La película participó en la competición de los Tiger Awards, ganando el Hivos Tiger Award. En el mismo año, la película obtuvo el Pudú de Oro en la competencia internacional del FICValdivia 2012, la segunda película en ganar esa competencia desde *Machuca* (Wood, 2004). También, la película recibió un premio especial en la competencia de Cine del Futuro en el BAFICI en 2012. Todos estos festivales también han premiado a la película en su etapa de proyecto. De Valck (2014) sostiene que la participación de una película en estos encuentros de coproducción y mercado da la oportunidad de ser aceptada en el mercado global del cine de arte y ensayo. De Valck también explica cómo los festivales se han transformado en productores de películas: deciden qué película entra o no en el circuito global de festivales de cine. En este caso, la circulación de *De Jueves a Domingo* permitió asegurar su presencia en los mayores festivales de cine. La película fue premiada en festivales de Chile, Rumania, Rusia, Portugal, Estados Unidos, Bélgica, Canadá, España, Polonia, Países Bajos y Argentina. En Chile, la película participó, además del FICValdivia, en el Festival Internacional de Cine de Iquique (FICIQQ) en 2013, ganando la competencia de cine chileno. Posteriormente, la película se estrenó en las salas comerciales en abril de 2013.

Después del FICValdivia, el futuro de las películas está definido por los contactos y relaciones que los directores y productores establezcan durante el festival. Esto es parte de lo que varios autores han definido como la legitimación cultural de los festivales de cine. Estos certámenes, para presentar nuevos talentos, crean espacios de exhibición que fomentan "la discusión, la reflexión y el compromiso con el contenido y la estética de las películas" (De Valck, 2016, p.106). En el FICValdivia, los competidores de las películas chilenas y algunas de las

películas internacionales en competencia están en el festival, presentando cada una de sus películas, asistiendo a las rondas de preguntas después de cada proyección y participando en diversas actividades durante el festival. La forma en que cada uno de los directores interactúe con los demás asistentes al festival dependerá de la red de contactos y amistades tejida en la comunidad cinematográfica chilena.

En 2015, como parte de la competencia internacional, se estrenó mundialmente la película *Las Plantas* (Doveris, 2015). El largometraje cuenta la historia de Florencia (Violeta Castillo), una adolescente que tiene que cuidar a su hermano que está en estado vegetativo. La película no recibió ningún premio en el FICValdivia. Sin embargo, la visibilidad que tuvo como resultado de competir en el festival la llevó a ser seleccionada en la competencia Generación 14plus en la Berlinale 2016, ganando la Mención Especial del Jurado Juvenil y el Gran Premio del Jurado Internacional Generación 14plus. Así, la película acumuló un prestigio que le permitió formar parte de otros festivales de cine, como el BAFICI (Argentina), Sao Paulo (Brasil) y Jeonju (Corea del Sur).

Otras películas inician un camino hacia su circulación más local. *Mala Junta* (2016) es el primer largometraje de Claudia Huaquimilla, una directora mapuche que se destacó en los festivales de cine en Chile con su cortometraje *San Juan, La Noche más Larga* (2012), obteniendo premios en SANFIC, Valdivia y en otros 11 festivales, incluyendo una Mención Especial del Jurado en Clermont-Ferrand en 2013. *Mala Junta* se estrenó en la competencia nacional del FICValdivia en 2016, ganando el Pudú a la mejor película en la competencia chilena antes de comenzar una amplia circulación en los festivales de cine chilenos. La película recibió premios en casi diez festivales de cine en Chile entre 2017 y 2018. Se estrenó en multicines y salas alternativas el 11 de mayo de 2017, permaneciendo en salas durante 19 semanas, alcanzando 7.321 espectadores (CAEM 2018). Su participación en el FICValdivia permitió que se viera en casi todo el país, siendo elegida por la crítica como una de las mejores películas de 2017.



## 5. Conclusión

Este artículo analizó el papel que el FICValdivia ha jugado en el desarrollo del cine chileno, enfatizando su evolución histórica y la forma en que exhibe el cine chileno. El FICValdivia se ha posicionado durante más de 25 años como el festival de cine más importante para el cine chileno, permitiendo su internacionalización y creando una imagen del festival que lo inserta como hito fundamental en el circuito mundial de festivales de cine. Todos los años el festival selecciona nuevos autores y nuevas narrativas que surgen en el cine chileno, dando a conocer autores que luego serán promovidos dentro del circuito internacional y dentro del circuito nacional de festivales de cine. Utilizando la terminología de de Valck, el FICValdivia es el principal "sitio de paso" para los cineastas chilenos que buscan internacionalizar sus carreras y películas, insertándose en el circuito global de festivales de cine.

Además, el festival utiliza la ciudad como lugar de identificación, gracias a sus lemas "Valdivia, Ciudad de Cine" y "Clásicos del Futuro", el festival y la ciudad se posicionan como un punto fundamental para el circuito chileno y latinoamericano, concentrando además la mayor atención de medios de prensa de cualquier festival de cine en Chile. El festival se ha consolidado como el lugar privilegiado para ver cine chileno, las películas participantes se transforman en protagonistas de los circuitos chileno y latinoamericano de festivales de cine, ganando presencia masiva en competencias de festivales menores. Así, muchos de sus autores serán considerados parte de la historia del cine chileno, sus películas serán exhibidas en cineclubes y estudiadas por la crítica y la academia.

## Notas

1. Todas las traducciones del inglés al español están hechas por el autor.
2. Estas acciones se realizan a través de Laboratorios, *Work in Progress*, *Talent Campus*, actividades de Industria, entre otros.
3. Conversación personal con el autor vía correo electrónico (Edimburgo, Reino Unido y Viña del Mar, Chile; entre el 18/06/2018 al 06/08/2018).
4. El pudú (*Pudu Puda*) es un tipo de ciervo, el más pequeño, autóctono de la zona sur de Chile y Argentina. Su especie está considerada como vulnerable (reducción).
5. Para más información sobre la internacionalización del cine chileno reciente, revisar Peirano, M. (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.Info*, (43), 57-69. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>.
6. El término fue acuñado por Gonzalo Maza y Ascario Cavallo en su libro "El Novísimo Cine Chileno", selección de 21 ensayos sobre 23 cineastas chilenos que compartían ciertos elementos generales en sus películas, y que representan un diferente enfoque al cine chileno desarrollado durante la década de 1990.
7. Festivales acreditados son festivales acreditados por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF), común y erróneamente conocidos como "festivales clase A".
8. Conversación personal con el autor vía Skype (Edimburgo, Reino Unido y Santiago, Chile; 13/08/2018).
9. Conversación personal con el autor vía Skype (Edimburgo, Reino Unido y Santiago, Chile; 10/09/2018).
10. Se sugiere revisar los informes del festival y el resumen del año del sitio El Agente Cine ([www.elagente.cine.cl](http://www.elagente.cine.cl))

## References

- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- CAEM. (2018). *El cine en Chile en el 2015*. Santiago de Chile: CAEM.
- Castillo, P. (2013). Bruno Bettati: "Este año queremos volcar el Festival de Cine a los valdivianos". *El Navegable*. <https://cutt.ly/6yTu1r8>
- CPCV (Centro Cultural de Promoción Cinematográfica de Valdivia). (2018). *CPVC*. <https://www.cpcv.cl/>
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2014). Film Festivals, Bourdieu and the Economization of Culture. *Canadian Journal of Film Studies*, 23(1), 74-89. <https://www.jstor.org/stable/24411693>
- De Valck, M. (2016). "Fostering arts, adding value, cultivating taste. Film Festivals as site of cultural legitimization". En M. de Valck, B. Kredell & S. Loist. (Eds.), *Film festivals. History, Theory, Method, Practice* (pp. 100-116). Londres / Nueva York: Routledge.
- Di Chiara, F. & Re, V. (2011). Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond. *Cinémas: Journal Of Film Studies*, 21(2-3), 131-151. <https://doi.org/10.7202/1005587ar>
- Doveris, R. (Director) (2015). *Las Plantas*. [Película]. Chile.
- English, J. (2008). *Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FICValdivia. (2004). *Catálogo Oficial 11° FICValdivia*. Valdivia: publicación propia.
- FICValdivia. (2014). *Catálogo Oficial 21° FICValdivia*. Valdivia: publicación propia.
- FICValdivia. (2019). *Catálogo Oficial 26° FICValdivia*. Valdivia: publicación propia.
- Koehler, R. (2017). A New Latin Primer. *Sight & Sound*, 27 (8), 16-17.
- Loist, S. (2016). "The film festival circuit: Networks, hierarchies, and circulation". En: M. de Valck, B. Kredell, y S. Loist (Eds.), *Film festivals. History, Theory, Method, Practice* (págs. 49-64). Londres y Nueva York: Routledge.
- Nichols, B. (2013[1994]). "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism". En: D. Jordanova (Ed.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Peirano, M.P. (2015). *Contemporary Chilean Cinema: Film Practices and Narratives of National Cinema within the Chilean 'Film Community'* [tesis de doctorado no publicada]. University of Kent.
- Peirano, M. P. (2016). Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 112-131. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>

- Peirano, M. & González Itier, S. (2018). *Los Festivales de Cine en Chile (1963/1967-2018)*. Informe Proyecto Festivales de Cine en Chile: ventanas de exhibición y difusión del cine chileno. Fondo Audiovisual 410942.
- Perut, I. & Osnovikoff, B. (Directores) (2009). *Noticias*. [Película]. Chile.
- Quintín, E. (2009). "The Festival Galaxy". En R. Porton (Ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (pp. 38-52). London: Wallflower Press.
- Rhyne, R. (2009). "Film Festival Circuits and Stakeholders". En: D. Jordanova y R. Rhyne (Eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (págs. 9-22). St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Rivera-Mayorga, N. (2006). *Centro de Desarrollo Audiovisual del Sur* [tesis de fin de grado]. Universidad Austral de Chile.
- Scherson, A. (Directora) (2009). *Turistas*. [Película]. Chile.
- Valdivia Cine&Video (1994). *Catálogo Oficial*. Valdivia: publicación propia.
- Valdivia Cine&Video (1998). *Catálogo Oficial*. Valdivia: publicación propia.
- Vallejo, A. (2014a). Festivales Cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, (39), 13-42. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>
- Vallejo, A. (2014b). Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, 26(1), 65-82.
- Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Wood, A. (Director) (2004). *Machuca*. [Película]. Chile.

- Sobre el autor:

**Sebastián González** es PhD(c) en Estudios de Cine de la Universidad de Edimburgo. Crítico de Cine y programador en FICIQQ. Este artículo es parte de su tesis doctoral sobre festivales de cine en Chile, financiada por ANID-Becas Chile Folio 72160046.

- ¿Cómo citar?

**González, S.** (2020). FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo. *Comunicación y Medios*, (42), 96-107. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57288>

# Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos

*Managing Bogota film festivals: Beyond audience*

**Camilo Calderón-Acero**

Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, Colombia

camilo.calderon.a@uniminuto.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-1383-9799>

## Resumen

A partir de entrevistas en profundidad con organizadores de cuatro festivales de cine relevantes y reconocidos que se celebran en Bogotá (Colombia), el presente artículo explora la correspondencia entre los objetivos de las políticas públicas de fomento en cuanto a formar audiencias y las percepciones y experiencias en la práctica. Los discursos de los programadores de Bogoshorts, MIDBO, El Espejo y Smartfilms visibilizan las perspectivas de estos certámenes en tensión y, al mismo tiempo, en diálogo con los propósitos expresados en las políticas del Estado. Por eso también se incluyen testimonios del Ministerio de Cultura y la Cinemateca de Bogotá. Las entrevistas trascienden las cifras de estudios cuantitativos previos para así poner en diálogo diversas voces de la exhibición alternativa. Al final esto permite explorar otras dimensiones de esos eventos, normalmente ignoradas por las políticas públicas, y se puntualizan otros retos para la gestión de un festival de cine.

**Palabras clave:** Industrias Culturales, Festivales de cine, Exhibición alternativa, Diversidad Cultural, industria cinematográfica.

## Abstract

From in-depth interviews with four organizers of relevant and recognized film festivals held in Bogotá, Colombia, this article explores the correspondence between the objectives of public promotion policies; especially in terms of forming audiences and their perceptions and experiences in practice. The speeches of the programmers of Bogoshorts, MIDBO, El Espejo and Smartfilms make visible the perspectives of these events in tension and, at the same time, in dialogue with the purposes expressed in state policies. This is why testimonies from the Ministry of Culture and the Cinemateca de Bogotá are also included. The interviews transcend the figures of previous quantitative studies in order to put into dialogue various voices of the alternative exhibition. In the end this allows to explore other dimensions of these events, usually ignored by public policies, and other challenges are pointed out for the management of a film festival.

**Keywords:** Cultural Industries, film festivals, Alternative film exhibition, Cultural Diversity, Film industry.

## 1. Introducción

A través de sus políticas públicas, el Estado colombiano ha definido lo que deben ser los festivales de cine en tanto vehículos para la promoción de la diversidad cultural y la formación de públicos. No obstante, no hay suficiente evidencia que a la fecha haya verificado y profundizado si acaso esta expectativa se cumple o no en las prácticas concretas de los certámenes. Esto es más relevante aún considerando que los festivales de cine no sólo exhiben películas, sino que organizan eventos como charlas, talleres, encuentros de la industria y de los diversos mercados culturales, todos los cuales son fundamentales para dinamizar el circuito de la industria audiovisual.

Al mismo tiempo, la organización y realización de este tipo de certámenes ha aumentado en Colombia en lo que va del siglo XXI, por lo tanto, los festivales de cine se han transformado en un objeto de interés para el campo de los estudios en comunicación y cultura. En efecto: En 2002, en Colombia se celebraron 12 festivales de cine en siete departamentos distintos a lo largo y ancho del país. En apenas ocho años, esa cifra casi se quintuplicó: En 2010 se registraron 55 festivales en 22 departamentos (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010); y ya para 2017 se contabilizaban 71 eventos de este tipo en todo el territorio nacional (Ministerio de Cultura de Colombia, 2018, p.27). Este panorama descriptivo refleja cierta diversidad en este circuito:

Entre los eventos que hoy se realizan en el país se destacan festivales de cine al aire libre realizados en pequeñas y bonitas ciudades históricas y coloniales como Barichara, San Agustín, Santafé de Antioquia y Villa de Leyva; festivales temáticos como Fes-tiver (cine verde), Cinexcusa (temáticas sociales), El Espejo e Invitro (especializados en cortometrajes), FesticineKids (cine infantil) y CineToro (especializado en cine experimental); festivales de grandes capitales del país como el de Bogotá, el de Cali y el de cine colombiano en Medellín, ciudades que también tienen festivales alternativos en sectores marginados como el de Ojo al sancocho (Ciudad Bolívar) y el Festival Comuna 13. Últimamente han surgido también festivales con énfasis en los medios digitales como el Festival Audiovisual CC (Creative Commons) y los 140 caracteres (videos inspirados en twitter) (Rivera, 2012).

Aunque el Ministerio de Cultura de Colombia mantiene un registro del volumen y tipos de festivales de cine celebrados en el país, este enfoque sólo ofrece un panorama descriptivo, sin ahondar en las características de cada certamen y sus actores. Frente al rol que el Estado le atribuye a los festivales en tanto instancia formadora de audiencias, la pregunta acerca de si dicha expectativa normativa es compartida o no por otros actores de la escena y si se cumple en las prácticas concretas de diseño, organización y ejecución de estos certámenes y del sector audiovisual, en general.

Con el propósito de comprender las motivaciones y percepciones de diversos actores del sector creativo de los festivales de cine sobre el ámbito de la exhibición alternativa audiovisual, este artículo explora cómo cuatro festivales de cine celebrados en Bogotá perciben su labor y de qué manera la desarrollan. Para ello, realizamos seis entrevistas en profundidad (cuatro a programadores de festivales y dos a representantes de la política pública) a través de las cuales, además, este estudio ilumina otras dinámicas que rodean la gestión de este tipo de eventos y que no han sido suficientemente reconocidas en Colombia, visibilizando dinámicas diferentes o complementarias a la ya declarada formación de públicos que surge como central para las políticas estatales.

## 2. Marco Teórico

Para estudiar los festivales de cine deben considerarse como actividades con una característica particular: Ofrecen una oferta de bienes y servicios culturales. Como reconoce García-Canclini (1991): “los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y, a veces, a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles” (p. 42).

Este enfoque enmarca el análisis dentro del campo de estudios de la economía política de la comunicación, en el cual los diversos medios -como el cine-, ofrecen un bien cultural y, por lo tanto, se inscriben en las industrias culturales. Por lo tanto, puede explicarse su funcionamiento en relación con las lógicas del mercado capitalista. En ese sentido, la

economía política de la comunicación y la cultura tiene como principal objeto de estudio “las relaciones sociales (particularmente las relaciones de poder) que constituyen la producción, la distribución y el consumo de bienes simbólicos” (Gómez-García & Sánchez-Ruiz, 2011, p.2).

De este modo, los festivales de cine ocupan un lugar relevante en la cultura como vehículos que integran nuevas formas de acceso al mercado sin ir en detrimento de la promoción de la identidad cultural. Este tipo de investigaciones amplían el universo académico relacionado al cine en la medida en que, como manifiesta Vallejo (2014), los textos (las películas) han dejado de ser el único centro de interés, en favor de los contextos. Para esta autora, los festivales son objetos de estudio más que idóneos, ya que posibilitan el análisis de los poderes que condicionan la selección y producción de determinadas películas y también los procesos de decisión que hay detrás de estas prácticas. Por ejemplo, una película que haga parte de una selección oficial cuenta con una validación que permitirá ampliar su público e iniciar su tránsito en la exhibición comercial local y en el extranjero.

Un festival de cine, además, establece formas de exhibición diferentes a las del cine comercial y emerge una distinción adicional: en la realización de estos certámenes se juega un nuevo contexto en el cual lo primordial para las comunidades es visibilizarse para incidir:

La innovación en este campo implica la generación de un nuevo producto cultural que es distinto a los anteriores y por lo tanto conlleva a un aumento en la diversidad. Los procesos de creación cultural aportan nuevos productos al mercado y, por lo tanto, flujos económicos que expanden y dinamizan los mercados (López, 2006, p.1).

A partir de la singularidad promovida en y por los festivales de cine, su carácter multidimensional en el que coexisten múltiples intereses se hace evidente. Para Dayan (2013), el festival es un espacio donde actores divergentes se permiten actuar colectivamente. En ese crisol convergen periodistas, agentes de ventas, distribuidores, cineastas, organizadores y la audiencia, entre otros. De hecho, en un mismo evento, ocurren simultáneamente numerosas y diversas dinámicas basadas en las relaciones y motivaciones de estos múltiples grupos

de interés. Vallejo (2014) concuerda con esta visión al destacar “la necesidad de entender los festivales no como una suma de eventos al mismo nivel, sino como una red interconectada donde existen relaciones de poder y jerarquías” (p. 22). Este enfoque confirma la necesidad de enmarcar los propósitos de estos certámenes en la indagación mayor sobre los intereses de un grupo específico de la industria cinematográfica en vez de construir una respuesta unívoca y homogénea para todas estas experiencias.

En ese mismo sentido, Peirano (2016) considera los festivales de cine como plataformas globales complejas donde convergen y se superponen prácticas y objetos diversos, como mercados, vitrinas culturales de exhibición y secciones competitivas, así como también múltiples agendas de distintos actores que encarnan múltiples intereses, como los organizadores de los festivales, los agentes de ventas y los mismos profesionales de la industria.

## 2.1 Las funciones de un festival de cine

Dado este objeto de estudio con características multidimensionales tan sugerentes, es necesario y pertinente examinar las dinámicas que rodean la gestión y realización de un festival de cine en Bogotá. Un estudio donde lo importante sea “analizar diferentes aspectos de los eventos señalados que tienen que ver con la participación de las comunidades, la relación con el espacio, la salvaguarda del patrimonio, la apropiación e inclusión social y el reconocimiento de la diversidad, entre otros” (Moscoso et al., 2012, p. 21).

Tales aspectos pueden considerar las funciones de los festivales, los propósitos de un certamen así que incluyen, por ejemplo, los impactos económicos y sociales. Por ejemplo, algunos de los objetivos de un festival puede medirse según las audiencias a las que apela y que asisten. Un estudio así permitiría verificar el impacto social del certamen social en términos de sus públicos, los sectores de la población involucrados y aquellos que resultan excluidos de las actividades culturales (Colombo, 2010). Del mismo modo, es factible realizar estudios de impacto económico que se enfocan en dimensionar la importancia y efectos de una actividad cultural en la economía en un área y período determinados.

Tanto los estudios sobre el impacto económico como los de impacto social arrojan luces sobre las dinámicas que generan y se producen en los festivales de cine, pero resultan parciales. Un festival puede generar impacto social (buen número de asistentes) y aun así, tener un impacto económico bajo. Por esta razón, hablar del impacto resulta insuficiente y es necesario indagar otras perspectivas que aporten más elementos a la comprensión y alcance del fenómeno. Así, es posible clasificar los festivales según sus repercusiones económicas, turísticas, culturales, sociales y físicas, también (Devesa, Báez, Figueroa & Herrero, 2012):

1. Repercusiones económicas: “los festivales atraen a espectadores locales y visitantes que gastan su renta en las actividades culturales, así como en otros bienes y servicios relacionados” (p. 3).
2. Repercusiones turísticas: su realización puede ser la clave para la elección de un destino por parte del turista.
3. Repercusiones culturales: al ser un lugar donde se pueden ver y participar en manifestaciones artísticas que no están disponibles el resto del año.
4. Repercusiones sociales: permiten “la creación de un sentido de lugar por parte de los ciudadanos, así como la generación de un espacio social y de interacción” (p. 4).
5. Repercusiones físicas: a raíz de su realización se puede ver modificado el entorno urbanístico y de uso del lugar donde se efectúan.

Montserrat Jurado-Martí (2006) señala que los festivales de cine cumplen también la función de ser “la plataforma de los nuevos realizadores para darse a conocer en el complejo mundo del cine” (p.3). Para llegar a su objetivo identificó, además de la función buscada, las demás que fueron surgiendo a través de la revisión bibliográfica y el trabajo de campo.

De Valck y Loist (2009) analizan diferentes aproximaciones para el estudio de los festivales. Para nuestro análisis resultan más cercanos los estudios que se han ocupado de las formas de progra-

mación de un festival (*programming*). Las autoras mencionan que, entre los enfoques más tradicionales, se cuentan el eje relacionado a los procesos económicos que jalonan los festivales, como lograr visibilidad previa a los estrenos; el eje que se ocupa de los festivales como institución y el eje cuyo foco se dirige a la investigación de festivales como proceso histórico y su relación con un circuito mayor. De Valck y Loist (2009) rescatan dos características necesarias a considerar en los estudios de festivales de cine: “cualquier intento por responder la pregunta de por qué los festivales de cine existen debe gravitar en torno al problema de la distribución” (p.185) y cualquier teorización sobre festivales de cine necesita ser contextualizada<sup>1</sup>. Esto obliga a abordar las diversas facetas que intervienen en la gestión de los festivales, considerando no solo a los creadores sino que, también, a otros actores como el Estado y los privados e indagar en los procesos que explican su labor.

En el contexto latinoamericano existen trabajos que abordan estas dimensiones. Peirano (2018), por ejemplo, analiza la realización de los festivales de cine en Chile a través de metodologías multisituadas. Su trabajo confirma la necesidad de comprender estos espacios a partir de la diversidad de los actores que congregan. Peirano identifica estos espacios como “nodos” donde se encuentran tanto el cinéfilo interesado en la producción de este circuito como quienes buscan promover sus obras y a ellos mismos como autores, incluso pretendiendo amplificar su reconocimiento a nivel internacional.

Complementariamente, hay interés por conocer más y mejor a las audiencias debido a la complejidad de elementos y procesos presentes en el público que asiste a un festival de cine y cómo, desde esas experiencias, surgen elementos que inciden en la gestión del evento. De ahí que tiene sentido formar públicos, desmarcando y, en cierta medida, confrontando una visión más bien unidireccional desde la cual una institución “ilumina” a un público indeterminado.

Enfoques como el de Alonso (2019) apuntan a dar cuerpo a esas audiencias cinéfilas. En su trabajo, que recopila información de asistentes al BAFICI y al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el autor concluye que “hay ciertas características sociodemográficas y, en particular, ciertos aspectos ligados a los gustos, expectativas y consumos

cinematográficos que condicionan la relación de los espectadores con los festivales” (p.423). El asistente al festival de cine suele llegar a éste con una base cultural previa, la cual suele incidir en el modo como asumirá el evento. Incluso se podría pensar que quienes asisten a un festival de cine ya están condicionados en algún nivel hacia la oferta alternativa y que no hay mayor campo de formación sino de confirmación de intereses:

podría considerarse que los festivales convocan no sólo a públicos especializados en el sentido moderno del término, considerados cinéfilos modernos y eruditos sino también a cinéfilos posmodernos, públicos interesados en un cine de autor, y obras no estrictamente caracterizables como comerciales (Radakovich, 2019, p. 436).

Hallazgos como aquéllos ratifican la necesidad de pensar la formación de públicos más allá de la mera expresión de intenciones, sino ahondar en sus implicancias. Con ello, estamos más cerca de entender al público y a las relaciones que luego se dan en ese circuito entre exhibidores, Estado, festivales y audiencias. Proponemos no sólo tensionar los supuestos sobre los cuales descansa la conceptualización de la formación de públicos, no sólo para visibilizar el trabajo de gestión que implican estos certámenes, sino también para fortalecer el conocimiento sobre este complejo objeto de estudio.

### 3. Metodología

Una primera función atribuida a los festivales de cine en Colombia consiste en la formación de públicos y el apoyo a la circulación cinematográfica alternativa, enfoque consagrado en la legislación relacionada a la actividad cinematográfica. La definición vigente para el 2020 es:

Festival o Muestra de Cine: Evento, único o de periodicidad no inferior a un año, realizado en el territorio nacional, en el que se presenten películas, con el propósito de valorar muestras cinematográficas o de otorgar a ellas premios o distinciones, y que realicen actividades de formación o promoción de cultura o industria cinematográfica. (Ministerio de Cultura de Colombia, s.f.)

Considerando esta definición como básica, el paso siguiente es contrastar esa visión con lo que sucede en el sector a través de lo que sus mismos actores expresan y declaran sobre su gestión. Con el objetivo de ahondar en este aspecto, se escogieron cuatro exponentes representativos dentro de la oferta de los festivales de cine bogotanos para realizar entrevistas a profundidad. Se partió de un número de 19 festivales activos en la ciudad para 2016, según listados del Ministerio de Cultura de Colombia y la ANAFE (Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos y Audiovisuales de Colombia). Los cuatro elegidos fueron Bogoshorts, un festival enfocado al cortometraje; MIDBO, cuyo foco es el documental; El Espejo que apuesta al cine universitario, comunitario e indígena; y SmartFilms, un festival que incluye a las narrativas digitales dentro de su oferta<sup>2</sup>. Se incluyeron también entrevistas a los representantes de la política pública cinematográfica tanto a nivel nacional como de la capital, Bogotá. Esta inclusión resultaba imprescindible para contrastar y poner en diálogo la orientación estatal, relacionada con la función de formación de públicos y con lo manifestado en las entrevistas por los cuatro festivales.

La entrevista en profundidad emplea métodos etnográficos, sin llegar a un nivel de indagación empírica como el que se da cuando se analiza el festival en el mismo momento de su realización. Como el foco en este caso está en la visión de los responsables del festival (gestores, organizadores o programadores), las entrevistas permiten conocer sus motivaciones e intereses. Numerosos estudios consideran “los métodos etnográficos como una solución a las limitaciones de las fuentes escritas, cuyos datos muchas veces no se corresponden con las prácticas reales que se producen en el sector audiovisual contemporáneo” (Vallejo, 2014, p.25).

La siguiente sección analiza los enfoques y percepciones resultado de cuatro entrevistas representantes de estos festivales sobre la manera de programar y su visión frente a la actividad de exhibición alternativa, el Estado y los gremios. Sus puntos de vista dialogan, se complementan y contrastan dos entrevistas institucionales: una a un representante de la dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia y a otra a un funcionario de la Cinemateca de Bogotá.



## 4. Análisis

### 4.1 Estado y oferta festivalera

En el caso de Bogotá, son dos entidades las que mantienen relaciones más estrechas con los festivales. Por un lado, el Ministerio de Cultura desde la dirección de Cinematografía y, por el otro, la Cinemateca Distrital que es también la Gerencia de Artes Audiovisuales de la ciudad, que impulsa actividades propias de una cinemateca y que está a cargo de la política audiovisual a nivel distrital.

Desde Mincultura, Yenny Chaverra, profesional de la línea de apropiación y formación de públicos, considera que los festivales en Bogotá se pueden diferenciar a partir de los procesos que allí ocurren, pues son de distinta índole.

El BIFF (Bogotá International Film Festival) es un festival que tiene un perfil muy tipo formato festival internacional donde vemos películas que han estado en festivales internacionales muy importantes o premieres latinoamericanas o colombianas. Ahí no tiene mucho sentido incluir producción comunitaria porque no es su foco, pero está Ojo al Sancocho que es comunitario. Digamos que hay una serie de festivales pequeños barriales que se enfocan mucho en lo comunitario. Y ese tipo de festivales se crean mucho en estos entornos porque es la manera de que sus propias producciones circulen (2018)<sup>3</sup>.

En eso concuerda Ricardo Cantor, asesor misionario de la Cinemateca<sup>4</sup>, al destacar que dentro de los festivales de cine en Bogotá existe en muchos casos una intención de visibilización de las comunidades y sus propias dinámicas y problemáticas. De esta manera,

los mismos creadores de esas esferas o grupos poblacionales son quienes finalmente al ver que están creando y, de pronto, no encontrar fácilmente lugares en los escenarios de circulación, desarrollan dentro de su proyecto cultural, no solamente unos pilares para la creación, sino también unos escenarios que permitan que lo que están creando circule.

Hay dos tipos de festivales de acuerdo con su alcance: unos ligados a procesos sociales y comunitarios y otros con ejes organizativos y curatoriales más estructurados. A partir de este reconocimiento

a su diversidad se deduce que no existe desde el actor estatal una limitación sobre cómo debe ser la oferta, a pesar de que el gobierno nacional ha declarado su interés por promocionar el cine colombiano. Para el Ministerio de Cultura un festival de cine debe ser una ventana para el cine colombiano. Como puntualiza Chaverra (2018), “una de las posibilidades de los festivales de cine es acercar de una manera un poco más amable el público al cine colombiano en un contexto para que sea valorado de una manera más justa, distinta a la competencia en carteleras comerciales”.

La promoción de cine colombiano se cruza con la visión de formación de públicos, ya que al cultivar audiencias a través de la alfabetización audiovisual, se genera una afinidad hacia los contenidos nacionales. Para el Estado la formación de públicos es parte de los festivales y la promoción del cine colombiano:

Son la principal ventana del cine colombiano. Tanto de las películas de estreno, como de su diversidad. Entran a complementar allí una oferta y a fortalecer quizás un vacío que encontramos en el comportamiento de la exhibición comercial del cine colombiano (...) Aunque los festivales de cine tienen una duración limitada en el tiempo, esa duración limitada vuelca toda su estrategia de promoción, de formación de públicos y de interlocución con el sector y de visibilización del cine: al cine nacional y latinoamericano (Chaverra, 2018).

Los festivales de cine también cumplen una función descentralizadora de la oferta ya que muchas películas no llegan a la cartelera comercial y ni siquiera salen de las grandes ciudades. De hecho, localidades con menos población o territorialmente más pequeñas ni siquiera cuentan con una sala de exhibición alternativa. Según datos del Ministerio de Cultura de Colombia (2017), para 2016 existían 77 festivales o muestras de cine que se realizaban en 19 departamentos y 24 municipios diferentes; muchos de ellos donde usualmente no existe siquiera oferta comercial. Esto contrasta con la disponibilidad de una sala de cine en el país, la cual se estima en una por cada 28.089 personas y una silla por cada 156 personas. Además de la formación de públicos, los festivales son necesarios en la medida que “los creadores y los productores de las obras audiovisuales necesitan de espacios y plataformas que permitan circular y también explotar comer-

cialmente sus productos o las obras que realicen” (entrevista con Ricardo Cantor).

En síntesis, el Estado percibe una oferta de festivales de cine en Bogotá diversa, que complementa y refuerza los vacíos de la cartelera comercial y potencia los lazos dentro y entre las comunidades de la industria, las audiencias y el Estado. Sin embargo, estiman, también, que es necesario plantear nuevos horizontes. Como puntualiza Chaverra (2018), urge revisar las coyunturas actuales del audiovisual, en especial en relación a las series web y a las narrativas digitales diversas que se encuentran en expansión.

#### 4.2 Hacer festivales y no solo formar públicos

Las entrevistas a los representantes de las instituciones estatales evidenciaron que la formación de públicos como derrotero dentro de la política pública cinematográfica ligada a los festivales no es una camisa de fuerza. Sin embargo, este discurso sí ha calado en la forma como los festivales piensan su actividad. A partir de ese enfoque, se desarrollan otros procesos que vienen de la mano de la formación de públicos y que, en cierta medida, han dado personalidad a este tipo de eventos. En el caso del Bogotá Short Film Festival-Bogoshorts, Felipe Montoya, actual jefe de programación<sup>5</sup>, indicó que

sentimos que debemos hacer un festival precisamente para eso, para la formación de públicos. Precisamente desarrollamos una estrategia muy amplia de formación de públicos porque creemos que es la respuesta a una presencia limitada del cine colombiano en salas y una presencia limitada del cortometraje en otras ventanas de exhibición (...) está bien que haya unos componentes que complementen esa exhibición para que un público se acerque al cortometraje o a ese contenido que está presentando el festival de una manera diferente. Porque si es solo a ver, lo más probable es que el público vaya a sentir un poco de rechazo en primera instancia” (2018).

En ese mismo sentido es la opinión de Felipe Moreno Salazar, gestor cultural y actual programador artístico del El Espejo Festival de cortometrajes y escuelas de cine<sup>6</sup>:

la cuestión de la formación de públicos es necesaria y debería ser indispensable en todas las cuestiones

culturales. No se gana nada con que la misma élite disfrute los productos que esa misma élite realiza. Entonces, sí es necesario no olvidar esa parte importante de la formación de públicos de todos los eventos y muestras de cine y procesos académicos como programas académicos y universitarios.

Ese tipo de posturas donde se alcanza a descubrir el alcance de la formación de públicos no solo como herramienta de los festivales de cine sino como elemento transversal a diversas manifestaciones culturales y artísticas.

De hecho, la formación de públicos también es vista como un objetivo primordial para tener más asistentes. Paola Figueroa Cantino, coordinadora del comité directivo de la Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO, destaca la amplia oferta de festivales y cómo la formación los obliga a pensar en impactar y posicionarse con un contenido específico como lo es el documental: “El objetivo es tener un mayor público e ir abriendo y llegando a otra gente, que no seamos los mismos de siempre escuchándonos y viéndonos, pero es una tarea fuerte”<sup>7</sup>.

Un certamen como SmartFilms Festival, que para 2018 cumplía su cuarta versión, también resalta la formación de públicos como característica vital en eventos relacionados con la creatividad. Incluso el certamen amplía su impacto al enfatizar, más que la formación, a que el público sea creador, muy a tono con las nuevas tendencias del consumo y producción colaborativa. Así lo indica Juan Beltrán, su creador y cofundador<sup>8</sup>:

cada festival y cada proyecto que quiera generar un impacto social tiene que transformar de alguna manera. Sino transforma entonces cuál es la tarea: ¿suministrar ocio que era lo que normalmente se hacía con estos eventos culturales como las ferias, los desfiles o los reinados? No, esto es un espacio donde puedes tener rumba, puedes tener workshops, puedes tener *networking*, pero también puedes tener una formación y además una vez que entras no eres el mismo cuando sales de los cuatro días.

De este modo, un festival de cine no solo se aborda desde su ejecución sino, además, desde su relación con la industria cinematográfica, a través de la interacción con la oferta de la cartelera comercial. El festival debería tener un *leitmotiv*, un lugar

que lo diferencie de esa otra oferta. Al ser interrogados, los responsables de los festivales señalan la importancia de ellos frente a una oferta comercial y cómo se desmarcan.

Los festivales complementan la oferta cinematográfica que le está llegando al público colombiano porque muchas veces están presentando cosas que de ninguna manera van a llegar a las salas de cine comerciales, o que van a servir para comenzar el voz a voz de una película antes de que sea presentada en salas de cine (Felipe Montoya, jefe de programación Bogotá Short Film Festival-Bogoshorts).

De manera similar lo perciben desde la MIDBO, pues el documental no es visibilizado en la oferta comercial en la misma medida que se produce,

es vital el papel que tenemos como festivales en términos de esa otra oferta, es decir, lo que la gente puede llegar a ver allí. Hay constante en el año y tenemos una oferta súper variada que no se encuentra en la oferta comercial. Un mediometraje, un corto experimental o un largo de ensayo no lo vas a tener en una oferta comercial y si lo puedes tener en los festivales. (Paola Figueroa, MIDBO).

Desde esa complementariedad con la oferta comercial es que los festivales logran diferenciar su perfil y dan a la audiencia contenido que de otra forma no llegaría a sus ojos. Esto no solo incluye las exhibiciones sino también la posibilidad de dialogar con los creadores y otros públicos con los mismos intereses artísticos. Como señala Felipe Moreno:

se trata descubrir nuevas cosas, poner lo que no tiene esa demanda comercial, productos audiovisuales que, si no es un festival de cine, no se ven. El festival de cine de alguna manera también ve el cine como un objeto de estudio, ahí se ponen películas que tienen un valor estético mayor al comercial a lo que la gente quiere (Festival El Espejo).

Incluso dentro del circuito alternativo los festivales han ganado espacios como primeras ventanas de exhibición en la medida que los cineclubes y las salas alternativas de artes y ensayo se han opacado. Sin esa red alternativa no se podría consolidar el funcionamiento de los festivales, pues se apoyan en entidades como la Cinemateca Distrital, las universidades y algunas salas de cine alternativo que

generalmente se vinculan como socios, aliados o patrocinadores de los eventos. Los festivales son la primera instancia de todas estas otras ventanas de exhibición. Si le va muy bien en los festivales se supone que le va mejor en los otros espacios: "Así, un festival de cine es una ventana permanente de exhibición que usa las otras para seguir haciendo bulla y dándose a conocer para que tenga mucho más apoyo y más películas le lleguen" (Felipe Moreno Salazar, gestor cultural y programador del El Espejo Festival).

Un caso claro de cómo funcionan estas sinergias en el sector alternativo es Bogoshorts.

Si estoy ofreciendo un tipo de contenidos en una sala alternativa a este sector, pues ya me ha formado un público que va a ser más receptivo cuando llegue mi festival. Por eso Bogoshorts tiene las dos: tiene un festival anual que ofrece sus contenidos de manera exclusiva y de manera especial durante un periodo de tiempo determinado, pero también un programa de formación de públicos y de exhibición continua de cortometrajes durante todo el año. En un estreno en Cine Tonalá Bogotá los martes, en exhibiciones al aire libre en Bogoshorts bajo la luna en la Universidad de los Andes, con un conversatorio con sus directores el último viernes de cada mes en la Cinemateca Distrital y muchos otros más (Felipe Montoya).

Al final, el festival, aunque es una isla cuya subsistencia depende de su misma singularidad, no puede persistir sino se piensa también como parte de un archipiélago interconectado donde hay permanente intercambio con otros actores dentro de ese ecosistema de exhibición alternativa.

### 4.3 Las redes de apoyo dentro de la exhibición alternativa

El trabajo en red de los festivales y su relación con el circuito alternativo es visto como baluarte constitutivo para esta actividad.

Estamos en una alianza con todo ese circuito de distribución alternativa, pues en buena medida la programación de estas salas viene de las apuestas de los festivales, y creo que son nuestros aliados fundamentales, tanto por el público que tienen y el espacio que brindan para poder estar nosotros con

nuestras propuestas también allí (Paola Figueroa, MIDBO).

Los festivales han desarrollado estrategias de comunidad como la constitución de la ANAFE (Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos y Audiovisuales de Colombia)<sup>9</sup>, con el fin de generar espacios cohesionados no solo para alianzas sectoriales sino para su intercomunicación con las instancias gubernamentales.

De hecho, en los festivales investigados es común encontrar términos como cercanía, aliados, festivales hermanos o colaboraciones donde las muestras de un festival se rotan en los escenarios del otro. Si bien es cierto se pueden pensar como competidores, se han logrado redes de trabajo que incluso llevan a que invitados internacionales asistan a más de un festival cuando acuden al país.

Es aún tarea pendiente pensar, más allá de lo coyuntural y específico, sinergias duraderas donde el gremio se apoye más, menos dependencia estatal y más interacción con la industria privada. Para Juan Beltrán de SmartFilms es mejor no solo depender de la financiación estatal:

considero que depender de los espacios de un Estado me amarra y la creatividad es mucho más que eso. Si le damos el poder a esa imaginación y creatividad pueden salir cosas que hasta puedan ayudar al Estado, entre esas pensar que no me voy a fortalecer solo por él sino también por inversión privada.

Desde la institucionalidad se plantea la necesidad de seguir propiciando no solo escenarios de formalización, sino la interlocución con un gremio que en la medida que se organiza busca mayor protagonismo en la toma de decisiones dentro de la industria audiovisual.

Es un campo de tensión, pero sin duda es importante concertar, encontrar y discutir formas que incentiven la circulación de otros contenidos. Es decir, si nosotros no exponemos a los públicos a otros contenidos no va a haber interés, ni demanda, ni apropiación de esos otros contenidos por los públicos (Ricardo Cantor, Cinemateca).

Garantizada una oferta diversa, formalizada y organizada, los festivales perfilan que la sobreoferta en el calendario o las dificultades de recursos se

puedan resolver de formas más efectivas. Aún el sector de festivales, así como la propia industria audiovisual colombiana, se encuentra en consolidación; por lo cual, de lo que se construya depende el futuro de estas iniciativas culturales.

Al final el balance frente a labor estatal se inclina, según lo expresado por los festivales, hacia el lado positivo de la balanza, en la medida que se entiende que tanto gestores como entidades deben trabajar de la mano para esa promoción de los contenidos alternativos y más aún con los retos que plantea la distribución multiplataforma y digital.

## 5. Conclusiones

Las entrevistas en profundidad a los representantes de los festivales de cine en Bogotá visibilizan elementos en común acerca de la visión del cine y la realización de un festival. Festivales grandes como Bogoshorts y la MIDBO han conquistado espacios y se han transformado en referentes de la ciudad; El Espejo, que se orienta más hacia el cine universitario y comunitario, donde la exhibición es un espacio de interlocución entre los poderes y la comunidad; o SmartFilms donde las nuevas tecnologías dan paso a la creatividad en múltiples formas y formatos.

Cada uno de ellos resalta el valor del cine como formador de públicos, no siendo ésta la única orientación válida. Por lo tanto, recalcan la necesidad de una interlocución constante entre los miembros del gremio y el Estado. Al Estado se le atribuye un rol activo como promotor de iniciativas que elevan la actividad de exhibición alternativa con financiación y otros elementos de fomento y capacitación. Sin embargo, todavía persiste el reclamo por mayores recursos, máxime cuando el número de festivales en el país aumenta día a día. La sostenibilidad de este tipo de eventos se convierte así en uno de los mayores retos para su supervivencia, de la mano de su propia formalización como organizaciones e incluso como empresas.

Explorar la correspondencia entre la política pública cultural en materia de festivales de cine con su realidad práctica, reveló matices en torno al derrotero de la formación de públicos. Los festivales, deseosos de ampliar el acervo cultural de sus asistentes, con-

sideran que la formación de públicos es constitutiva dentro de las acciones del festival y que afianza su actividad.

Se encontró un interés reciente desde la institucionalidad por formalizar este sector y la importancia que ha ido ganando, no solo para el público, sino para las entidades que pueden llegar a ser socias o colaboradoras. Los mismos festivales han ido fortaleciendo sus estrategias para asegurar su continuidad, así que no solo hay formación de públicos sino espacios de conversación, de industria, talleres, clases, conferencias, muestras itinerantes y otras actividades durante el año. De hecho, la investigación evidencia cómo los festivales funcionan en la medida que en su ejecución interviene no solo el Estado sino una serie de entidades y organismos interesados en la cultura, de suerte que se conforma una red de apoyo, la cual podría ser una fuente de estudios posteriores.

Las muestras y festivales de cine en Bogotá se están constituyendo en una alternativa atractiva y sostenible frente a la oferta comercial, incluso siendo complementaria y creando alianzas respecto a la exhibición.

Mientras la asistencia a salas de cine comercial vive sus peores momentos, los festivales llenan todas las localidades noche tras noche. Un fenómeno que da cuenta, no solo de la importancia, sino también de la necesidad de su presencia para el mantenimiento de las culturas cinematográficas (Vallejo, 2014, p.36).

Los hallazgos de este estudio abren un lugar para conocer más este sector. Ante una oferta que cada año crece, cabe pensar qué ocurre desde el lado del consumo y su relación con la oferta. Con el cine colombiano sucede una paradoja en los últimos años: se ha incrementado la producción, pero menos gente lo está yendo a ver. Caso similar debería analizarse en posteriores estudios sobre cómo son las audiencias de los festivales de cine en Bogotá y en el país.

Del mismo modo, no es posible desligar a las nuevas tecnologías, ya que hacen parte de ese nuevo escenario audiovisual y allí es donde existen más oportunidades de seguir ampliando la diversidad. Este futuro cada día más cercano abre un espacio en donde los festivales pueden seguir siendo determinantes, dada toda su trascendencia dentro del escenario de difusión y exhibición alternativa.

## Notas

1. Traducción propia del original.
2. La investigación constó de una parte cuantitativa donde se caracterizaron los 19 de festivales de cine bogotanos. Los hallazgos en dicha etapa permitieron evidenciar tendencias dominantes en la programación. Las entrevistas en profundidad buscan complementar lo encontrado a partir de información cualitativa de cuatro festivales representativos de esas tendencias encontradas.
3. Comunicación personal realizada el 17 de julio de 2018.
4. Comunicación personal, 5 de julio de 2018.
5. Comunicación personal, 28 de agosto de 2018.
6. Comunicación personal, 6 de agosto de 2018.
7. Comunicación personal, 1 de septiembre de 2018.
8. Comunicación personal, 13 de julio de 2018.
9. La ANAFE se creó en el año 2011 y para 2016 contaba con 54 festivales, muestras y eventos cinematográficos como miembros.

## Referencias

- Alonso, J. M. (2019). Vínculo entre públicos y festivales: BAFICI y Mar del Plata. *Imagofagia*, (19), 404-426. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1777>
- Colombo, A. (2010). "Impacto social en la audiencia de un festival". En M. Cuadrado (Ed.), *Mercados culturales: doce estudios de marketing* (pp. 59-73). Barcelona: Editorial UOC.
- Dayan, D. (2013 [2000]). "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". En D. Jordanova (Ed.), *The Film Festival Reader* (pp. 45-58). St Andrews: St Andrews Film Studies.
- De Valck, M. & Loist, S. (2009). "Film festival studies: An overview of a burgeoning field". En D. Jordanova & R. Rhyne (Eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (pp. 179-215). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Devesa, M., Báez, A., Figueroa, V. & Herrero, L. (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia. *EURE: revista latinoamericana de estudios urbano regionales*, 38(115), 95-115. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612012000300005>
- García-Canclini, N. (1991). El consumo sirve para pensar. *Diálogos de la Comunicación*, (30), 6-9.
- Gómez-García, R. & Sánchez-Ruiz, E. (2011). La economía política de la comunicación y la cultura. Tradiciones y conceptos. *Portalcomunicacion.com*. *InCom-UAB*, 1-11. <http://portalcomunicacion.com/lecciones.asp>
- 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 sin publicar]. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/7306/>
- López, O. (2006). *Las relaciones entre concentración, competencia y diversidad de contenidos en los mercados de la televisión: revisión bibliográfica y lineamientos para un estudio en Colombia* [inédito].
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2018). *Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2017*. <https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Anuario%20Estad%20C3%ADstico%20Cine%20Colombiano%202017.pdf>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2017). *Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2016*. [www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-.../Anuario2016.pdf](http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-.../Anuario2016.pdf)
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). *Informe de gestión 2002 – 2010*. Bogotá. <http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Ministerio/Informemincultura.pdf>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (s.f.). *Cartilla normas del cine en Colombia*. <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Legislacion/Documents/Cartilla%20-%20Normas%20del%20Cine%20en%20Colombia.pdf>

- Moscoso, F., Ramírez, J., Andrade, N., Machicado, J., Mordo, A., González, E., & Rodríguez, L. (2014). *Impacto económico, valor social y cultural de seis festivales en Colombia en 2012*. Bogotá: Universidad EAN.
- Peirano, M. (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.Info*, (43), 57-69. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>
- Peirano, M (2016). Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 112-131. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>
- Radakovich, R. (2019). Festival empieza con fe. Públicos de festival. *Imagofagia*, (19), 427-451. <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1791>
- Rivera, J. (2 octubre, 2012). "Festivaliar": un verbo para cinéfilos. *Blogs El Tiempo*. <http://blogs.eltiempo.com/eltiempo-del-cine/2012/10/02/festivaliar-un-verbo-para-cinefilos>
- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias. Revista de Historia del cine*, (39), 13-42. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>

- Sobre el autor:

**Camilo Calderón** es Comunicador Social-Periodista. Magister en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina), énfasis en audiovisuales y multimedia. Su interés investigativo es la industria audiovisual y desde 2017 es docente universitario en cátedras de periodismo digital y gestión cultural.

- ¿Cómo citar?

**Calderón, C.** (2020). Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos. *Comunicación y Medios*, (42), 108-119. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57177>

## The seeds multiply: the AcampaDOC International Documentary Film Festival

*Las semillas se multiplican: el Festival Internacional de Documentales AcampaDOC*

**Jasper Vanhaelemeesch**

jasper.vanhaelemeesch@uantwerpen.be

University of Antwerp, Antwerp, Belgium

<https://orcid.org/0000-0002-0751-8828>

---

### Abstract

Contemporary Central American film cultures can be conceptualized as small, postconflict, and post-Third-Worldist cinemas that, in absence of strong state-regulated support structures, have come to rely heavily on their relations to national and regional film festivals. This article focuses on the AcampaDOC International Documentary Film Festival in Panama and its efforts to establish a platform for the training of young Ibero-American filmmakers and for the annual convergence of some of the region's best-connected film professionals as mentors and experts. The paper discusses findings from an ethnographic fieldwork and refers to a network analysis of production relations in the region. The network of film professionals and film festivals, as well as the festival's educational principles, demonstrate an embeddedness in the projects of New Latin American Cinemas and the Escuela Internacional de Cine y Televisión in Cuba.

**Keywords:** *Central America; Film festivals; Documentary; Ethnography; Network analysis.*

### Resumen

Se puede conceptualizar las actuales culturas cinematográficas de Centroamérica como pequeñas (Hjort & Petrie, 2007), postconflicto y posttercermundistas (Shohat, 2004), que, en ausencia de estructuras de apoyo reguladas por el Estado, han dependido en gran medida de sus relaciones con festivales de cine nacionales y regionales (Ahn, 2012). Este artículo se centra en el Festival Internacional de Cine Documental AcampaDOC en Panamá y en sus esfuerzos por establecer una plataforma para la formación de jóvenes cineastas iberoamericanos y para la convergencia anual de cineastas de la región como mentores y expertos. El artículo presenta datos obtenidos de un trabajo de campo etnográfico y refiere a un análisis de redes de producción en la región. La red de cineastas y festivales de cine, así como los principios educativos del festival, demuestran un arraigo en los proyectos del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión en Cuba.

**Palabras clave:** Centroamérica; festivales de cine; cine documental; etnografía; análisis de redes.



## 1. Introduction

Central American film production has expanded significantly over the last two decades, from virtual non-acknowledgement to a combined annual output of around thirty feature-length fiction and documentary films from six countries (Guatemala, Panama, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, El Salvador). This cinematographic expansion has coincided with the establishment of several film festivals set up to fill the cultural vacuum that was left after the signing of regional Peace Agreements in 1996, at the beginnings of what is now known as the “postwar era”. While national film projects of socially and politically committed filmmaking arose already in, and because of, the tumultuous period of the 1970s and 1980s, recent cinematic developments are framed in light of the social and organizational changes that followed the peak moment of globalization (Flew, 2018).

Despite a newfound freedom of expression, the influx of international development cooperation, and the spread of new technologies, cultural producers were faced with polarized societies and weakened nation-states with little interest in cultural production (Oyamburu, 2000). The “precarious” state of the cultural sectors led to a call for establishing productive networks on a regional scale (Burucúa & Sitnisky, 2018). As the example of New Latin American Cinemas (NLAC) had already demonstrated in the previous decades, an effective way to organize cultural development was accomplished through the recurring convergence of like-minded creative producers at, for example, film festivals. The Central American film festivals that were set up in the aftermath of the peace negotiations became catalyzing platforms, embodying the principles of creative precarity, and the celebration of commonality and diversity under that regional, Central American, umbrella.

Contemporary, or “new” (Durón, 2014), Central American cinemas can be conceptualized as postconflict, and post-Third-Worldist (Shohat, 2004), small (Hjort & Petrie, 2007) cinemas that, in absence of strong state-regulated support structures, have come to rely heavily on their relations to national and regional film festivals (Ahn, 2012). This paper introduces empirical findings gained through ethnographic fieldwork at film festivals in

the Central American and Caribbean region, with a focus on one film festival case study, the AcampaDOC International Documentary Film Festival in Panama. In addition to findings from interviews and participant observation, the paper also briefly turns to data from a network analysis that connects Central American films and filmmakers. The relational database set up for this purpose includes 5.607 film professionals that are connected to 344 films released in the postconflict era between 1994<sup>1</sup> and 2019. The goal of the network analysis is not to provide absolute data on social connections or nationhood, but to provide approximations of affinity and collaboration in the milieu-building venture of film-cultural development (Hjort, 2010).

## 2. EICTV and Central American film cultures

For many filmmakers, the idea to work towards a regional Central American cinema emerged in Cuba. After the organization of the first International Film Festival of New Latin American Cinema in 1979, the Committee of Latin American Filmmakers (C-CAL) expanded into the Foundation of the New Latin American Cinema (FNCL) in 1985. The FNCL was founded by Gabriel García Márquez, Cuban filmmaker Julio García Espinosa, and Argentinian filmmaker Fernando Birri, and included members from fifteen Latin American countries, Spain, and the United States. Their main project was to build a film school for Third World filmmakers, which resulted in the inauguration of “The School of Three Worlds” in December 1986 at the Finca San Tranquilino in San Antonio de los Baños:

Imagine what this School can be when hundreds of students from the three continents have graduated here, have been able to establish links and relationships among themselves, have been able to exchange ideas and experiences (Castro, 2017).

The links and relationships that Fidel Castro hoped to see arise from the interaction at this new school, the Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), have to a great extent influenced developments in Central American film cultures. The name has since changed from “The School of Three Worlds” to “The School for Every World” (Balaisis,

2013, p. 192), shedding the tripartite division of the different worlds from a Cold War context that has characterized a lot of the discourse on the Third World and world cinema.

Conceptually, the reasons for stressing regional commonality in Central America can be motivated positively, negatively, or most realistically, through a combination thereof. Negative characterizations refer mainly to political and economic affairs, the continent's history of colonization and imperial rule, of repressive regimes, patriarchal hierarchies, authoritarian regimes, militarization, and structurally ingrained social inequality. More positive aspects that motivate relationality and solidarity emphasize, for example, cultural development, tangible and intangible, ethnic or linguistic heritage. One specifically Central American theme that emerges from the region-wide sense of commonality revolves around the representation of past traumas in cultural narratives. The postmemorial transfer of a violent past onto newer generations combines the traumatic experiences with social and cinematographic acts of resilience and solidarity through the production of films.

Without pursuing exhaustivity, the film festivals mentioned below are considered because they embody several of the more determining factors of contemporary film-cultural developments in Central America. Based on the understanding of festivals as nodal interfaces for film cultures (Iordanova, 2015), the research relates to five areas of concentration in the study of film festivals. These refer to the roles and identities of film festivals in small cinemas, as social meeting grounds, cultural gatekeepers, spaces for learning and as potentially expressive of ideological and political perspectives. When these general notions are applied to the studied film festivals, they translate into another five dominant sub themes around which case studies can be structured. In the Central American context, these themes relate to matters of ideology (1); regional cultural integration (2); training and project development (3); industry development and legislation (4); and to matters of cultural and historical memory (5). The particular case study in this paper relates to the third subtheme of training and development at film festivals.

### 3. The Central American film festivalscape

In a necessarily essentializing overview of significant film festivals in Central America and the Caribbean, the International Film Festival of New Latin American Cinema in Havana can be considered as the most influential proponent of the relation between cinema and ideology (1). The festival, commonly known as the Havana Film Festival, represents since 1979 the underlying institutional, practical, and ideological rationale that lies at the foundation of many Central American film festivals. After the Cuban example, two graduates from the EICTV created a non-profit media organization, Casa Comal, and mounted a film festival in Guatemala in 1998. The International Ícaro Film Festival and its satellite events in the region represent the continuation of the EICTV film school's educational paradigm in promoting a regional circuit of festival exhibition and training opportunities for aspiring filmmakers. For over twenty years, their goal has been to regionally integrate film-cultural expressions while attempting to inscribe the project in the national government's annual budget to ensure continuity (2). Along the same educational principles, since 2012 the AcampaDOC International Documentary Film Festival in Panama provides aspiring filmmakers with intense theoretical and hands-on learning experiences to inspire a form of grassroots documentary filmmaking in, about, and for local communities and heritage (3).

The most ambitious and wealthiest of the Central American film festivals is the International Film Festival of Panama. In 2010, one of the co-founders of the Toronto International Film Festival, Henk van der Kolk, retired to Panama with his family and inspired the local government to set up an international film festival in 2012. While the two largest festivals in Costa Rica (see below) and Guatemala are primarily focused on training filmmakers and fostering regional film productions, the Panamanian emphasis lies with industry- and audience-building with ample corporate and public sponsoring (4). Central American film festivals pose a necessary alternative exhibition circuit for local and regional films, since the majority of commercial theaters are dominated by foreign blockbusters. In general, this causes the potential theater runs of local productions to be short-lived and un-

profitable due to high projection costs, which are not capped for domestic productions. As for feature-length documentaries, it follows that, outside of the festival circuit, chances at exhibition are even more scarce.

Film schools and film festivals are essential to the professionalization of film cultures in the region, since only a minority of Central American countries have effective film legislation in place, and most countries have had film laws awaiting ratification in legislative assemblies for several years already. Film commissions tend to be housed in NGOs or in ministries of commerce, industry, sports, youth, and, but rarely, in the national governments' cultural ministries. As a result, funds and regulations tend to emphasize economic over cultural concerns in their criteria. In spite of the hard-fought positive developments in the Central American cinematic landscape, the region still has very little distribution possibilities for local films, outside of the local film festival circuit and video-on-demand platforms.

The fifth and last subtheme, film festivals' social and political responsibilities in the region, can be highlighted through a broader discussion on the presence of human rights film festivals (Tascón, 2015) that foreground dialogues on ethnic and sexual diversity. One particular human rights-oriented film festival, the International Film Festival of Memory, Truth and Justice in Guatemala, fits the context of the postmemory genre as particularly characteristic of a significant part of postwar Central American film production and exhibition (5).

Chronologically, the first festival that could have been considered in relation to contemporary Central American film cultures is the Costa Rican Showcase for Film and Video which started in 1992 as an exhibition platform for local productions and which expanded to regional and international films by turning into the International Film and Video Festival San José in 2011. In 2012, its name was changed into Costa Rica International Film Festival – Peace on Earth before becoming the Costa Rica International Film Festival (CRFIC) in 2015. In its historical development, scope and objectives, the festival can be situated at a similar footing as the Ícaro Festival. On the surface, CRFIC does not only emphasize its responsibility as an exhibitor of national and regional cinema in an extensive range of urban and rural locations throughout the country,

but also organizes talent campuses for emerging filmmakers and a work-in-progress platform for the development of film projects that allows the festival to mediate and strengthen industrial practices on a national and regional scale. The festival is part of the annual operations of the Costa Rican Centro de Cine, which organizes screenings throughout the year under the title "Preámbulo" and manages the operations of the annual "Fau-no" film fund (Falicov, 2019; Sánchez, 2018). This integration of initiatives related to programming, industry, education and funding seems to indicate that CRFIC combines some of the defining aspects of the aforementioned festivals.

All three major festivals in the subcontinent, CRFIC, Ícaro, and IFF Panama, together with a range of smaller ones, however, follow in the footsteps of the Havana Film Festival, which continues to hover as a mythical spectre over current developments in contemporary Latin American cinemas. In the following, I discuss one of the few film festivals in Central America with a trajectory of longer than six years that is dedicated exclusively to documentary cinema. The AcampaDOC festival is a representative case study in bringing together some key actors from the Panamanian and Central American film scene and in demonstrating the lasting energy of EICTV's educational paradigm and the collaborative networks among its alumni. However small-scale, the work of the festival's annual participants reverberates throughout the network of Central American film cultures and reaches out to the rest of the Americas.

#### 4. AcampaDOC

The AcampaDOC Festival Internacional de Cine Documental is held annually in La Villa de Los Santos at the National School of Folklore. AcampaDOC is a small international film festival in a small Panamanian film culture. In terms of its annual budget, of less than USD 20.000, location, programming, organization, number of visitors, media attention, and other supposed indicators of a festival's size, AcampaDOC is among the smallest events in the region, organized in a village of 8.000 inhabitants located 260 kilometers south of Panama City, the capital. The festival annually exhibits around thirty

international documentary films to an audience of locals, always relating to a chosen theme that fits in the larger project on the rescuing of tangible and intangible heritage as essential to a peaceful and democratic society.

The annual theme serves as an overarching theoretical framework and guides the festival's selection of tutors and projects to be considered for the workshops. From 2012 until 2021, the guiding themes have been: heritage and society, gastronomic heritage, basin memories, peasant agriculture, cultural landscapes at risk, women and work, living community culture, responsible consumption and production, alternatives after confinement, and, scheduled for 2021, built heritage.

In 2018, the program consisted of thirty-five films from nineteen countries, distributed between the sections Competition and Panorama. AcampaDOC does not only exhibit international documentary films, as they are also Panama's most prolific producer of documentary shorts. Most of the festival's budget is allocated to the travel and accommodation of young film students from the region to follow a week-long training at the festival, during which the students prepare a five-minute documentary in groups of three or four (programme "Campamento" or camp, to which the festival's name refers in a play-on-words). In 2018, there were fourteen students that took part in daily workshops and feedback sessions imparted by film professionals from the region.

In addition to the student camp, the festival also offers a second film lab in which a number of young Ibero-American filmmakers with feature-length works-in-progress are invited to share experiences and improve their own projects through collective and individual sessions with tutors dedicated to development and finetuning of scripts, pitches, distribution strategies, cinematographic language, and other forms of coaching (programme "Residencia" or residency). As the result of a strategic alliance, the winner of a pitching exercise receives support to go pitch their project at Bolivia Lab in La Paz.

During the festival, the more experienced residents equally develop a five-minute film in and about La Villa de Los Santos, with the objective of applying the acquired knowledge to reflect the theme or style of the individual project they were already

working on in their respective countries. This way, the festival produced eleven documentary shorts in 2018, most of which are to be submitted to other film festivals in the region or abroad. For example, the sixth edition of the Panalandia Low Budget Film Festival in February 2019 programmed nine out of the eleven shorts produced in September 2018 at AcampaDOC. Panalandia, in turn, collaborates with the Panamanian International Film Festival in Los Angeles to circulate their awarded films overseas, and the US-based Panafest's awarded films are afterwards again exhibited in Panama.

After the festival runs, AcampaDOC submits the films to CurtaDoc, an online platform for documentary shorts based in Brazil. After only seven editions, AcampaDOC already produced between sixty and seventy films in and about La Villa de los Santos. The town has thus become one of the most-documented areas in the region, following the example of the former Cuban military base in San Antonio de Los Baños, home to the EICTV film school and subject of many of its famed film exercises and projects. The idea behind fostering production is to instil a desire to work together, and continue to do so after the festival ends, as explained by festival director Irina Ruiz Figueroa:

[Before 2012], there were no documentaries being made and that year we started with four. The following year we had six, then eight... Today, during the seventh edition, eleven are being produced, and up to fourteen documentaries have been made [during other editions]. We are currently the largest producer of documentary shorts in Panama working on issues of auteur cinema [...] and after the young people leave the camp, they return to their communities to continue producing. So, the idea is this: to germinate all those little seeds here so that later they can always multiply by two and three. (Ruiz Figueroa, I., personal communication, 14 September 2018; own translation).

The engagement with the annual theme and the safeguarding of tangible and intangible heritage does not only extend to the programmed and the produced films, but also to the invitation of the tutors and experts, who are invited based on their relation to the theme:

As every year we decide on a theme, the theoretical framework of the entire festival is marked by a

person who will inspire that framework. For example, this year we were looking for someone from South America to complement the understanding of Community Living Culture because indigenous societies like the Andean, Aymara, and Quechua understand this concept very well (Ruiz Figueroa, I., personal communication, 14 September 2018; own translation).

The field of cultural production in Central America is characterised by its regional interconnectedness, by a historically, politically and theoretically embedded sense of relationality. This abstract idea became tangible during the process of doing ethnographic fieldwork. At AcampaDOC 2018, Peruvian anthropologist and filmmaker, Carlo Brescia, invited us to partake in a despacho-ceremony of offering to Mother Nature, or Pachamama, involving the ritualistic gathering, burning, and burying of coca leaves. The participants stood in a wide circle, each holding three coca leaves close to their face while incense was burnt to open a sacred space. After breathing on the leaves, participants carefully placed the leaves on a large piece of paper in the center of the room, accompanied by a silent wish or a prayer for something that one wants to achieve. The leaves were then wrapped in a bundle of paper which was taken around the participants' circle who were asked to leave their sorrows and negativity with the fire that would consume the leaves, after which the bundle was burnt and buried out of sight by the leader of the ceremony.

The ritualistic offering not only conveyed gratitude to Mother Nature for its resources and energies but also strengthened the ties among the participants, many of whom I would meet again two months later in Guatemala, three months later in Cuba, or six months later in Panama. Brescia, expert on medicinal uses of plants and Andean communities, we playfully termed the festival's own shaman of the high Andes. However unlikely, his and my own paths had actually crossed before, as we both once graduated from the same university programme, years earlier, revealing in fact many mutual connections and experiences. This was the first of many rituals and film festivals that I participated in during a total of five months of fieldwork, but the emphasis on community and connectivity I found throughout the region inspired the theoretical and methodological approach to this topic<sup>2</sup>.

The goal of anthropological fieldwork is to get as close as possible to the "natural context of the subjects involved —everyday life, conversation— in a situation of prolonged interrelations between the researcher in person and the local populations" (Olivier de Sardan, 2015, p. 22). This acknowledgement identifies two issues with studying film festivals ethnographically, since, as an event limited in space and time and specifically constructed to accommodate and pamper its guests, they can hardly be considered as "natural contexts" in which participants can be observed going about routine tasks. Most people who have spent time at a film festival realize how extraordinary and extravagant such an event usually is. A film festival guest cannot be seen as representative for a broader social order, nor can the proceedings be regarded as "everyday representations and practices" for which the fieldwork provides contextualized knowledge (2015, p. 22). While some events are more exclusive than others in terms of providing access and credentials to different types of festivalgoers, I reason that, for film-producing individuals, film festivals have become a necessary natural context if one is working in the film industry. The extraordinary nature of such an event is in a way normalized from the perspective of the film professional as festivals become mobile and transient workplaces for many careers in the film industry.

The same rings true for festival researchers. As a white, male, European researcher, I was a foreigner at any given moment during the fieldwork, and insofar one is allowed to gain access to the inner workings of a festival, it can be expected to compensate the effort in a mutually beneficial way. For a number of festivals, this consisted in taking part in the selection committee and the festival jury, in writing festival reviews and sitting for flash interviews about my impressions of the festivals.

Besides the international guest tutors, AcampaDOC relies on a community of experienced film professionals from Panama to complete the teaching staff. Until 2019, Panama didn't have any formal education program dedicated to film production and the GECU Experimental University Film Group as well as smaller collectives such as the Afro-Caribbean Contra-Peso youth organization from Colón or the Cine Animal production company in the capital, offer workshops and short-term courses rather than long-term accredited courses.

As a didactic platform in Panama, the festival is connected to the region's film schools through the exchange of students and mentors.

In Guatemala, this is the case for Casa Comal, a production company, film school, and organizer of the longest-running Central American film festival, the Ícaro International Film Festival. Two of Casa Comal's Guatemalan film students joined AcampaDOC in 2018, and in return there were six (out of fourteen) of the Campamento students from Peru, Nicaragua, Panama, and Guatemala who participated in the Ibermedia-sponsored meeting of Ibero-American students held during the Ícaro festival organized by Casa Comal in Guatemala two months later. Costa Rica is generally best represented at AcampaDOC due to relatively easy and cheap access to Panama over land and the multitude of private and public schools that offer domestic film training opportunities. The call for proposals is also disseminated by the Nicaraguan film institute and EICTV. In fact, over half of all tutors and professionals at either Casa Comal and AcampaDOC are EICTV-graduates. Others have usually studied abroad in Mexico (CUEC, CCC), Argentina, or Europe. The tight social networks formed by Central American film professionals, film festivals, and film schools constitute an answer to the lack of state funding or public interest, in that the production of films is enabled by education, mutual empowerment and solidarity in and between creative communities, thus echoing the spirit of the Cuban film school.

## 5. Empowering the fellow filmmaker

Because students and tutors are invited to adhere to the annual theme, the short documentaries that are produced during the festival form a thematic package. The guiding theme is the first criterion in the selection of collaborators. The second criterion consists in a mutually empowering support, of creating opportunities to grow:

The second criterion is to look for people from here, Central Americans, and almost always they are graduates of the Cuban film school. The goal is to empower the fellow filmmaker, because people are working in advertising throughout the year and I tell

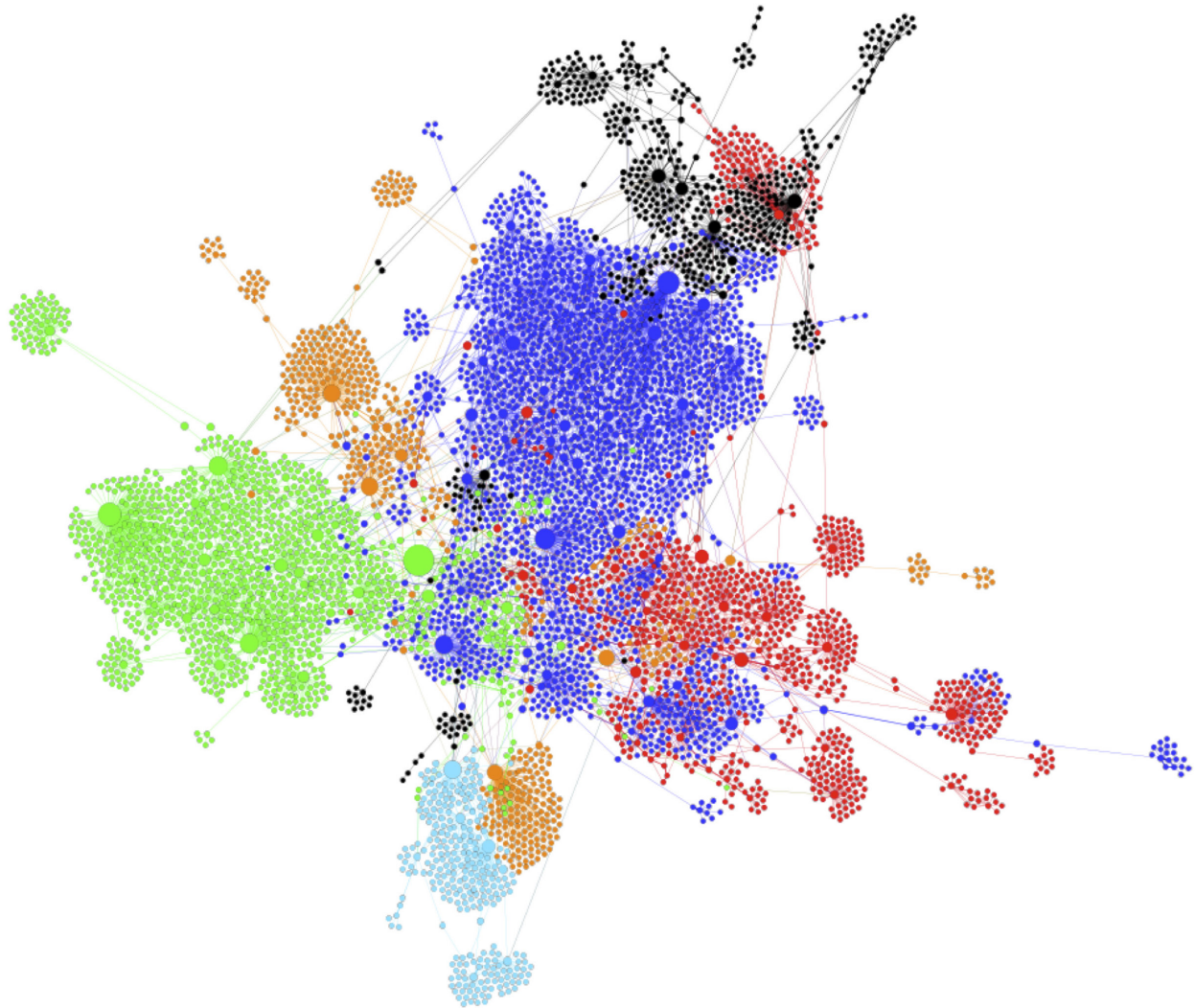
them to keep a little window available [...] to come to AcampaDOC in September. So, people come here because there are no other spaces here in Central America that allow us to be teachers. The universities do not allow us to enter to teach classes and a large part of that need is covered here. For three, four years, I had a lot of people who return, year after year, for that experience. Because every time you teach, you grow. When you give, you receive. (Ruiz Figueroa, I., personal communication, 14 September 2018; own translation).

The festival director mentions "the Cuban film school" as an institution that underlies the festival's pedagogical principles. She graduated the production specialization among the sixteenth generation of EICTV's regular course students, having attended from 2004 until 2007. The fact that EICTV is a strong marker of one's (cinematographic) identity and a label of trust and quality becomes evident through her answer about the motivation that preceded the establishment of the festival:

I arrived more than twelve years ago as a producer who graduated from the Cuban Film School. Previously, I had studied electronic engineering and I came with a motivation to do something that would bring us together as recently graduated filmmakers to talk about the nation's cinema. These were Panamanians and foreigners, young people [...] who did not find a poorly named 'industry' that many want to see in our countries. There was no educational strategy here in Panama. At the time, there was very little documentary production going on when I arrived, and there were no collectives or people who wanted documentaries or even understood what a documentary was about. (Ruiz Figueroa, I., personal communication, September 14, 2018; own translation).

EICTV functions as the common ground from whence many film professionals have initiated their careers in the Central American and Caribbean region, and it inspired its graduates to engage in the organization of film schools elsewhere. Between 1987 and 2015, at least 108 Central Americans have completed the three-year regular course at EICTV with a specialization in either direction, documentary, editing, photography, screenwriting, production, sound or television, and new media (Irigoyen Sánchez & García Prieto, 2016). Many others<sup>3</sup> have benefitted from shorter workshops and intensive

Figure 1: Coloured graph representing the six main collaborative communities



Source: Author

courses of up to six months offered by the school. The school has had one Central American general director, Guatemalan filmmaker Rafael Rosal, from 2011 until 2013.

The directors and tutors of AcampaDOC are similarly linked through their time spent at EICTV. Most notably, the school formed an essential institution for festival director Irina Ruiz Figueroa (2004-2007), production coordinator Hugo Koper (2005-2008), cinematography tutor Daniela Sagone (1999-2001), script tutor Edgar Soberón Torchía (EICTV script lecturer), programming assistant Milko Delgado (2015-2018), and sound tutor José Rommel Tuñón (2005-2008). According to the network analysis of

productive relationships in Central American filmmaking, these collaborators occupy central positions in the network.

For example, Guatemalan producer and filmmaker Hugo Spencer Koper Pennington has both professional and family ties to the Ícaro Festival-organizing institution Casa Comal in Guatemala. In network analysis-terms, he is a direct link, a so-called strong tie (Granovetter, 1973), because he can be considered a bridge between communities by connecting the Casa Comal, EICTV, and AGA-cine communities of filmmaking from Guatemala and Cuba, each with their own links to other inter-linked "clusters" of cinematographic production,

to the creative alliance of film festivals in Panama and the Ibero-American student filmmakers who converge at the AcampaDOC Documentary Film Festival.

Secondly, Panamanian sound specialist José Rommel Tuñón is, in fact, Central America's most prolific contemporary film professional, for having been credited in at least twenty-eight feature films from all Central American countries, excluding work done outside of the region. After studying at EICTV, Tuñón worked on several of Casa Comal's films in addition to, among others, Julio Hernández Cordón's *Buy me a Gun* (2018) and *Lightning falls behind* (2017, IFFR premiere) and other festival award-winning films such as Ana Endara's *La Felicidad del Sonido* (2016, Panama). Tuñón is a regular presence at Central American film festivals such as IFF Panama, AcampaDOC, Ícaro and many others as a tutor, participant or guest. He has taken up teaching positions in several institutions, including at Casa Comal in Guatemala and AcampaDOC in Panama. In the network visualisation in **Figure 1**, he is easily recognisable as the largest dot in the centre of the network, connecting to elements from all other clusters. His centrality in the network indicates that he is among the most well-connected film professionals to promote regional cinematographic integration through border-transgressing work.

## 6. Empowering the fellow filmmaker

New Latin American cinemas and its diversity of principles, the reunions of Third World-filmmakers, the Havana film festival and film schools like those in Santa Fe or San Antonio de Los Baños have contributed to the open-ended aesthetics-ideology that served as the foundation on which to build film cultures in the rest of the continent. The "anti-scholastic" school, according to EICTV's first director Fernando Birri, promotes the rejection of false oppositions between artisanal versus industrial, between polyvalence versus specialization, and between marginalization versus professionalism. In the school's opening statement, Birri foreshadowed one of Jacques Rancière's main arguments from *The Ignorant Schoolmaster* (1987) by equally rejecting the verticality of teaching:

Against the verticality of a teaching that descends from the top down, the Quetzalcoatl of the three levels is fulfilled, because our feathered serpent bites its own tail: the circular flow of teaching, the internal dynamics of the School, the overcoming of the false authoritarian antithesis and static teaching-learning. This is completely overcome by its opposite: "teach by learning" (Birri, 2016, p. 7).

The pedagogical Quetzalcoatl-principles as proposed by Birri and other Third Cinema-filmmakers are key to the formation of independent filmmakers in Central America. The EICTV promotes creative openness, vocation, and ideology. The school's ideology does not refer to socialism but to a humanist, and (re-)humanizing, perspective that got lost in colonial enterprises and Third-World-classifications, in order to be able "to express that which does not yet have a name, image or style, so the place of Utopia, that by definition is nowhere, will be somewhere" (Lord & Zarza, 2014, p. 201). EICTV's principles, in which the utopia materializes through the creative acts of those who pass through it, extends through the region in collaborations that produce films, and festivals such as AcampaDOC.

## 7. Central American cinema

After talking to AcampaDOC's festival director about education, Cuba, and Latin American cinemas, the conversation turned to the implications for a Central American cinema as a distinct entity within Latin American cinemas as well as to the potential of film festivals in crafting a regionally oriented project. Can Central American cinema be seen as a distinct entity in the universe of Latin American cinemas? Her answer became a reflection of the ambivalence and cultural hybridity that characterizes the diversity of the Central American film landscape:

It is a question of yes and no. The first film camera arrived in Colón when Panama was still part of Colombia and as they saw that it was a jungle here, the camera was taken to Bogotá, the capital. From there on, we [Panama] were part of South America, but we have never considered ourselves South Americans, nor have we experienced the civil wars or social conflicts that the rest of Central America



has, like our brothers to the North in Honduras or Guatemala. We are not Caribbean either because we are not on an island but we do have a lot of influence from Afro-descendants, from everything and everyone that came here for the construction of the Canal. I feel that we are geographically linked to Central America and we share the same eagerness. (Ruiz Figueroa, I., personal communication, 14 September 2018; own translation).

It seemed a precondition that, in order to be acknowledged as an established documentary tradition, it would have to be based on a resistance to colonial projects, strengthened through lived conflict and transferred traumas, based on racial tensions and social injustice, a common struggle of living among a polarized population under authoritarian regimes, of suffering exploitation by multinational corporations and large-scale agriculture or other industries. The Third Culture in which documentary cinema thrived is often based on this perpetual resistance and opposition to the capitalist hegemony in the North. And yet, Central America both is and is not part of this particular tradition, among other reasons due to high levels of demographic diversity. Despite its limited geography, Central America is characterized by complex processes of conviviality and conflict that are simultaneously social, economic, political, ethnic, linguistic, and cultural in essence. Rather than imposing a strict categorization, the idea behind culturally integrating Central American films is a result of necessary mutual empowerment, in terms of film practices in small and precarious film cultures, but also in terms of cultural and ideological motivations, to celebrate diversity as richness:

Look at South America and you see a long tradition of documentary schools, let alone in Mexico and the rest of North America. But yes, there is a link that unites us with Central America because of the desire to claim our national and local cinematography. It is not that we are going to differentiate the type of cinema but there is a special gaze that seeks that recognition, and it has not found it yet, it is still emerging. One cannot yet speak of a trend in Central American cinema as such. We have been doing it for more than twenty and a few years, since Ícaro is Ícaro in Guatemala, and I think that in just ten years we are going to consolidate something. (Ruiz Figueroa, I., personal communication, 14 September 2018; own translation).

The question of regional cultural appeal has been raised along with the cinematographic expansion over the past two decades. For AcampaDOC, the emphasis on documentary cinema and on the specific themes mentioned above, is inherent to sensitize people into more sustainable lifestyles and practices:

I think that the main role that a film festival can have, at least in the case of AcampaDOC, is to develop in order to safeguard our heritage by focusing on documentary cinema, non-fiction cinema, to emphasize aspects linked to the rescue of tangible and intangible, cultural and natural heritage of Panama, Central America, Ibero-America, of the world. In that sense, we are a window, perhaps the only exclusive window in Central America that showcases and encourages [documentary filmmaking], so that new audiences are created each time content is exhibited. (Ruiz Figueroa, I., personal communication, 14 September 2018; own translation).

The festival's engagement with sustainability and community is also reflected in its awards, which consist of living trees that are planted in a nearby ranch after the festival. Awarded films and filmmakers receive a type of endangered tree together with a certificate including the coordinates of its location, which is where their award will grow and contribute to the nation's biodiversity. In fact, by merely being organized, the festival interferes with the city council's urban development plans to redesign and modernize the old colonial town of La Villa de Los Santos. It takes place in the former National School of Folklore, an old and worn out building which is saved from repurposing or demolition because a minimum amount of annual activities render it untouchable as a cultural heritage.

The core idea behind the festival is to foster a type of documentary filmmaking that could be regarded as exemplary in the Central American context: a reflexive, participatory, and transnational cinema that adheres to international standards of production, rooted in the community with which it dialogues through the visual arts rather than merely registering it. The physical and metaphorical bodies of films and filmmakers linked to the festival are inscribed in the territory of la Villa de Los Santos, or actually planted as trees in the case of the award winners. The festival's double didactic-production strategy makes it both representative of

and constitutive of documentary filmmaking in the region, through the regular invitation of tutors and professionals linked to the region's film schools.

## 8. The film festival network

In 2017, the directors of AcampaDOC gave impulse to the creative alliance of the Panamanian Film Festival Network, a workgroup created to improve the sustainability, the outreach and impact of film festivals in all of Panama and in its diaspora. Concretely, the group implies an alliance between all of Panama's eleven film festivals and the Panama Film Festival in Los Angeles (PIFF LA), ensuring a positive diversity, exchange of materials, experts and films.

The Panamanian Film Festival Network was launched to promote, link and inform the diverse activities that member festivals offer throughout the year; to professionalize, articulate and promote the production of Panamanian film events; to share and benefit from the members' connections to grow Panamanian film festivals; to establish a platform for updated resources, dates, calls and references for the general public, international distributors and other festivals that are interested in Panamanian film festivals. This support platform gathers data to inform media and audiences about activities; organizes workshops, articulates alliances and exchanges between member festivals; makes visible and strengthens festival management for institutions and distributors and supports those who are thinking about organizing showcases, screenings or new film festivals (Red panameña de Festivales de Cine, 2017).

## 9. Conclusions

Starting from the community and from the aspiring filmmaker, AcampaDOC's reach extends through the network it creates with every generation of students and tutors who join the festival and experience the intense conviviality of sharing time, space and ideas in the school of folklore. The seeds of documentary filmmaking and the preservation

and celebration of heritage are sown, one by one, in the minds of the participants, students and tutors alike, who continue to cultivate and grow them after the festival in La Villa de los Santos ends. With direct and personal links to the region's foremost film schools and through the invitation of regional experts, AcampaDOC has transcended its function as an exhibition window for documentary films in the region.

In considering contemporary Central American film cultures as creatively small and precarious, the emphasis is on positive developments that have occurred in spite of the lack of public or state-support, and in spite of the unequal competition with larger film industries. As such, the 'precarious' does not refer to a lesser producer-status, to low-budget filmmaking or to peripheral developments in Latin American cinemas. Central American filmmaking can be seen as driven through various small-scale participatory and didactic initiatives that contribute to a transnational dynamic of exchange.

Film festivals in Central America occupy an important role in the development of regional film cultures as they have surfaced as important drivers of change regarding the creation of film laws, the connection to (co-)production platforms and as alternative circuits of exhibition. Such small film festivals do not necessarily include red carpets, stars or accreditation hierarchies, but instead invest in the training of emerging filmmakers and in the development of ongoing projects. In the absence of accessible film schools, some festivals offer unique hands-on opportunities to learn from and work with professionals from the field in a short and intense experience of producing films during the festival. Through the strategic invitation of tutors, experts and other professionals, festivals continuously expand and strengthen their network by connecting emerging talent with experienced talent, each with networks of their own.

## Notes

1. While the last of the regional Peace Agreements were signed in 1996, the temporal starting point for the dataset is 1994, since *El silencio de neto/The silence of Neto* (Argueta, 1994) was the only fictional feature film released in the 1990s.

2. Similar patterns can be seen in other parts of the documentary festival circuit (see Vallejo, 2017). The social essence of film festivals in strengthening film cultures is also elaborated in Peirano's contribution to Vallejo and Winton's *Documentary Film Festivals* (2020, pp. 55-72).
3. Concrete data for participants of the shorter courses is not readily available.

## Referencias

- Ahn, S. (2012). *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Alvarez, A., Arias, N., Hernández Cordón, J., Izquierdo, A. (Producers) & Hernández-Cordón, J. (Director). (2017). *Atrás hay relámpagos/Lightning falls behind* [Film]. De Raíz Productions, Melindrosa Films.
- Argueta, L. (Director). (1994). *El silencio de Neto/The silence of Neto* [Film]. Maya Media.
- Balaisis, N. (2013). "The School for Every World: Internationalism and Residual Socialism at EICTV". In M. Hjort (Ed.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas* (pp. 185-201). New York: Palgrave Macmillan.
- Birri, F. (2016). "Fragmentos del acta de nacimiento". In S. Irigoyen Sánchez, & M. García Prieto (Eds.), *Memorias 30 años de la EICTV* (p. 7). San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV.
- Burucúa, C. & Sitnisky, C. (Eds.). (2018). *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. New York: Palgrave Macmillan.
- Castro, F. (2017). "Fragmento del discurso inaugural de la EICTV pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruiz". In S. Irigoyen Sánchez, & M. García Prieto (Eds.), *Memorias 30 años de la EICTV*. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV.
- Durón, H. (2014). *New Central American Cinema (2001-2010)* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Kansas.
- Gálvez, I. (Producer) & Endara, A. (Director). (2016). *La Felicidad del Sonido* [Film]. Mansa Productora.
- Granovetter, M. S. (1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360-1380.
- Falicov, T. (2019). *Latin American Film Industries*. London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781911239376>
- Flew, T. (2018). Post-Globalisation. *Javnost - The Public*, 25(1-2), 102-109. <https://doi.org/10.1080/13183222.2018.1418958>

- Hernández-Cordón, J., Córdova, M. J., Ley, R., González, R. (Producers) and Hernández-Cordón, J. (Director). (2018). *Cómprame un revolver/Buy me a gun* [Film]. Melindrosa Films.
- Hjort, M. & Petrie, D. (Eds.). (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1017/S0165115310000148>
- Hjort, M. (2010). "Affinitive and Milieu Building Transnationalism: *The Advance Party Initiative*". In D. Iordanova, D. Martin-Jones, & B. Vidal (Eds.), *Cinema at the Periphery* (pp. 46-66). Detroit: Wayne State University Press.
- Iordanova, D. (2015). The film festival as an industry node. *Media Industries Journal*, 1(3). <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.302>
- Irigoyen Sánchez, S. & García Prieto, M. (Eds.). (2016). *Memorias 30 años de la EICTV*. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV.
- Lord, S. & Zarza, Z. (2014). "Intimate spaces and migrant imaginaries: Sandra Gómez, Susana Barriga, and Heidi Hassan". In V. Navarro & J. C. Rodríguez (Eds.), *New Documentaries in Latin America* (pp. 199-218). New York: Palgrave Macmillan.
- Olivier de Sardan, J.P. (2015). *Epistemology, Fieldwork, and Anthropology* (T. Alou, Trans.). New York: Palgrave Macmillan.
- Oyamburu, J. (Ed.). (2000). *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. San José: Centro Cultural de España.
- Peirano, M.P. (2020). "Connecting and Sharing Experiences: Chilean Documentary Film Professionals at the Film Festival Circuit". In A. Vallejo & E. Winton (Eds.), *Documentary Film Festivals Vol. 2: Changes, Challenges, Professional Perspectives* (pp.55-72). Cham: Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.
- Red panameña de Festivales de Cine. (2017). *Red panameña de festivales de cine*. <https://redpanafest.wordpress.com/>
- Sánchez, A. (2 July, 2018). No habrá festival de cine en el 2018, dice viceministro de Cultura. *La Nación*. <https://www.nacion.com/viva/cine/no-habra-festival-de-cine-en-el-2018-dice/XYIN6DOB55BW5MCKROQG5FG50E/story/>.
- Shohat, E. (2004). "Post-third-worldist culture: gender, nation, and the cinema". In W. Dissanayake & A. Guneratne (Eds.), *Rethinking third cinema* (pp. 63-90). New York: Routledge.
- Tascón, S. M. (2015). *Human rights film festivals: activism in context*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137454249>
- Vallejo, A. (2017). "Travelling the Circuit: A Multi-sited Ethnography of Documentary Film Festivals in Europe". In A. Vallejo & M.P. Peirano (Eds.), *Film Festivals and Anthropology* (pp. 277-292). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Sobre el autor:

**Jasper Vanhaelemeesch** obtuvo grados de maestría en literatura occidental y Cultures and Development Studies en la KU Leuven. Actualmente es estudiante de doctorado en el Visual and Digital Cultures Research Center (ViDi, Universidad de Amberes, Bélgica).

- ¿Cómo citar?

**Vanhaelemeesch, J.** (2020). The seeds multiply: the AcampaDOC International Documentary Film Festival. *Comunicación y Medios*, (42), 120-133. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57277>

# Aproximación a los certámenes cinematográficos de realidad virtual, aumentada e inmersiva en América Latina

*Latin American film festivals of virtual, augmented, and immersive reality: An overview*

**Montserrat Jurado-Martín**

Universidad Miguel Hernández de Elche, Elche, España

mjurado@umh.es

<https://orcid.org/0000-0002-0918-2328>

## Resumen

La irrupción de las técnicas de la realidad virtual aplicada al cine supuso una auténtica revolución para la industria cinematográfica. Aquellos usos aplicados al desarrollo de diversos ámbitos audiovisuales, fundamentalmente de los video juegos, ampliaron las expectativas de producción, exhibición y comerciales. Este fenómeno no ha pasado desapercibido para los festivales de cine en tanto industria cultural y creativa. En América Latina, los certámenes destinados exclusivamente a la realidad virtual, aumentada, en 360° o inmersivos son escasos. Este artículo describe los rasgos genéricos de los festivales de cine especializados en estas áreas a través de la base de datos de *Film-FreeWay* a través del análisis de las páginas web oficiales de los festivales. Se trata de esfuerzos en ciernes o que no han despertado el interés de la industria.

**Palabras clave:** festivales de cine, América Latina, realidad virtual, realidad inmersiva, cine 360°.

## Abstract

The surge of techniques of virtual reality applied to cinema carried out an actual revolution for the film industry. Indeed, such features applied to the development of several dimensions of the audiovisual, mainly video games, broadened production, exhibition, and commercial expectations. This phenomenon has not gone unnoticed by film festivals as part of cultural and creative industries. Nonetheless, in Latin America, there are only a few events exclusively devoted to virtual, augmented, 360°, or immersive reality applied to films. By analyzing the film festivals' official web pages retrieved through the *FilmFreeWay* database, this paper describes some key features of Latin American film festivals specialized in these areas of visual production. The review shows that such efforts are in their very early stages, in the making, or they have not triggered the interest of the local film industry.

**Keywords:** *film festivals, Latin America, virtual reality, immersive reality, 360° cinema.*

## 1. Introducción

La industria cinematográfica tiene su germen en los espectáculos circenses de la mano de aparatos ópticos que, jugando con efectos visuales, logran la sensación de movimiento. El cine no ha dejado de captar de su entorno las posibilidades de nuevas técnicas para hacerlo más atractivo y, sobre todo, para buscar la forma en la que el espectador se sienta partícipe de la experiencia. De esta manera, para la industria supuso una auténtica revolución la irrupción de las técnicas de la realidad virtual y sus posibilidades de aplicación en el cine. Todos aquellos usos ampliaron las expectativas comerciales, de producción y exhibición. Concretamente, en las últimas décadas, la industria se ha beneficiado incluso de innovaciones incubadas en ámbitos tan diversos como los videojuegos. Estas transformaciones no han pasado desapercibidas para los festivales de cine en sus facetas de industria cultural y creativa y han influido, también, en los eventos sobre cine en Latino América.

Este artículo presenta una descripción inicial de los rasgos genéricos de los festivales de cine especializados en estas áreas a partir del análisis de las páginas web oficiales de dichos eventos, recuperadas a través de la base de datos de *FilmFreeWay*. Se trata de un trabajo preliminar y descriptivo acerca de aquellos festivales que se celebran en América Latina tomando como referencia para su estudio la plataforma de distribución *FilmFreeWay*. Se determinó tanto el número de eventos como sus rasgos de identidad básicos y, a partir de éstos, identificamos y describimos algunas tendencias generales.

## 2. Nueva etapa de los festivales de cine y las plataformas de distribución

En 2019, el XRAR Festival Internacional de Cine Inmersivo y XR de Argentina celebró su primera edición y, en su web, justificaba su nacimiento así:

Durante los últimos años fueron tomando gran impulso las llamadas tecnologías inmersivas, que modifican radicalmente la experiencia y percepción humana de los contenidos audiovisuales. (...) Pasamos de ver una película, a vivir una experiencia.

Desde Latinoamérica nos proyectamos al mundo como un festival pionero en visibilizar el *storytelling* en realidad virtual, formando así distintas audiencias y aproximando a los usuarios a nuevas narrativas y lenguas en construcción<sup>1</sup>.

Nos encontramos en un contexto en el que “el cine hispanoamericano se reinventa permanentemente” y “crece hacia espacios indeterminados, en un mapa cambiante que da cuenta de una constante exploración de nuevos dispositivos de registro, formatos de representación, medios de circulación y exhibición, tecnologías e intercambios entre la ficción, el documental y el cine experimental” (Urrutia, 2018, p. 12). Al decir de la misma Urrutia, la aparición de nuevos festivales se ve respaldada por la publicación de investigaciones que, desde una diversidad disciplinaria, dibujan “una cartografía de saberes” que cubren distintos momentos epocales, temáticos e, incluso, dimensiones geopolíticas. La emergencia de esta producción académica sobre y a propósito del cine fortalecen y respaldan, también, al circuito de festivales de la región.

La irrupción de las técnicas de la realidad virtual aplicada al cine supuso una auténtica revolución para la industria cinematográfica. Todos aquellos usos ampliaron expectativas de producción, exhibición y comercio. Este fenómeno no ha pasado desapercibido tampoco para los festivales de cine en tanto industria cultural y creativa. No obstante, al ser considerados plataformas alternativas a las vías comerciales (Klevjer, 1998), los casos de festivales de cine en la región que se han especializado en este ámbito son escasos. Estas experiencias, además, han sido poco estudiadas. Este trabajo contribuye, entonces, a abordar estas dos ausencias: la inexistencia o número reducido de festivales de cine especializados en realidad virtual, realidad aumentada, cine en 360° o inmersivos, en general y en América Latina en particular, así como la escasez de producción académica sobre aquello.

En el ámbito de la investigación de las industrias culturales, las últimas dos décadas han visto el crecimiento y enriquecimiento de un corpus de trabajos cada vez más complejo sobre festivales de cine, en general, y en Latinoamérica, en particular. Estos certámenes gatillan el interés en ámbitos tan diversos como el económico, el educativo, su impacto cultural o sus implicancias para el turis-

mo local. Los trabajos pioneros de Redondo (2000), Cabezón y Gómez-Urdá (1999), Harbord (2002), Nichols (1994) o Jurado (2006) son cruciales para comprender mejor el rol de los festivales de cine en la industria cinematográfica y cómo han ido dibujando sus funciones. Redondo los analiza en tanto una herramienta para la promoción de las películas y de los realizadores; Cabezón y Gómez-Urdá destacan la importancia de estos certámenes en la difusión de las obras de realizadores noveles. Harbord, en tanto, destaca las posibilidades que los festivales abren en tanto mercado alternativo. Jurado, finalmente, desarrolló su tesis doctoral para concretar las funciones de los festivales y poner en valor su carácter de plataforma de lanzamiento profesional de nuevos realizadores.

Los festivales de cine y sus funciones culturales y sociales han sido estudiados, también, bajo diversos prismas teóricos y metodológicos desde disciplinas tan diversas como la antropología y la etnografía (Vallejo, 2014; Peirano, 2018), la educación (Arteseros & Albiol, 2016) y las audiencias y sus intereses (Vivar, 2016; Palma, Alvarado & García, 2014). Los estudios de casos y las cartografías han identificado, descrito y levantado información central para dimensionar y localizar los festivales de cine y han contribuido a sentar las bases de este subcampo de estudios de las industrias culturales y creativas. Trabajos centrales como los de Iordanova y Torchin (2012), con la mirada puesta en el activismo y la defensa de los derechos humanos que identifican temáticas y motivaciones en su organización, o el de De Valck, Krendell & Loist (2016), hallamos las bases fundamentales para el estudio de estos eventos tomando como puntos cardinales los métodos de estudio, los motivos que originan su organización y celebración, las modalidades en función de las diferentes actividades que realizan o los conceptos teóricos que comparten.

Investigaciones previas identifican y problematizan las distintas funciones consideradas esenciales y que los festivales de cine cumplirían, como son potenciar la industria audiovisual y favorecer el encuentro profesional (Adelman, 2005), operar como feria o mercado (Linares, 2009; Redondo, 2000; Cabezón & Gómez-Urdá, 1999) y ser el motor turístico de la ciudad en la que se celebra o de la entidad organizadora (Adrianzén, 2007).

## 2.1 Transformación de los festivales de cine: de lo local a lo global

A lo largo de su historia, los festivales han modificado sus estrategias para alcanzar sus potenciales interesados y, pronto, dejaron de circunscribirse a un área geográfica al traspasar fronteras. Las modificaciones en los procesos de producción y distribución en todos los niveles provocadas por el uso de Internet (Casero, 2010), generó la creación, mantención y divulgación de sitios digitales oficiales de los certámenes filmicos utilizadas para difundir su programación, sus actividades, sus misiones y visiones, así como cultivar sus comunidades. Si un festival no tenía presencia *online* era como si no existiera.

En la medida en que las telecomunicaciones y las redes sociales, en particular la esfera pública digital, se han complejizado y han colonizado distintas dimensiones de las prácticas de usos, consumos y circulación de productos y contenidos culturales, los sitios *web* resultaron ser insuficientes como única herramienta pues no convocaban, por sí solas, a las audiencias. En vez de ser un escaparate atractivo a la espera de seducir a los interesados, los organizadores de los certámenes cinematográficos *salieron a la calle* a captar tanto a creadores como al público y, frente a la competencia, proponían productos diferenciados. Esta calle no es física, sino virtual, y fue fundamental posicionarse para lograr visibilidad generando diferentes actividades y acciones para *existir*. Dos acciones complementarias fueron claves en el proceso: la internacionalización y la especialización. La primera, se produce en paralelo a las necesidades de los creadores por promocionar sus trabajos (Peirano, 2018):

Los festivales se han convertido en espacios clave tanto para la producción como para la circulación, exhibición e intercambio de las películas nacionales. Encarnan el régimen de valor del cine de arte global, dando valor y legitimidad a obras y realizadores, como porteros del cine internacional (...). (p. 66).

La segunda, la especialización, fue una opción clave en este contexto (Jurado-Martín, 2018). Tal y como afirma la investigadora, todo festival que se precie, hoy en día está activo en web de interés cultural, espacios de promoción y exhibición, y fundamentalmente en soportes de distribución.



Este cambio de gestión de los certámenes equilibró —o desequilibró, según se vea— el panorama de festivales de cine: algunos muy creativos, de bajo presupuesto, pero significativos y genuinos en su contenido, lograron captar la atención de sus públicos y del sector de la industria; mientras otros que habían contado con presupuestos más generosos, pero de contenido genérico y más dependientes de ese presupuesto, perecieron en el camino. En la micro especialización es donde se ubican los festivales de cine especializados en cine inmersivo, 360°, realidad aumentada y virtual.

## 2.2 Antecedentes

Algunos de los pioneros en la investigación sobre realidad virtual incluyen a Ivan Sutherland (1965), con su obra *The ultimate display*, y Jaron Lanier (1992), que en su obra *Virtual Reality: The Promise of the Future*, propone conceptualizar y delimitar el término. Murray (1999), en tanto, describió de forma genérica los entornos virtuales y sus posibilidades de participación e interacción. Para Johnson (2012), la presentación de *La llave maestra* de Frank Baur supuso un antecedente tecnológico que, con el tiempo, contribuyó a comprender la visualización de información a partir de datos. Diversos autores coinciden en que Krueger es una figura esencial en los orígenes de la reflexión y aplicación de la realidad virtual desarrollando proyectos en los cuales el público observaba variantes de la realidad con el uso mediado de la tecnología (Sherman & Craig, 2002).

Los enfoques son tan generales que hay autores que los descartan y, otros, que adhieren a éstos. Crary (2008) afirma que deben valorarse por separado las acciones tecnológicas dirigidas y creadas para que el observador tenga una experiencia inmersiva de aquellas experiencias inmersivas que se entienden como una fase del proceso de subjetivación del individuo. McLuhan (1964) nos recuerda, también, que, cada vez que nos enchufamos a algo —a un nuevo invento, una nueva tecnología—, ese algo también se enchufa a nosotros. La realidad virtual y 360° sólo se produce cuando el contenido “proporciona inmersión, debe ser completo y tener un rango de visión total desde cualquier ángulo, semejante a nuestra sensación de visión en la vida real” (Cantero, Sidorenko & Herranz, 2018, p. 81).

Así, las acciones y los objetivos que persiguen la realidad virtual y sus formatos afines son conscientes y buscados. Diseñan mundos alternativos a la realidad, una cultura inmaterial (Flusser, 2017, p.29) que, incluso, permite al sujeto interactuar artificialmente en un escenario similar al entorno físico (Kirner & Tori, 2004) con un contexto comunicativo complementario (Slater & Wilburn, 1997). En este contexto el usuario inicia una experiencia de consumo innovadora, donde, por ejemplo, se encuentra con producciones documentales orientadas concreta y explícitamente a los formatos de realidad aumentada y virtual (Gifreu-Castells, 2017).

Investigaciones previas han explorado estos formatos y sus propósitos de generar cercanía entre el sujeto y los contenidos, así como también consolidar a las audiencias interesadas. Algunas prácticas en esta línea han sido discutidas en el campo del periodismo con su uso e incorporación a través de VR de ejemplos (De la Peña et al., 2010; Domínguez, 2012; Paíno, Jiménez & Rodríguez, 2017) y los usos del *chroma-key* (Sementille, Américo, Rolfsen, Marar & Kizzy-Cunha, 2013); en sus aplicaciones en la no-ficción y el documental (Gifreu-Castells, 2017; Gantier & Bolka, 2011; Gaudenzi, 2009); en el ámbito de los videojuegos (Cuadrado-Alvarado, 2014; Martínez-Cano, 2015; Rose, 2011; Boas, 2013; Holmberg, 2003); en la comunicación empresarial e institucional (Herranz, Caerols & Sidorenko, 2019), y en las experiencias de los usuarios (Hendriks, Wiltink, Huiskamp, Schaap & Katelaar, 2019).

Las interconexiones entre cine, realidad virtual y festivales de cine son realmente escasas. Algunos estudios de caso analizan el uso de estos formatos en películas específicas: Por ejemplo, Martínez-Cano (2018) realiza un estudio de caso del documental *Carne y Arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu, presentado como una instalación que usa las técnicas de la realidad virtual en la programación del Festival de Cannes y fuera de la sección competitiva.

## 3. Metodología

El objetivo principal de este artículo es describir las principales características de los festivales de cine especializados en realidad virtual, realidad aumentada, cine en 360° y cine inmersivo celebrados en Latinoamérica. Para ello, un primer escalón requie-

re identificar un catálogo de certámenes dedicados exclusivamente a este formato.

Para ello, aplicamos una metodología complementaria en dos direcciones: el análisis cuantitativo y el análisis cualitativo. El primero se usará para determinar el número de festivales de cine de realidad virtual que se celebran en el área geográfica objeto de estudio. Para esto, empleamos la base de datos de la plataforma de distribución de festivales *FilmFreeWay*, una de las más completas a nivel mundial. La segunda más activa, *Withoutabox*, dejó de estar operativa en octubre de 2019 y, por lo tanto, está desactualizada. Otras bases de datos similares son *Festhome* (de acceso restringido previo registro), *Clickforfestivals* y *Movibeta*, pero ninguna de ellas alcanza el número de eventos que registra *FilmFreeWay*, plataforma que, asegura, cuenta con más de 7.000 eventos registrados.

La segunda etapa del análisis es cualitativa, exploratoria y descriptiva, dejando para una segunda fase su estudio en profundidad. El análisis cualitativo se ciñe a los datos publicados en la plataforma de distribución analizada y en las páginas web de los festivales. Por lo tanto, no agota sus posibilidades. Para tratar el problema en profundidad debería recurrirse a otras técnicas como la entrevista en profundidad o el uso de documentación proporcionados por los propios eventos.

El estudio preliminar cuantitativo implica la concreción de datos a nivel internacional basado en un análisis a partir de términos de búsqueda. Al tratarse de una base de datos de origen anglosajón las palabras de búsqueda han sido en este idioma y son las siguientes: *'virtual reality'*, *'augmented reality'*, *'360'*, *'360°'* e *'immersive'*, así como las abreviaturas *'VR'* y *'AR'*. Prácticamente al inicio de la búsqueda, y dado el resultado de experiencia anteriores en esta base de datos como la descrita por Jurado-Martín (2018, p.251), la acotación debe ser escrupulosa y se realiza marcando la categoría de *'film festival'*.

De esta manera, se supone que se descartan otros eventos que, o bien no incluyen competitividad, rasgo indiscutible de un festival de cine (García, 1997) y que implica una valoración profesional de las producciones audiovisuales presentadas (Jurado-Martín, 2006), por lo que sería una muestra; o bien no incluyen exhibición, por lo que sería un concurso.

No obstante, se emplea el buscador con más campos en la plataforma de distribución con más festivales, empleando los términos de búsqueda seleccionados en la categoría de festivales de cine. El resultado es un listado de eventos, tanto festivales como no festivales, que en la mayoría de los casos son genéricos en cuanto a temática y formato. Esta circunstancia responde a que los filtros de búsqueda se diseñan a partir de los datos que los organizadores de festivales marcan en las bases a concurso o en los rasgos del certamen y que, probablemente por argumentos que tengan que ver con llegar a más interesados, marcan con excesiva generosidad las opciones.

De esta forma, el resultado del filtro de búsqueda no es exacto. Esto supone un nuevo ejercicio de selección del investigador para concretar un catálogo efectivo y real de festivales de cine especializados en un ámbito concreto. Para tal fin, se elaboró una nueva criba en la que sólo se incluyen aquellos certámenes, con sección competitiva, que en el propio nombre del evento se denominan con alguno de los términos descritos, estos son: *virtual reality*, *augmented reality*, *360*, *360°* y *immersive* y las abreviaturas *VR* y *AR*.

El segundo tipo de análisis, el cualitativo, aborda las características de los certámenes especializados en estos formatos. Para ello se emplea la propuesta de categorías de Jurado-Martín (2006): se detalla nombre, lugar y fecha de celebración, página web, *email* (en el momento del análisis), número de ediciones, formatos admitidos a concurso, publicación de las bases a concurso, secciones no competitivas y actividades paralelas, composición del jurado (número y perfiles), categorías que premian y número, entes organizadores, así como número de patrocinadores y colaboradores. Estos datos permiten una comparación entre los certámenes.

#### 4. Festivales de cine internacionales de RV, RA, 360° e inmersiva

Para consolidar un listado de festivales de cine especializados en RV se ha tenido que proceder a varios procesos de filtrado. De esta manera el listado definitivo de certámenes internacionales a partir de la base de datos de *FilmFreeWay*, que en el nombre

del evento así lo describan y con los términos de búsqueda seleccionados, es de 19.

De los 19 festivales, ocho se celebran en Estados Unidos, cinco en Europa, tres en Canadá, dos en Latinoamérica y uno en Australia. Para la base de datos de *Filmfreeway* estos 19 representan el 0,25%, sobre 7.600 eventos en marzo de 2020. Se trata de eventos generalmente jóvenes ya que prácticamente el 75% tienen menos de cinco ediciones. Este dato no corresponde con la evolución del cine inmersivo, de RV, 360° o RA, pero es un dato relevante y significativo que su aparición sea con tanta posterioridad. El sector no comercial (Jurado-Martín, 2006), que es en el que ubicamos a muchos festivales de cine, no se interesa en estos formatos. También se valora que estas aplicaciones son de mayor interés para eventos de tipo publicitarios, artísticos y relacionados con el videojuego, pero no tanto con el cine y la industria cinematográfica. Incluso en el pasado se han organizado festivales que hoy en día ya no perviven. En definitiva, una veintena de festivales de cine exclusivos de realidad virtual es un número muy reducido en comparación con la totalidad de los que aparecen en la base de datos.

En muchas ocasiones estos formatos audiovisuales se consideran una categoría más dentro de una competencia, es decir, por sí solo, no son formatos que tengan interés para los potenciales organizadores. Sin embargo, sí les interesa abrir las puertas a más participantes independientemente de la categoría o el formato que se presenten a concurso o como actividades complementarias y paralelas no competitivas.

Si ampliamos el criterio de búsqueda hacia festivales de cine que incluyen la categoría del formato de realidad virtual, el número llega a los 87 certámenes. Organizados por continentes: el americano celebra 49 —45 en Estados Unidos—, 1 en Centroamérica, 3 en Sudamérica, 9 en Asia, 5 en Oceanía y 1 en África. De estos, el 53% tienen menos de 5 ediciones, el 33% tienen entre 6 y 15 y el 14% los que tienen más de 16.

Si desmarcamos del buscador la categoría realidad virtual y, manteniendo la de festivales de cine, empleamos únicamente los términos en su buscador principal para realizar el rastreo, los datos todavía se amplían más, llegando a los 527 festivales de cine. De estos 205 corresponden a *virtual*

Tabla 1. Festivales especializados en realidad virtual

Nº	Nombre de festivales	País	Ediciones cumplidas
1	Cinequest Film & VR Festival	USA	1
2	Lichter VR Storytelling Award	Alemania	2
3	The Virtual Reality Filmmaker Showcase	Reino Unido	3
4	360 Science and Technology Film Festival	USA	4
5	FIVARS, Festival of International Virtual & AUgmented Reality Stories	Canadá	5
6	Real World VR, TFF (VR-Immersive)	Australia	6
7	360 Film Festival	Francia	7
8	VR Fest Mx	México	8
9	YVRFF	Canadá	9
10	Stoyryforms: Remixing Reality	USA	10
11	ANIDOX VR	Dinamarca	11
12	Global Voices Film Festival USNC-UN Women VR	USA	12
13	360 VR Film Contest	USA	13
14	XRAR, Immersive & XR International Film Festival	Argentina	14
15	VR 13	Canadá	15
16	VRE Festival	Italia	16
17	Kinetoscope VR Film Festival	USA	17
18	KremFest Virtual Reality	USA	18
19	CyberiaVR Film Festival Spring	USA	19

Fuente: Elaboración propia.

reality, 202 a *augmented reality*, 79 a cine 360° y 41 a *immersive*. Estos números no tienen en consideración la repetición de festivales que contemplan varios términos de búsqueda.

Finalmente, el mayor problema de la base de datos de *FilmFreeWay*, que contemplamos como más completa —por la cantidad de criterios de búsqueda y número de festivales—, sigue siendo que, incluso filtrando sólo festivales de cine, los resultados siguen ofreciendo igualmente datos de eventos, principalmente concursos sin exhibición, que no podemos considerar en este recuento. De ahí la necesidad final de analizar uno por uno los festivales latinoamericanos que ocurren en estos formatos.

## 5. Los festivales de cine inmersivos en Latinoamérica

Los dos festivales que se celebran en América Latina son VR Fest MX en Benito Juárez, México, y XRAR, Immersive & XR International Film Festival en Argentina. Estos dos certámenes mencionan tres de los cuatro términos empleados para la búsqueda de los certámenes, en el caso del mexicano, y cuatro en el argentino.

### 5.1. VR Fest MX Festival de Realidad Virtual de México

VR Fest MX Festival de Realidad Virtual de México se define como una plataforma “que fusiona el arte y la narrativa en torno a las tecnologías inmersivas, la realidad virtual y la realidad aumentada”<sup>3</sup>. Presume de ser el primer festival de cine de realidad virtual en México. Se celebra durante el mes de septiembre, aunque su primera edición fue en agosto, en Benito Juárez, Cuauhtémoc, Ciudad de México. Está organizado por la Universidad de Comunicación y dirigido por Gabriela Acosta. Éstos son los únicos datos sobre los miembros de su organización. Tampoco se ha hallado información de otros patrocinadores y organizadores.

En el momento de consulta para este artículo, la página *web* no se encontraba operativa, estando en mantenimiento programado, por lo que todos los datos que aquí se exponen lo son de los publicados

en *FilmFreeWay* y otros complementarios y dispersos en noticias diseminadas en la Internet. Su página oficial es [vrfest.mx](http://vrfest.mx) y su email [hello@vrfest.mx](mailto:hello@vrfest.mx). Sus datos de contacto están activos desde la plataforma de distribución, no obstante, en 2020 debía haber celebrado su quinta edición pero nada apunta a que haya tenido lugar en el momento de redacción de este texto —diciembre de 2020—, ni difusión en medios de comunicación, ni en Facebook, ni información actualizada en *FilmFreeWay*. Los formatos admitidos a concursos son realidad virtual y cine en 360°. Cuenta con dos premios: Premio Nacional Contenido VR y Premio Internacional Contenido VR, no se describe si el premio está valorado con alguna cuantía económica. La inscripción es gratuita y no hay limitaciones de edad o procedencia para la presentación de trabajos.

Dada la metodología implementada, que implica una aproximación cuantitativa al análisis de los certámenes especializados en RV en América Latina, se realiza una primera valoración en relación a la composición del jurado, actividades paralelas, bases del concurso y organización del evento.

Sobre el jurado sólo se indica que está integrado por expertos en el desarrollo de contenidos de realidad virtual, pero no especifica ningún otro dato. De esta manera, es imposible valorar si los perfiles son idóneos o equilibrados en género y perfiles. Organizan otras actividades como conferencias, talleres, encuentros, performances, entre otras. Las bases del concurso están publicadas en la plataforma de distribución. No se ofrece ningún dato del número total de producciones exhibidas, ya que es posible que sea información que esté colgada en una *web*, inaccesible al momento del análisis.

A rasgos generales, se trata de un certamen de gran envergadura en cuanto a la procedencia ilimitada de sus trabajos, de organización modesta y ajustada a sus actividades en el contexto de una universidad. Difunden toda la información pertinente y adecuada para transmitir formalidad y calidad, pero no se ha podido comprobar en su propia *web*. La excepción es la ausencia de información sobre la composición y perfiles del jurado.

Estos datos dejan la puerta abierta a un estudio cualitativo posterior que emplee entrevistas en profundidad, documentos proporcionados por sus organizadores, etc., más allá del contenido publicado

en su *web*, en la línea del estudio desarrollado por Peirano (2020), de los festivales de cine de pequeño formato centrado en el caso de Chile.

## 5.2 XRAR Festival Internacional de Cine Inmersivo y XR

El XRAR Festival Internacional de Cine Inmersivo y XR de Argentina, que también presume de ser el primer certamen de estas características en su país, se presenta en su página web de la siguiente manera:

XRAR se crea para ser referencia en materia de exhibición, habilitando y sirviendo de promotor y catalizador de contenidos inmersivos narrativos. La sigla XR corresponde al término realidad extendida, que se refiere a la combinación de todos los entornos reales y virtuales junto con las interacciones entre personas y dispositivos tecnológicos. Incluye formas representativas de realidad aumentada, virtualidad aumentada y realidad virtual, así como las áreas superpuestas entre ellas.

Se celebra en septiembre, en Quilmes, provincia de Buenos Aires, Argentina. Está organizado por la VR Attack, Casa de la Cultura de Quilmes y el Municipio de Quilmes, dos instituciones públicas y una privada. Según se detalla en los créditos del *staff* publicados en el catálogo, la dirección está a cargo de mucha gente: un intendente del Municipio de Quilmes, un director de la Casa de la Cultura de Quilmes, y un cargo de Dirección y Producción General representado por VR Attack. A continuación, se describe un completo cuadro organizativo de 12 departamentos y nueve integrantes. Como colaboradores, ya que no los describen como patrocinadores, figuran seis entidades de perfil privado.

Su página oficial es: <http://www.xrar.com.ar/> y su email [xrarfestival@gmail.com](mailto:xrarfestival@gmail.com). Sus datos de contacto están activos desde la plataforma de distribución no en la web. En 2020 celebrará su segunda edición. Los formatos a concurso son todos los relacionados con los contenidos inmersivos. Cuenta con dos premios: Premio al Mejor Largometraje en 360° y Premio al Mejor Cortometraje en 360°, no se describe si el premio está valorado con alguna cuantía económica. La inscripción es gratuita y no hay limitaciones de edad o procedencia para la presentación de trabajos.

El jurado se organiza en dos grupos para otorgar cada uno de los premios. En el catálogo se publican sus nombres, breves biografías y fotos. En el caso del jurado para largometraje, son tres miembros, los tres hombres, y con perfiles académicos y profesionales adecuados. El jurado de cortometrajes posee tres integrantes, siendo uno de ellos mujer. De todos se publican perfiles, fotografías y breves biografías, y todos se ajustan adecuadamente a su desempeño.

Organizan secciones no competitivas y otras actividades, como son: la muestra no competitiva de contenidos argentinos e internacionales; proyecciones especiales en otros formatos inmersivos/interactivos; y talleres y actividades especiales gratuitas de formación. Las bases del concurso están publicadas en la plataforma de distribución, pero no en su web. Atendiendo a los datos del catálogo, se exhibieron tres largometrajes y seis cortometrajes.

Para tratarse de una primera edición, el certamen publicó, aunque fuera en pdf y con una página web sencilla, muchos datos significativos que revisten de transparencia y por lo tanto de calidad para un evento de estas características. Se valora el esfuerzo y la dificultad y queda patente que son pocas las producciones en largometraje en estos formatos. Se valora que publiquen de forma tan completa los perfiles del jurado, pero puede mejorarse equilibrando los perfiles de hombres y mujeres.

## 6. Discusión y conclusiones

En este artículo se presenta un análisis de los festivales de cine especializados en RV, RA, cine inmersivo y cine 360° en América Latina, identificando los rasgos genéricos y especializados de cada uno. Después de un análisis cuantitativo que determina el número de estos eventos a nivel mundial, mediante la base de datos de FilmFreeWay, se han localizado tan solo dos festivales de cine especializados en realidad virtual en América Latina. Sobre estos datos realizamos una primera aproximación del objeto de estudio.

El VR Fest MX Festival de Realidad Virtual de México es el único certamen de estas características en

México. Organizado desde una universidad cumple con gran parte de las características para poder describirlo como un evento de calidad, con excepción de la necesidad de publicar los perfiles de los miembros del jurado. El XRAR Festival Internacional de Cine Inmersivo y XR de Argentina, también único en su país, es todavía de reciente creación, ya que sólo ha celebrado una en 2019. Su equipo ha apostado más por difundir sus datos en redes sociales y la plataforma que en una página web. Esto complica la búsqueda de contenidos. En la web expone gran información y las únicas mejoras que se pueden proponer es la búsqueda de la equidad de géneros entre los componentes de sus jurados y los contenidos accesibles de forma directa en su web.

A modo de discusión, la micro especialización en este campo de realidad virtual, inmersiva, aumentada y 360°, prácticamente ha sido llevada a la mínima expresión en el caso de América Latina. Pero como se ha comprobado no se puede hablar de un problema endémico, ya que a nivel mundial se han localizado 19 certámenes, contando con dos de origen latino.

Si partimos de la base que los festivales de cine son espacios donde exhibir propuestas no comerciales y con perfil más de autor, podríamos interpretar que los gestores culturales o empresariales no están interesados en organizar este tipo de eventos, porque no atraen la atención de los creadores o la de la industria. Si por otra parte analizamos los usos de estos formatos comprobamos que implican una inversión económica y humana que va más allá de la formación de un equipo de producción audiovisual tradicional. Es aquí donde chocan ambos mundos: los festivales tienen una naturaleza que fundamentalmente apuesta por lo no comercial, los interesados en la realidad virtual apuestan precisamente por obtener el máximo beneficio. Podemos entender que la creación de un videojuego tendrá un retorno de inversión, pero no podemos ver un retorno similar en la creación de una producción audiovisual de cine de autor.

¿Podemos imaginar grandes super producciones audiovisuales que inviten a la realidad aumentada o al cine en 360°? Sí, si se emplean por grandes instituciones públicas y privadas para usos promocionales, educativos, culturales, entre otros. ¿Podemos imaginar modestas y pequeñas producciones audiovisuales que emplean los recursos de la

realidad virtual e inmersiva? Sí, en creaciones artísticas, experimentales, etc. Pero, y ¿cinematográficas? El camino de estos formatos en el cine tiene camino por andar o bien, en la actualidad, el poco que ya ha andado no ha resultado de interés.

El futuro de los festivales de cine especializados en exclusividad a la realidad virtual está todavía en una fase que debemos vigilar. Como alternativa se presentan las secciones y actividades en paralelo, competitivas o no, y la inclusión en la participación conjunta con otros formatos. De manera que actualmente la realidad virtual, aumentada, 360° e inmersiva participa en igualdad de condiciones que la ficción, el documental, la animación, el cortometraje, lo *amateur*, el género, lo educativo, lo experimental, en un *tutto revoluto* o con suerte el certamen cuenta con una categoría específica.

## Notas

1. Enlace oficial del XRAR: <http://www.xrar.com.ar/>
2. Atendiendo a la igualdad de género, se ha recurrido a la terminología neutra de la lengua española para la descripción de sustantivos o determinantes que acompañan a sustantivos que impliquen al mismo tiempo a hombres y mujeres. De este modo, palabras como profesor, el docente o los investigadores, hacen referencia a profesor/a, la/el docente o los/las investigadora/os.
3. Extraído de la página web del VR Fest MX Festival de Realidad Virtual de México.

## Referencias

- Adrianzén, J.C. (2007). *Festival de Lima 'El Cine'. Encuentro Latinoamericano de cine de Lima* [trabajo fin de máster no publicado]. Universidad Complutense de Madrid.
- Adelman, K. (2005). *Cómo se hace un cortometraje*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Arteseros J. & Arbiol, J. (2016). La aportación cultural de los festivales de cine: Mostra Internacional de Cinema Educatiu, (MICE) como caso de estudio. *Miguel Hernández Communication Journal*, (7), 443-462. <http://www.mhjournal.org/>
- Boas, Y. (2013). Overview of virtual reality technologies. En *Interactive Multimedia Conference*. (Vol. 2013) Southampton. [shorturl.at/DMSV9](http://shorturl.at/DMSV9)
- Cabezón, A. & Gómez-Urdá, F. (1999). *La producción cinematográfica*. Madrid: Cátedra.
- Cantero, J.I., Sidorenko, P. & Herranz, J.M. (2018). Realidad virtual, contenidos 360° y periodismo inmersivo en los medios latinoamericanos. Una revisión de su situación actual. *Contratexto*, (29), 79-103. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/viewFile/1816/2064>
- Casero, A. (2010). Prensa en internet: nuevos modelos de negocio en el escenario de la convergencia. *El profesional de la información*, (16), 595-601.
- Cuadrado-Alvarado, A. (2014). Tocar a través del cuadro: una genealogía del interfaz como metáfora de control en el espacio del arte, el cine y los videojuegos. *Icono 14*, (12), 141-167. <https://doi.org/10.7195/ri14.v12i2.708>
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- De la Peña, N., Weil, P., Llobera, J., Giannopoulos, E., Pomés, A., Friedman, D., & Slater, M. (2010). Immersive journalism: Immersive virtual reality for the First-Person Experience of News. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 19(4), 291-301.
- De Valck, M., Krendell, B. & Loist, S. (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge.
- Domínguez, E. M. (2012). *Periodismo inmersivo: fundamentos para una forma periodística basada en la interfaz y la acción* [tesis doctoral]. Universitat Ramon Llull de Blanquerna.
- Flusser, V. (2017). *O Mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Editora Ubu.
- García, J. P. (1997). "Donde hay festivales, hay vida". En *Promoción y Difusión del Cine Europeo. Jornadas de cine de la Unión Europea. Propuestas para un debate. Semana Internacional de Cine de Valladolid*. Valladolid: Seminci.
- Gantier, S. & Bolka, L. (2011). L'expérience immersive du web documentaire: études de cas et pistes de réflexion. *Les Cahiers du Journalisme*, (22/23), 118-123. [https://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/22\\_23/08\\_BOLKA\\_GANTIER.pdf](https://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/22_23/08_BOLKA_GANTIER.pdf)
- Gaudenzi, S. (2009). *Interactive Documentary: towards an aesthetic of the multiple* [tesis doctoral no publicada]. University of London.
- Gifreu-Castells, A. (2017). Documental interactivo: dispositivos locativos, impacto social, ciencia y divulgación. *Doc On-line*, (2-4). <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/305>
- Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. London: Sage.
- Hendriks, P., Wiltink, D., Huiskamp, M., Schaap, G. & Katelaar, P. (2019). Taking the full view: How viewers respond to 360-degree video news. *Computer in Human behavior*, (91), 24-32.

- Herranz, J. M., Caerols, R. & Sidorenko, P. (2019). La realidad virtual y el vídeo 360° en la comunicación empresarial e institucional. *Revista de Comunicación*, (18), 177-199.
- Holmberg, J. (2003). Ideals of Immersion in Early Cinema. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 14(1), 129-147.
- Iordanova, D. & Torchin, L. (Eds.) (2012). *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Johnson, J. (2012). The Master Key: L. Frank Baum envisions augmented reality glasses in 1901. *En Mote and Beam*, Sep, 2012. <https://archive.today/4jTOK>
- Jurado-Martín, M. (2018). "El germen del cine más amateur". En Lazo, C. M. (Coord.). *Nuevas realidades en la comunicación audiovisual* (pp. 245-260). Madrid: Tecnos.
- 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 no publicada]. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/7306/>
- Kirner, C. & Tori, R. (2004). "Introdução à Realidade Virtual, Realidade Misturada e Hiperrealidade". En Kirner, C. & R. Tori (Orgs.). *Realidade Virtual: Conceitos, tecnologias e tendencias* (pp.3-20). São Paulo: Editora Senac.
- Klevjer, N. (1997). "Sombras vacilantes". En VV.AA. Promoción y difusión del cine europeo. *Actas Jornadas de cine de la Unión Europea. Propuestas para un debate. 42º Semana Internacional de Cine de Valladolid. 24 de octubre al 1 de noviembre de 1997* (pp.101-122). Valladolid: Seminci. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Lanier, J. (1992). Virtual Reality: The Promise of the Future. *Interactive Learning International*, 8(4), 275-279.
- Linares, R. (2009). *La promoción cinematográfica. Estrategias de comunicación y distribución de películas*. Madrid: Editorial Fragua.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill.
- Martínez-Cano, F.J. (2018). Impresiones sobre Carne y Arena: práctica cinematográfica y realidad virtual. *Miguel Hernández Communication Journal*, 9(1), 161-190. <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.222>
- Martínez-Cano, F.J. (2015). "Nuevos paradigmas del cine y realidad virtual: aplicación de nuevas tecnologías de realidad virtual en videojuegos y cine". En Alonso, D, Martínez de Salazar, I. & Cuesta, J. (Coords.), 03 *Videojuegos e industria creativa* (pp. 269-282). Madrid: Escuela de Diseño, Innovación y Tecnología.
- Murray, J. H. (1999). Hamlet en la holocubierta. *El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós Multimedia.
- Nichols, B. (1994). Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. *East-West Film Journal*, 8(1), 68-85.
- Paíno, A., Jiménez, L. & Rodríguez, M.I. (2017). "El periodismo inmersivo y transmedia: de leer la historia a vivirla en primera persona". En Herrero, J. & Mateos, C. (Coords.) *Del verbo al bit* (segunda edición), (pp. 1177-1191). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6065014>
- Palma, T., Alvarado, P. & García, I. (2014). Audiencias y estrategias de convocatoria en festivales de cine Nacional. *Comunicación y medios*, (30), 255-270. <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/31610/37669>
- Peirano, M.P. (2020). Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges for researching small film festivals. *Studies in European Cinema*, 17(2), 170-184. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765630>



- Peirano, M.P. (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.info*, (43), 57-69. <http://cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/cdi.43.1485>
- Redondo, I. (2000). *Marketing en el cine*. Madrid: Editorial Pirámide.
- Rose, F. (2011). *The Art of Immersion. How the digital generation is remaking Hollywood, Madison Avenue and The Way we Tell Stories*. New York y London: W. W. Norton & Company.
- Sementille, A. C. Américo, M., Rolfsen Belda, F., Marar, J., & Kizzy Cunha, A. (2013). Ars-tudio. Estúdio Virtual para Produção de Conteúdos Audiovisuais em Realidade Aumentada para TV Digital. *Revista Tram(p)as de la comunicación y de la cultura*, (77), 89-98. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/article/view/4675>
- Sherman, W. & Craig, A. (2002). *Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design*. United States: Morgan Kaufmann.
- Slater, M. & Wilbur, S. (1997). A Framework for Immersive Virtual Environments (Five): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6, 603-616. <https://doi.org/10.1162/pres.1997.6.6.603>
- Sutherland, I. E. (1965). *The ultimate display. Proceedings of the International Federation of Information Processing Congress (IFIP)*, 506-508.
- Urrutia, C. (2018). Transformaciones del cine contemporáneo en Iberoamérica. *Cuadernos.info*, (43), 12-15. <http://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/1624>
- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, (39). 13-42. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>
- Vivar, R. (2016). *Los festivales de cine en la era de los new media: una perspectiva lúdica sobre la fiesta del cine y sus públicos* [tesis doctoral no publicada]. Universidad de Granada.

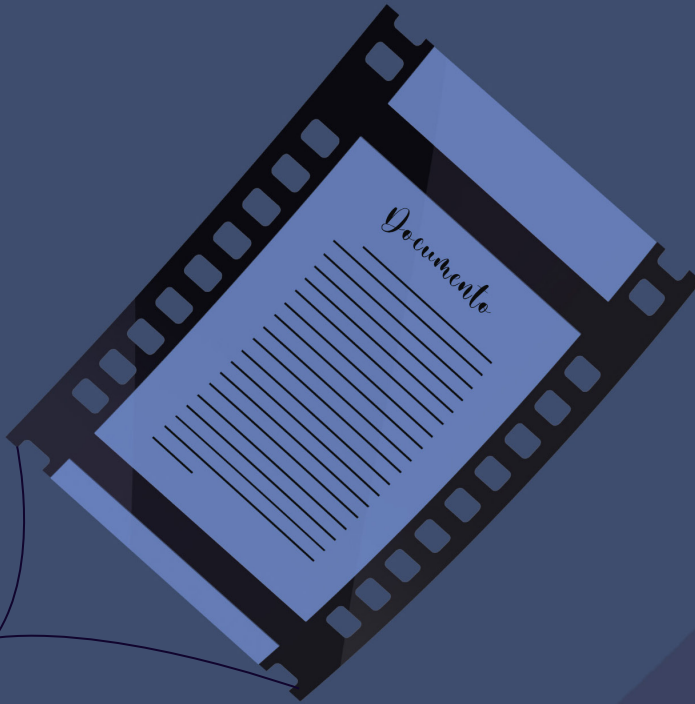
- Sobre la autora:

**Montserrat Jurado-Martín** (Elche, 1975) es doctora y licenciada por la Universidad Complutense de Madrid (España). Máster en Gestión y Dirección de Centros Educativos (Universidad CEU Cardinal Herrera, Valencia, España). Áreas de especialización: festivales de cine y periodismo cultural.

- ¿Cómo citar?

**Jurado-Martín, M.** (2020). Aproximación a los certámenes cinematográficos de realidad virtual, aumentada e inmersiva en América Latina. *Comunicación y Medios*, (42), 134-145. DOI @cristiansereno@ug.uchile.cl





# DOCUMENTOS



# Mimético culto: La cordillera de los sueños

Ileana Rodríguez

The Ohio State University

## Resumen

Ileana Rodríguez es Humanities Distinguished Professor Emerita de The Ohio State University y Associated Researcher del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA). Ha dedicado su investigación a las intersecciones entre política y género masculino/femenino, y a los cruces interdisciplinarios. Sus últimos libros publicados son: *Modalidades de memoria y archivos afectivos: Cine de mujeres en Centroamérica*. (2020); *La prosa de la contra-insurgencia. 'Lo político' durante la restauración neoliberal en Nicaragua* (2019); y *Gender Violence in Failed and Democratic States. Besieging Perverse Masculinities* (2016). En su último libro explora la relación entre imagen y afecto en el cine centroamericano de mujeres. Postula que lo estético produce solidaridad y que en la lectura del cuerpo mismo de los participantes —y en el estudio de la voz que se quiebra al tornarse gemido y alterar la forma estándar de la sintaxis—, se logra reinstalar la fuerza de los sobrevivientes en los eventos históricos que recuerdan. En este texto, dedicado al último documental de Patricio Guzmán “La cordillera de los sueños” (2019), Rodríguez explora el mismo gesto y propone que la belleza física del mundo natural es fuente de esperanza para el que las mira y al mismo tiempo es un testimonio más del hondo afecto de Guzmán por su país, Chile, al que le ha dedicado gran parte de su producción. En este sentido, vuelve a poner en escena momentos claves de la historia de Chile y la fuerza de la participación de la ciudadanía en hacer su propia historia, aunque aquello pese a los que la quieran olvidar.

## La Cordillera

En mi juventud no sentí ninguna curiosidad por los Andes. Mi generación estaba demasiado ocu-

pada en crear una sociedad nueva. La cordillera, eso, no era revolucionario— Patricio Guzmán.

Una delgada línea marrón dibujada con mano temblorosa en mis libros de geografía de la escuela primaria, constituía la columna vertebral del continente —espinas dorsales bífidas que se apeaban tanto al mar al llegar al extremo sur, regiones de Aysén y Magallanes, la colita del mundo, que parecía dejar escasa trocha entre ella y el mar. Esa magra franja era la República de Chile. Viniendo de tierras de lagos y volcanes, y habiendo viajado y vivido en las grandes planicies del medio oeste norteamericano donde ni por si acaso se perfila el horizonte, ese hilo marrón continental me era inconsecuente hasta que al salir del aeropuerto de Santiago me topé con él de frente. “Asombro, sensación que suspende el juicio, deja sin aliento y puede hasta parar el corazón” es lo que sentí por vez primera al ver la cordillera de los Andes. Los estetas llaman a eso lo sublime (Malabou, 2013).

El film de Patricio Guzmán, *La cordillera de los sueños* (2019), me puso de nuevo frente a esa maravilla. Tomas y cortes recurrentes a la misma son el principio estructurador de la composición fílmica, frase musical en su secuencia de tonos, melodías y cadencias. Una voz en *off*, excesivamente lenta y cavernosa, como de enfermo, comenta periódicamente imágenes y composición, y nos hace pensar en los significados de la palabra *sueños*. *Sueños* no significa en este film ese tiempo de reposo al abrigo de la oscuridad. Refiere, más bien, a una ilusión perdida, a una obsesiva angustia oculta y señala narrativas enigmáticas en lógicas e imágenes dispersas que surgen de la nada al dormir, perturban la conciencia y demandan interpretación.

La obsesión del director Patricio Guzmán se puede leer a la luz de lo que Cathy Caruth (2013) aconseja en la conjunción de psicoanálisis e historia —trauma producido por ésta, imágenes reveladas por aquél. Freud recomienda una excavación arqueológica: desenterrar el objeto inscrito en el inconsciente que emerge rutilante como obsesión en esos lenguajes encriptados, perentorios, solo para volver a sumergirse otra vez. Jacques Derrida (1995), leyendo a Freud, llama a esto “impulso de archivo” (*Mal d'Archive*) o archivos del mal producidos por la historia del siglo XX, disimulados, destruidos, prohibidos, redirigidos, o reinterpretados. El poder jamás disimula su apropiación: la singularidad del objeto o evento se paten-

tiza cabalmente en su represión, misma que siempre deja una impronta, caminito que desaloja su propia memoria. De ahí la conveniencia de la coalescencia de psicoanálisis e historia —individual y colectiva— para rastrear esos eventos indispuestos a la conciencia que, paradójicamente, se constituyen a través de su hundimiento y se analogan a lo enterrado para emerger como acertijo en los sueños. A decir de Derrida, en los archivos del mal encontramos a la vez un deseo de recordar y olvidar: esto es, de memoria y borradura que lo mismo rastrea y trae a la superficie, que vuelve a inscribir en el evento encontrado el mismo mecanismo de entierro ejecutado en su interpretación. En el film, la cordillera supone ese vaivén:

Cuando esta vez llegué a Chile, me atrajo mucho la idea de explorar la cordillera. Pero pronto me di cuenta que la cordillera me escondía algo. Detrás de las rocas algo está presente. Tal vez son los ecos del golpe. Esto me evoca algo muy íntimo. Nunca he hablado de la soledad que me acompaña desde aquel 11 de Septiembre de 1973. Es como una angustia oculta, como si debajo de mis pies se hubiera desplomado algo, como un temblor de tierra.

Esta confesión cierra el film. Un magnífico paneo horizontal en cámara lenta nos permite ver a placer, a cielo abierto, un acantilado donde se discierne una minúscula protuberancia, especie de punto negro, grano pequeño, mosca sobre la esplendorosa superficie de un gris pétreo. Mediante un cambio de plano y un acercamiento de cámara distinguimos un/a alpinista escalando el risco. Marea la inclinación del acantilado, exploración arqueológica a la inversa, que advierte la dificultad de remontarlo. En los cinco cambios de plano subsiguientes, podemos apreciar la altura o profundidad —según se vea lo inclinado en picada o contrapicada—, hasta que una toma de lejos vuelve a perder al/a alpinista de vista, tornavuelta que la convierte de nuevo en el punto negro de la roca, mimética reiterada de eso que se borra y desaparece, e imagen para mí de una exploración arqueológica que no se hace bajo tierra sino sobre su misma superficie, hacia arriba, igual que en *Nostalgia de la luz* (2010), film gemelo de *La cordillera...* En ambos volvemos hechizados a lo inasible, a la vastedad del encantamiento y, por supuesto, a la obsesión por el mismo objeto que emerge de otro modo. Guzmán busca su país perdido, pero de él solo queda la vasta geografía —montañas y desiertos insondables como el mismo firmamento.

...la cordillera es un misterio y, como tal, no se explica, se está. Se está y se está siempre en estado de alucinación. Materia alucinada, que se levanta. Se levantó pues y nosotros estamos aquí. Cuando hablo de belleza integral, trágica, maravillosa, estoy hablando de fuerza: estoy hablando de ternura también. No hay nada más tierno que las vegas: vegas son los humedales famosos, con la cantidad de pájaros. Cómo se mueven las gramíneas, las llaretas... y el viento. Hoy día tenemos este raco. Uno siente un olor distinto y es el olor de las rocas de la cordillera, que es la roca de un primer cerro que es todo ácido. Si alguien quiere conocer Los Andes y amarlos, tiene que conocer su origen, el origen de este viento que lo atraviesa y nos comunica por su música pero también por su olor, el aroma del viento: olor a piedra, olor a vegetación —Francisco Gazitúa.

Tesitura a *la Eleni Karaindrou*: olor y viento, humedales, llaretas, el raco —o también conocido como viento Puelche—, lo nunca visto ni sentido por una centroamericana como yo, que, no obstante, se acuna al sonido de ese viento, del oboe y la queña, de la palabra bien dicha. La cordillera, testigo, defensa, reposo, respaldo y barrera que separa de modo lírico la montaña y el mar, y deja esa trochita entre ellos. Amor hacia el lugar que es ahora propiamente, insisto, sólo una geografía, sentimiento que evoca *ser* de la cordillera y *estar ahí*, acompañándola: “Me gustaría, si fuere posible, reconstruirla y empezar de nuevo”, dice Guzmán, pero la vuelta a las viejas soberanías nacionales está, siento decirlo, clausurada en eso que Enzo Traverso (2019) llama post y neo fascismo, Leviatán, ordo liberalismo, en que el capital financiero dicta las reglas y las élites actúan como comisarios, agentes de poderes financieros y comité ejecutivo de empresas para el manejo de asuntos públicos comunes.

## “Soñamos Chile desde lejos”

El postfascismo puede verse como el resultado de la derrota de las revoluciones del siglo XX (Traverso, 2019, 173).

Exactamente a los 26:37 minutos, el film gira en redondo: segundo movimiento musical. De la apacible imagen de un árbol delicado reflejado sobre

el agua pasamos mediante un fundido a un plano secuencia de una explosión: grises y negros, volutas de gran intensidad saturan la pantalla durante un largo minuto cinematográfico. Mimético culto aún si subyugado por la vulgaridad que subyace la violencia. Gravita en el aire el efecto que el golpe de Augusto Pinochet a Salvador Allende en 1973 tuvo sobre la ciudadanía chilena. Patricio Guzmán era ese joven cineasta de 33 años, galán, quien, en compañía de otros cinco, minúsculo grupo para tan extraordinario proyecto, habían filmado *La batalla de Chile*<sup>1</sup>. El golpe, uno de esos eventos letales de finales del siglo XX que, según Derrida, constituyen el archivo del mal. Los chilenos fueron en ese instante testigo y parte de la destrucción de su país, proyecto económico que los dejó a merced sólo de su geografía. Lo inconmensurable: universo, cordillera y desierto, son los semblantes de ese desplome que desencadenó el país pero en particular esa juventud que entraba en ese instante en la mayoría de edad y fue catapultada al exterior, expatriada. El que huye donde no hay afuera, sentencia Catherine Malabou, sufre una “implosión ontológica”: se torna otra, irreducible e irreconocible a sí misma —metamorfosis o travestismo, entrada del sujeto a una “clandestinidad existencial”, irreconocible menos por un cambio de apariencia y más por uno de naturaleza y de estructura interior. La metamorfosis por destrucción, palabra dura, es “la forma que toma la imposibilidad de huir” (Malabou, 2013: p. 17). Plasticidad destructiva, “sin compensación ni cicatriz, que corta el hilo de la vida en dos, en muchos segmentos que ya no se volverán a encontrar” (Malabou, 2018: p. 14). En la voz de Patricio Guzmán:

Ahora son 46 años que salí de mi país. Durante todo ese tiempo he filmado 20 películas sobre Chile. Me acostumbré a hacer películas desde la distancia, pero nunca dejé de sentirme solo y trabajar aislado en medio de la vida cotidiana. En mi alma nunca se despejó el humo de las cenizas de mi casa destruida.

¡Extrañeza propia, ausencia de exterioridad que se torna ausencia de interioridad, desunión: las posibilidades plásticas de cambio se cierran! Guzmán es un “apátrida ontológico”, alejado de sí mismo, vacío de su identidad social. Como anota Malabou (2013):

Los fenómenos de frialdad e indiferencia son característicos de la plasticidad destructiva,

de ese poder de cambio sin redención, sin teleología y sin otra significación que la extrañeza. Las nuevas identidades de los pacientes neurológicos tienen un punto común: en diversos grados, sufren de ataques en los sitios inductores de la emoción manifestando uniformemente esta ausencia que es a menudo insondable (p. 26).

Lo oímos en la voz de Guzmán y en su retorno asiduo al país perdido: la puesta en escena de esa, *su poética* de la destrucción, mide su hondura. Chile es ahora ese caminito angosto marcado de marrón en los mapas escolares que, de niños, vimos situados entre la montaña y el mar. Sólo queda ahora, como en el evangelio, contar estrellas en el firmamento, arenas en el desierto y piedras en la cordillera. Obsesión de retorno, sí: compulsión a la repetición. A decir de Derrida, el psicoanálisis es el testigo del siglo, deseo de archivo que revela un absoluto deseo de memoria, de esa que, sumergida, resta sólo una monumental huella en la cordillera de los Andes, en el desierto de Atacama, en el firmamento: trauma producido por la historia, hundido en el inconsciente colectivo revelado en la escritura fílmica —lo insondable hecho piedra.

Lo oculto y sumergido: ¿qué más visible/invisible que el infinito estelar? ¿Qué más profunda metafóricación de la historia que escarba el desierto en búsqueda del hueso que ya no está ahí pero que, sin embargo, dejó su impronta en el mismo lugar donde desapareció? Volver a un pasado que, en su mismo acto de interpretación, siempre repite el modo en el cual el pasado fue borrado: repite la represión que es uno de los lugares del trauma. Quizás la repetición no sea tanto una vuelta al evento como origen sino la vuelta hacia la misma interpretación del evento como origen —¿pero, origen de qué? Dicho en vivo y directo por Pablo Salas (camarógrafo): “nos *cagaron* los milicos, nos cagaron porque nos metieron el bicho”. Chile, en efecto, firmó y ratificó el triunfo del neoliberalismo: un fin de la historia según Francis Fukuyama (1988) porque,

El siglo XX presenció cómo el mundo desarrollado descendía hasta un paroxismo de violencia ideológica, cuando el liberalismo batallaba, primero, con los remanentes del absolutismo; luego, con el bolchevismo y el fascismo, y, finalmente, con un marxismo actualizado que

amenazaba conducir al apocalipsis definitivo de la guerra nuclear. Pero el siglo que comenzó lleno de confianza en el triunfo que al final obtendría la democracia liberal occidental parece, al concluir, volver en un círculo a su punto de origen: no a un “fin de la ideología” o a una convergencia entre capitalismo y socialismo, sino a la impertérrita victoria del liberalismo económico y político. El triunfo de la “idea” occidental es evidente en el total agotamiento de sistemáticas alternativas viables al liberalismo occidental (pp. 6-7).

Decir golpe, neoliberalismo y constitucionalidad a partir de 1980, es hablar de la nación chilena como un enclave estable para la inversión extranjera. El golpe gana porque vendió el país. En un país sin libertad, la única libertad era la de la empresa. Escuela de Chicago, fórmula para destruir la nación. Arrasaron con todo. Y esto es, para Guzmán, “principio y fin del país que yo amaba”: Chile no es chileno. En algunas provincias, el 80% de la tierra es privada. Es un Chile post.

Prosa dura, de mercado. Enzo Traverso (2019) concuerda con Jorge Baradit y Pablo Salas, ambos partícipes del documental. La dictadura financiera demanda completa sumisión a sus políticas. Elites mentirosas y carreristas reemplazan a los estadistas carentes de ideas y valores, representantes de empresas que gobiernan con un pragmatismo post ideológico siempre dependiente de encuestas de opinión. Así, la racionalidad jurídica-política y la económica-empresarial coexisten y borran el cuerpo político mediante una técnica de gobierno que Foucault llama gobernabilidad. El *nomos* que encarnan y las reglas jurídicas que obedecen son todas de oferta y demanda, no políticas. Traverso llama a este panorama postfascista. Sus enemigos principales son los terroristas y los migrantes, poblaciones de origen postcolonial. El estado es de excepción, donde toda oposición se presenta como amenaza a la seguridad nacional.

Salas empezó a filmar los acontecimientos de Chile en 1982-83. Tiene un archivo de 37 años. Con sus imágenes se podría reconstruir la historia perdida del país. Sus bobinas, casetes y disquetes se acumulan en un espacio minúsculo donde probablemente el tiempo ha hecho desastres, algunos tomados con una tecnología sin vigencia —ya no habrá manera de leerlos. Sus imágenes de las manifestaciones

parecen mentira por el sentido de resistencia, empeño y coraje del pueblo chileno. Oímos en ellas los cantos, lemas, fotografías, espíritu de lucha, políticas corriendo, manguerazos de agua, golpes a la gente mientras están cantando o leyendo a coro, los tanques en la calle, los gritos de dolor —archivo del mal que encoge el corazón. Salas y Guzmán, yo misma, estamos marcados por la misma utopía y lloremos a los mismos muertos. Pero Salas asegura que sólo filmaron el 5% de lo que hizo la dictadura. No se filmó la tortura, las muertes, los exilios, los amedrentamientos —aunque todo el mundo supo de los excesos, errores, crímenes sin mea-culpa. Fin de la historia, derrota de todas las ideologías por el liberalismo que dio lugar a un mundo donde dominaron los números y el acuerdo entre débitos y créditos —segunda mitad del siglo XX: Chile 1973. Los testigos presenciales así lo aseveran, los teóricos lo ratifican. Para Fukuyama (1988):

El fin de la historia será un momento muy triste. La lucha por el reconocimiento, la voluntad de arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a escala mundial que exigía audacia, coraje, imaginación e idealismo, será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente, y la satisfacción de las sofisticadas demandas de los consumidores. Lo que siento dentro de mí es una fuerte nostalgia de la época en que existía la historia (p. 31).

Se les pasó la mano, sí, de lejos, dice Salas cabizbajo. Pero ellos están felices con el sistema económico que cambió la vida a costos impresionantes: los lagos son privados, las carreteras van del aeropuerto a los barrios altos evitando Santiago, la gente vive mejor y tiene celulares, pero la injusticia sigue igual, sin muertos ni desaparecidos.

Filmado, hablado, fotografiado, dibujado, el golpe es una compulsión a la repetición y un impulso de muerte, el mismo que Freud oía en los soldados que regresaban de la guerra y querían no hablar de ella; el miedo a la muerte que regresa reiteradamente a interrumpir la historia, forma o modalidad de memoria que pone en escena lo que no recuerda y, así, hace historia, borrándola —historia constituida por borraduras y trazas. Derrida llama a esto fiebre, pulsión o mal de archivo: búsqueda arqueológica constitutiva del sufrimiento histórico del siglo XX. La lectu-

ra simultánea de Freud y Derrida “permite repensar la misma naturaleza de lo histórico a partir de la posibilidad de su borradura” (Caruth, 2013: p. 75). Los archivos del mal “disimulan o destruyen, prohíben o desencauzan, ‘reprimen’” (*Ídem*, p. 76) —ya sea por interpretación, ejercicio de fuerza o ambos. Los protagonistas del golpe, asegura Baradit consternado, se sienten orgullosos de haber realizado la batalla ética. Eliminaron a aquellos chilenos endemoniados, anti-patrióticos, como guaguas, destructores del país. Por eso los metieron en parrillas eléctricas, envenenaron, mutilaron, desaparecieron. Y lo que dejaron fue un Chile triste, enmudecido, con sus plazas como cementerios, gentes-individuos que andan solos, pero no se sabe dónde va.

Estado-empresarial, gobernabilidad neoliberal que procede, según Partha Chaterjee (2020), aceptando las preferencias de individuos agregados en grupos poblacionales con sus intereses percibidos. Las técnicas estadísticas rinden probabilidades mediante métodos de cálculo y uso de algoritmos apropiados y actualizados continuamente. El método estadístico proporciona las técnicas para adquirir conocimiento exacto sobre los intereses y motivaciones de la población, y proporciona información sobre el comportamiento de consumidores, inversores, votantes, impuestos, pensiones, religiones; y es el único medio que tiene el estado-empresarial para convocar a la gente. Las estadísticas y la mercadotecnia apelan a deseos y prejuicios a menudo apoyados en la desinformación y tendencias absolutamente irracionales. La mentalidad de rebaño y la psicología de masas no es nueva pero hoy se realizan estudios disciplinarios sobre la irracionalidad y los impulsos que entran en la política moderna como estudios de tribalismo, conflictos étnicos, identidades religiosas, cultos carismáticos. El método es transformar impulsos en cosas, cosas en número, números en políticas y mercadotecnia. Así reduce las posibilidades de la irracionalidad política, lo que Antonio Gramsci llamaría “revolución pasiva” y mediante juegos algorítmicos gobierna los impulsos profundos de sus ciudadanos-consumidores.

### “La cordillera, por su fuerza y su carácter es la metáfora del sueño”

Línea marrón dispareja de los libros de geografía de mi infancia, la cordillera flanquea la ciudad austral

de Santiago de Chile en el llamado Hemisferio Sur del continente americano, como si fuese posible guardarla o protegerla de todo mal posible. En el verano de 1973, todos los días, o casi, muñequéaba habilidosamente el último estadista liberal del continente. Supe de su asesinato al salir de Milán en los encabezados de un diario del que pude apenas leer en la esquinita “Allende assassinato” y constatar, consternada, que habíamos perdido la batalla. Ese era el fin del Chile de Guzmán.

Regresar a caminar la ciudad de nuevo y aprender a ser uno mismo otra vez en Santiago, ciudad anieblada de cuadras largas y rectas: sus calles, avenidas, plazuelas y jardines en un mapa urbano en sepia, como si fuera hecho a mano, como si, dibujado, reciben al cineasta, a decir de él, con indiferencia. Piedra sobre piedra es la figura de lo que fue pero permanece en su solidez resquebrajada “como si todo hubiese desaparecido por las grietas de ese suelo”. Indiferencia, lisura, como las piedras, siente el cineasta expatriado las líneas arrojadas por el tiempo. Santiago lo desconoce: ya no es pero fue su ciudad. Ahí filmó en los años 70s del pasado siglo su ópera prima, *La batalla de Chile*, entusiasmos y tensiones de una historia que lo expatrió, espejo del pasado que lo persigue, desplome de tierra que implosionó ontológicamente su vida y suscita la letanía: el miedo acervo, la inseguridad de los hijos ante el extravío y la perplejidad de los padres, los militares con sus cascos allanando las casas y destruyendo las muñecas, ver los tanques en la calle y oír el ruido sordo de los aviones de guerra pasar bajo, sentir llorar fuera de control a los adultos todo el día, los arrestos domiciliarios, el amanecer muchas veces con la ametralladora en el cuello, tocar el pánico con el alma entera, distraer a los hijos para que no se percataran de lo sucedido, revisar los papeles y decidir guardarlos o quemarlos, preservar las bobinas de las películas, esperar días hasta que llegaran a apresarlos, estar en el estadio como prisionero quince días sin saber dónde estaban sus bovinas, salir para salvarlas y no volver a estar nunca más en Chile pero dedicarle toda su magna obra. ¡Se dice fácil!

Al recorrer su barrio, la casa de su infancia derruida, quedan solo las rocas de los adoquines tallados con piedras de la cordillera para empedrar las calles, hoy mudos testigos del terror que supuso el paso de los tanques sobre ellos, piedras testigo que portan los nombres de los caídos, casi todos en la veintena de años. “Con los años, mi mirada se ha vuelto hacia las



montañas. Ellas me intrigan. Tal vez son la puerta de entrada que me ayudarán a comprender el Chile de hoy”. Santiago, ciudad que da la espalda a esa eternidad que es la cordillera, que ni busca, ni entiende esos millones de años expuestos. Adentrarse en ella, avanzar en el tiempo, descubrir cerros que no veía desde el lado chileno, desde el valle central, mundos pretéritos, volcanes con sus rayas encima, historias de erupciones ocurridas cuando los abuelos eran niños, los misterios que ocultan esos riachuelos quiebraplata, es el trabajo de cámara que realiza el film.

En el imaginario culto, los Andes son arcón, gran contenedor de piedra que guarda las leyes poéticas más importante sobre vertientes, glaciares, agua pura. Adentro están las huellas de veinte mil años de los antepasados, cultura quechua; la otra mitad llegó del mar: “El artista es el guardián de la belleza de su país: tiene que velar por [ella] donde esté. Un país que tiene abandonado el 80% de su territorio tiene que hacerse cargo de su cordillera, del 80% de sí mismo” —dice Gazitúa, otro de los participantes del film documental. Para Vicente Gajardo, escultor, la cordillera, cerco horizontal, tiene dos dimensiones: su espesor y su largo —más largo que alto pese a sus 8 mil metros de altura, referente más que físico, cultural: eso que se respira, paisaje de entre cerros y mar, confinado. Para Jorge Baradit, escritor, la cordillera es ese muro protector que separa Chile del resto del mundo. Mar que se torna isla que protege y aísla, culturas formales y potentes con mucha identidad local.

Gran revelación: entrar en ella a pie, a caballo o en vehículo es ver todo el país que vive junto al país. En

algunos lugares, la cordillera tiene el mismo espesor que el Chile de los valles y si uno se empina en la cima puede ver la Argentina donde aquí y allá, perdido en tal monumentalidad —habrá un puestero con sus rebaños de cabras y ovejas. Viajando a la derecha del avión se puede ver el Aconcagua, *Great Teton* de esta cordillera de utilería. Y mientras el mundo de la modernidad atropella en el metro el mural de la cordillera de Guillermo Muñoz —expatriado, que quizás sueña Chile desde lejos como Guzmán—, tomas directas a ella se superponen a las ilustradas y la cordillera se torna imagen fotográfica, dibujo, pintura, retrato, impresión que sustituye lo real por su representación y sirve de fondo a los pasos acelerados de la modernidad peatonal —tierra y agua, lo marrón y lo blanco, lo que fluye natural y el eco de los tacones en las baldosas. Una línea verde corre de noche o de madrugada cargado con el cobre hacia el puerto. Pasa furtivo por pueblos invisibles poblados por gentes invisibles y se marcha con la riqueza de Chile, furtivamente, como la Bestia<sup>2</sup> que lleva los migrantes. De lejos, un piano toca una sola nota. La cordillera permanece en su lugar, como testigo de cosas que se querían esconder. Los jóvenes nacidos en 1973 agachan la cabeza a sus celulares. De esas nostalgias de viejos, nada quieren saber.

## Notas

1 Parte 1: *La insurrección de la burguesía*, 1975; parte 2: *La lucha de un pueblo sin armas, el golpe*, 1976; parte 3: *La lucha de un pueblo sin armas, el poder*, 1979.

2 N. de E.: Se conoce como “La Bestia” al tren que transporta migrantes en la frontera entre México y Estados Unidos.

## Referencias

- Caruth, C. (2013). *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chatterjee, P. (2020). *I am the People. Reflexions on Popular Sovereignty Today*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive. Une Impression Freudienne*. Paris: Galilee.
- Malabou, C. (2018). *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*. Santiago, Chile: Pólvora.
- Malabou, C. (2013). “Go Wonder. Subjectivity and Affects in the Neurobiological Times.” En Johnston, A. & Malabou, C. *Self and Emotional Life. Merging Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*. New York: Columbia University Press, pp. 12-72.
- Traverso, E. (2019). *The New Faces of Fascism. Populism and the Far Right*. London: Verso.

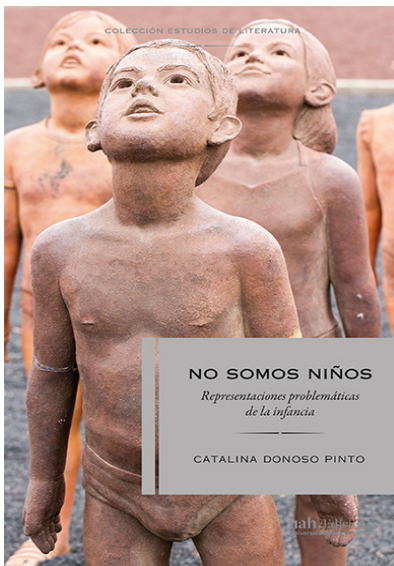




# RESEÑAS

## No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia

Catalina Donoso. (2020). *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 272 páginas. ISBN 978-956-357-225-4



A menudo, en la infancia, escuchábamos a adultos hablando de *los niños*: “Estos no son temas para niños”, “esta película no es para niños”, “¡claro que tienes derechos, lee los derechos del niño”, pero “¿quiénes son esos niños?”. *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia* (2020) de Catalina Donoso, en sus 270 páginas, levanta la pregunta desde la propia afirmación: “no somos niños”. No somos esos niños, no somos niños de aquel modo, no somos, no fuimos, ni seremos la imagen de infancia creada por un adultocentrismo patriarcal, que gusta de un romanticismo cruel en el que el *ser de la infancia* se reduce a un ser siempre *menor*, donde la bestialidad animal es la falta de raciocinio y no la

manifestación de una belleza bestial -siempre presente en lo marginal/ marginado-, belleza sin razón, habitante de la infancia.

No somos niños, al menos no esos niños, al menos no *así* de niños, problematiza la infancia desde la imagen cinematográfica, donde el tiempo cronológico se diluye para dar paso a un territorio *niñe*. Una experiencia existencial al margen, generalmente marginada, que tensiona los límites de lo permitido. Ya no se trata de ser *esos niños* del tiempo cronológico y lineal, ni se trata de los límites etarios; lo que Catalina Donoso nos estrega en su libro, con gran lucidez, es un modo límite de aproximarnos a la infancia que hemos anulado como cultura. Esa infancia imagen, huella, mácula, esa infancia que hace presente toda ausencia que el control productivo ha querido borrar.

El libro nos presenta el análisis de diversas películas con especial inclinación por lo latinoamericano. No podría ser de otro modo, si la lectura de lo cinematográfico está dada, tal como señala Donoso, como un constante fuera de cuadro. Latinoamérica y la infancia, el llamado “nuevo mundo” de la mano de la “minoría de edad”, aparecen para incomodar el paisaje de la norma, el encuadre purista del séptimo lugar otorgado a un arte manejado, en la mayor parte de los casos, por una élite cultural. Algunas de las películas analizadas en el libro son *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950), *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria (1998), *El planeta de los niños* de Valeria Sarmiento (1992), *Shunko* de Lautaro Murúa (1960), *Dugun, la lengua* de Pamela Pequeño (2012) y *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio (1965).

*No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia* es un libro

que provoca, desde diversas capas de la imagen, un innegable aporte al pensamiento en torno a la infancia como constante fuera de cuadro, como marginalidad transversal, como otredad *queer*, como cuestionamiento permanente hacia el orden adulto-céntrico y, por tanto, patriarcal. Catalina Donoso desarrolla su propuesta principalmente desde lo cinematográfico, pero en constante diálogo con la literatura y, de algún modo, con lo dramático, lo que enriquece aún más la obra, volviendo el tema de la imagen una cuestión transversal.

Dentro de esta interesante ruptura intencionada con el “purismo teórico”, especial interés pudiesen tener las vinculaciones que la autora hace entre el cine, la literatura y el psicoanálisis. Personajes que pierden los ojos, personajes que roban los ojos, ¿escrito premonitor o la eterna narrativa humana? Como sea, en muchos de sus pasajes este libro se antepone al orden cronológico de la historia oficial y pone sobre aviso uno de los pasajes más “cinematográficos” de la reciente historia de Chile: el estallido social se lee en cada historia y reflexión presentada por la autora, especialmente en el inicio y *fin* del libro.

En algunos estudios etimológicos se habla del estallar como la destrucción/transformación de un trozo de madera en innumerables astillas. La astilla como pequeña estaca es lo que la mayoría de los films analizados en este libro puede llegar a develar Y, del mismo modo, la infancia es una astilla pequeña, diminuta, dolorosa y grandiosa a la vez.

La infancia es un estallido. Chile estalla; es decir, se astilla cuando se vuelve presente, cuando el margen, la marginalidad, la infancia se hace centro, cuando la idea del estado de inconsciencia en la infancia. Aparece,

reaparece en un grupo de niños estudiantes de enseñanza secundaria y pública que se iniciaron las manifestaciones del estallido social chileno de 2019. Nuevamente “actores secundarios” se roban la película. ¿Qué historia hay tras cada vida de ese grupo de niños que despertaron a un país? Con certeza varias se cruzan y entrecruzan, se tejen, se montan, se narran, se cuentan, como las de los protagonistas de las películas analizadas por Catalina Donoso. Es este el cruce de lo real con la realidad que bellamente presenta el libro, pues las películas en él presentadas, están levantadas desde la sublevación de la infancia frente a todo intento de normarla y encasillarla. Sobre ellas, la autora problematiza la representación tradicional de la infancia, generando un doble *fuera de sí*, como diría Baudrillard; o, tal vez, triple por su eje latinoamericano. La lectura nos aproxima de manera sistemática a este “fuera de sí” de la infancia, lo que permite que el abordaje *teórico* no pierda su condición *corporal*, emocional, por lo que la autora no nos enjaula en la dualidad “cuerpo/mente” lo que sería siempre contradictorio si lo que queremos es hacer presente a la infancia, a las infancias y no sólo a esos niños que no fuimos y que no somos y que no seremos jamás.

*No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia* compone diversos encuadres de las operaciones dominantes del patriarcado, especialmente ligadas al plano de los imaginarios sociales de la infancia: lo que les adultes piensan es propio a un niño o una niña, sobre todo lo ligado a la sexualidad, el placer y el goce. ¿Qué tiene y qué no tiene derecho a desear la infancia? De algún modo todas las historias presentadas abordan esta pregunta y ponen en cuestión a las festividades que *festinan* con artificios de supuestas necesidades hechas de-

seos para *esos niños*, que finalmente pueden desear como espejismo la felicidad del mercado, pero que, tarde o temprano, no llega a compensar el goce indecible de traspasar todo límite, en medio de la siesta de la razón, dentro de la pieza oscura, como diría Lihn (1963). ¿Qué será de los niños que fuimos? Se pregunta el poeta. Algo semejante nos pregunta Catalina Donoso en su libro, el constante cuestionamiento al devenir de la infancia, de esa otra infancia, de esas otras infancias, todo desde el génesis de otra pieza/cámara oscura, que devela el juego constante de estar siempre fuera de cámara. Mucho de esto podemos encontrar en el comienzo del libro, un anuncio que, con guiños de humor, nos conduce al abismo de aquello que hemos marginado, de aquello que nos han enseñado a ocultar por alejarse del principio de razón, todo aquello que le quita seriedad a la *performance* de la certeza cartesiana: fuera sueños, fuera sentidos, fuera cuerpo, fuera infancia.

Este libro no debe reducirse a un compendio de análisis cinematográficos con eje en temáticas de infancia. Lo que la autora nos presenta es, más bien, la problematización de los imaginarios de la infancia, precisamente a través de la imagen/cine. Imagen que desde sus particularidades resuena en la historia de un territorio que se levanta desde la ausencia: ausencia de justicia social, ausencia de dignidad, ausencia de empatía y ausencia de humanidad.

Catalina Donoso centra su propuesta reflexiva en lo que me atrevería a llamar la “otra trinidad”, un cruce entre ética, estética y política, siempre desde la mirada de la infancia, mirada que nos mira de frente cuestionando una infancia que no existe o existe sólo como imagen publicitaria. En *No somos niños. Representaciones proble-*

*máticas de la infancia* disfrutamos del cruce de un cine político que, no sólo se hace cargo de la ausencia; es, de algún modo, la ausencia, con interlocutores a quienes Catalina Donoso pone bellamente a conversar, y digo este *conversar* en el sentido con que Humberto Giannini (1987) comprendía el *conversar*: como un encuentro con un claro inicio, pero de insospechado fin.

Cine y libro, bendecidos por esta otra trinidad, se entretujan para desestabilizar las jerarquías de saberes y parcelas disciplinares; acá conversan grandes teorías del cine, la filosofía, la literatura, el psicoanálisis, con vidas infantiles marginadas y marginales que, en común, tienen la orfandad del infinito; algo así como ser huérfanos del absoluto, que pudiese ser, finalmente, el territorio de la libertad.

Cuatro son las secciones que componen este libro; pero lo más probable que le suceda al leerlo es que no necesite divisiones, índices, ni indicaciones de ningún tipo. La infancia se hace presente en el trabajo de la autora; *se-hace-presente-* hay presencia, se detiene el cronos y aparece el aión. Catalina Donoso no sólo nos habla de la infancia: en su libro la autora nos permite habitar la infancia durante un tiempo infinito.

---

#### Lorena Herrera P.

Universidad de Chile  
lorenaherrera@u.uchile.cl

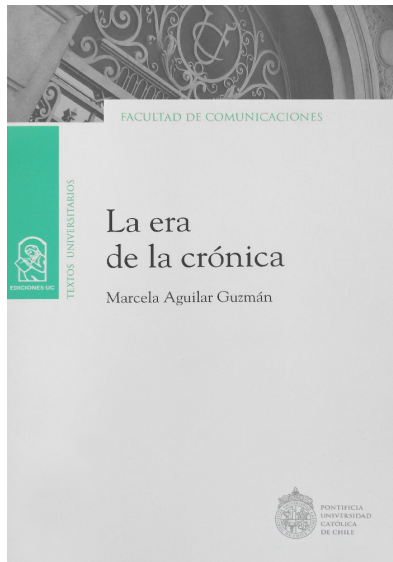
---

#### Referencias

- Giannini, H. (1987). *La reflexión cotidiana*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Lihn, E. (1963). *La pieza oscura*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

## La Era de la Crónica

Marcela Aguilar Guzmán. (2019). *La Era de la Crónica*. Santiago, Chile: Ediciones UC. 175 páginas. ISBN 978-956-14-2436-4



¿Qué es el tiempo? ¿Cuál es la brecha? ¿Ficción o realidad? ¿Hasta dónde llegan las palabras? ¿Acaso las historias conmueven, mueven, presionan, pueden desestabilizar al poder, a la arrogancia, descubrir fronteras, crear otras? ¿Hasta dónde llegan las palabras? A medida que se avanza en la lectura de este libro, es imposible dejar de escuchar a ese moscardón del que hablaba Javier Darío Restrepo, maestro de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (hoy Fundación Gabo). Ese moscardón y su zumbido cubierto de letras y acciones arriesgadas, investigación, ética puesta a prueba, algo de épica y algo de fracaso. Susana Rotker reaparece de igual forma en cada página, porque lo que Aguilar hace es retomar un hilo que, luego de la muerte de la autora venezolana,

fue arrancado de cuajo (*La invención de la crónica*, 1992).

Es así como esta lectura se cruza con cronistas de Indias y, en paralelo, con cronistas de la modernidad que intentaron narrar esta otra América, como José Martí o Rubén Darío. Y de ahí a Alma Guillermoprieto, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, por nombrar sólo a tres que, desde México, nos contaron parte clave para comprendernos como América Latina. *La Era de la Crónica* de Marcela Aguilar se funda en historias y espacios biográficos de autores y autoras de un tiempo presente, posible de reconocer en las vidas “invisibles” que en él se vuelcan o en el vivir bien que, oteando entre retazos, aparece en las fronteras del poder.

Textos y contextos se mueven con Aguilar desde un lugar pendular en que la construcción de la subjetividad latinoamericana, especialmente, que aquí aparece, pareciera generar un acto performativo al enfrentarse a las innumerables condicionantes sociales, históricas y culturales que presionan sobre quiénes escriben y sobre quiénes se escribe. Este estudio no agrega más capas al análisis, sino, más bien, se aboca a intentar destrabar la madeja que implica hacer literatura desde el periodismo. Y lo hace con precisión quirúrgica, sin comprometer en demasía un punto de vista político agudo sobre las representaciones y sus implicancias. El libro actúa, por tanto, a modo de cartografía extendida sobre una tabla rasa que presume continentes profundos en los que cada punto en el mapa arroja una autoría y una escala propia.

Desde la introducción, los objetivos son claros porque lo que se observa es una estrategia para desterrar la idea de que la crónica pertenece

a un género menor. Por consiguiente, es una fórmula, una práctica, una rutina, una forma de vida para contar historias. Serán los relatos de la larga Historia, ésa de revueltas, abandonos, esperanzas a fuego, ciudades distópicas, puntos de fuga, ovaciones al poder y descatos al poder. Junto con lo anterior, la autora plantea la búsqueda del acontecimiento que permita una historicidad entre ensayos, prólogos, columnas y entrevistas.

Tanto se ha escrito sobre la crónica durante estos últimos años (no al nivel de Rotker, tal vez), que Aguilar busca pistas para su propia escala de mapas, articulando estas reflexiones con la materialidad discursiva que aquí aparece en tanto cuerpos, divergencias, destierros, fiestas populares, crímenes, retos políticos y sobre “la política”, y escritos en prosa. La *polis* y las formas de habitarlas son una constante en esta industria cultural, que revistas como la peruana *Etiqueta Negra* (suspendida por ahora) y otras, han marcado como señales de un tiempo. “¿Tiene, entonces, algún sello distintivo la llamada nueva crónica latinoamericana? ¿O su visibilidad mediática se debió más bien a un ejercicio ajeno al texto mismo?” (p.18), se pregunta Aguilar, para continuar introduciendo en esta lectura a letrados/as y a quienes solo han mirado de reojo las páginas de tinta y alambiques digitales que hay detrás de Leila Guerriero, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Josefina Licitra, Juan Pablo Meneses, Gabriela Wiener, Julio Villanueva Chang, Cristian Alarcón, Juan Villoro, Daniel Tittinger, Alberto Fuguet, Juan Cristóbal Peña, Marcela Turati y Rodrigo Fluxá. Ellos/as son los hitos en la cartografía, quedando afuera decenas de otras voces que, quizás más alejadas del centro, se instalan en derroteros de menor fama mediática.

En el primer capítulo, Aguilar establece un punto de partida histórico, rápido, pero de múltiples niveles, produciéndose un movimiento especial entre crónica de Indias, crónica de la conquista, del siglo XIX y XX y la actual, vinculada al Nuevo Periodismo estadounidense, al periodismo literario latinoamericano y a sus espacios de producción (medios como *El Faro* o *Anfibia* son fundamentales, como lo son, también, la Fundación Gabo —¿el nuevo, pero fallido, boom?—, *The New Yorker* o *Gatopardo*), circulación y consumo (audiencias dispersas, fragmentadas y neoliberales).

A propósito, la autora establece que, en la actualidad,

es difícil definir la crónica latinoamericana, ya que se ha disgregado en múltiples líneas, desde la más contemplativa, como la de Roberto Merino o Francisco Mouat en Chile, hasta la investigación periodística, que desarrollan en Chile Juan Cristóbal Peña o Javier Rebolledo. Si la crónica modernista se define en importante medida por el soporte: el periódico y la revista (dos medios impresos que alcanzaron enorme circulación e influencia en la primera mitad del siglo XX), la crónica contemporánea se publica en escasos medios impresos que, además, han perdido circulación e influencia desde que la información comenzó a circular libremente en plataformas digitales (p.37).

“¿Quién habla y cómo habla en la crónica?” se titula el segundo capítulo, un espacio central que seguro agradecen los y las estudiantes de periodismo, porque se vuelve una especie de manual que disecciona fragmentos para dar con los tiempos (la música se emparenta con la disposición

de las palabras), el punto de vista y el proceso de construcción, donde las voces son esqueleto y forma. La metodología de análisis textual sostiene la tesis sobre la que se encuadra este estudio. Y es que, como se menciona, “es la dimensión dialógica de textos, enunciada por Bajtín en 1956: ninguna crónica se escribe en el vacío, cada crónica responde a un texto anterior y es posible reconocer ese diálogo, aunque haya décadas o incluso siglos de distancia entre un enunciado y otro, entre una pregunta y una respuesta”. Notable Bajtín y buen rescate de Aguilar.

“De qué habla la crónica”. Así arranca el tercer capítulo. Es, tal vez, el eje central del libro, porque aquí la literatura permite cavar un foso en cada punto del mapa para llegar a los motivos (según Frenzel). Las aproximaciones se dan a partir de retazos de relatos y los hallazgos no dejan de ser interesantes, sobre todo porque el adentro es el afuera y el afuera es el adentro (lo público y lo privado en una tensión con grados de humor, sarcasmo, afectos, estructuras para rastrear lo emergente, dominante, residual que cabe en el presente). No hay retórica y falta profundizar en el poder y lo político, lo invivible, en este examen a “Amazonas y heroínas”; “Añoranza de países lejanos”; “Arcadia y el salvaje noble”; “Bajada al infierno”; “Bandido justo, rebelde”; “Codicia, avaricia; sed de oro, avidez de dinero”; “Emigrante, emigración, ídolo lejano recuperado”; “Ermitaño, estrafalario”; “Tiranía, tiranicidio, traidor”; “Vida deseada y maldita en una isla”. Motivos que no dejarían espacio a la radicalidad y a la ruptura.

Y es ahí donde la pregunta sobre la historicidad se vuelve a abrir para dar paso al cuarto capítulo: “Qué hablan sobre la crónica”. La hibridez (Villoro

la llama el “ornitorrinco de la prosa”) es central en el análisis de quienes escudriñamos la crónica; y, también, lo es el concepto de “verdad”, porque no hay cabida al oportunismo, como bien lo muestra Aguilar al citar a Rosanna Reguillo, porque en ella sí hay radicalidad cuando se trata de analizar ciertos textos con el prisma de la resistencia a la domesticación. En este capítulo la autora muestra el mapa de quienes analizan los textos como si fueran lugares espectrales donde habita el discurso hegemónico o aquel que esgrime el “paradigma del conflicto”, apareciendo la “verdad” testimonial de la opresión como lugar central del montaje de imágenes que, a modo de collage, imprime formas estalladas de acceder al conocimiento y a estructuras del sentimiento fuera del lugar común normado por el centro y en los márgenes de la vida cotidiana.

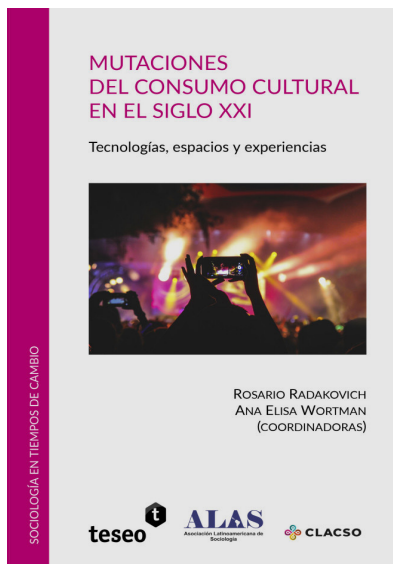
Por último, y siguiendo con la estructura de una tesis, la autora nos lleva a las conclusiones a través del quinto capítulo: “De qué hablamos cuando hablamos de crónica (una reflexión sobre los géneros)”. Como un epílogo, esta última parte se articula desde los estudios culturales y hay mayor densidad en el análisis propio, lo que da sentido a los pasos seguidos desde el panorama, el manual, la tesis. Es una especie de marco teórico al revés, con autores como Todorov, Bajtín, Verón, Tesche y Foucault, sosteniendo un diálogo con la materialidad que le antecede. Un marco de interpretación necesario para reinstalar a la crónica como un lugar en el que, como en otros, se disputa el mundo de los sentidos.

---

**Dra. Ximena Póo F.**  
Universidad de Chile  
xpoo@uchile.cl

## Mutaciones del consumo cultural en el Siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias

Rosario Radakovich & Ana Elisa Wortman. (2019). *Mutaciones del consumo cultural en el Siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias*. Buenos Aires: Editorial Teseo / ALAS / CLACSO. 300 páginas.



En esta publicación de descarga gratuita por la editorial Teseo, Rosario Radakovich y Ana Wortman presentan una selección de trabajos con eje en el XXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS), realizado en Montevideo del 3 al 8 de diciembre de 2017. Si bien este proyecto se enmarca dentro de un grupo de trabajo con un programa amplio de investigación sobre sociología de la cultura, la compilación de artícu-

los reunidos en esta publicación tiene como referencia principal la categoría de consumo cultural. Esta decisión teórica resulta de por sí un gesto problemático no sólo porque implica una crítica subyacente a la perspectiva culturalista —en el sentido de la mirada que privilegia las diferencias culturales más que las desigualdades sociales— sino que, también, a la lectura tradicional de la sociología del arte y de los intelectuales en la medida en que apuesta por el lenguaje económico de la teoría crítica y de los estudios culturales latinoamericanos.

Esta observación queda en evidencia con la mera alusión al título principal del libro. La metáfora biológica contenida en *Mutaciones del consumo cultural* tiene cierta resonancia a las *Culturas híbridas* (García-Canclini, 2005) de América Latina, pero con la diferencia que, en este caso, no se privilegia la mixtura o la fusión entre procesos sociales, económicos y políticos sino la metamorfosis del consumo cultural en el siglo XXI. Por eso, hablar de “mutación” como un salto en la secuencia de ADN implica asumir la existencia de un punto de inflexión que se produce con el desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación, fundamentalmente, en los procesos asociados con la lógica exponencial que se deriva de la revolución digital.

En este sentido, uno de los principios que estructura la compilación de los distintos trabajos es la idea de que la mutación en los consumos culturales se realiza en tres ámbitos diferentes: “la industria cultural transnacional (...), la escena independiente (...) y el escenario abierto por las nuevas tecnologías” (Radakovich & Wortman, 2019). El problema que acarrea esta definición es que tiende a subestimar los contactos, las sinergias y las articulaciones que se producen entre sí.

No sólo porque el ámbito tecnológico atraviesa por completo a los dos primeros, sino también porque la propia dinámica de la reproductibilidad técnica de las mercancías digitales genera una reestructuración completa de los principios organizadores de la legitimidad cultural, hasta el punto de volver porosas las fronteras que separaban la alta y baja cultura, la escena independiente y la industria cultural transnacional.

Al plantear este ejercicio de diseminación cultural, la organización del libro queda definida entonces bajo criterios post bourdianos<sup>1</sup>, en el sentido en el que se asume como punto de partida el declive de los criterios tradicionales de distinción junto con la concepción hojaldrada de la cultura. Por ende, la aparición de los consumos transmediales, las plataformas digitales, el *binge watching* y la saturación/curaduría de contenidos, lejos de definir un escenario tecnológico separado con una lógica autónoma, tiende más bien a fusionarse con las prácticas y consumos culturales realmente existentes. De ahí que una de las marcas distintivas de la época consiste en que, ese conjunto de variaciones y transiciones típicas del siglo XXI modifican, en la misma proporción, tanto la naturaleza del artefacto cultural como la experiencia y apropiación del mismo.

Dicho esto, se puede encontrar una línea de continuidad, que opera a lo largo de los diferentes trabajos y que resulta de un uso amplio de la noción de consumo cultural. Esto significa que, en la práctica, el término opera in extenso involucrando una serie de actividades heterogéneas pero articuladas entre sí, lo que demarca una esfera particular de análisis compuesta por espacios, sujetos y objetos articulados con un determinado sentido de unidad. No sólo superando la va-



riedad geográfica de las experiencias analizadas sino también, la multiplicidad de la forma social que asume la circulación de los bienes simbólicos en el siglo XXI. A veces bajo la modalidad de la participación, de la intervención o del trabajo, pero, también, de la adquisición mercantil o de la circulación gratuita, el libro organiza con éxito actividades heterogéneas bajo la órbita de pertenencia a la figura del usuario/consumidor.

De ahí la polisemia que afecta a la noción de consumo cultural a lo largo del libro ya que, en algunos casos, remite a la demanda efectiva de *best sellers* en Bogotá; en otros, a los gustos y preferencias culturales de los jóvenes franceses; pero, también, a la apropiación tecnológica por parte de mujeres egresadas de Laboratorio en la Ciudad de México, al uso de plataformas digitales en ciudades del interior argentino, etc. De hecho, a pesar de la diversidad de las experiencias globales, existe una fuerte coherencia a la hora de rescatar una mirada que privilegia el lugar de las audiencias activas y de la recepción crítica.

Sin embargo, esa extensión terminológica, lejos de ser deficiente, revela el espesor del concepto. Para esto es necesario distinguir entre las fases iniciales del proceso de consumo con sus respectivos rituales de posesión, arreglo y vaciamiento (McCracken, 1990), en donde se dirimen las cuestiones estéticas, la demanda efectiva y la conformación de gustos; de la fase terminal del ciclo consuntivo relativa a los usos, las apropiaciones, la domesticación y el descarte. De esta manera, la pregunta de Cicchelli y Octubre acerca de cómo el gusto del mundo llega a los jóvenes pone en evidencia la importancia que adquiere la exposición a la industria cultural transnacional generando diferentes facetas de cosmopolitismo estético

(involuntario, sectorial, principal) y nuevas formas de socialización a través de la circulación de narrativas transmedia como es el caso de *Pokémon Go*, según el trabajo de Cortez Oviedo. Por el contrario, aquellas líneas de investigación que priorizan las formas tardías del proceso de consumo como, por ejemplo, la tesis de González Carballal acerca de las representaciones sobre el uso de la biblioteca o de la música como actividad creativa destacan, más bien, ciertas tendencias para pensar la práctica cultural desde la individualización y la flexibilidad.

Por eso *Mutaciones del consumo cultural* es principalmente una invitación a escapar del pensamiento dicotómico evitando el reduccionismo economicista pero también el relativismo cultural, pero cuyo principal mérito consiste en problematizar la articulación dialéctica entre el mundo de la producción y la esfera del consumo. No tanto como un intento deliberado por el uso acrítico de la figura problemática del prosumidor sino, principalmente, por el hecho de destacar que el consumo cultural implica siempre la realización de un determinado trabajo y que detrás de las formas productivas se erigen determinados modelos de consumo. Si una muestra del primer caso es el artículo de Cicchelli y Octubre donde el trabajo emotivo y cognitivo constituye la condición de posibilidad para la aparición del consumidor cosmopolita amateur; en el segundo caso, Quiña y Spinetta describen cómo el trabajo emotivo y cognitivo del trabajador creativo se articula sobre una lógica de sentimiento asociada con el consumo del imaginario emprendedor. De esta manera, mediante la posibilidad de pensar la articulación se realiza definitivamente la máxima esbozada por Marx en los *Grundrisse* (2007) de concebir la identidad entre

la producción y consumo como momentos constitutivos de una unidad. Con este gesto de apertura, el libro representa sin lugar a dudas un punto de partida muy sugerente para futuras investigaciones.

---

### Matías Romani

Universidad de Buenos Aires  
romani@cbc.uba.ar

---

### Notas

1 Resulta sintomática la pérdida de relevancia de una perspectiva teórica como la sociología de Pierre Bourdieu, apenas citada en seis oportunidades y tan sólo trabajada, de manera marginal, en tres de los trece trabajos que conforman la compilación.

---

### Referencias

- García-Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Marx, K. (2007). *Elementos fundamentales para la crítica a la Economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Vol. I. México: Siglo XXI.
- McCracken, G. (1990). *Culture & Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Radakovich, R. & Wortman, A. (2019). *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias*. Buenos Aires: Teseo.



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

[www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)

