



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**TRAYECTORIAS DE ESPECTADORES DE CINE JÓVENES  
EN LA COMUNA DE PUENTE ALTO**

**Una mirada desde las ciencias sociales a la formación de públicos para las artes  
audiovisuales**

**Tesis para optar al grado de  
Magíster en Ciencias Sociales mención Sociología de la Modernización**

**ROCÍO SOLEDAD GUAJARDO QUIÑONES**

**Coordinador(a):  
Karina Rodríguez Navarro**

**Profesora guía:  
Marisol Facuse M.**

**Comisión Examinadora:  
Claudio Duarte Q.  
Karina Rodríguez N.**

**Santiago de Chile, julio 2022**

## **Agradecimientos**

Agradecida del cine, del mate  
que sin ellos este trabajo no existiría.

Agradecida de mi familia  
que son el principio y el fin de todo.

Agradecida de compañeros, profesores y consejos pasajeros  
y sobre todo de quienes compartieron su palabra conmigo.

Finalmente,  
eternamente agradecida de Fundación Tokio y el programa SYLFF  
Por apostar en mí.

## Tabla de contenido

<b>ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES</b> .....	v
<b>RESUMEN</b> .....	vi
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>2. ANTECEDENTES</b> .....	4
<b>2.1 Los estudios del cine y artes audiovisuales en Chile</b> .....	4
<b>2.2 Públicos de cine: una revisión desde las ciencias sociales</b> .....	7
<b>2.2.1 Nueva Historia del Cine: salas, oferta y experiencia cinematográfica</b> .....	9
<b>2.3 Los estudios de públicos de cine en Latinoamérica y Chile</b> .....	9
<b>2.4 Políticas culturales y públicos: del Estado a la sala de cine</b> .....	10
<b>2.5 La importancia del territorio: El cine como práctica situada</b> .....	14
<b>3. PROBLEMATIZACIÓN: ¿Públicos, audiencias o espectadores?</b> .....	17
<b>3.1 Una mirada sociológica para la formación de espectadores críticos</b> .....	19
<b>3.2 Pregunta de investigación</b> .....	20
<b>3.3 Objetivos</b> .....	20
<b>4. MARCO CONCEPTUAL: Perspectivas teóricas para el estudio de las trayectorias</b> .....	21
<b>4.1 Trayectorias: Entre la agencia y la estructura</b> .....	21
<b>4.2 ¿Cómo estudiar la trayectoria de un espectador de cine?</b> .....	23
<b>4.3 Contexto de recepción: aportes interdisciplinarios para el estudio de los públicos</b> .....	27
<b>4.4 Juventudes, generación y pantallas</b> .....	29
<b>5. MARCO METODOLÓGICO</b> .....	31
<b>5.1 Método y enfoque biográfico</b> .....	32
<b>5.2 Técnicas para la producción de información</b> .....	33
<b>5.3 Configuración de la muestra</b> .....	34
<b>5.4 Sobre las y los participantes del estudio</b> .....	37
<b>5.5 Método de análisis de información</b> .....	38
<b>6. RESULTADOS</b> .....	40
<b>6.1 Prácticas de espectador(es): Consumo, investigación y creación audiovisual</b> .....	40
<b>6.1.1 Prácticas de consumo y visionado</b> .....	41
<b>a) La dualidad del cine: entre el arte y la entretención</b> .....	41

b) Gustos, preferencias y elecciones individuales .....	44
c) Intensidad en el visionado .....	47
d) Cine del mundo .....	48
f) Cine chileno .....	50
g) Plataformas de visionado .....	52
h) Redes sociales y cine .....	54
6.1.2 Prácticas de investigación: Aprendizaje y (auto)formación audiovisual.....	56
6.1.3 Prácticas de creación: Espectadores y prosumidores .....	59
6.2 El recorrido de un espectador de cine: proceso de adhesión a las prácticas culturales audiovisuales.....	62
6.2.1 Niñez y primeros acercamientos al cine .....	62
6.2.2 “Todo empieza con una”: Inicios en el interés por el cine .....	68
6.2.3 Puntos de inflexión y transiciones: experiencias significativas relacionadas al cine	70
6.2.4 De estallidos y pandemias: prácticas de espectador en la actualidad .....	75
6.3 Escenas y espacios de socialización cinematográfica en las juventudes .....	79
6.3.1 El espacio familiar .....	80
6.3.2 El grupo de pares.....	85
6.3.3 El cine en la escuela .....	87
6.4 Espectadores situados: Contexto social y territorial de prácticas audiovisuales .....	90
6.4.1 Asistencia, exhibición y visionado de cine en Puente Alto.....	91
6.4.2 La búsqueda por otras experiencias.....	94
6.4.3 Espacios y programación audiovisual: las posibilidades cinematográficas .....	96
7. CONCLUSIONES.....	98
8. BIBLIOGRAFÍA .....	102
9. ANEXOS .....	111
9.1 Repertorio de prácticas cinematográficas y audiovisuales .....	111

## ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

<b>Tabla N° 1: Caracterización de la muestra.....</b>	<b>35</b>
<b>Tabla N° 2: Características sociodemográficas la muestra.....</b>	<b>37</b>
<b>Tabla N° 3: Percepciones sobre el cine.....</b>	<b>43</b>
<b>Tabla N° 4: Asistencia a salas de cine comercial y alternativa.....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 1. Gráfico asistencia a salas de cine en los últimos 12 meses, años 2004/2005, 2009-2012 y 2017 (en porcentajes) .....</b>	<b>12</b>
<b>Figura 2. Espectadores por semana. Primeras 12 semanas del año 2020 .....</b>	<b>13</b>
<b>Figura 3. Esquema disposicionalista y contextualista para el estudio de trayectorias....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 4. Contexto de recepción.....</b>	<b>28</b>
<b>Figura 5. Captura de pantalla aplicación Letterdbox.....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 6. Imagen de participante mostrando colección personal de VHS.....</b>	<b>65</b>
<b>Figura 7. Imagen de participante mostrando colección personal de películas.....</b>	<b>65</b>

## **RESUMEN**

Esta investigación presenta un análisis de las trayectorias de espectadores de cine jóvenes en contextos urbanos periféricos, donde se indaga en los procesos de adhesión y formación de prácticas cinematográficas y audiovisuales en su curso de vida. Basándonos en un enfoque cualitativo y biográfico, el objetivo principal de esta investigación es comprender cómo estos jóvenes construyen su trayectoria en tanto espectadores de cine, caracterizando sus prácticas cinematográficas y audiovisuales en la actualidad, observando aquellos puntos de inflexión y transiciones durante el curso de vida, los principales espacios de socialización relacionados al cine y el contexto de recepción en el cual se desenvuelven estos espectadores y sus prácticas. Mediante una perspectiva interdisciplinaria y una metodología cualitativa, se utilizó como principal técnica de investigación la entrevista biográfica semiestructurada, cuyo universo muestral fue de 15 participantes. Los resultados nos mostraron que existe una diversidad de experiencias autoformativas las que en su conjunto van dando forma a la trayectoria de los espectadores, donde convergen elementos de carácter simbólico, afectivos, territoriales y tecnológicos, permitiendo la adhesión a prácticas culturales cinematográficas en los jóvenes de contextos periféricos.

Palabras clave: Trayectoria; espectadores; jóvenes; cine; prácticas de espectador

# 1. INTRODUCCIÓN

El cine es una de las manifestaciones artísticas más populares en la sociedad. De ella sabemos que su público más frecuente son los jóvenes (CNCA, 2017) y algunos aspectos generales como sus preferencias cinematográficas o las salas que más frecuentan. Pero ¿cómo se convirtieron en espectadores o aficionados? ¿Qué prácticas relacionadas al campo audiovisual desarrollan cotidianamente y por qué? Estas son preguntas que interesa responder para pensar el campo de la gestión cultural en Chile relacionado a la “formación de públicos y/o audiencias”, ámbito que se presenta como un desafío actual y futuro para la sostenibilidad de los distintos ecosistemas culturales en Chile (MINCAP, 2021).

En general, la respuesta por parte de instituciones y gestores culturales a la formación de “públicos para el arte” ha sido abordada desde el marketing cultural (Sellas y Colomer, 2009), cuyo fin último es aumentar el número de visitantes o participantes de una actividad artístico-cultural. Sin embargo, esta investigación apunta en otra dirección: comprender desde las ciencias sociales el proceso de adhesión a prácticas artísticas y culturales vinculadas con artes audiovisuales (cine, series, videoarte, entre otros). No interesa en este trabajo obtener una imagen precisa de lo que son sus consumos o prácticas relacionadas al audiovisual, sino más bien, la propuesta es observar en retrospectiva su proceso (individual y social) para llegar a ser hoy en día espectadores de cine: ya sea alternativo, convencional, de autor, independiente o “mainstream”. Cine en todos sus géneros y formas.

Sin embargo, dado que la disposición de equipamiento, instituciones y programación de cine y audiovisual, en general, se presenta de manera concentrada en el centro de la ciudad (en este caso de Santiago), creo importante observar lo que ocurre en otros lugares alejados del centro, es decir, la periferia urbana. Entendiendo que, en el campo de la producción cultural nada viene dado naturalmente, y de que toda práctica es una actividad situada (Campos, 2019) me interesa comprender cómo espectadores de cine en contextos socioespaciales periféricos desarrollaron su interés por las artes audiovisuales en general.

Por ello nos adentraremos en la trayectoria de espectadores de cine jóvenes en contextos periféricos como objeto de investigación. De esta manera, nuestro objetivo general es comprender las trayectorias de espectadores de cine en jóvenes de la comuna de Puente Alto. Para esto desarrollamos una metodología de carácter cualitativo con un enfoque

biográfico, cuya principal técnica de producción de la información es la entrevista biográfica semiestructurada.

La propuesta de abordar el estudio desde una perspectiva biográfica, tomando como central la noción de trayectoria, es porque considero que en tanto espectadores o públicos no existe una sola o unívoca relación con el arte, sea cual sea la disciplina. Al contrario, a lo largo de una vida podemos pasar por distintos niveles de involucramiento y variar en nuestros gustos e intereses. En definitiva, no se nace siendo espectador de cine, aficionado al teatro, amante de la danza o músico amateur. Todos se forman en el camino. Lo que nos interesa precisamente es rastrear ese camino, observar cuales son los desplazamientos, los puntos de inflexión, las transiciones. Comprender la trama, más que el desenlace. En ese sentido, la elección de un enfoque biográfico se justifica, ya que nos interesa articular espacio-temporalmente las tensiones y contradicciones presentes entre los aspectos subjetivos y objetivos a lo largo de la trayectoria de un espectador de cine.

La tesis a continuación se estructura de la siguiente manera:

Los primeros 5 capítulos se realiza un acercamiento al fenómeno de estudio, abordando algunos antecedentes generales para la construcción del problema de investigación. Se presenta la pregunta y objetivos respectivos que guiaron el proceso. Posteriormente, se revisan los aspectos teóricos más relevantes que acompañaron la reflexión. Finalizando esta primera parte, se incluye la metodología (técnica de producción de información y configuración de la muestra) junto con algunos elementos centrales del enfoque biográfico y el trabajo con trayectorias.

En el sexto capítulo se presentan los principales resultados de la investigación, en función de los objetivos planteados al inicio. Aquí se aborda la discusión junto con el análisis de los resultados y algunos hallazgos sobre el fenómeno en cuestión.

En el séptimo capítulo y última parte de la investigación, se desarrollan las conclusiones sobre el proceso, limitaciones y potencialidades para futuros estudios. Finalmente se incluye la bibliografía revisada y anexos de la investigación



## 2. ANTECEDENTES

A continuación, haré un repaso por los que considero los principales antecedentes contextuales e institucionales en los cuales se enmarca esta investigación. Primero, se hará referencia a los estudios de cine en general en Chile, para luego abordar estudios relacionados a los públicos directamente desde las Ciencias Sociales, haciendo especial hincapié en la producción académica e intelectual de Latinoamérica y Chile. También es necesario un abordaje institucional, observando como el tema de los públicos adquirió relevancia en Chile durante la última década. Finalmente, me propongo introducir la dimensión espacial que es central en este estudio, la cual responde a por qué enfocar la investigación en el contexto de la comuna de Puente Alto.

### 2.1 Los estudios del cine y artes audiovisuales en Chile

En nuestro país la investigación relacionada al cine no es reciente. Ya desde la segunda mitad del siglo XX es posible encontrar literatura al respecto. En 1957 por ejemplo, se publicó el primer libro sobre cine en Chile del cual se tiene registro: *Grandezas y miserias del cine chileno* de Alberto Santana. Pero no es hasta la década de los 80 donde se comienza a perfilar el cine como un objeto de investigación, con estudios que “contribuyen a un mayor conocimiento del cine producido en nuestro país en diversos ámbitos —el cine mudo, el cine político de los años 60 y 70, el cine de la transición, el documental— en la mayoría de los casos de un modo general” (Salinas y Stange, 2009:272). Un trabajo pionero fue el de Jacqueline Mouesca quién se dedicó a revisar la historia del cine y específicamente del documental chileno (Mouesca, 2005). Sus investigaciones se centraron primero en una dimensión histórica, tomando las crónicas cinematográficas de distintas épocas y su contexto. En 1988 publicó *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, estudio que continuó y amplió, publicando en 1992 el libro *Cine chileno: veinte años: 1970-1990*.

En otro ámbito, también existe una interesante producción académica proveniente del periodismo relacionado a historia, memoria e identidad chilena a través del cine, (Salinas y Stange, 2017; Villarroel, 2016). Un caso importante es el libro *La mirada obediente* de Salinas y Stange (2017) quienes se enfocaron en aspectos del lenguaje cinematográfico y en las condiciones de producción y recepción de los filmes pasando por distintas épocas y

contextos históricos. Así, desde distintas disciplinas y sus particulares áreas de análisis de las Ciencias Sociales, se analiza la construcción de un relato histórico a partir de películas emblemáticas de la filmografía nacional. En este ámbito también destacamos la colección realizada por la Cineteca Nacional de Chile a partir del Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, la cual consta de tres libros con distintos autores: *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013); *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2014) y *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2015).

En plena dictadura cívico-militar, Alicia Vega publicó *Re-visión del cine chileno* (1979) donde relata el acontecer del cine chileno y aborda sus propias líneas interpretativas sobre la inscripción del cine en el desarrollo de la industria nacional o el campo de la estética. Este texto fue publicado por el entonces Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), quienes realizaban interesantes y variadas investigaciones sobre distintas disciplinas artísticas en el contexto dictatorial. Pero además, la trayectoria de Alicia Vega como académica y docente es un referente en otros ámbitos. Vale la pena mencionar la publicación que rescata la experiencia de los talleres de cine popular para niños realizados por ella y un equipo de trabajo en distintas poblaciones de Santiago desde la década de los ochenta hasta la actualidad (Vega, 2021), siendo relevante por su modelo de enseñanza e impacto en las infancias.

Un tópico también relevante dentro del campo cinematográfico es también la literatura basada en biografías de cineastas chilenos destacados como Cristian Sánchez (Rufinelli, 2007), Patricio Guzmán (Rufinelli, 2008), Raúl Ruiz (Sánchez Garfias, 2011) o Ignacio Agüero (De los Ríos y Donoso, 2015). En este caso podemos mencionar nuevamente el trabajo de Mónica Villarroel (2005) donde explora la identidad chilena construida por distintos cineastas<sup>1</sup> como mediadores culturales en el periodo democrático post dictadura, a través de su trayectoria cinematográfica.

En cuanto a publicaciones de carácter reciente, destacamos el enfoque de género adoptado por los estudios de cine en los últimos años, tal como el libro de Antonella Estévez *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno* (2021) donde se busca rescatar la participación y el rol de la mujer en el cine chileno. Esta

---

<sup>1</sup> Los cineastas escogidos fueron Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín, Gustavo Graef-Marino, Andrés Wood, Cristian Galaz y Orlando Lubbert. El criterio de selección fue el carácter “emblemático” de sus films: reconocimiento de público, crítica y premios tanto nacionales como internacionales

perspectiva es una de las más “nuevas” y con poco desarrollo en Chile, aunque proviene de una antigua tradición conocida como teoría fílmica feminista (TFF), que surge a partir de los años setenta en Europa. La TFF consiste en un marco teórico y metodológico especializado en el análisis de la representación femenina en el audiovisual y en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración (Zurian y Herrero, 2014).

Por otro lado, a raíz de los cambios y avances tecnológicos que han transformado al cine (tanto en formatos, como duración, narración y estructura) se comenzó a hablar de artes audiovisuales<sup>2</sup> en general para referirse a aquellas disciplinas -o subdisciplinas- y dispositivos artísticos que combinan imagen en movimiento con sonido. En general se considera el cine como la principal, pero también se incluye la televisión, producciones en formato de series y los videojuegos. En ese sentido, dentro del ámbito académico podemos destacar investigaciones sobre representaciones sociales a través de las series tanto de televisión como en streaming, poniendo atención a sus contenidos, diálogos, personas y discursos (Camilos-Pérez, J. y Ochoa, G., 2016)

Como se observa, el ámbito de estudio es amplio y diverso, donde se encuentra gran heterogeneidad en sus temáticas, metodologías y focos de interés, lo cual habla de un campo vigente y en permanente construcción. Sin embargo, esta breve revisión de los principales estudios en materia cinematográfica y audiovisual, evidencia un fuerte énfasis en el ámbito interno del cine<sup>3</sup>, en tanto obra y producto artístico, siendo aún más escasos los estudios sobre quienes ven y hacen circular estas obras. Como establece Mantecón (2015) el público ha sido el “gran ausente” en los estudios sobre el cine, tanto de los históricos, sociológicos, como los provenientes del campo de la comunicación. Abordar esto, desde la propuesta de la sociología del arte (Heinich, 2003) remite a un análisis externo de la obra, lo que implica centrarse en los contextos sociales de la creación artística (Facuse, 2010).

En esta investigación, se indagará en ese ámbito “externo” muchas veces olvidado de las artes audiovisuales, donde se encuentran las personas que la reciben o apropian estas obras: los públicos y espectadores de cine.

---

<sup>2</sup> En 2007 las Artes Audiovisuales fueron incorporadas como tal al Currículum Escolar por el MINEDUC en establecimientos educacionales con formación artística diferenciada en 3° y 4° medio. Considera fotografía, el video, el cine y el software con sus tecnologías emergentes.

<sup>3</sup> Natalie Heinich (2003) define dos dimensiones que interesan a la sociología del arte, la dimensión interna de la obra artística y la dimensión externa.

## 2.2 Públicos de cine: una revisión desde las ciencias sociales

En relación al estudio de públicos del cine existen diferentes perspectivas desde donde se ha observado este fenómeno. Uno de los primeros trabajos -poco- reconocido en esta área fue el de la socióloga alemana Emilie Altenloh (1914) quien publicó una investigación denominada "*Zur Soziologie des Kino*" ("Sobre la sociología del cine")<sup>4</sup>. Este dato no es menor ya que es considerada la primera mujer en sociología en realizar una investigación empírica sobre el cine<sup>5</sup>. Su investigación se centró en la ciudad alemana de Mannheim, y aborda la relación entre producción cinematográfica con los gustos y el consumo cultural de los distintos públicos, distinguiendo por estrato social, género y generación (Santoro y Grüning, 2018).

Otros estudios también relevantes en las primeras décadas del siglo XX, no provenían de la academia sino más bien de instituciones que vieron con preocupación los efectos que podía tener un medio como el cine en la población. Un ejemplo notable es el estudio "*The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities*" (1917) encargado por el Consejo Nacional de la Moral Pública en Birmingham, Inglaterra. El objetivo fue realizar "una investigación sobre las influencias físicas, sociales, educativas y morales del cine, con especial referencia a los jóvenes"<sup>6</sup>. Ya en ese entonces se reconoció el carácter universal del cine en relación a otras formas de esparcimiento mucho más exclusivas de ciertos grupos sociales<sup>7</sup>, y que su principal público eran precisamente las juventudes.

En un plano académico, a fines de la década de 1960 surgieron en Europa los denominados *film studies*<sup>8</sup> (o estudios cinematográficos) propios de la tradición anglosajona, donde es posible encontrar un campo de estudios relacionados a audiencias y recepción. De esta manera, comenzaron a desarrollarse marcos teóricos para entender la relación entre una película y sus espectadores, "basándose en gran medida en la literatura existente en los

---

<sup>4</sup> Desafortunadamente estos textos no circulan mucho en Latinoamérica, es posible que no hayan sido traducidos al español, por lo que es una obra y autora bastante desconocida en esta región.

<sup>5</sup> Noticia publicada en el medio digital *Ultima voce* en mayo de 2022 <https://www.ultimavoce.it/emilie-altenloh-la-prima-sociologa-che-studio-il-cinema/>

<sup>6</sup> El documento original de la investigación está disponible en: <https://archive.org/details/cinemaitspresent00natirich/page/viii/mode/2up>

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 21

<sup>8</sup> Los estudios filmicos son una disciplina académica que se ocupa del cine como arte y como medio desde una perspectiva teórica, histórica y crítica.

campos del psicoanálisis, la semiótica, la teoría feminista y el marxismo estructural”<sup>9</sup> (Kredell, 2019:73)

En ese caso, la investigación buscaba responder cómo interpretan las películas los espectadores de cine, qué estructuras de significado tienen, hasta qué punto esas estructuras dan forma o incluso determinan la respuesta del espectador a la película y qué capacidad tiene el espectador individual para construir su propio significado a partir del texto cinematográfico (Kredell, 2019. Traducción propia). Sin embargo, los estudios fílmicos en sus orígenes recibieron fuertes críticas por otorgarle a los espectadores un rol más bien pasivo, construyendo una figura del *espectador-ideal*. A estas corrientes se sumaron los aportes de historiadores del cine, quienes incorporaron nuevas fuentes de información (sobre todo material de archivo) a los estudios de recepción fílmica, deviniendo la figura del *espectador-imaginario* en la del *espectador-asistente al cine* o *movie-goer* (Kredell, 2019. Traducción propia).

Por otro lado, encontramos en Estados Unidos un temprano interés por estudiar los públicos o audiencias de cine. Un trabajo notable fue el del sociólogo y profesor de la Universidad de Chicago, Herbert Blumer, quien publicó en 1933 el estudio *Movies and Conduct*<sup>10</sup>. El libro presenta doce investigaciones sobre la influencia del cine en los jóvenes, realizadas por el Comité de Investigación Educativa del Fondo Payne, a petición del Comité Nacional para el Estudio de los Valores Sociales en el Cine. Los estudios incluían entrevistas con los espectadores, a los que se les preguntaba sobre sus experiencias cinematográficas cuando eran niños. Por ello proporcionó información relevante sobre el visionado de películas en la era muda. Dos décadas después, Leo A. Handel, publicó *Hollywood Looks at its Audience: A report of film audience research* (1950) en un esfuerzo por conocer y comprender adecuadamente los públicos de la industria cinematográfica estadounidense representada por Hollywood. El ejemplo de la Fundación Payne y la investigación aplicada para conocer las audiencias, es muy interesante.

---

<sup>9</sup> “Beginning in the late 1960s, scholars began to develop theoretical frameworks for understanding the relationship between a film and its viewers, drawing significantly from existing literature in the fields of psychoanalysis, semiotics, feminist theory and structural Marxism. When authors refer to the “*film studies*” tradition, it is this body of literature to which they point” (Kredell, 73). Traducción propia.

<sup>10</sup> El documento original de la investigación está disponible en: <https://ia902306.us.archive.org/30/items/moviesandconduct00blumrich/moviesandconduct00blumrich.pdf>

También desde Norteamérica, el trabajo de Frank Manchel es referente de los *Cinema Studies* en Estados Unidos. Uno de sus libros más conocidos por la extensión y profundidad de abordar la enseñanza del cine en la escuela, es *Film Study: An Analytical Bibliography* (1990).

### **2.2.1 Nueva Historia del Cine: salas, oferta y experiencia cinematográfica**

La Nueva Historia del Cine (NHC) es una de las propuestas actuales más relevantes en cuanto al estudio del cine como fenómeno social y no solo artístico/estético. Desarrollada por Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers (2011) la NHC centra el análisis en la interacción que se produce entre las salas de exhibición, la oferta cinematográfica y la experiencia de la audiencia. En el fondo lo que se busca es examinar el cine como un lugar de intercambio social y cultural (Maltby, Biltereyst y Meers, 2011).

Esta perspectiva teórica se rige por una estrategia metodológica interdisciplinar utilizando distintas técnicas de investigación, como la etnografía, la entrevista semiestructurada y la recopilación de fuentes secundarias o estadísticas a lo largo del tiempo. Además, otorga especial importancia al contexto socioespacial donde se desenvuelven los fenómenos cinematográficos, tomando la ciudad como unidad de análisis, en tanto lugar preferencial donde se llevan a cabo estas prácticas (las cuales tienen distintas condiciones de acceso, recursos, entre otras). De esta manera, la NHC se diferencia de otras corrientes de estudio que han puesto mayor atención al análisis fílmico y sus representaciones.

## **2.3 Los estudios de públicos de cine en Latinoamérica y Chile**

Es importante hacer mención a los estudios sobre públicos de cine en Latinoamérica. Relacionados a la tradición de estudios culturales latinoamericanos, aquí encontramos una trayectoria en la que se cruzan las humanidades, la comunicación, la sociología y la antropología (CNCA, 2011) marcando una diferencia con el caso europeo o norteamericano donde los estudios de cine son un campo específico de conocimiento. En ese sentido, Rosas Mantecón (2009) establece que “el estudio de las prácticas de relación de los públicos con las ofertas culturales en América Latina ha vivido un desarrollo vertiginoso en las dos últimas décadas” (Rosas Mantecón, 2009:175), precisamente por esta diversidad de enfoques y temáticas de estudio. En este ámbito destacan las investigaciones que han realizado Néstor

García Canclini (1992; 2007), Jesús Martín-Barbero (1991), Ana Rosas Mantecón (2009; 2015; 2016; 2018), Ana Wortman (2009; 2012), Rosario Radakovich (2014; 2015) entre otros. Como se observa, la investigación cultural y de públicos en América Latina ha sido intensa y adoptada por distintas disciplinas y enfoques. Especialmente el trabajo de Rosas Mantecón, quién como se observa ha desarrollado una línea de especialización sobre los públicos de cine desde la antropología (en el caso particular y situado de México), también desde una mirada histórica y con énfasis en la urbe, dándole importancia al territorio -en dicho caso a la ciudad metropolitana- como lugar donde ocurre la exhibición audiovisual. Para ella, el cine es una “práctica de consumo cultural a través de la cual nos relacionamos con un filme, pero también con otras personas y con el espacio circundante” (Rosas Mantecón, 2019:6).

En el caso chileno destacamos el programa de investigación realizado por la antropóloga y docente María Paz Peirano, quien ha estudiado un amplio abanico de temáticas relacionadas al cine, como por ejemplo los festivales de cine (2018; 2019), cartelera histórica (2018) memoria cultural y material de las salas (2020), y el más reciente estudio sobre públicos de cine en Chile y cultura cinematográfica (2021), entre otros. Su trabajo es pionero en el estudio de los públicos del cine en Chile, y uno de los más consistentes en su abordaje desde la Nueva Historia del Cine como perspectiva de investigación.

## **2.4 Políticas culturales y públicos: del Estado a la sala de cine**

En un país centralizado como Chile, las políticas públicas que integran todo el territorio adquieren especial relevancia. Con la creación del CNCA en 2003 comenzó en el país un proceso de formalización del campo artístico como espacio profesional, de investigación y estudio. A partir de ahí, la acción del Estado en temas de arte y cultura se puede rastrear en las políticas culturales impulsadas desde la institucionalidad. La que se considera la primera de éstas fue el documento “*Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*” realizado bajo el gobierno de Ricardo Lagos. Aquella publicación fue y sigue siendo trascendental para delimitar el marco institucional en el cual se mueve el campo artístico. Como primera política cultural “oficial” se enfocó en el ámbito de la creación, favoreciendo a los artistas y su desarrollo profesional.

La segunda *Política Cultural 2011-2016* estuvo enfocada más bien en las instituciones, debido a la falta de espacios donde realizar y fomentar la producción tanto artística como cultural en general. Sin embargo, al poco andar se evidenció que la creación o mejoramiento de infraestructura no se tradujo en un aumento de la participación cultural por parte de la sociedad civil. En función de esto, se redirigió nuevamente la política cultural llegando a la tercera y última (2017-2022), aquella centrada ahora en los públicos del arte y la participación cultural. Esto se extrae a partir de los enfoques adoptados en este último ejercicio: el enfoque de derechos y el enfoque territorial. El primero significa poner a las personas en el centro de la acción pública, considerándolas como ciudadanos sujetos de derechos culturales que el Estado debe garantizar. El enfoque territorial, por otro lado, considera una visión holística e integral de las comunidades (CNCA, 2017). Se observa así que las políticas públicas en cultura han ido desplazándose y ampliando su foco de acción desde el fomento a la creación y a los artistas, hacia el fortalecimiento de la participación cultural de toda la ciudadanía (CNCA, 2017).

Sin embargo, ante el diagnóstico realizado sobre la baja participación cultural y las barreras de acceso que la condicionan, se creó la Unidad de Programación y Públicos en 2018 (MINCAP, 2021) para fortalecer la acción desde el Estado. En función de lo anterior, en 2021 se publicó el *Plan Nacional de Desarrollo y Formación de Públicos 2021-2024* impulsado por la Unidad de Estudios del Ministerio de las Culturas, Artes y el Patrimonio. Esto permite inferir que durante los últimos años la temática de los públicos adquirió protagonismo desde la esfera institucional-estatal, hasta la gestión de los espacios y organizaciones culturales.

Por otro lado, en cuanto a consumo cultural y participación de actividades artísticas, la cuarta y última Encuesta Nacional de Participación Cultural (ENPC, 2017) importante medición en temas de arte y cultura en Chile, señaló que la asistencia al cine era la práctica cultural<sup>11</sup> más frecuente de las y los chilenos, alcanzando un 43% de las preferencias. En términos específicos también el grupo etario que más realiza esta práctica son jóvenes. Sin embargo, aun siendo la actividad cultural más realizada, en el caso particular del cine hubo una disminución de asistentes en comparación a la medición de 2012, bajando un 3% en 4

---

<sup>11</sup> En la Encuesta se entiende por práctica cultural como “toda actividad de producción y recepción cultural” (Coelho, 2009:258). Así, el derecho a la cultura se ejerce a través de la participación individual o colectiva.



años (ENPC, 2017) descenso que se observa también en otras disciplinas artísticas, siendo la asistencia al teatro una de las más afectadas.

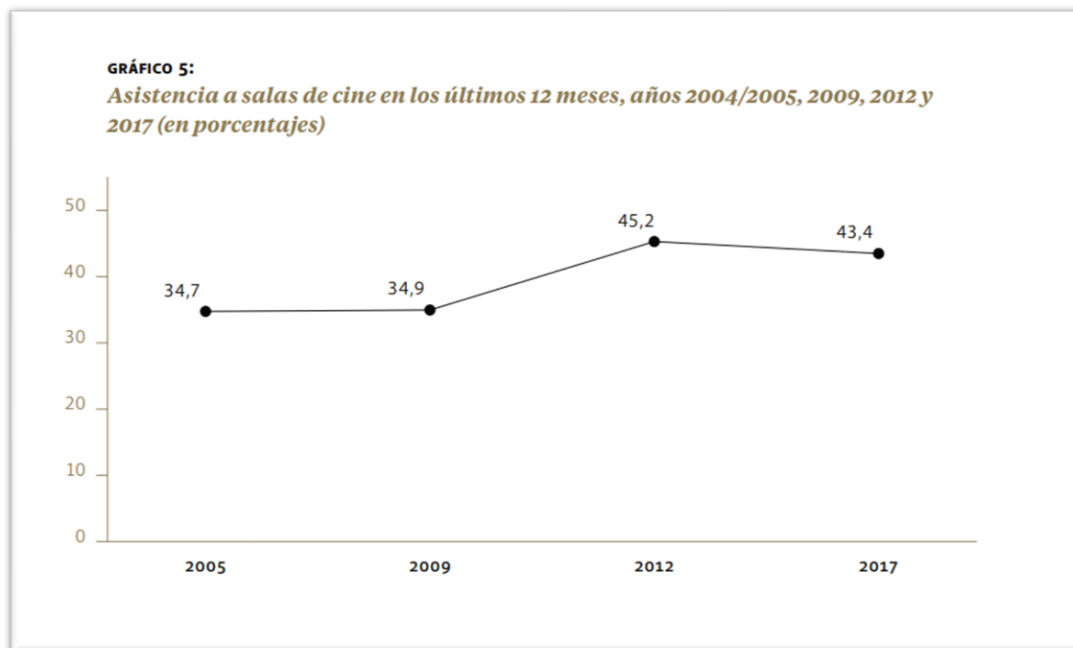


Figura 1. Gráfico asistencia a salas de cine en los últimos 12 meses, años 20004/2005, 2009-2012 y 2017 (en porcentajes). Fuente: CNCA, 2017

Pero además los últimos dos años agregan un desafío mayor al estudio de las prácticas culturales debido a la re-socialización de los individuos frente al medio virtual, modificando completamente la producción artística, su circulación y apropiación. En el caso de las artes audiovisuales el cierre temporal de salas durante la pandemia por Covid-19 provocó la suspensión de una práctica muy recurrente en el país que es la asistencia al cine. Esto generó un aumento exponencial en el uso de plataformas de streaming tales como Netflix, Amazon, HBO Max entre otras, que ya existían y se utilizaban desde 2010 aproximadamente, sin embargo tomaron especial relevancia durante el contexto de pandemia (lo cual no es de extrañar dado el confinamiento obligatorio).

Un dato relevante está relacionado con el consumo de cine chileno, información que proporciona el informe “Análisis del cine en Chile y sus audiencias. Año 2020”. El documento indica -entre otros datos- que el consumo de cine chileno aumentó exponencialmente mediante la plataforma ‘Ondamedia’<sup>12</sup>, registrando un número de visionados 6 veces mayor entre febrero y marzo de 2020 cuando se declaró oficialmente la pandemia en el país, según un estudio de comportamiento de las audiencias de cine en Chile (MINCAP, 2021).



Figura 2. Espectadores por semana. Primeras 12 semanas del año 2020. Fuente: Informe Analisis comportamiento audiencias. MINCAP, 2020

Es interesante dar cuenta cómo las condiciones socio-históricas de los últimos años han modificado las pautas de consumo y prácticas culturales que se realizan en Chile y el mundo. Cambios que podemos situar desde los inicios del 2000 en lo que Bauman define como la modernidad líquida, transformando tanto la naturaleza del artefacto cultural como la experiencia y apropiación del mismo (Radakovich, y Wortman, 2019). Sin embargo, las plataformas digitales, lejos de representar un espacio tecnológico separado con una lógica

<sup>12</sup> ‘Ondamedia’ es una plataforma digital de contenido audiovisual desarrollada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio que ofrece y recibe contenidos en diversas áreas de la creación, género y formatos. Es una plataforma especializada en las producciones nacionales y se presenta como un espacio de difusión para realizadores, conformando un completo catálogo de cine nacional sin costo para el usuario y sin publicidad, que permite acceder desde cualquier dispositivo con conexión a internet.

autónoma, tienden más bien a fusionarse con las prácticas y consumos culturales presenciales.

## **2.5 La importancia del territorio: El cine como práctica situada**

Uno de los aspectos menos explorados en los análisis relativos a la participación cultural en Chile es la relación que mantienen con el espacio en donde se desenvuelven. Lo evidente de dicha relación es suficiente para que ésta pase inadvertida y sea escasamente abordada en la mayoría de los estudios sobre prácticas culturales (Campos, 2015). A esto se suman los mismos cambios esbozados en el apartado previo sobre consumos virtuales y nuevas formas de socialización a través de la circulación online y transmedial. Lo anterior puede hacer aún más difusa la presencia del contexto y la dinámica socioespacial en el cual se insertan los sujetos y sus procesos de adhesión a distintas prácticas artístico-culturales.

Sin embargo, en un país desigual y centralizado como Chile (PNUD, 2000, 2017), donde el acceso a internet aunque sea masivo no es total<sup>13</sup> (mucho menos lo es su apropiación), es importante considerar la relación entre prácticas artístico-culturales y territorio. En ese sentido, volvemos a tomar los aportes de la Nueva Historia del Cine, en donde uno de los aspectos fundamentales es analizar precisamente el vínculo entre la experiencia de ir al cine y el barrio o ciudad en la cual se realiza esta práctica.

Estos autores plantean que, antiguamente, los espectadores de cine “acudían a salas específicas no porque estuviera el filme que deseaban ver, sino por la familiaridad y seguridad que ofrecían al pertenecer a su barrio y a su mapa mental de la ciudad” (Lozano, Meers y Biltreyst, 2015:701). Por tanto, prevalecía un sentido de pertenencia con el cine de barrio más que una afición por ver películas. Esto es una dimensión subjetiva relevante para estudiar un fenómeno como la trayectoria de espectadores de cine en distintos lugares, tanto de Santiago como en el resto del país.

Por otro lado, Gayo, Méndez, Radakovich y Wortman (2021) en su última publicación en conjunto, plantean lo siguiente:

---

<sup>13</sup> Según estadísticas de la Subsecretaría de Telecomunicaciones (SUBTEL), a septiembre de 2021 el 67,48% de los hogares del país contaban con una conexión de internet fija. Revisado en <https://www.subtel.gob.cl/>

La ciudad neoliberal tendería a reforzar espacios de exclusión, donde sólo algunos son capaces de disfrutar y participar culturalmente de un rango amplio de oferta, mientras que muchos otros se encuentran fijos en su lugar de residencia, y los escasos desplazamientos que hacen se orientan a sus prácticas laborales, no de ocio (2021:19).

Lo anterior se replica en nuestro país, si pensamos en la oferta de cine y las posibilidades de disfrutar de las artes audiovisuales. Durante los últimos años diez años se produjo un aumento en las salas de cine independiente y los circuitos alternativos, modificando paulatinamente las lógicas y pautas de consumo y circulación audiovisual<sup>14</sup>. Sin embargo, esto no es un fenómeno generalizado, sino más bien concentrado en el centro de la capital, tal como plantean los autores citados. Esto refuerza espacios de exclusión en la capital, y reproduce fronteras simbólicas entre el “centro y la periferia” (la idea de que *todo pasa en Santiago* [centro]), lo cual genera un desarrollo del ecosistema cultural diferenciado y dependiente según comuna o barrio.

Nada de esto es nuevo ni exclusivo de Chile, sino más bien ha sido un fenómeno extendido a nivel latinoamericano, donde diversos estudios “confirman la centralidad de los procesos de clasificación cultural –a partir del peso de las clases y sectores sociales- para la definición de barreras simbólicas en las pautas de consumo cultural. Como consecuencia, conviven procesos de desigualdad social y diferenciación cultural” (Radakovich, 2014:15). Para Ana Rosas Mantecón “este tipo de lógica ha terminado por imponerse en toda América Latina, originando procesos de concentración social del consumo (en las generaciones jóvenes y de nivel social medio y medio-alto), así como de concentración territorial en los principales centros urbanos y, dentro de los mismos, en las zonas de mayor capacidad adquisitiva” (Rosas Mantecón, 2016:9).

En el caso de las salas de cine “independiente” en Chile, hay una concentración de éstas en la zona de Santiago centro y en el sector oriente de la capital: Cine Arte Normandie, Cine Arte Alameda, Cineteca Nacional, Cine El Biógrafo, posteriormente la Sala Radicales

---

<sup>14</sup> En 2017 se conformó la Red de Salas de Cine de Chile, la cual reúne a salas de cine “alternativas” en distintas regiones del país. Fue considerada como una medida concreta de la Política Nacional del Campo Audiovisual 2017-2022. Revisado en: <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/nueva-red-de-salas-de-cine-de-chile-reune-a-10-salas-en-siete-regiones-del-pais/>

(que abrió en 2013 pero cerró en 2017 por falta de recursos). Además, debemos considerar el impulso que han tenido los espacios universitarios<sup>15</sup> como Sala Sazié de la Universidad de Chile ubicada en la Casa Central, y a pocos metros de distancia, la sala de cine de la Universidad Católica, también ubicada en plena avenida alameda.

Sin embargo, hoy en día vemos un proceso en el sentido contrario, el cual se mueve hacia la desconcentración de la infraestructura cultural. Aunque no existen salas independientes fuera de Santiago Centro, se puede observar una reconversión de la exhibición cinematográfica utilizando distintos espacios para ello, escapando a la sala de cine tradicional (con butacas, pantalla gigante y sonido *surround*). Me refiero al uso de espacios no convencionales para la exhibición cinematográfica en distintos puntos de la capital, tales como centros culturales privados o municipales, museos, juntas de vecinos o sedes comunitarias, entre otras posibilidades<sup>16</sup>. Sin embargo, este avance ha sido más bien paulatino en comunas más alejadas del centro (y por lo demás, desigual), lo cual nos lleva a cuestionarnos sobre la diferenciación que se produce en el despliegue de infraestructura cultural en Santiago y en Chile.

Una respuesta puede ser la estigmatización territorial<sup>17</sup> (Wacquant, Slater y Borges, 2014) que sufren ciertos sectores o comunas en la capital, la cual no permite el avance de infraestructura y/o programación cultural en dichos sectores, por no ser un bien rentable. Esto limita directamente los intercambios sociales de quienes habitan en dichos territorios a ciertas actividades específicas. Tal es el caso de la comuna de Puente Alto, una de las comunas más antiguas y emblemáticas entre los sectores populares urbanos.

Ubicada 20 kms al sur del centro de Santiago, catalogada comúnmente como un lugar periférico<sup>18</sup> por el hecho de estar en los márgenes del área Metropolitana, en relación con el

---

<sup>15</sup> Esto no es nuevo ya que la exhibición y difusión de cine en Chile tuvo un despegue en la década de los 50 y 60, precisamente al alero de los cineclubes universitarios.

<sup>16</sup> Por la facilidad de su puesta en escena, la exhibición de películas se ha vuelto una actividad muy importante presente en la mayoría de espacios o centros culturales. Sin ir más lejos, el año 2020 en plena pandemia se lanzó una guía de recomendación para programación de películas en Centros Culturales Municipales.

<sup>17</sup> El estigma territorial guarda una estrecha relación con la pobreza, la subordinación étnica (donde se incluyen “minorías” nacionales y regionales, grupos de inmigrantes extranjeros pertenecientes a las clases bajas), viviendas degradadas, moralidades impuestas y delincuencia callejera.” entre otras cosas (Wacquant, Slater y Borges, 2014:227).

<sup>18</sup> Otras comunas periféricas como referentes podrían ser hacia el poniente Maipú (sin embargo la distancia al perímetro central de Santiago es menor, de 13 kms aprox), hacia el norte Quilicura (que queda a 14 kms, aunque su acceso es complejo pudiendo demorar los traslados) y hacia el sur también podría ser considerado San Bernardo, la cual se asimila en distancia con Puente Alto

centro de Santiago. Esta condición de periferia espacial genera a la vez una periferia cultural o simbólica entre sus propios habitantes, por falta de accesos o disposición en infraestructura, programación, actividades, programas culturales en comparación a otras comunas de Santiago. Respecto a los espacios de exhibición cinematográfica o audiovisual, Puente Alto cuenta actualmente con tres salas de cine, pertenecientes a cadenas comerciales conocidas como multisalas. Por un lado, existen dos Cinépolis (ex Cinehoys) ubicados en la ‘plazuela’ Puente Alto. Por otro lado, existe un cine de la cadena Cinemark, emplazado en el Mall Plaza Tobalaba. En cuanto a la programación que hubo durante el mes de septiembre 2021, la cartelera en todos los cines de la comuna contempló los mismos tres géneros: animación, terror, acción<sup>19</sup>.

### **3. PROBLEMATIZACIÓN: ¿Públicos, audiencias o espectadores?**

Todos los antecedentes vistos dan cuenta de la importancia del cine en tanto práctica cultural, artística y popular, de la cual sabemos que su público más frecuente son los jóvenes. Pero en concreto ¿Cómo son estos jóvenes “espectadores”, aficionados y/o cinéfilos? ¿Qué los llevó a interesarte en el cine? En otras palabras, si no *nacen* siéndolo ¿cómo se *hacen* espectadores de un arte en particular, en un contexto particular? Responder a estas interrogantes puede ser un puntapié inicial para abordar la formación de públicos o audiencias de cine, temática que ha tomado protagonismo desde la última década en adelante (Ibacache, 2012) y de la cual aún queda mucho por conocer, explorar, sistematizar y evaluar.

Primero debemos aclarar algunas definiciones. Es común ver en este ámbito distintas acepciones para referirse a quienes son los destinatarios de un producto artístico o cultural. Conceptos como públicos, audiencias, espectadores, visitantes, usuarios o beneficiarios. ¿Qué tienen en común y que los diferencia? A continuación, nos vamos a detener en los más utilizados cuando se habla de artes audiovisuales.

---

<sup>19</sup> Revisión de la cartelera en sus sitios web, donde los principales títulos fueron “Ovejas y lobos” (animación), “Amenaza bajo el agua” (terror), “La casa oscura” (terror), “Escape Room” (terror), Ainbo: La guerra del amazonas (animación), “Venganza implacable” (acción), “Maligno” (terror) “Demon Slayer: Mugen Train” (animación japonesa-anime), Black Widow (acción, superhéroes), “Escuadrón suicida (acción, superhéroes), “El ascenso del diablo” (terror), “Rápido y furioso 9” (acción), entre otras. Revisado el 14/09/2021

En primer lugar, el *público* podría ser definido como una “agrupación efímera de individuos, marcada por la heterogeneidad de sus miembros, que se constituye en torno a un objeto portador de un signo, en un espacio y momento específico” (Silva, 2016:9). Es por tanto una definición que implica un acto colectivo, una presencialidad efímera en un momento y lugar específico, un encuentro entre cada uno de los individuos reunidos con el objeto que los convoca (Silva, 2016). En ese sentido, “los públicos son grupos de personas con intereses y contextos muy distintos, circunstanciales y que, por lo tanto, son posibles múltiples públicos” (Observatorio Vasco de la Cultura, 2016). Finalmente, “aun cuando existen receptores individuales de los productos culturales, el público no cobra forma sino en el imaginario abstracto de una multitud que coparticipa de una práctica común” (Lobos, 2016: 33). Como se observa, el elemento común entre estas acepciones es que el público existe cuando hay un grupo de personas que comparten la experiencia artística en un lugar y momento determinado.

En segundo lugar, podemos mencionar el concepto de *audiencias*, el cual está más bien relacionado con los estudios de comunicación, *mass media*, la publicidad o el marketing. Básicamente las audiencias son aquellos receptores de contenidos audiovisuales (o musicales también), pero que no se encuentran en presencia con el artista o creador, vale decir, no hay una interacción simultánea entre obra y públicos, sino que la audiencia permanece como un público latente ante ciertos productos comunicativos. En general, es frecuente observar que los estudios de audiencias están muy ligados a la televisión como medio de comunicación. Un ejemplo de esto son los diversos estudios de audiencias y recepción que realiza el Departamento de Estudios del CNTV<sup>20</sup>.

En tercer lugar, nos encontramos con la noción de *espectador*. Si bien proviene de los estudios de teatro, el espectador de cine en particular es un concepto que se inició en el siglo XX junto con la aparición del cinematógrafo, y que ha sufrido importantes cambios en las últimas décadas (Canclini, 2012). Tradicionalmente, la noción de espectador ha estado relacionada con la idea de un/a sujeto/a “pasivo/a”, contemplativo/a. No obstante, diferimos en ese aspecto ya que en el proceso de mirar también hay acción. El espectador “observa, selecciona, compara, interpreta” (Ranciere, 2010:19). Por lo tanto, es siempre activo. “Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares.

---

<sup>20</sup>Para revisar los estudios dirigirse al sitio web: <https://www.cntv.cl/estudios-y-estadisticas/estudios/>

Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante (...) Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone” (Ranciere, 2010:19-20). Hoy en día las nuevas generaciones se identifican como “espectadores multipantallas: van al cine, ven televisión y sobre todo ocupan su tiempo ante la computadora, donde miran películas, sus programas favoritos de televisión, los diarios y revistas, juegos y los blogs que transmiten información, comentarios y entrevistas sobre todas esas ofertas culturales” (Canclini, 2012:9).

Aquí se hablará de espectadores, dado que está noción puede referir tanto a audiencia como público, dependiendo del lugar donde se esté. Si estamos frente a un “espectáculo” privado (en casa) nos acercaremos más a la noción de audiencia, mientras que si estamos fuera del ámbito privado-doméstico, expectante junto a un grupo de personas, seremos considerados como (un) público específico, ya sea de cine, de danza, de circo, entre otras. Pero en ningún caso dejaremos de ser espectadores. En la medida que se observe e interactúe con un objeto artístico-cultural (con un producto audiovisual en este caso) la condición de espectador se mantiene, aunque bien pueda tomar distintas formas y nombres.

### **3.1 Una mirada sociológica para la formación de espectadores críticos**

Como dijimos anteriormente, en los últimos años ha adquirido importancia lo que se conoce en el campo de la gestión cultural como “formación de públicos” (también audiencias o espectadores), la cual refiere a un “proceso planificado que mejora y amplía la experiencia de un individuo con las artes”<sup>21</sup>. En definitiva, consiste en un conjunto de decisiones adoptadas formalmente para la ampliación y fidelización de los agentes culturales en un espacio o actividad cultural determinada (Antoine, 2012:4). Pero esta mirada reduce la participación cultural a un problema de asistencia cuya solución consiste en adoptar distintas estrategias -principalmente de marketing- para aumentar la cantidad de personas que la visitan un centro cultural o participan de sus actividades.

Esta tesis propone una mirada sociológica sobre la formación de espectadores audiovisuales, volviendo al origen de la palabra formación y a sus componentes clave: la experiencia y el aprendizaje (o viceversa). En definitiva ¿Cómo se (trans)forma en la práctica un/a joven en un espectador crítico, con habilidades para leer los contenidos audiovisuales

---

<sup>21</sup> Arts Council of England. (1997). *A guide to audience*. Heather Maitland. Londres, Inglaterra.



que le presenta la sociedad hoy en día? ¿Cómo se aprende a ver películas, o disfrutar una experiencia artística en contextos socioespaciales donde el arte -y en este caso, el cine- se reduce a lo que ofrece el mercado audiovisual?

Mi propuesta es analizar la formación de un espectador de cine (pudiendo ser aplicado a distintas disciplinas, espectadores de teatro, música, etc) mediante un enfoque biográfico y el uso de la categoría de trayectorias, noción que permite dar sentido al proceso de cambio en la lógica de los actores y en sus prácticas culturales a lo largo del tiempo. Además, resulta adecuado para abordar las prácticas de un espectador de cine de manera situada (Campos, 2019), caracterizando no solo su dinámica actual sino también como éstas van transformándose y adaptándose a distintas escenas en el curso de vida de las y los sujetos.

## **3.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo construyen sus trayectorias de espectadores de cine jóvenes de la comuna de Puente Alto?

## **3.3 Objetivos**

General:

Comprender las trayectorias de espectadores de cine en jóvenes de la comuna de Puente Alto

Específicos:

1. Caracterizar las principales prácticas que realizan jóvenes de Puente Alto como espectadores de cine
2. Identificar puntos de inflexión y transiciones en el curso de vida de los jóvenes como espectadores de cine.
3. Describir las principales escenas de socialización en las que se desarrollan los jóvenes como espectadores de cine.
4. Indagar en el contexto social y territorial de los espectadores de cine jóvenes en la comuna de Puente Alto

## **4. MARCO CONCEPTUAL: Perspectivas teóricas para el estudio de las trayectorias**

Los estudios de trayectorias en ciencias sociales no son nuevos. A continuación, se revisan dos perspectivas teóricas que abordan las trayectorias desde paradigmas distintos (macro y micro); en segundo lugar, nos centraremos en el concepto mismo de trayectoria desde los estudios biográficos, para finalmente, referirnos brevemente a las juventudes como dimensión de análisis relevante de esta investigación.

### **4.1 Trayectorias: Entre la agencia y la estructura**

En general, en los estudios de trayectorias (social, vital, individual, narradas, entre otros adjetivos) se pueden encontrar dos grandes grupos: aquellos enfoques estructurales y otros de tipo agenciales. “La primera, enfocada en conocer los efectos que tienen las estructuras en la composición de la vida de los individuos y la segunda, en el espacio de decisión de aquella composición” (Moyano y Ortiz, 2016:23-24). También se han diferenciado como ‘trayectorias objetivas’ v/s ‘trayectorias subjetivas’, donde la primera es analizada bajo categorías estadísticas y condensadas en tendencias generales (ascendente, descendente, estable, etc.); mientras que la segunda se expresa en el relato biográfico y condensadas en formas identitarias heterogéneas (Dubar, 1998).

Como referente de las perspectivas estructurales se encuentra Pierre Bourdieu, quien habla de trayectoria social y la define como “la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente o un mismo grupo de agentes en espacios sucesivos” (Bourdieu, 1995:384). Así, toda trayectoria social debe ser comprendida como una “manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del habitus” (Bourdieu, 1995:384). A su vez, el habitus se expresa como:

“Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas

reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 2007:86)

Por otro lado, cuestionando las nociones de tipo estructuralista, existen perspectivas de tipo agencial para estudiar la trayectoria de una persona. En este grupo podemos ubicar la propuesta de Bernard Lahire, uno de los intelectuales más críticos a Bourdieu. Si bien no encontramos en Lahire una definición precisa del concepto de trayectoria -como en el caso de Bourdieu-, es posible esbozar algunas ideas que nos permiten situarlo en este apartado como uno de los referentes del enfoque agencial. Esto, ya que plantea la necesidad de rescatar al individuo y su complejidad propia, desarrollando todo un programa de investigación conocido actualmente como sociología disposicionalista y contextualista (Lahire, 2017; 2019).

En relación a la centralidad que tiene el *habitus* en la teoría social de Bourdieu, Lahire señala lo siguiente:

“Intenta apresar el pasado incorporado de los individuos, los efectos de la socialización que uno ha vivido en la familia, en la escuela, en la experiencia profesional, entre otros. Pero Bourdieu definió el concepto de una manera extremadamente precisa. Lo definió como un sistema de disposiciones a hacer, a pensar, a sentir y a actuar de una determinada manera, en las situaciones más ordinarias de la vida cotidiana. Este sistema de disposiciones es durable y transferible” (Sendón y Gessaghi, 2008:72).

En ese sentido, Lahire (2004) planteó inicialmente la noción del “actor plural” desarrollando la idea de que las y los individuos se desenvuelven en una multiplicidad de esquemas de acción. Dicho actor es “el producto de la experiencia -a menudo precoz- de socialización en contextos múltiples y heterogéneos. Es alguien que, sucesivamente, ha participado durante su trayectoria o simultáneamente, durante un mismo periodo de tiempo, en universos sociales variados y en posiciones diferentes dentro de los mismos” (Lahire, 2004:54-55). De esta manera, se distancia de la teoría del *habitus* planteando que las trayectorias se deben estudiar a partir del contexto social en el cual se insertan los individuos y las disposiciones heterogéneas que operan en cada uno de estos contextos.

Para estudiar las prácticas culturales en Francia, Lahire propuso el concepto de ‘disonancias’ (Lahire, 2004) en contraste con las ideas del ‘omnívoro cultural’ desarrolladas a principio de los noventa en Estados Unidos por Richard Peterson (1996) y con la teoría de la ‘legitimidad cultural’ elaborada por Bourdieu desde la publicación del libro ‘La Distinción’ a fines de la década de los setenta. De esta manera, Lahire plantea que las diversas experiencias socializadoras por las que pasa un individuo a lo largo de su vida, antes que generar disposiciones coherentes duraderas y transferibles, son más bien heterogéneas e incluso opuestas entre sí. Por tanto, “para obtener una imagen un poco más exacta de lo que son los consumos y las actividades culturales, hay que reubicar a estos individuos demasiados abstractos –niños, adolescentes o adultos– dentro de la red concreta e influyente de sus lazos de interdependencia –escolares, familiares, de amistad–.” (Lahire, 2007:30). En definitiva, sólo se puede aprehender los comportamientos culturales situando a los sujetos dentro de una red de relaciones de interdependencia que es, a su vez, una red de constricciones y de influencias que pueden ser armoniosas o contradictorias (Lahire, 2007).

A partir de lo expuesto vemos que las trayectorias individuales pueden ser abordadas de dos formas: como posiciones sucesivas que recorre un individuo en el espacio social, lo cual además implica además el estudio intrageneracional e intergeneracional de las posiciones adoptadas en función del núcleo familiar, de ahí que Bourdieu hable de trayectoria social y no individual (Bourdieu, 1995). O bien, a partir de la narrativa misma de los sujetos, observando sus espacios de socialización, desplazamientos y contextos diversos, es decir, a partir de las *disonancias* en su trayectoria de vida, más que de la homogeneidad.

## **4.2 ¿Cómo estudiar la trayectoria de un espectador de cine?**

En términos generales, los estudios de trayectorias se encuentran principalmente en ámbitos como la educación (trayectorias educativas y/o escolares) o en el mundo del trabajo (trayectorias laborales y/o profesionales). Sobre el tema de esta investigación en particular no ha sido posible encontrar estudios sobre trayectorias en el campo artístico-cultural, o más bien, relacionadas al campo audiovisual. Y, sin embargo, son una dimensión particularmente interesante para estudiar los fenómenos socioculturales tales como la recepción de una obra en determinados grupos, la participación cultural en contextos particulares, la adhesión a cierto tipo de disciplinas artísticas o de prácticas culturales, entre otros.

Como establecí al principio de este apartado, no existe una fórmula única para estudiar las trayectorias. En este caso, se abordarán desde un enfoque biográfico, lo cual implica un determinado marco de referencia. En primer lugar, Eugenia Roberti (2017) plantea tres elementos centrales de esta perspectiva teórico metodológica: 1. el cruce entre los niveles objetivo y subjetivo, 2. el relacionamiento de las temporalidades y la 3. importancia de la dimensión espacial. De esta manera, a diferencia de las *historias de vida* (Pujadas, 2002), la reconstrucción de trayectorias consiste en identificar transiciones específicas que han ocurrido en la vida de un sujeto, en relación directa con el problema de investigación (Longa, 2010).

Sobre la temporalidad en los estudios de trayectorias, Roberti citando a Jelin (2006) explica que “la incorporación de la dimensión temporal permite un análisis de los procesos de cambio a nivel individual y colectivo, al examinar las posiciones ocupadas en distintos momentos del ciclo de vida” (Roberti, 2017:305). Esta definición se asemeja a la de Bourdieu ya que toma el concepto de posiciones. Sin embargo, mi propuesta no es observar las posiciones, sino los llamados “*turning point*”, (puntos de viraje) o puntos de inflexión. Estos refieren a “momentos especialmente significativos de cambio” (Roberti, 2017:310) o, dicho de otra manera: momentos cruciales identificados por el sujeto y/o por el investigador, a partir del cual “el itinerario biográfico de la persona tomó un rumbo distinto o inició una nueva etapa” (Kornblit, 2007:13). Nuevamente, en función del problema de investigación.

Cuando se habla de “momentos cruciales”, no se trata de estudiar necesariamente acontecimientos de gran impacto, sino más bien aquellos que los mismos individuos reconocen como “*un antes y un después*” en su curso de vida. En ese sentido, los puntos de inflexión pueden ir desde acontecimientos de carácter personal (como puede ser el término de la escuela, la separación de los padres, el ingreso al mercado laboral, entre otros) hasta acontecimientos de carácter históricos, como puede ser la pandemia hoy en día, una guerra, crisis económica, etc. Justamente en este diálogo entre acontecimientos de distinto alcance, es donde se puede generar un cruce entre individuo y estructura social (lo macro y lo micro), ya que las biografías juveniles no están al margen de las transformaciones que ocurren en distintas esferas de la vida social, ni tampoco por fuera de los marcos espacio-temporales en los que se insertan (Roberti, 2015).

Además de los puntos de inflexión, se propone incorporar al análisis las principales transiciones vividas por los sujetos en función del problema de investigación, en este caso, en su relación con el cine y las artes audiovisuales en general. Aquí “la importancia está puesta en el pasaje de un espacio de socialización al otro en virtud de la temática estudiada (...). Según este enfoque, las transiciones vividas por los individuos están siempre inscritas en trayectorias que les dan una forma y un sentido distintivos” (Longa, 2010:11).

Por otro lado, en cuanto a la dimensión espacial -parte central también en los estudios de trayectorias-, se abordará el contexto de recepción de las prácticas culturales que realizan los espectadores de cine y audiovisual, entendiéndolo como el lugar donde se desenvuelven dichas prácticas, por ende, donde se inscribe la trayectoria individual. Como vimos en los antecedentes, el espacio periférico en Santiago es complejo y diferenciado de lo que se considera como el “centro”; en cada uno se despliegan infraestructuras (culturales, sociales, institucionales) y dinámicas sociales particulares. Además, la configuración simbólica del espacio también difiere con otros lugares o zonas de la ciudad. Me refiero a aspectos tan cotidianos como hablar del “barrio alto”, ejemplo de cómo se concibe la ciudad en términos de verticalidad, donde hay un arriba y un abajo.

En ese sentido, considero que “el espacio no es sólo un marco, sino una dimensión constitutiva de lo social. La dinámica espacial impregna la vida cotidiana, las representaciones y las prácticas que sostienen los actores para pensarse a sí mismos y a los otros, en relación a su entorno circundante” (Roberti, 2017:324-325). De ahí la importancia de tomar en consideración la dimensión espacio-temporal, ya que “permite ubicar al individuo en el contexto en el que desarrolla su vida. En este sentido, tanto el espacio como el tiempo forman parte de la construcción del objeto de investigación y de la interpretación del dato biográfico” (Roberti, 2017:326).

Para articular las dimensión espacio-temporal, -y de esa manera observar y analizar las trayectorias de espectador- me gustaría recurrir a la propuesta de Lahire en el marco de su programa de investigación, donde la pregunta fundamental que se busca resolver es básicamente *¿por qué los individuos hacen lo que hacen?* (Lahire, 2017). Lo anterior puede se puede resumir de la siguiente forma:

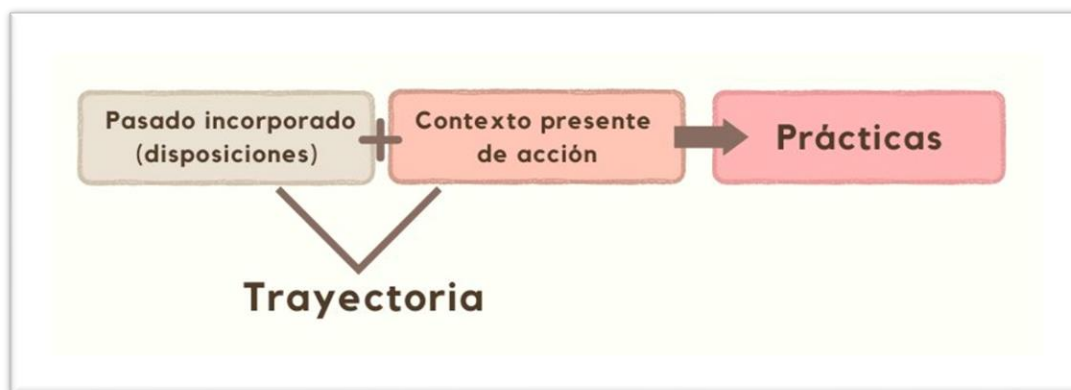


Figura 3. Esquema disposicionalista y contextualista para el estudio de las trayectorias.

Fuente Elaboración propia a partir de Lahire (2017)

En esta lógica, “el pasado incorporado se refiere al conjunto de las experiencias que ha vivido y que se han cristalizado en él bajo la forma de capacidades y de disposiciones para actuar, sentir, creer, pensar más o menos fuertes y permanentes” (Lahire, 2017:4). Esta idea condensa el sentido de esta investigación, que consiste en pensar prácticas de los espectadores como el cruce entre las disposiciones y competencias incorporadas, junto con el contexto siempre específico de la acción.

De esta manera, a partir de estas nociones y definiciones que esbozamos de estos autores como Bourdieu, Lahire y Roberti principalmente, abordaremos a continuación las trayectorias de espectadores, entendidas como el camino recorrido por un individuo en el campo audiovisual durante su curso de vida, en los cuales va incorporando disposiciones, conocimiento y experiencia a través de distintos espacios y escenas de socialización con las artes audiovisuales. Para reconstruir dicho recorrido utilizo las nociones de punto de inflexión y transiciones.

### **4.3 Contexto de recepción: aportes interdisciplinarios para el estudio de los públicos**

Utilizar el concepto de recepción en ciencias sociales puede remitir a distintas cosas. No es lo mismo hablar de recepción en el ámbito de la comunicación (*media studies*), en los estudios culturales o literarios, o en los estudios de públicos desarrollados por la sociología del arte y la cultura, eminentemente francesa (me refiero a autores como Bruno Péquignot, Jacques Leenhardt, Jean-Pierre Esquenazi, Jean-Claude Passeron, Antoine Hennion, entre otros). Todos estos campos de estudio ahondan en cuestiones específicas relacionadas con cada disciplina, sin embargo, podemos encontrar un elemento común para el término: hacen referencia a los procesos de entendimiento y de interpretación de los mensajes por parte de una audiencia, públicos o espectadores (Corominas, 2000).

En el caso francés se ha desarrollado un programa de investigación reconocido como sociología de la recepción, el cual a partir de un enfoque cualitativo propone, entre otras cosas, “tener en consideración para el análisis las múltiples dimensiones de la experiencia estética, desde las más intelectuales hasta las más afectivas y sensoriales, y dejar un lugar importante para la comprensión sociológica de las emociones experimentadas en la experiencia estética” (Facuse y Tham, 2022:96).

Mientras que en Latinoamérica, el concepto de recepción se ha desarrollado con fuerza desde los de estudios culturales, que tienen una importante trayectoria en la región, siendo uno de sus máximos referentes Jesús Martín Barbero (1991). Según Denise Cogo, en los estudios sobre recepción en América Latina se pueden encontrar dos líneas de investigación, aquellas que se centran en el análisis de los medios de comunicación específicamente (sobre todo la televisión) y, por otro lado, aquellas que intentan estudiar la recepción a partir de los procesos socioculturales y comunicacionales en los que no están necesariamente implicados los medios de comunicación (Cogo, 2011).

Estas referencias sirven para lo que voy a entender de forma amplia como contexto de recepción, a saber, aquellos escenarios en donde los mensajes y las obras de arte adquieren sentido para los espectadores. Escenarios en los que se conjugan dimensiones tanto espaciales como simbólicas, donde se enmarca la adhesión a las prácticas culturales observadas y la apropiación de los objetos artísticos asociados a ellas.



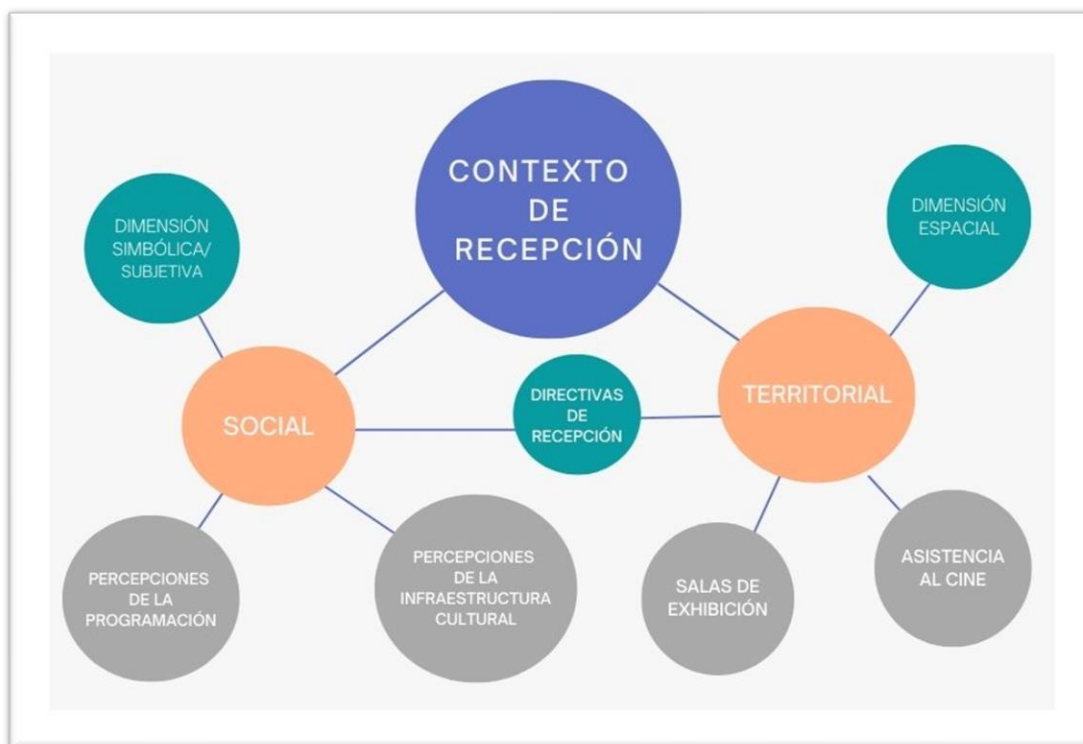


Figura 4. Contexto de recepción. Fuente: Elaboración propia

Uno de los aportes de la sociología de recepción, y que tendremos como referencia en esta investigación, es la noción de ‘directivas de recepción’, la cual consiste precisamente en aquellos elementos que distinguen, generan y reproducen los espectadores en su relación la obra cinematográfica, lo cual supone determinados juicios e interpretaciones al momento de enfrentarse a una obra o producto artístico (Facuse y Tham, 2022). Si bien esta definición no supone una dimensión espacial, a mi parecer las directivas de recepción se gestan a partir del contexto y la experiencia en la cual se desenvuelve una trayectoria. En otras palabras, también se generan distintas directivas de recepción según el contexto social y territorial de un sujeto/a.

Por otro lado, se pretende vincular la recepción con una dimensión territorial de las prácticas culturales y de la trayectoria de los espectadores de cine, entendiendo que la construcción significativa de las obras está arraigada en un marco social y cultural particular (Hall, 1994). Por eso se habla de contexto de recepción, que en primera instancia hace

referencia al lugar donde se produce el encuentro con la obra de arte, en este caso, lo delimitamos al contexto periférico-urbano. Sin embargo, sería una inconsistencia reducir el análisis únicamente al espacio de la comuna (o estudiarla de forma aislada), entendiendo que las prácticas de los espectadores se desarrollan tanto dentro como fuera de ella.

Por lo mismo, se incorporó en esta dimensión territorial los desplazamientos que realizan estos espectadores en el cotidiano, y cómo van modificando sus prácticas cinematográficas una vez “salen” de la comuna, ya sea por motivos educacionales, profesionales, laborales, ocio, entretenimiento, u otros.

#### **4.4 Juventudes, generación y pantallas**

Aún queda responder a la pregunta ¿Por qué estudiar a los jóvenes en particular y no otros grupos? Pues bien, existen al menos dos motivos. En primer lugar, actualmente corresponden al grupo social que más asiste al cine (CNCA, 2017), y que más interactúa con contenidos audiovisuales en distintas plataformas (Navarro, y Vásquez, 2020). Pero no solo ahora, sino que históricamente, los jóvenes han sido quienes más realizan esta práctica. Según Hinojosa, “en la consideración de los perfiles del público de cine, los estudios han demostrado que desde sus inicios las películas han tenido un especial atractivo entre los jóvenes” (Hinojosa, 2016:496). Aunque también hay que reconocer que esto no es un fenómeno exclusivo de las artes audiovisuales, sino que en general los jóvenes son quienes más participan de actividades culturales<sup>22</sup>.

Por otro lado, la producción académica desde principios del siglo XX se ha interesado por la temática de la juventud como objeto de estudio en ciencias sociales, lo cual se ha traducido en un cuerpo teórico muy importante. Un referente en este ámbito fue el sociólogo alemán Karl Mannheim, quien abordó a los jóvenes y propuso el término de generación, el cual nos parece pertinente para la investigación. Para él, “una generación no es un grupo concreto, como sería una comunidad, sino un grupo que comparte condiciones de vida similares” (Santillán y González, 2016:119) En definitiva, son los acontecimientos y

---

<sup>22</sup> Estudios comprueban que la edad estaría relacionada de manera positiva/negativa con el consumo cultural: los grupos más jóvenes tienden a consumir en mayor medida los bienes y servicios culturales. A medida que va creciendo una persona, van disminuyendo paulatinamente esto, lo cual puede ser por distintos motivos, pero en general responde a la facilidad de desplazarse, disponer de más tiempo libre, etc. (Guell, Peters y Morales, 2012)

experiencias los que realmente definen una generación, o en otras palabras compartir un "cuadro de vida histórico-social" de características similares (Mannheim, 1993).

Alvarado, Martínez y Muñoz (2009) proponen además diferenciar entre cronología objetiva y subjetiva. La primera corresponde al *tiempo de vida expresado en años* (cronología objetiva), mientras que la segunda corresponde a *formas concretas de interpretar el mundo* (cronología subjetiva) por lo que una generación específica es aquella donde se intersectan ambos elementos, vale decir, un determinado grupo que coincide en términos de su cronología objetiva y subjetiva. Por otro lado, hay quienes abordan *el ser joven o la persona joven*, haciendo énfasis en la condición de sujeto/a y/o actor que tendrían quienes son -socialmente- considerados jóvenes (Duarte, 2012). Mientras que la *juventud*, “puede referir a una etapa de la vida, grupo social, actitud ante la vida y que se enfatiza en su condición de diversidad y pluralidad” (Duarte, 2012:101), de ahí que sea necesario ampliar el concepto y hablar de *juventudes*.

En este trabajo se utilizarán los conceptos de jóvenes, juventud y juventudes, pero teniendo presente estas nociones descritas anteriormente, en tanto grupo cuya condición es la de sujeto/a-actor y no como un mero dato biológico (Duarte, 2001). En cuanto a la muestra, si bien establecimos un rango etario en los participantes del estudio, la edad no fue considerada como un dato excluyente, sino que respondió a una decisión metodológica para delimitar el universo muestral. Bourdieu (1990) plantea que “la edad es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable” (120). Por tanto, no es posible hablar de un grupo constituido con intereses comunes solo por su edad biológica. Al contrario, una persona considerada joven socialmente -en el sentido amplio de la palabra-, “trasciende la mera ubicación psico-evolutiva en un determinado rango de edades, para incluirse en la dimensión de ciertas formas o estilos de vida” (Alvarado, Martínez y Muñoz, 2009:87). Estas “formas o estilos de vida” consideramos se asimilan al concepto de generación que propone Mannheim. Según este autor:

“Hay que considerar los datos biológicos como los factores de influencia ubicados más profundamente, pero precisamente por eso, pero no se debe tratar de captarlos inmediatamente en sus consecuencias manifiestas, sino que es necesario observarlos ante todo, en el elemento de los factores de influencia de carácter socioespiritual” (Mannheim, 1993:231).

En definitiva, lo que nos aporta la noción de generación para la comprensión de lo juvenil es que “remite a la edad pero como dato biológico sino más bien como una producción cultural, social e histórica” (Alvarado, Martínez y Muñoz, 2009:99). Por tanto, -volviendo a lo que planteo al inicio de este apartado-, interesa enfocarse en las juventudes no sólo porque son los que más asisten al cine, sino sobre todo, porque se desarrollan en este momento, procesos de búsqueda constante en la definición, elección y producción de identidades, gustos y prácticas culturales.

Para este grupo objetivo además son las imágenes las que adquieren mayor relevancia puesto que éstas son unas de las grandes creadoras de “efectos de verdad”, al facilitar procesos de identificación social y de mediación en términos de la memoria que, en conjunto, generan materialidad; es decir, relaciones o disposiciones de acciones concretas y efectivas (Antezana y Andrada, 2018:6)

Finalmente, ser joven hoy implica ciertas condiciones de existencia tales como un apego indiscutible con la tecnología y los nuevos medios, formas particulares de relacionarse con productos o infraestructura cultural, nuevas concepciones e imaginarios sobre el cine en particular, y sobre el arte en general. Por ello interesa observar a las juventudes, ya que desarrollan nuevas formas de socialización a través de la circulación de narrativas transmedia. Hoy en día las nuevas generaciones cuentan con un espacio cultural incorporado, que es el internet y la escena virtual. Esto plantea nuevos desafíos para estudiar a los públicos de artes audiovisuales y espectadores de cine.

## **5. MARCO METODOLÓGICO**

Lo primero que debemos señalar es que esta investigación se posiciona desde un paradigma cualitativo, en tanto el principal interés está en rescatar el punto de vista de los sujetos. Además, se optó por una perspectiva biográfica considerando las potencialidades que tiene el uso de biografías para analizar la relación entre individuo y sociedad, una de las principales preocupaciones de la investigación sociológica (Roberti, 2017).

En términos generales, el enfoque biográfico refiere a “una particular manera de abordar la realidad social, centrada en la comprensión de procesos sociales atravesados por el movimiento, el cambio, la transformación en el tiempo y el espacio, a partir de las interpretaciones de los actores que vivieron los distintos procesos, es decir, sus protagonistas” (Lemus, Guevara y Ambort en Piovani y Muñiz, 2018:98). Así, encontramos los supuestos epistemológicos, teóricos y metodológicos que enmarcan y dan sentido a los estudios con trayectorias. Autoras como Eugenia Roberti (2017) plantean que la perspectiva biográfica es un intento de superar la falsa oposición entre las perspectivas objetivistas y subjetivistas, estableciendo una articulación entre ambas dimensiones de lo social.

Como principal técnica para la producción de información utilizamos la entrevista semiestructurada biográfica, la cual contó con una pauta de preguntas dirigidas pero también permitió la emergencia de nuevos relatos y aspectos relevantes que fueron modificando el guión en el camino. Posteriormente se realizó la transcripción de las grabaciones las cuales fueron analizadas utilizando el software Atlas.ti. Finalmente se trabajó con codificación inductiva para la agrupación y categorización de los temas centrales.

## **5.1 Método y enfoque biográfico**

El método biográfico se remonta hacia fines del siglo XX a partir de algunos trabajos de la Escuela de Chicago, Estados Unidos, que introdujeron esta perspectiva al campo sociológico. Fueron los investigadores norteamericanos de la mencionada escuela quienes institucionalizaron el método biográfico que luego, hacia la década del '70, fue adoptado por un amplio grupo de sociólogos e historiadores franceses, entre los que se destacan Daniel Bertaux y Jean Peneff (Longa, 2010).

De esta manera “la especificidad del estudio con biografías se vinculó con el análisis de las experiencias que una persona construye a lo largo de su vida, en la cual la narración del propio sujeto, entre otros documentos biográficos, adquiere un lugar central” (Roberti, 2017:204). Lo interesante de esta perspectiva es que busca aprehender los acontecimientos ocurridos en el transcurso de las vidas individuales, como el resultado de una historia que entrelaza experiencias pasadas y expectativas futuras. Por lo mismo, no se toma en cuenta un momento particular de la vida de la persona, sino que intenta reconstruir su trayectoria a lo largo del tiempo o en un período determinado (Roberti, 2017).

## 5.2 Técnicas para la producción de información

Las técnicas o formas de producir información son clave en la estrategia metodológica. En ese sentido, Lahire plantea que para conocer la pluralidad de los individuos se deben crear dispositivos metodológicos que permitan reconstruir indirectamente la variación de los comportamientos individuales según su contexto (Lahire, 2012). Además, “se debe sacar informaciones de los contextos extra-textuales (escolares, políticos, religiosos, familiares...) correspondientes a los diferentes momentos de la trayectoria narrada” (Lahire, 2004b:41)

Para esta investigación utilizamos como dispositivo metodológico la entrevista biográfica semiestructurada, con el fin de reconstruir los aspectos esenciales que componen la trayectoria de espectadores de cine. Dicho instrumento consiste en una guía de preguntas confeccionada en relación a la historia de vida del actor social. Se basa en un diálogo entre entrevistador y entrevistado, en el que la función básica del primero es incitar al informante a proporcionar respuestas claras, que sean cronológicamente “precisas” -entendiendo que esto no siempre ocurre-, y en las que se expliciten las referencias a terceras personas, ambientes, y lugares en donde transcurren los diversos acontecimientos biográficos (Piovani, 2018).

No obstante, más allá de los aspectos técnicos (porque en la práctica una entrevista biográfica no dista mucho de una entrevista cualquiera) lo más relevante de la propuesta es que las preguntas al estar enfocadas en distintos aspectos de la biografía, -es decir del pasado- convierten la entrevista en una invitación para el actor social a pensar y narrar su vida, en el marco de la investigación en la que se encuentra participando (Piovani, 2018).

Como técnica de investigación la entrevista biográfica semiestructurada tiene la particularidad (lo cual es un punto a favor y en contra) de que aquello que se cuenta es siempre necesariamente selectivo, de manera que “el relato permite identificar los acontecimientos de mayor importancia de acuerdo con la perspectiva del mundo del narrador (Lozares y Verd, 2008:96-97). Sin embargo, al mismo tiempo se habla del pasado “desde el punto de vista del que se ha llegado a ser” por tanto, -consciente o inconscientemente- el riesgo es que aparezcan sus recuerdos en función de lo que se quiere decir de uno mismo en el presente (Lahire, 2004b).

Complementario a la entrevista, se solicitó a los participantes material y documentos de tipo biográfico relacionados al cine (tickets de películas, VHS antiguos, etc). En algunos casos, enviaron fotos de objetos personales como certificados o diplomas de participación en talleres de cine, además de “capturas de pantalla” (imágenes) de las últimas películas vistas y registradas en la aplicación Letterdbox. También la fotografía de un poster firmado y de sus colecciones personales de películas. En algunos casos durante las entrevistas participantes mostraron sus objetos personales significativos relacionados al cine.

### **5.3 Configuración de la muestra**

De acuerdo a lo que establecen Bonilla-Castro y Rodríguez (1997), en los estudios cualitativos la muestra no se selecciona, sino que se configura. Esto quiere decir que se va estructurando a través de las diferentes etapas del proceso de producción de datos. De esta manera y siguiendo a los autores, se realizó un *muestreo intencionado*, que consistió en buscar en una primera etapa a personas que hubiesen participado de algún proceso formativo en el campo audiovisual (taller o curso) y que pudieran ofrecer información al respecto. Este fue el primer criterio ya que nos permitió identificar rápidamente personas con un interés manifiesto por el cine y que además desarrollaran una práctica audiovisual concreta.

La estrategia de acceso a los/as participantes fue variada: mediante intermediarios directos (profesores), uso de la técnica ‘bola de nieve’ (a cada entrevistado/a se le preguntó si conocía a alguien que con un perfil similar). También se realizó una convocatoria abierta por plataformas digitales (Instagram y U-Cursos) y finalmente se envió correo a establecimientos educacionales de Puente Alto, contándoles de la investigación y solicitando informantes que pudieran aportar al proceso. Todas estas estrategias permitieron completar una muestra de 15 participantes, con distintas edades, sectores, colegios y universidades.

En total, el trabajo de campo fue realizado entre abril de 2021 y mayo de 2022. Dado el contexto de pandemia, todas las entrevistas se hicieron de manera virtual mediante la plataforma Zoom, teniendo una duración de 1 hora en promedio. Finalmente, a todo/as los participantes se les envió previamente un consentimiento informado sobre el marco la investigación.

**Tabla N° 1: Caracterización de la muestra**

<b>IDENTIFICACIÓN<sup>23</sup></b>	<b>EDAD</b>	<b>ESTUDIOS (actuales)</b>	<b>COLEGIOS</b>
Camilo	17	3ro medio	Instituto Nacional
Rosa	17	4to medio	Liceo San Pedro y Los Nogales
Luciano	17	4to medio	Liceo San Pedro, Luis Gonzaga y Renacer
Roberto	17	4to medio	Liceo Padre José Kentenich
Cesar	18	4to medio	Liceo Padre José Kentenich
Emiliano	19	Preuniversitario	Alicante del Sol (PS)
Carlos	19	Ingeniería- PUC	Alicante del Sol (PS)
Víctor	19	Cine- Universidad Mayor	Alicante del Sol (PS) y Fernando de Aragón
Raúl	21	Derecho- U. Chile	Colegio Santiago
Luis	22	Filosofía- U. Chile	Acrópolis, Siglo XXI, Andino
Roque	22	Composición Musical- U. Chile	Colegio Alicante del Sol y Artístico Salvador
Miguel	23	Sociología- PUC	Colegio Liaona
Ernesto	23	Escuela Superior de Jazz	Colegio Navarra y Liaona
Tamara	25	Teatro- Instituto Arcos	Colegio Genoveva Moll Briones y Tupahue
Clara	25	Comunicación Audiovisual DUOC UC (no finalizado)	Colegio Genoveva Moll Briones y Liceo Nuestra Sra. de Las Mercedes

Fuente: Elaboración propia.

### **Algunas consideraciones previas**

En este ejercicio de formular el problema de investigación, se consideró necesario realizar un primer acercamiento a los sujetos mediante grupos focales. De esta manera, para la primera etapa del trabajo de campo se contactó a la Cineteca Nacional perteneciente al Centro Cultural Palacio La Moneda, específicamente con el equipo del programa “Escuela Al Cine”, cuyo objetivo es formar públicos escolares para el cine y el audiovisual chileno. De esta manera, pudimos contactar a profesores y docentes dispuestos a colaborar en la investigación facilitando el encuentro con sus estudiantes.

<sup>23</sup> Estos nombres no corresponden a los nombres reales de los participantes, fueron modificados por la investigadora para mantener su confidencialidad.



Así, la muestra inicial para los grupos focales se conformó bajo los siguientes criterios: participación en alguna instancia de formación audiovisual y rango etario entre 13 y 21 años. Sumando los dos grupos focales se contabilizaron 13 participantes en total, a quienes se les envió un consentimiento informado previamente. El primero se realizó el 14 de abril con 8 estudiantes del Instituto Nacional (solo género masculino), y se prolongó durante 1hr y 20 minutos. Este grupo fue particularmente interesante, ya que fue posible identificar no solo una gran afición por la temática, sino que además un amplio repertorio de prácticas audiovisuales por parte de los chicos. El segundo grupo focal se realizó el 19 de abril con 5 estudiantes (3 hombres y 2 mujeres) del colegio American School ubicado en Peñaflor y se prolongó durante 1 hora aprox. En este caso la participación fue menor al anterior, considerando además que no llegaron todos los participantes confirmados y además dos personas se retiraron a mitad de la actividad. De todas formas, el grupo se realizó exitosamente logrando abordar los temas centrales.

Ambas instancias sirvieron para definir mejor el objeto de estudio y reformular el diseño de investigación. En ese sentido, hubo cambios significativos. Por un lado, acotamos el estudio a la comuna de Puente Alto, y así agregamos un tercer criterio para seleccionar a los participantes: que pertenezcan o hayan vivido la mayor parte de sus vidas en la comuna. Por otro lado, definimos el rango etario desde los 15 años, o bien, que esté cursando primero medio en adelante<sup>24</sup>.

Un rasgo particular fue la poca participación de mujeres en el estudio. En ese sentido, hubo una predominancia masculina la cual asocio a condiciones tanto estructurales como particulares de la investigación. Sobre el primer aspecto, es posible que el cine -tanto verlo como crearlo- sea una práctica menos común en las mujeres o bien, no se sienten convocadas a participar de un estudio como este. Se pueden elaborar muchas hipótesis para explicar esto, pero ellas deben ser abordadas en una investigación que aborde específicamente la relación cine-género. En cuanto a aspectos propios del proceso investigativo, el acercamiento al fenómeno de estudio fue en gran medida exploratoria, y no consideró en una etapa inicial la variable género, por tanto, no establecí un criterio de paridad en la muestra.

---

<sup>24</sup> Acotar que el grupo focal realizado con los estudiantes del Instituto Nacional fue sumamente importante, ya que nos sirvió para contrastar resultados finales que aparecieron en el apartado “Prácticas de creación audiovisual”. Este constituye un referente en cuanto al potencial impacto que puede tener un espacio de formación audiovisual en el ámbito escolar.

En último lugar, sin pretender justificar lo anterior, la estrategia para acceder a la muestra no estuvo exenta de dificultades, lo cual incidió en las decisiones metodológicas que se tomaron para poder continuar y finalizar con el proceso de investigación.

#### 5.4 Sobre las y los participantes del estudio

Como se observa en la tabla N° 1 la muestra es heterogénea y contempla distintos perfiles juveniles. En términos generacionales, la muestra es heterogénea, abarcando un grupo nacido entre el año 1997 y 2005. También es posible plantear algunos aspectos básicos: las y los jóvenes asisten a colegios particulares subvencionados o municipales, mayoritariamente en la comuna. El marco de edad referencial abarca entre los 17 y 25 años<sup>25</sup>, lo que se tradujo en espectadores cursando la etapa final de su enseñanza media por un lado, y otros que estaban en distintos tramos de su carrera universitaria. Si bien no se preguntó directamente por su NSE, haciendo un cruce de información entre el sector donde viven, la profesión y ocupación de sus padres-madres, el número de personas con las que comparten el hogar y el tipo de colegio o universidad al cual asisten, es posible inferir que la mayoría clasifican como clase media y media-baja.

**Tabla N° 2: Características sociodemográficas de la muestra**

Identificación	Sector/Barrio	Educación /Ocupación Papá	Educación /Ocupación Mamá	N° Integr. Hogar	Colegio/Instit./ Universidad
Camilo	México c/ Las Nieves	Técnico-profesional	Técnico-profesional	3	Municipal
Rosa	Casas Viejas	Universitaria	Técnico	4	Municipal
Luciano	San Pedro	Técnico	-	4	Municipal
Roberto	Cerro La Silla	Técnico	-	4	Municipal
César	Carol Urzua	Reponedor de supermercado	-	4	Municipal
Emiliano	Ciudad del Sol	Técnico	-	3	Particular Subvencionado
Carlos	Ciudad del Sol	Técnico	Enseñanza media	4	Particular Subvencionado
Víctor		Técnico	Universitaria	3	Privada
Raúl	Elisa Correa	Técnico	Enseñanza media	7	Pública

<sup>25</sup> La edad, el curso y estudios universitario indicados en la tabla son los que mencionaron los participantes al momento de hacer la entrevista (entre 2021 y 2022)

\*Los campos vacíos son porque no sabe o no responde dicha información en la entrevista

Luis	Las Nieves c/ Nonato Coo	Técnico	Enseñanza media	3	Pública
Roque	Ciudad del Sol	Universitaria	Técnico	3	Pública
Miguel	Protectora de la Infancia	Universitaria	Técnico	5	Privada
Ernesto	El Peral	Terminando estudio universitario	-	3	Privada
Tamara	-	Universitaria	-	4	Privada
Clara	-	-	Jubilada	2	Privada (congelada)

Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas

## 5.5 Método de análisis de información

Para el análisis de las entrevistas biográficas vamos a trabajar con análisis de contenido. Este se basa a grandes rasgos en la lectura (textual o visual) como instrumento de recogida de información, la cual debe ser sistemática, objetiva, replicable, y válida (Andreu, 2000). Pero en concreto, el análisis de contenido consiste en una “estrategia metodológica que, a través de procedimientos sistemáticos, permiten por un lado el análisis e interpretación de los sentidos latentes y manifiestos expresados en un artefacto en referencia a su contexto de producción, por otro lado, la realización de interpretaciones aplicables a dicho contexto para comprender las dinámicas sociales a que refiere el objeto de estudio” (Duarte, 2021:11).

Desde este punto de vista, el "contenido" de un texto está localizado fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto define y revela su sentido (Navarro y Díaz, 1999). Pero además se trata de una técnica que combina intrínsecamente, y de ahí su complejidad, la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis de los datos (Andreu, 2000).

Como el análisis de contenido cualitativo no sólo se ha de circunscribir a la interpretación del contenido manifiesto, sino que debe profundizar en su contenido latente y en el contexto social donde se produce el mensaje, se propone trabajar en tres niveles distintos de análisis: el nivel sintáctico, nivel semántico, y el nivel pragmático. El primero refiere más que nada al texto en sí mismo, a la distribución y frecuencia de las palabras. El segundo nivel (semántico) permite el abordaje de los valores asignados por el sujeto textual a las realidades que expresa. El tercer nivel (pragmático) corresponde al análisis de la intención con la que

se utiliza el lenguaje, los intereses y efectos que tienen los textos en el espacio social. Este último punto debe responder a la pregunta ¿qué sociedad se expresa en el material estudiado? (Duarte, 2021).

El procedimiento para el análisis de la información que vamos a seguir se basa en cinco pasos fundamentales: un primer acercamiento al material a analizar; la codificación de información; la tematización de las ideas fuerzas que emergen; la conceptualización de resultados y hallazgos; y la elaboración del informe final de investigación. (Duarte, 2021). Para ello analizamos 15 entrevistas transcritas, con las cuales nos adentramos en la etapa de codificación fundamentalmente inductiva, desde la reflexión propia y a partir de las interrogantes del estudio.

En la presente investigación se trabajó con el software de análisis cualitativo Atlas.ti, para realizar las operaciones de codificación y agrupación de los datos producidos. El proceso de codificación implica la segmentación de una frase en significados, para identificar los posicionamientos de los sujetos, sus opiniones y experiencias. De esta manera, la codificación es una forma de hacer abstracción a partir del texto para convertir la información en datos observables. Dado el volumen de información resultante solo fueron incorporadas en este trabajo aquellas que reflejan las principales problemáticas y hallazgos.

## 6. RESULTADOS

En términos generales, a partir del análisis de las entrevistas, se pudo establecer que el grupo estudiado corresponde a espectadores críticos, informados y actualizados. Tienen conocimiento sobre distintos elementos técnicos (dirección, fotografía, guion, banda sonora, etc), donde la investigación se convierte en una práctica fundamental. Se empiezan a formar y a “pulir” como espectadores entre los 12 y 16 años. La mayoría son autodidactas y aprendieron a través de tutoriales en YouTube. Solo tres de 15 entrevistada/os pasaron por un curso o taller cinematográfico a cargo de una institución formal<sup>26</sup>. El conocimiento que tienen sobre cine ha sido elaborado desde su propia agencia, donde Internet se ha convertido en un elemento clave al permitir esa posibilidad (misma función que cumplían los libros sobre cine previo a la existencia de la Word Wide Web).

### 6.1 Prácticas de espectador(es): Consumo, investigación y creación audiovisual

Las prácticas artísticas y culturales han sido estudiadas desde distintos enfoques teóricos y metodológicos, siendo las más comunes aquellas de carácter cuantitativo. Esto refiere a encuestas principalmente, que abarcan un grupo o población amplio, y se basan tanto en la medición de frecuencias de asistencia como en las características sociodemográficas de quienes realizan dichas prácticas (Facuse y Tham, 2022). Sin embargo, desde una mirada contextualista y disposicionalista -como establecimos en el apartado teórico- las prácticas culturales se pueden observar a partir del pasado incorporado y el contexto presente de acción (Lahire, 2017).

Dicho esto, a partir del análisis de las entrevistas fue posible identificar tres tipos de prácticas cinematográficas y audiovisuales<sup>27</sup> en los jóvenes espectadores: 1) prácticas de consumo y visionado de películas o series; 2) prácticas de investigación sobre aspectos

---

<sup>26</sup> Por institución formal me refiero a son Balmaceda Arte Joven, Cine Arte Normandie y UNIACC.

<sup>27</sup> Esta categorización es una propuesta analítica propia, ya que el límite entre cada una de ellas a veces es difuso. Por eso, cada practica debe ser analizada en su contexto y para los fines que fue realizada.

cinematográficos, y 3) prácticas de creación de productos audiovisuales. A continuación, se describirán rasgos generales de cada una de ellas.

### **6.1.1 Prácticas de consumo y visionado**

Siguiendo a Canclini (2006)<sup>28</sup> el consumo cultural en esta investigación se presenta como una práctica con un importante componente simbólico. Entendiendo que las prácticas de relación con los bienes y servicios culturales son también modos de estar juntos (Rosas Mantecón, 2019). En ese sentido, el acto de ver películas está mediado por distintas motivaciones, algunas más reflexivas (ver una película buscando una experiencia estética), familiares (ver películas por estar en familia), afectivas (ver películas que producen nostalgia), o por motivos ociosos (ver películas para distraerse). Todos y cada uno de estos aspectos son interesantes, ya que detrás hay una serie de factores, condiciones y disposiciones que entran en juego.

Por eso, a continuación se abordan las prácticas de visionado principalmente -o el acto de ver películas-, desde el significado que tienen las artes audiovisuales en los jóvenes, para luego continuar con sus gustos y preferencias: de qué tipo, géneros, cineastas, intensidad, modos y formas de ver (plataformas). También se hace referencia a cuestiones sobre cine chileno y extranjero.

#### **a) La dualidad del cine: entre el arte y la entretención**

Lo primero que se debe indicar es que el cine (dentro del campo audiovisual) es complejo de definir como “una sola cosa”. Esto queda evidenciado en las reflexiones de las y los espectadores, quienes a partir de una pregunta inicial, elaboran múltiples respuestas (con distintos niveles de profundidad y abstracción). Antes que todo, el cine es considerado como un arte y una disciplina artística. Y no cualquiera, sino que una de las mejores, o más completas y complejas. En segundo lugar, se reconoce el cine como un medio de comunicación. Masivo, potente, de gran alcance y al alcance de todos. En tercer lugar, se

---

<sup>28</sup> “Conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se subordinan a la dimensión simbólica” (García-Canclini, 2006:89)

considera el cine como una entretención; o más bien, el cual cumple una función de entretenimiento.

Respecto al cine como arte: *"Yo el cine lo considero un arte en toda su magnificencia. Y siento que muchas veces interpreta distintas realidades"* (Luciano, 17 años). O como medio comunicación: *"El cine para mí es una forma de expresarse... pero lo que pasa es que el cine es un medio de comunicación masivo también"*. (Víctor, 20 años). En otro caso se considera:

"El cine para mí igual sigue siendo un medio de entretenimiento del cual puedo consumir en mi tiempo libre, pero al mismo tiempo es un medio por el que se puede transmitir un mensaje, una opinión o una crítica" (Rosa, 17 años)

Además, el cine es de difícil clasificación ya que no se considera solo *un* arte, sino que integra varios tipos de arte en sí mismo, tales como la fotografía, el diseño, la música, la actuación, entre otros. Esto da cuenta de su complejidad, lo cual hace que sea considerado como un tipo de arte "máximo", como se expresa en las siguientes citas: *"Hoy en día lo vería como una manera de expresión y máxima, porque es una cosa donde converge la actuación, sobre todo lo que a mí me gusta que es la música en el cine, y está la imagen"* (Roque, 22 años). *"De cierta forma igual lo veo como un arte, no superior, pero sí que tiene muchas más herramientas para poder expresar lo que se intenta..."* (Miguel, 23 años). *"Es un tipo de arte por el cual se pueden expresar ideas, sensaciones y eso. Encuentro que es bien completo porque es una experiencia visual, sonora y colectiva también"* (Ernesto, 23 años).

Si el cine se considera arte o entretención, la respuesta es precisamente su carácter dual: *"Quizá vendría a ser arte entretenido, o entretenimiento artístico, pero vendría a ser un par de las dos, no me gustaría encasillarlo solo en una porque siento que vive de ambos..."* (Roque, 22 años). Esta característica hace del cine un tipo de arte que se diferencia de otros, ya cuenta con una "pretensión de entretención". Con esto me refiero a que en general las películas son percibidas como un objeto que debe entretener (lo cual no ocurre con una pintura o una escultura, por ejemplo). De manera que el cine intrínsecamente tiene ese carácter dual: *"Creo que se da una dualidad entre producto comercial o entretenimiento y*

*producto artístico. Pero todos los elementos que conforman el cine tienen una vertiente artística” (Raúl, 21 años).*

Como se esboza en las citas, una de las características principales del cine es que incorpora imagen en movimiento y sonido, lo cual lo convierte en una experiencia única y distinta a cualquier otro tipo de disciplina artística: *“El cine es una combinación de distintas artes y al final termina como este género completamente nuevo, que permite expresar cosas que quizá la novela no puede expresar, o el teatro tampoco, la música tampoco...”* (Miguel, 23 años). Además, consideran que su lenguaje es universal y accesible para el común de la gente. Estas características lo convierten en palabras de los jóvenes en el arte más completo de todos:

*“Creo que ahí entra el factor entretención, porque [el cine] es quizá uno de los medios más accesibles -junto con la música también- a los que se puede acceder, valga la redundancia, por todas las personas. Y eso encuentro que es como el balance que tiene, perfectamente equilibrado”* (Roberto, 17 años)

En un plano simbólico, el cine genera múltiples reflexiones. Es considerado una “experiencia”, una “metáfora”, una “carta de presentación” que te “permite entrar en el mundo interior de otra persona”. El cine a su vez “interpreta distintas realidades”; “presenta mundos nuevos” pero también permite “entender contextos históricos”. Finalmente, el cine “encapsula y trabaja con el tiempo”. Todos esos elementos fueron mencionados por los espectadores: *“Pa’ mí el cine también es una carta de presentación, sirve para conocernos”* (Clara, 25 años).

**Tabla N° 3. Percepciones sobre el cine**

<p>Yo creo que en general, va a sonar como pretencioso... pero me gusta mucho lo que dice Tarkovsky sobre el cine, que es como trabajar con el tiempo (Luis, 22 años).</p>	<p>El cine lo que hace es encapsular el tiempo básicamente, que es una idea que dijo creo Tarkovsky alguna vez, que encapsulaba el tiempo (Clara, 25 años)</p>
--	--



<p>Y en mi opinión sinceramente el cine es eso. Es un medio, uno de los mejores medios para poder transmitir una emoción y contar una historia que transmita, que aporte a algo. Un mensaje importante (Roberto, 17 años).</p>	<p>El cine me gusta porque juega mucho con la sensación. Es una disciplina que te transmite a escenarios, a abrir tu imaginario (Tamara, 25 años)</p>
<p>Así que podría decir que para mí el cine, es como una reflexión en la vida en general (César, 18 años)</p>	<p>Me gusta mucho la posibilidad de ciertas películas -no de todas obviamente- de poder entrar en el mundo interior de otra persona (Miguel, 23 años).</p>

### **b) Gustos, preferencias y elecciones individuales**

Según Bourdieu el gusto es una disposición adquirida y determinada por el habitus de los individuos, formado esencialmente durante la socialización primaria, es decir en la infancia. Mientras que Antoine Hennion define el gusto como “una actividad reflexiva, corpórea, estructurada, colectiva, equipada, dependiente de los sitios, los momentos y los dispositivos” (Hennion, 2010:1). Esta definición resulta adecuada para la comprensión sobre los principales géneros cinematográficos que ven los espectadores del estudio. A grandes rasgos, lo primero que se puede indicar es que, si bien, mencionan en su mayoría algunos géneros recurrentes, la tendencia es a ver un poco de todo y no discriminar por este motivo: *“Veo de todo en realidad. Sería muy difícil elegir un género.” (Clara, 25 años). “Veo de todo. Siempre he sido un fiel creyente de que si me gusta algo lo veo, no me importa de qué genero sea”.* (Luciano, 17 años)

Por lo mismo, en cuanto los tipos de cine que prefieren (géneros) se guían por distintos elementos del lenguaje audiovisual, tales como los directores, épocas o contextos históricos, bandas sonoras, fotografía, reparto de actores, entre otros: *“No tengo nada*

*parecido a un género favorito. Mis directores favoritos, quizá con eso me puedo guiar, son Angelopulos y Won Kar Wai”* (Raúl, 21 años). Otro espectador comenta:

"No soy muy fan como de ver películas por género... siempre he pensado que es mejor como por procesos históricos... me gustaba la época soviética de Rusia y la época de Japón clásica, como que he estado muy pegado con esos dos. Y ahora estoy viendo el cine gringo antiguo" (Luis, 22 años)

Aun tomando en cuenta que no discriminan por género, en algunos casos sí consideran que tienen preferencias más “marcadas”. En ese sentido, algunos géneros más recurrentes son el drama, el género de terror o thrillers en sus distintas variantes (como psicológico, terror antiguo, slasher, cine B, etc) y el cine experimental: *"Me gustan los dramas. También me gustan los thrillers coreanos como Oldboy y esas volás creo que son mis favoritas..."* (Ernesto, 23 años). *"Me gusta mucho el terror, pero el terror antiguo, así como clase B y cosas así"* (Roque, 22 años). *"A mí me encanta esto que tiene que ver más con lo psicodélico, que es como avant-garde y todo lo que tiene que ver como con las cosas experimentales del cine"* (Emiliano, 19 años).

Si bien esta muestra no busca ser representativa, es importante el contraste que se puede establecer con algunas estadísticas que mencionan autores como Antezana y Andrada (2018) en su estudio “En clave adolescente. Referentes, prácticas y hábitos de consumo cultural”. Ahí establecen que los estudiantes de colegios subvencionados prefieren el género de acción, lo cual se diferencia de los estudiantes de colegios particulares, quienes prefieren el género drama. Para explicar esto, los autores plantean que “las películas de drama requieren de un mayor capital cultural para la comprensión de sus contenidos; capital que podría encontrarse en mayor proporción en establecimientos educacionales de mayores ingresos” (Antezana y Andrada, 2018:17). En este caso, ninguno de los espectadores menciona el género de acción como parte de sus preferencias, y aunque si bien no son muestras comparables, hago este alcance para plasmar como se manifiestan los contrastes entre estudios cuantitativos y cualitativos frente a una misma problemática. En menor medida aparecen los géneros de romance y superhéroes. Este último es un tópico frecuente, sobre

todo por sagas como Marvel o las versiones nuevas de películas como Batman y Spiderman, por lo que son mencionadas en las distintas entrevistas.

Por otro lado, se observa una relación entre la edad biológica y el conocimiento que las y los espectadores tienen sobre cineastas o directores/as de cine. Vemos que “los más grandes” (quienes oscilan entre los 19 y 25, o quienes asisten a la universidad) son capaces de referenciar mayor cantidad de directores y dentro de estos, aquellos que se reconocen como cine “de autor”<sup>29</sup>: hacen mención a Ingmar Bergman, Andréi Tarkovski, Jonas Mekas, Wong Kar Wai, Akira Kurosawa, Darío Argento y Harmony Korine, entre otros.

Al principio uno siempre parte con hueás como de Hollywood y esas cosas, pero después uno se va yendo como a otras ramas. Hace poco vi una película de Ingmar Bergman y también me gustó caleta como ese drama humano, mucho diálogo y volás, me gusta caleta esa hueá. (Ernesto, 23 años)

En cambio, los jóvenes que están en el colegio hacen referencia a directores más populares como Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Christopher Nolan o Wes Anderson. Estos también son catalogados como “cine de autor”, la diferencia es que corresponden a cineastas de mayor alcance y reconocimiento entre el común de la gente:

Un clásico es Tarantino, clásico de clásicos. Scorsese también. Y no sé, actualmente como muy comunes. James Cameron, ese tipo de cosas más comunes. (Luciano, 17 años)

Soy mucho de la ciencia ficción, debo admitir. Como dije Christopher Nolan es uno de mis directores favoritos por lo mismo, porque tiene películas demasiado buenas sobre eso. Y sobre todo esas películas que son un poco confusas, que se necesita pensar un poco para verlas... (Roberto, 17 años)

En relación a la experiencia del visionado de películas entre el cine o el ámbito doméstico, la mayoría considera que ver una película en el cine es lo ideal: “*Yo creo que siempre lo mejor es en el cine, con la pantalla grande, con sonido y todo eso*” (Ernesto, 23

---

<sup>29</sup> “El cine de autor es el cine en el cual el director tiene un papel preponderante, dando una visión exclusivamente suya a un guion propio o ajeno. En este tipo de cine, el autor es normalmente identificable o reconocible por algunos rasgos típicos en su obra.

años). Sin embargo, uno de los aspectos más relevantes que aparece aquí es la idea de que si una película es buena, no importa el formato por donde se vea. En ese sentido, se considera como una buena película aquellas que generan un impacto y una reflexión en el espectador: *“Yo creo que el cine es una experiencia, pero que la película de por sí, si está bien hecha y transmite lo que tiene que transmitir, como que da lo mismo el formato, vas a conectar igual”* (Ernesto, 23 años).

Los criterios de elección de una película también son relevantes. En general no existe un solo criterio para escoger películas, sino que más bien existen múltiples criterios y están en directa relación con el momento del visionado. Se pueden ver películas “ligeras” o también “contemplativas”, según el estado de ánimo o las condiciones del entorno. El criterio cambia también si se está solo o en compañía (familiar o amigos). Esto es muy relevante ya que evidencia la pluralidad de escenarios en los cuales se mueven los espectadores y cómo son conscientes del contexto en el cual están, antes de su elección:

En cierto entorno social es difícil decirle a tu amigo ‘oye sabí que vamos a ver *El tercer hombre* que la están dando en el Normandie y es super buena, y actúa Orson Wells y que se yo’... O sea, obviamente yo sé que eso va a aburrir a los cabros y no es la idea. La idea es que si salgo con mis amigos ellos también la pasen bien. (Raúl, 21 años)

Esto reafirma los planteamientos de la sociología contextualista y disposicionalista, en el sentido de que los individuos tienen la capacidad agencial de “escoger” entre una pluralidad de disposiciones, según el contexto en el cual se encuentran.

### **c) Intensidad en el visionado**

En cuanto a la intensidad del consumo o visionado de cine (un elemento que podría suponer el nivel de adhesión a las artes audiovisuales) esta es relativa, o si se prefiere, condicionada de acuerdo al momento o periodo que estén atravesando los espectadores en su curso de vida. A partir de las entrevistas fue posible constatar que quienes estudian en la universidad indican tener menos tiempo libre a su disposición, a diferencia de cuando estaban en el colegio: *“Ahora no po’, no hay tanto tiempo pa’ sentarte a ver películas.”* (Clara, 25 años).

Sumado a lo anterior, la intensidad del visionado depende aún más del periodo escolar en el cual estén, lo que se conoce como el calendario académico. Esto quiere decir que es más recurrente la práctica de visionado cuando están de vacaciones, a diferencia de cuando están en periodo de exámenes o finalizando el semestre escolar.

A la semana quizá... bueno a lo mejor alcanzo a ver 1 o 2 películas, pero no más que eso (...) Quizá en media tenía más tiempo para ver películas los fines de semana (...). Pero ahora ya por universidad y todo eso, quizá los fines de semana veo una y en la semana otra (Miguel, 23 años)

Ahora que estoy con la tesis, estoy leyendo y trabajando más en eso que viendo películas. Pero en vacaciones recuerdo haber visto hartas. Yo creo que en general me veía dos por semana. (Luis, 22 años).

De esta manera, podemos decir que la intensidad del visionado también es contextual, es decir, que dependerá en gran medida de otros elementos externos a su propio gusto o deseos de ver películas. Aquí se hace referencia a cuestiones escolares, pero esto es solo una de las múltiples constricciones que pueden existir. Estas dependerán del grupo, del territorio, de la edad, del género, entre otros aspectos. En este caso concreto, estamos observando a una generación en el marco histórico y cultural que conocemos como sociedad moderna, donde el uso del tiempo en cierto rango etario (el sistema escolar parte desde los 7 años hasta los 18 sin contar el jardín o la etapa preescolar) está condicionado por el rol que se espera de los jóvenes, esto es, estudiar. Luego dependerá -entre otras cosas- de las condiciones sociales y económicas del individuo si continua una carrera universitaria, técnica, si viaja por el mundo o ingresa al mercado laboral. En este caso, la muestra es de jóvenes de clase media y media baja, quienes hoy en día tiene posibilidades para ingresar a la universidad u otras instituciones de educación “superior”.

#### **d) Cine del mundo**

Si bien la mayoría reconoce que lo que más ven es el cine de origen norteamericano, la mayoría de estos espectadores no discriminan por nacionalidad y eligen películas de distintas partes del mundo. En ese sentido, es posible encontrar una marcada preferencia al cine oriental o asiático y al cine de origen europeo: *“El cine japonés me gusta harto. Es que*

*de por sí tiene una estética súper diferente y códigos súper distintos. Bueno, el cine asiático en general”* (Miguel, 23 años). *“Me gustan las películas de Hong Kong, de Corea del Sur, las películas japonesas también me gustan.”* (Ernesto, 23 años)

Sobre lo anterior, cabe destacar que lo primero que emana como cine opuesto a la industria norteamericana y Hollywoodense (occidental), es el cine oriental o asiático. Este se caracteriza por ser diferente en muchos aspectos, principalmente en sus temáticas, narrativas, en su técnica y en sus personajes, lo cual lo hace un cine “más cotidiano”, como se deja ver en el siguiente extracto:

Una diferencia radical que yo haría con lo que he visto ahora en el cine de los gringos al cine de los japoneses es que el cine de los gringos siempre son situaciones extremas (...). En cambio, en Japón los diálogos están todos en escenas cotidianas. Como alguien lavando la loza, o limpiando la casa. Esos momentos le dan como un enfoque más cotidiano. (Luis, 22 años)

En menor medida aparece el cine europeo dentro de las preferencias. Específicamente algunas menciones al cine francés, español, italiano, sueco, entre otros: *“He estado mirando hartito cine europeo así como Godard, todas esas cosas más experimentales. Bertolucci también me gusta”* (Víctor, 19 años). *“De repente veo una o dos películas quizá europeas”* (Carlos, 19 años). *“El cine italiano igual me gusta hartito. Partí con los espaguetis western y después ya transicioné al neorrealismo italiano”* (Miguel, 23 años)

Finalmente, se puede constatar que es poco frecuente ver cine de la región, es decir, latinoamericano (sin contar Chile). En este caso, los únicos países mencionados son Argentina en primer lugar y México después. *“Argentina a veces. Mexicanas también”*. (Rosa, 17 años). Otros países mencionados fueron Perú y Brasil:

Como que conozco hartito pero no he visto tanto. Me acuerdo cuando vi ‘Ciudad de Dios’ y me cambió el panorama. Ahora estaba viendo ‘Okupas’, que es una serie argentina. Bueno, ¿lo consideramos cine igual? Si po’, igual yo creo. (Ernesto, 23 años)

De México cachito un poco, pero por Buñuel. He querido ver el siglo de oro en algún momento... Argentina, un par de películas no más... (Miguel, 23 años)

Se puede observar que a diferencia de lo que indican las estadísticas, donde la mayoría de los chilenos ve cine estadounidense, esta muestra presenta ciertos matices. No porque no vean cine norteamericano, sino porque han aprendido a ver cine de distintas partes del mundo. En ese sentido, se reafirma la idea de que el gusto por cine distinto a las convenciones de Hollywood (ciertas temáticas, duración, estructura fílmica, etc) no es un proceso mecánico, sino que al contrario, se convierte en un proceso «intencionado» (Hennion, 2010).

#### **f) Cine chileno**

Un tópico interesante que emergió a partir de las entrevistas (el cual no estaba en la pauta inicial) está relacionado con el consumo y apreciación del cine chileno. En este caso los espectadores tienen opiniones diversas y muchas veces contrapuestas. Hay quienes tienen una valoración positiva de éste: *"La verdad es que a mí me gusta harto. He visto bastante bien hecho. No sé cómo podría describirlo mejor. Pero en mi opinión es bastante bueno"* (César, 18 años). *"A mí también me gusta bastante el cine chileno cuando se le pone pasión. La primera vez que me vi 'Una mujer fantástica' dije 'guau, que película más buena'. No la entendí, pero que película más buena"* (Rosa, 17 años).

Hay cine chileno super bueno. Yo he visto proyectos geniales, o sea, lo mismo esa que estuvo nominada al óscar, 'Bestia', yo la encontré pero espectacular esa película. No solo el cine como tal, sino que la animación chilena pa mí hay tanto talento (Clara, 25 años)

Existe una percepción interesante sobre el cine chileno en cuanto a su fotografía y dirección de arte, la cual se considera oscura y de carácter nostálgico. Esta reflexión me parece una de las más interesantes de todo el estudio, porque da cuenta de aspectos artísticos y técnicos del cine en general, pero además se enmarcan en una reflexión política y social sobre lo que es Chile y los chilenos, y como se representa esto en/a través del cine.

[El cine chileno] Es super opaco. Todos son colores muy apagados, o sino muy azules. Todo muy nostálgico, todo como mirando muy pa atrás. Mucha rabia, mucha pena, mucha injusticia en todas partes. Y eso es cuático porque igual... al final el cine solamente refleja lo que somos nosotros los chilenos. (Ernesto, 23 años)

Mientras que otros tienen una opinión negativa y crítica respecto al cine chileno, especialmente sus temáticas y formas de abordar la realidad chilena. Se considera como un cine elitista, hecho por un grupo de personas con altos ingresos económicos, quienes no logran captar los problemas de la gente común. En este caso se evidencia una directiva de recepción interesante, cuando hablan de “prejuicios” o “resentimiento” con el cine nacional, como se expresa en las siguientes citas:

En general no veo mucho cine chileno. No me gusta la propuesta que presentan.... Siento que no logran captar lo que le pasa a la gente en realidad, no sé cómo decirlo. Tengo el prejuicio de que el cine en Chile, una gran parte es como de gente muy cuica que no logra captar la sensibilidad de lo que realmente está ocurriendo en nuestro país... (Miguel, 23 años)

Siento como un poco de resentimiento con el cine chileno, por un tema de que creo que igual es muy elitista. Que es como un grupo super pequeño, que siempre son los mismos actores. Que los discursos están un poco manoseados, que las realidades casi siempre hablan de gente cuica, con sus problemas, ¿cachai? (Tamara, 25 años)

Por otro lado, existe la consideración de un cine chileno “típico”, el cual hace referencia principalmente a películas como “Machuca” (2004) o “No” (2012), ambas relacionadas con la dictadura cívico-militar chilena. Esto también se reconoce como directiva de recepción o prejuicio muy latente en las personas, en tanto consideran que el cine chileno siempre (o solo) habla de la dictadura:

Entrevistadora: ¿A qué te refieres con ‘lo típico’ del cine chileno?

Roque: “Ponte tu Machuca... las películas más ligadas al golpe, cosas así...”

Respecto a directores/as chileno/as específicos, aquellos nombres que se repiten son Claudia Huaquimilla y Pablo Larraín, quienes en la actualidad pertenecen a un grupo de cineastas locales con mayor circulación de sus filmes en el país. “Mala junta” (2017) y “Mis hermanos sueñas despiertos” (2020) los dos largometrajes de Claudia Huaquimilla se han



exhibido en distintas salas, comerciales y “alternativas”, lo mismo que “No”, “Neruda”, “El Club”, todas forman parte de la filmografía de Larraín. Además, la reciente serie chilena estrenada en la plataforma de streaming Netflix, “42 días en la oscuridad” fue una producción que unió precisamente a estos dos cineastas. Por un lado, corresponde a la productora Fábula, reconocida a nivel mundial por los hermanos Larraín, pero fue dirigida por Huaquimilla. El hecho de que muchos de estos jóvenes espectadores vean cine chileno contemporáneo, puede ser una señal de que éste ha logrado salir de su “nicho” y llegar a nuevos públicos.

### **g) Plataformas de visionado**

En general es común el uso de distintas plataformas para el visionado de películas. Las juventudes hoy en día pasan de un formato a otro sin mayores complicaciones, motivo por el cual a primera vista no parece ser una dimensión muy relevante. Pero si hacemos la diferencia entre plataformas “tradicionales” de visionado (como el DVD, VHS y la TV) versus plataformas “nuevas” de visionado (el computador fundamentalmente, el cual viene asociado con la descarga de películas, páginas de internet o servicios de streaming) se evidencia que las plataformas nuevas han desplazado completamente las tradicionales, convirtiéndolas en objetos de valor sentimental, o incluso en reliquias.

Por plataformas tradicionales entendemos aquellas que no dependen de una conexión a internet, básicamente. Con excepción de la televisión, en la actualidad no se utilizan las plataformas tradicionales para ver películas como el DVD o VHS, las cuales fueron reemplazadas por las “películas bajo demanda” (*video on demand*) representadas por Netflix o Prime Video.

En primer lugar, están las plataformas nuevas de streaming o los servicios de *video on-demand*, siendo la más popular y utilizada Netflix, luego en menor medida HBO Max y Amazon, junto con Disney+ y Star+. No es de extrañar que el streaming haya desplazado el uso de otras plataformas tradicionales como los DVD o la televisión por cable, básicamente porque permite elegir el contenido que quieren ver las y los usuarios ante un catálogo previamente establecido.

En segundo lugar de importancia, como forma de visionado, está la descarga de películas mediante servicios digitales como Torrent. Si bien esta es una práctica que no

realizan todos, sí se repite en varios casos: *“Aprendí a descargarlas también. Igual es importante eso... como empecé a ver por estudio decía 'esta me tinca', la buscaba por Torrent y la descargaba”*. (Luis, 22 años). Quienes no descargan películas por internet se debe a dos motivos principales: por desconocimiento y por el temor a los virus que puedan afectar sus computadores, riesgo que aumenta si son de uso compartido por otros miembros de la familia. A partir de esto se pueden inferir dos cosas: por un lado, que la búsqueda y descarga de películas por internet requiere de ciertas habilidades computacionales, lo que algunos autores han definido como *capital tecnocultural o audiovisual-tecnológico*, un “tipo de capital cultural que existe en las actitudes y disposiciones de los individuos hacia la tecnología y en las competencias, conocimiento y habilidades existentes, invirtiendo tiempo y esfuerzo” (Gayo., et., al, 2011:43). Y, por otro lado, que es importante contar con un computador de uso personal, lo cual no siempre ocurre:

... ahora tengo este computador que lo ocupo yo en general, aunque igual de repente lo ocupan mis papás. Pero en ese entonces nada similar a un computador individual, si te echabai' el computador jodiste a toda la familia entonces yo ni siquiera jugaba en internet. (Raúl, 21 años)

Se puede establecer que la práctica de descargar películas por internet se desarrolla muchas veces en contextos adversos, generando nuevos conocimientos y prácticas, En estos casos, ocurre lo que plantea Lahire cuando establece que “las capacidades o competencias sólo son potencialmente movilizables y sólo son realmente movilizadas por los actores cuando las situaciones lo exigen” (Lahire, 2017:5). Como se observa en la cita siguiente:

Yo soy experta. Soy la reina de la piratería. Ya me las sé todas. Es que de chica eso pasaba. Yo cuando era chica no iba al cine, casi nunca... Hablando así como en básica, cuando me empecé a interesar realmente en el cine. Entonces como no podía ir, y si quería ver cierta peli estaba en una función en La Dehesa... ahí dije 'voy a tener que usar mis trucos de pirata y ponerme a aprender a bajar películas' (Clara, 25 años)

En tercer lugar y último lugar, otras plataformas de visionado son los sitios o páginas de internet, que a diferencia del streaming no requieren de un pago mensual. Entre estas las más mencionadas fueron Cuevana, Pelispedia, Zoowoman y Pelisplus. La mayoría de estos sitios ofrecen un variado catálogo de películas, y antes de la masificación del streaming en Chile (a partir de 2010 en adelante) era muy frecuente usarlas, bajo el riesgo y la paciencia de cada usuario. De las anteriores, Zoowoman es la única que ofrece únicamente contenido alternativo (todo lo que escapa al cine convencional hollywoodense), específicamente películas consideradas “de culto”, pero también películas de distintas épocas y partes del mundo.

#### **h) Redes sociales y cine**

El uso de redes sociales es talvez uno de los rasgos más distintivos de esta generación, convirtiéndose en un espacio más de socialización en este caso virtual. Como establece Radakovich (2015:101) “internet puede considerarse una fuente de información, un medio de comunicación o un espacio para la cultura”. De esta manera, las redes sociales son parte constitutiva de las prácticas culturales juveniles, desde Facebook en adelante, el auge de las redes sociales ha sido contundente y no parece replicarse.

Sobre este aspecto, el hallazgo más interesante fue la mención a la aplicación “Letterdbox”, la cual fue mencionada en varios casos. Esta “red social del cine” es un espacio en el medio virtual en donde los espectadores van dejando sus apreciaciones cinematográficas, sus gustos películas vistas, películas por ver, ranking y listados, comentarios, reseñas entre otras muchas cosas.

...Uno pone las películas que ha visto, a mi me sirve para llevar una bitácora, y uno las puede ordenar de repente por fechas. (...) O de repente también uno las puede ordenar por las fechas en las que las ha visto. Desde la más antigua a las nuevas, y viceversa... yo la ocupo solamente como diario. Pero tiene varias funciones, de repente la gente pone críticas, bien detalladas, yo nunca hago eso, me da lata. (Raúl, 23 años)

...Estaba buscando películas en Letterdbox, la red social es muy buena para mostrarte películas. Hay una watch list (películas que quiero ver). Y era una de las películas mejores puntuadas de la plataforma. Y un día dije ah la voy a ver... y por eso caí en esa película. (Miguel, 23 años)

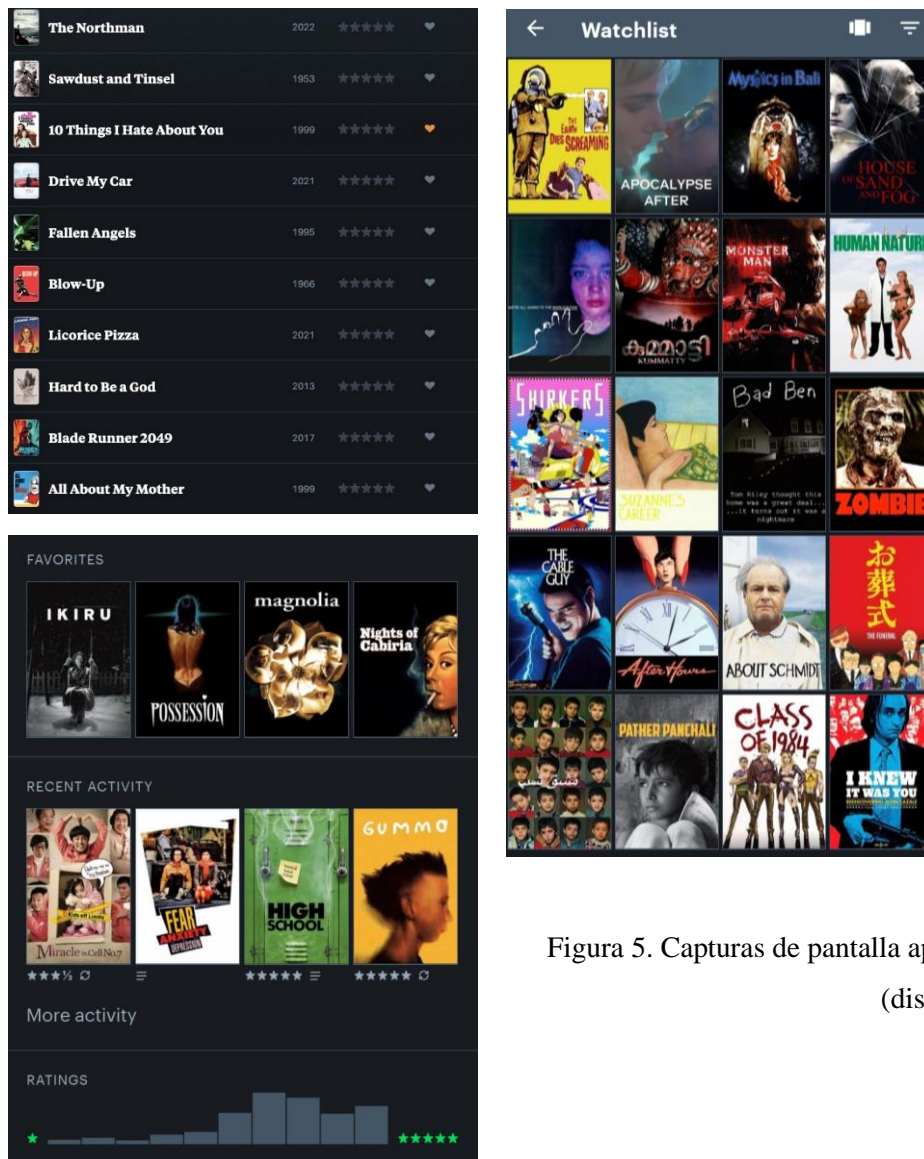


Figura 5. Capturas de pantalla aplicación Letterboxd (distintos espectadores).

Esta revisión general sobre las principales características de las prácticas de consumo y visionado fue solo un esbozo de las categorías consideradas más relevantes en función de la investigación. A partir de ellas es posible decir dos cosas fundamentales: Por un lado, en relación a los espectadores, considero se acercan a lo que Peterson (1996) definió como el omnívoro cultural, esta capacidad de los actores para mezclar formas distintas en un único “menú” (Ariño, 2019). En este caso, estaríamos lejos de observar prácticas homogéneas, o lo que Bourdieu entendía como el gusto “legítimo” -del cual los mismos espectadores son escépticos-. Esto no es menor, ya que en ocasiones se tiende a encasillar rápidamente los

perfiles de los espectadores según “tipos-ideales” (como el cinéfilo que solo ve el (mal) llamado cine arte), cuando en la práctica están intersectados por múltiples disposiciones, que se traducen en múltiples intereses. No se trata de que vean solo películas “de autor”, al contrario. La idea más repetida es que no discriminan por géneros, sino que “ven de todo un poco”.

Esta idea tiene sus matices, por supuesto. Siguiendo con Peterson (1996), no se trata de que el omnívoro cultural aprecie indiscriminadamente cualquier cosa, sino más bien tiene “una apertura hacia la valoración de todo” (1996: 904). Quizá este sea uno de los rasgos más interesantes de un espectador crítico. Quién ha entrenado su mirada puede, antes que cualquier directiva de recepción, seleccionar y discriminar entre los contenidos que le ofrecen lo distintos agentes del campo audiovisual.

En otro ámbito, sobre las plataformas en general de visionado surge la interrogante ¿Puede el cine por streaming reemplazar al cine en la sala? Pregunta que muchos en el campo audiovisual se están haciendo. La muestra indica que el cine es una actividad que se puede realizar tanto en la casa como fuera de ella, que gracias al internet tienen mayores posibilidades de consumo y visionado. Sin embargo, se prefiere la asistencia a la sala por su puesta en escena (pantalla gigante, sonido, etc), como por la experiencia colectiva que implica. En ese sentido, como indica Rosas Mantecón (2019): “ir al cine entraña mucho más que ver una película”.

### **6.1.2 Prácticas de investigación: Aprendizaje y (auto)formación audiovisual**

El aprendizaje es una dimensión muy importante en esta investigación, ya que está directamente relacionada con nuestro problema de investigación: la formación de los espectadores ¿Cómo aprendieron el lenguaje del cine? ¿Qué herramientas utilizaron y en que espacios pudieron desarrollar este aprendizaje? Son las preguntas que intentare responder en este apartado.

Lo primero -y más relevante talvez- es que la formación pasa por la agencia de los individuos, no se desarrolla en espacios formales (como el colegio, por ejemplo) ni en otro tipo de instancias académicas extra-escolares (como talleres o cursos destinados a adquirir algún conocimiento audiovisual específico). Ante la pregunta sobre como aprendieron lo que

saben de cine, casi todos respondieron lo mismo: *"La mayoría es de manera autodidacta y de YouTube... así como de youtubers que hablan de la historia del cine y cosas así. Y bueno, por mi papá"* (Roque, 23 años). *"A veces por Youtube por ejemplo. No sé, busco una reseña, porque también soy fanático de leer reseñas. Entonces busco reseñas sobre películas y a veces me salen análisis, y los veo y son muy buenos"* (Roberto, 17 años). En otro ejemplo, ante la pregunta la misma pregunta nos respondieron:

Entrevistadora: ¿Tu todo esto, como lo aprendiste?

Luis: "...buscando en internet. Leyendo. Hay canales de YouTube que de repente son buenos, donde hacen hartos análisis (...). Y viendo ese tipo de canales en YouTube he aprendido mucho."

Como se puede observar la mayoría de estos espectadores aprendió de cine por internet, viendo vídeos y tutoriales en YouTube. En menor medida algunos indicaron leer libros sobre el tema, y en último lugar, solo tres personas de la muestra declararon haber asistido a un curso o taller sobre contenido audiovisual. Quienes participaron de instancias formativas, lo realizaron en talleres del Cine Arte Normandie, Balmaceda Arte Joven y en UNIACC. Todos eran de carácter gratuito y de un tiempo acotado, con excepción de Cine Arte Normandie que tenían una duración anual.

Mientras estaba en el colegio, creo que fue en 4to medio... en las vacaciones de invierno del 2019 fui a un taller gratis que hacía la UNIACC sobre el tema audiovisual... y ahí conocí a mucha gente que también estaba metida como en el tema del cine... (Emiliano, 19 años)

Por otro lado, el aprendizaje está directamente relacionado con lo que he denominado prácticas de investigación audiovisual. Si bien esto no ocurre de manera automática ni como una relación causa-efecto, se observa que esto lo realizan en la mayoría de los casos. El punto de partida son películas o "clásicos" estadounidenses: *"Primero me puse a ver estas películas como que todos tenían que ver... Me puse a ver Tarantino, Steven Spielberg, El Resplandor, Odisea en el Espacio, esas películas que todos hemos visto."* (Víctor, 19 años)

Así se activa una primera práctica de investigación: la búsqueda de listados con las mejores películas de la historia y donde se suelen repetir los mismos títulos y directores:

Después hice lo que yo creo que todo el mundo hace, me metí a Google y busqué las mejores películas de la historia en IMBD... que eran todas listas que repetían siempre las mismas películas: las películas de Tarantino, de Nolan, Fight Club y así... (Raúl, 21 años)

Partí como de 0 así que tenía como un gran repertorio popular para agarrar. Como que uno siempre conoce las típicas películas, pero por ejemplo, yo en mi vida pensé que iba a ver una película como Pulp Fiction de Tarantino, y la vi (Luciano 17 años).

De ahí en más los jóvenes van ampliando su búsqueda y con ello sus gustos cinematográficos. O profundizando en aquellos aspectos que le resultan más interesantes, como se indica en la siguiente cita:

A investigar más yo creo que fue como un año después de eso. A los 15. Si bien Roger Rabbit fue el detonante que me hizo ver más películas de animación por la calidad y todo eso, yo creo que desde el 2015 empecé a buscar más información al respecto... así como las últimas películas de animación que habían, futuros proyectos, directores, animadores, todo eso". (Rosa, 17 años).

Cuando empecé a ver películas por directores y como a investigar por internet, ahí yo creo que me dejé llevar más por el cine. Yo creo que eso fue como en tercero, llegando a cuarto medio. Me empecé a motivar más y empecé a ver hartas películas". (Luis, 22 años)

A partir de estos extractos es posible reafirmar la idea de que el gusto, antes que todo, es un entrenamiento (Hennion, 2010) el cual se va puliendo con práctica. Además, es posible observar que la gran mayoría de los jóvenes no pasa por procesos de formación o educación en cine institucionalizados o "formales", al contrario, todos se educan en primer lugar por sus propios medios. Esto se diferencia por ejemplo de épocas anteriores, donde la información estaba mucho más restringida, por tanto, la formación de espectadores estaba anclada a espacios formales, tales como cineclubs universitarios. Pero también el arte en

general estaba mucho más relegado a ciertos espacios destinados exclusivamente para ello (museos, galerías, teatros, etc).

En función de lo expuesto anteriormente, se evidencia que en el caso de esta generación se desarrollan prácticas y estrategias de autoformación en cine y audiovisual, las cuales pueden ser paralelas a procesos formales, como los pocos ejemplos mencionados. En este sentido, podríamos afirmar que el acceso a internet en este caso ha funcionado como un dispositivo democratizador ya que permite a las juventudes (auto)educarse en la práctica de ver, apropiarse y disfrutar del séptimo arte.

### **6.1.3 Prácticas de creación: Espectadores y prosumidores**

En esa categoría se agrupan una serie de prácticas de creación, relacionadas al cine, como por ejemplo la edición de vídeos, o la creación de guiones y cortometrajes. Si bien estas acciones son relevantes, tampoco son transversales en la muestra, vale decir que no todos las desarrollan. En ese sentido, las prácticas de creación audiovisual son las menos recurrentes. Solo seis participantes de un universo de 15 sujetos declararon desarrollar en la actualidad prácticas de creación, estas son: filmación de vídeos o cortometrajes, creación de música para cortos, edición de vídeos con efectos especiales y participación en podcast sobre cine y escritura de guiones: *“Aprendí sola a escribir guiones. Me bajé un programa y empecé a escribir guiones (...) He escrito tantos guiones que es como ya... soy guionista. He hecho algunos cortos y todo. Entonces siento que puedo llamarme a mí misma guionista”* (Clara, 25 años). Por lo demás, el participante de la muestra que estudia cine en la universidad manifestó no haber incursionado en prácticas de creación antes de ingresar a estudiar dicha carrera.

Se puede considerar un hallazgo para este trabajo una práctica innovadora en las juventudes que tomó fuerza a partir de la pandemia: la creación de podcasts sobre cine, basados en reseñas y comentarios de películas. Esto en un caso más bien excepcional del cual se pudo dar cuenta ya que uno de los participantes de la muestra participa en la academia de cine del Instituto Nacional llamada ‘Creavisión’. En dicho espacio, una de sus principales actividades durante la pandemia en 2020 fue la realización de un ciclo de podcasts diseñados,



comentados y editados por los mismos jóvenes que integran la academia<sup>30</sup>. Así, los podcasts tenían el objetivo de entretener, compartir sus visiones y vivencias a través del cine “donde cualquier persona puede hablar sobre la película que se le antoje”. Retomare esta idea en el apartado 6.4.3 sobre cine y escuela, ya que resulta ser un caso muy particular en toda la muestra.

Por otro lado, quienes también desarrollan prácticas de creación constatare son Carlos y Emiliano, quienes se hicieron amigos a propósito de lo mismo. Ellos también son un referente, ya que por iniciativa propia realizaron un taller para enseñar sobre cine, programas y técnicas de edición a sus compañeros. Fue un conocimiento socializado donde hubo una acción concreta que era enseñar al resto lo que ellos sabían hacer: *“En tercero medio hicimos como una iniciativa de hacer un curso de edición de videos. Porque nos gustaba mucho hacer vídeos, editarlos, hacer como cortometrajes, experimentar con los videos”* (Carlos, 19 años).

Como se observa, los dos ejemplos mencionados hasta ahora se desarrollan en el espacio escolar, ya sea por iniciativa de sus docentes, o bien, por la misma agencia de los individuos. En general, aprenden solos a manejar programas, como indica Clara. Para esto, son clave tres cosas: tener ciertas habilidades y disposiciones para la creación, sentir placer al hacerlo, así como también contar con los recursos tecnológico y materiales para desarrollarlo. En ocasiones, también ciertas condiciones sociales o emocionales internas gatillan el desarrollo de estas prácticas, como se indica en la siguiente cita:

... me había ido como a un extremo super malo también y el cine como que me sacó un poco de ese lugar. Como que haciendo eso, empecé a ver y intentar editar vídeos como para hablar de este tema. Después con el colegio me pidieron hacer vídeos entonces yo hice grupo con el Carlos. Y ahí nos empezamos a hacer como mejores amigos y ya me giró como completamente entorno al cine... (Emiliano, 19 años)

---

<sup>30</sup> Creavisión tiene su canal de Youtube donde han plasmado sus trabajos. Un ejemplo es este conversatorio llamado “Cine en cuarentena” donde hablan de sus prácticas durante la pandemia <https://www.youtube.com/watch?v=CzfZ8SoCzoY>

A modo de síntesis, en este primer apartado donde se revisaron las distintas prácticas cinematográficas y audiovisuales que desarrollan los espectadores de cine, se pueden destacar algunas cosas. Primero, la revisión y el análisis inductivo de las entrevistas realizadas en una etapa inicial permitió identificar estos tres grupos temáticos propuestos. Como investigadora tenía nociones previas de lo que podría encontrar, pero esto remitía solamente a prácticas de creación y visionado, que son las más comunes<sup>31</sup>. Por tanto, no fue difícil identificar estas dos categorías. Sin embargo, las prácticas de investigación y todo lo que tiene que ver con la búsqueda de información, creación de listados, profundización sobre algunos tópicos generales, todo eso, fue un hallazgo. Lo interesante es que este conocimiento y la aproximación al lenguaje audiovisual (que algunos van profundizando más que otros) se desarrolla a partir de la agencia de los sujetos.

En todos los casos, lo que está a la base de las prácticas de consumo, investigación y creación en estos jóvenes, es un conocimiento adquirido y acumulado desde la experiencia, vale decir, que se *aprende-haciendo*. En pocos casos tienen una formación en ámbitos o espacios institucionales, por lo que se puede reafirmar la idea de que el cine es en gran medida un conocimiento experimental, vale decir, que se aprende de él viendo o haciendo cine. Como se expresa a continuación: “*Yo siento que es la única formación académica que necesito: ver películas. Porque ahí tenís todo po*” (Víctor, 19 años).

---

<sup>31</sup> En el ámbito de la gestión cultural es frecuente encontrar o desarrollar talleres de apreciación cinematográfica (visionados, chalas, conversatorios para aprender sobre lenguaje audiovisual) por un lado, o talleres para aprender a crear largos o cortometrajes, vídeos, técnicas como el stop motion, etc.

## **6.2 El recorrido de un espectador de cine: proceso de adhesión a las prácticas culturales audiovisuales**

Como planteamos en el marco teórico, para los estudios de trayectorias con enfoque biográfico la temporalidad es una de sus dimensiones centrales, por lo que este apartado se plantea desde esa premisa, como una mirada en retrospectiva a las prácticas de espectador, abordando el pasado como una hoja de ruta a seguir, o mejor dicho como huellas por rastrear. Para esto hemos propuesto analizar las trayectorias de los jóvenes centrándonos en tres momentos clave de su biografía: la niñez, la juventud y el presente. En términos concretos, este marco temporal se inicia con los primeros recuerdos de infancia relacionados al cine, pasando por los comienzos en su interés por el séptimo arte, los puntos de inflexión y transiciones reconocidas, para finalmente llegar al momento actual en el cual se desenvuelven los sujetos y sus prácticas, centrándonos específicamente en dos coyunturas históricas relevantes: el estallido social (2019) y la posterior pandemia por COVID-19 (2020-2022).

Como mencioné en el apartado teórico, este trabajo se nutre de distintos campos disciplinares, entre los cuales se consideran los aportes de la sociología de las infancias y de las juventudes. Existen los enfoques estructuralistas de las infancias, los que plantean la infancia en términos sociológicos como “un grupo social en permanente conflicto y negociación con los otros grupos sociales y no tanto a nivel individual” (Pávez, 2012:92). En contraste están los enfoques constructivistas, en los cuales “se analiza la acción social de los individuos entendida como una capacidad de agencia dentro de los marcos estructurales”. (Pávez, 2012:95).

### **6.2.1 Niñez y primeros acercamientos al cine**

Entendiendo el carácter natural-biológico de la niñez pero integrado en un contexto social y cultural (Pávez, 2012), a continuación se propone mirar la infancia como aquel momento donde son los adultos quienes disponen las reglas del juego (Berman y Luckmann, 1968), vale decir, que se observa la relación con el cine en esta etapa como aquella mediada por un adulto, quién decide qué y cómo ven películas (ya sea en la casa o llevándolos al cine). Esta distinción nos permite además establecer un “quiebre” temporal con el periodo siguiente, el cual reconocemos como la juventud.

Lo primero que se puede establecer sobre este periodo, es que la mayoría veían películas “acordes a su edad”, vale decir, correspondientes al género de animación (*películas de monitos*, como suele decirse coloquialmente). Especial mención tienen las películas del estudio Disney o Pixar, las cuales son aludidas en la mayoría de los casos, y constituyen parte importante de la cultura cinematográfica de estos espectadores. Títulos como *El Rey León*, *Toy Story*, o *Ratatouille* son los más mencionados. Esto da cuenta que, desde temprana edad los jóvenes son socializados bajo las convenciones del cine norteamericano. Con esto me refiero no solo a la estructura del film en sí (una duración estandarizada, personajes, historias) sino que también bajo ciertos estereotipos construidos a partir de los personajes, (roles, funciones, roles, etc.) desarrollando un imaginario del mundo en las infancias.

Ante la pregunta sobre cuál es la primera película que recuerdan, la mayoría puede identificar algunos títulos: *“Sí, tengo recuerdos de que veía películas. Recuerdo películas como de niña, como ‘Buscando a Nemo’, tengo recuerdos, imágenes”*. (Tamara, 25 años). Incluso cuando el ejercicio de retrospectiva es difícil: *“Soy medio malo para acordarme de mi niñez... ‘Atlantis’ quizás... es que era bueno para ver Disney y me gustaban esas películas que aparecían a veces”* (Miguel, 23 años)

Veía ‘La dama y el vagabundo’, todo el día. Te lo juro, algo de la película me golpeó. No sé por qué... cuando era muy chica te digo. Me encantaba la historia. También veía los ‘Looney Tones’, ‘La Pantera Rosa’, cosas así... (Clara, 25 años).

Me acuerdo muy bien, porque también siempre de chico era muy pegado con las películas... era ‘Dinosaurios’, de Disney. Esa que es como en 3D, con animación CGI, como de las primeras que tiene eso.... Ya, esa es la primera, y me acuerdo mucho porque también la banda sonora de hecho me la sé hasta hoy en día. La puedo tararear, me acuerdo pero totalmente (Roque, 22 años).

En ambos fragmentos se pueden evocar recuerdos interesantes: “algo de la película me golpeó”, es una evocación desde el presente hacia ese momento, para explicar de alguna forma la fascinación que generó el film durante su infancia. Mientras que, en el caso de Roque, quien recuerda la película ‘Dinosaurios’ por su música es también un dato relevante. En él vemos que existe una disposición “duradera” antes que con el cine, con la música. Esto,

ya que el recuerdo principal se evoca a partir del dispositivo musical, es decir, la banda sonora de la película, de la cual gusta hasta el día de hoy. Roque estudia actualmente composición musical en la universidad.

En relación al visionado de películas y cómo se realizaba, la mayoría menciona que veía películas principalmente en el ámbito doméstico, mediante aparatos tecnológicos como el DVD y el VHS: *“De niño como no existía todo esto del internet todavía, al menos en mi vida, sí tenía como muchos CD’s que me traían y ahí veía películas en el DVD”* (Roberto, 17 años). Llama la atención la mención que se hace al VHS (*Video Home System* en inglés) lo cual supone que era un aparato que se encontraba en la mayoría de las casas:

Ahora me acordé de una como pensando... yo lo pensé después de la entrevista<sup>32</sup> y como que me quedó guardado en la cabeza, fue '101 dálmatas'. La antigua... la vi en VHS, me acuerdo. Tenía como 3 años y me acuerdo que yo me eché ese VHS también. Mi mamá siempre me cuenta esa historia. (Camilo, 17 años).

De las que recuerdo, bueno las primeras primeras, yo creo que fue cuando tenía como 4 o 5 años y eran las películas que había en VHS. Películas animadas... cosas por el estilo, así como Disney. Nosotros alcanzamos a tener ese VHS, la máquina completa y ahí conseguíamos de repente una película... (Carlos, 19 años)

Tomando en consideración que ambos dispositivos (tanto el DVD como el VHS) se siguieron produciendo durante la primera década del siglo XXI -momento en el cual la mayoría de estos espectadores nacieron-, se entiende porque esta generación también desarrolló prácticas de consumo audiovisual en plataformas que se suponían obsoletas. Algunos incluso las conservan dentro de sus pertenencias como objetos de gran valor afectivo, desarrollando un vínculo personal con ellos. *“De hecho yo hasta ahora colecciono VHS. Porque cuando chica siempre, estaba pegá con los VHS que había en la casa”* (Clara, 25 años). Otro participante indica: *“Tengo ahí guardadas las películas en mi pieza, como una reliquia”* (Camilo, 17 años). Como se observa en la imagen siguiente:

---

<sup>32</sup> Camilo participó del grupo focal con el Instituto Nacional, por tanto hace referencia a aquella primera instancia como “entrevista”.

Figura 6. Imagen de participante mostrando colección personal de VHS



Figura 7. Fotografía de participante mostrando colección personal de películas



Durante este período algunos casos mencionaron además una práctica desaparecida en la actualidad, que era el arriendo de películas en videoclubs de barrio. *“En la esquina de mi casa, cuando antes vivía allá como en Luis Matte, en la esquina de mi casa había un videoclub. Íbamos, arrendábamos una película, volvíamos, la veíamos y la íbamos a dejar”*

(Ernesto, 23 años). Sin embargo, esto fue emergiendo en las entrevistas finales, por lo cual decidí no profundizar en esta dimensión.

Respecto a la salida al cine, la mayoría de las y los entrevistados afirman que sí lo hacían durante la niñez. En algunos casos destacan la experiencia de ir al cine en familia como uno de los recuerdos más relevantes para ellos durante la niñez.

Yo era mucho de pedir que me llevaran al cine... Era muy recurrente. Cuando salía una película nueva que a mí me interesaba, fuera de superhéroes, animales, lo que sea, casi siempre la iba a ver al cine. (Roque, 22 años)

Cuando chico mi papa me llevaba mucho al cine y eso a mí me encantaba. Como que no sé... era el momento genial. Creo que los momentos más felices que tengo cuando chico era saliendo del cine con mi papá hablando de la película... (Ernesto, 23 años)

Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2. Fue la primera película que recuerdo que fui al cine a verla... Por alguna razón no recuerdo sentirme aburrido en ningún momento. Es uno de los pocos recuerdos que tengo de mi niñez, porque ahí mi cerebro recién empezó a tomar conciencia... De hecho, todavía recuerdo ciertas escenas de la película. Creo que tenía como 5 años. (Roberto, 17 años).

La asistencia al cine cuando niño/as presentan importantes matices, especialmente en cuanto a su intensidad. En algunos casos se da como una actividad común o frecuente, mientras que en otros, era más bien excepcional. A su vez, se observaron tres casos que mencionaron no asistir al cine cuando pequeño/as. Los motivos que indicaron se pueden diferenciar en dos principalmente: por un lado el desinterés de sus padres, y por el otro, la falta de recursos económicos.

Sí, me llevaban pero no tan asiduamente, era como una actividad que se hacía hace cierto tiempo. Pero no había como una afición real por lo menos de parte de mis padres por el cine, ni nada parecido. (Miguel, 23 años)

Es bacán pa cualquier niño ir al cine, y si es seguido mejor. Pero si no tenis la plata, no po'... Si me hubieran preguntado a mí, yo hubiera querido ir al cine siempre. (Tamara, 25 años)

Yo cuando era chica no iba al cine, casi nunca. No iba porque mis papás nunca me llevaron al cine. Entonces yo no iba. (Clara, 25 años)

A modo de síntesis sobre este apartado, se puede establecer que en la mayoría de los casos, la niñez no es considerada un periodo relevante en su trayectoria como espectadores. Esto, a pesar de que todos indicaron ver películas desde muy pequeños. Consciente o inconscientemente invalidan esa experiencia, al analizarla desde el presente o con ojos de adulto: *“No creo que en ese momento haya incentivado mi amor por el cine”*. No obstante, hay algunos que sí reconocen en la niñez un periodo significativo que marca el inicio de su trayectoria como espectadores: *“Yo creo que salí bueno pa ver películas porque mi papá me mostraba hartas películas cuando chico”* (Ernesto, 23 años)

Además, partir de las primeras entrevistas fue posible delimitar el “fin” cronológico de esta etapa como aquel momento en el cual dejan de ver películas de animación y comienzan a ver películas de distintos géneros. Aquí la mediación de otros agentes (adultos) es cada vez menor, dando inicio a la búsqueda y selección por interés individual, lo cual abordaremos con más detalle en el apartado 6.3.3.

Este cambio no es excluyente, ya que continúan viendo el género animación (hasta el presente en la mayoría de los participantes), sin embargo comienzan a explorar nuevas narrativas, géneros y propuestas cinematográficas. Por esto, considero que se trata más bien de una transición desde un tipo de cine -el de animación exclusivamente- al cine de ficción en general. Además, esta transición en algunos casos se produce a la par de otros cambios significativos en sus vidas. Por ejemplo, en el ámbito escolar formal, el paso de la enseñanza básica a la educación media, lo cual veremos en el siguiente subapartado.

En consecuencia, a partir de los testimonios presentados, se puede concluir en términos generales que la socialización primaria con el cine es importante mas no decisiva, ya que ésta se presenta de manera diferenciada y con distintas intensidades. Así también se observa que algunos jóvenes indican no tener relación significativa con el cine en su infancia, siendo un gusto adquirido más bien durante su juventud.



### 6.2.2 “Todo empieza con una”: Inicios en el interés por el cine

El gusto es un proceso que se va construyendo conforme pasa el tiempo, por lo que no siempre es posible identificar un punto exacto en el cual ocurre. Sin embargo, a partir de las entrevistas se pueden reconocer dos momentos clave (que no son simultáneos ni paralelos, pero están relacionados entre sí) donde se manifiesta un interés inicial por el cine: la elección de películas de forma individual y las prácticas de investigación audiovisual. Ambos procesos no están al margen de los cambios que se producen a cierta edad biológica, donde las y los niños comienzan a moverse entre distintos espacios o escenas de socialización.

En la mayoría de los casos, los entrevistados identifican como punto de partida su interés por el cine con alguna película o director en particular. Conocer a Quentin Tarantino, David Lynch o Stanley Kubrick -por decir los más recurrentes-, son momentos clave y experiencias significativas en la trayectoria de los espectadores:

Es que todo empieza con una. Una es suficiente... Una película que te haga decir 'guau' es suficiente pa' que tu busqué (...). Y es suficiente para que a ti te enganche el cine. Que te llegue una película es suficiente. (Clara, 25 años).

Es como el cliché del cine pero con películas de Tarantino.... ahí yo dije 'ya, acá hay algo diferente'. Porque igual yo lo descubrí así como de intruso entre películas que tenía mi papá. La que me llamó la atención fue 'Perros de la Calle', de Tarantino, la primera que hizo. Y me pasó que la vi y era chico igual, tenía como 11-12 años. La vi de intruso nomas. Y la encontré muy pero muy buena. (Roque 22 años).

Me gustaba el cine porque era divertido, pero así como arte fue cuando empecé a ver a Kubrick. La Naranja Mecánica la vi como a los 13 años, porque me dijeron que no la viera... y yo la vi po', obvio, si estaba en mi compu. Esa película es fuerte igual po', es heavy. Cuando chico no entendí nada de lo que pasaba en la película, pero lo encontré increíble. (Víctor, 19 años)

Tenía como 16 y vi esa película [Oldboy]. Sobre todo por el soundtrack, de hecho todavía escucho el soundtrack de la película y me provoca una nostalgia tremenda escucharlo. Ahí vi esa película y dije 'el cine es muy bacán' tengo que seguir viendo películas porque me estoy perdiendo de mucho... (Miguel, 23 años).

La experiencia estética que viven al encontrarse con estas obras es clave para movilizar el interés en los espectadores, y de alguna manera, activar su gusto o aquellas disposiciones frente al cine. Las citas anteriores ponen de relieve el “cine de autor”, lo cual nos remite a debates originarios en la sociología del arte sobre el valor de la obra artística (Leenhardt, 2017). Aunque no es el foco de esta investigación, considero importante hacer mención a lo que plantea Passeron (2017) en relación a la sociología del arte, la cual existe solo si permite “establecer relaciones entre las estructuras de la obra y las funciones internas de sus elementos, con las estructuras del mundo social en que su creación, su circulación y su recepción significan algo, o ejercen alguna función” (69). Tomando esa premisa, sería interesante indagar en investigaciones futuras sobre la obra de estos cineastas, tratar de comprender por qué o cómo logran captar la atención de un público desde su trabajo creativo, así como el impacto que generan en el mundo social donde fueron creadas.

Por otro lado, el inicio en el interés por el cine está muy ligado con las prácticas de investigación audiovisual. Primero, porque que el visionado de películas por iniciativa de los jóvenes se basa en una búsqueda propia de contenido audiovisual (sea intencionado o por “intruso”), lo cual durante la niñez no pueden hacer por distintos motivos. Segundo, porque es común -aunque no transversal- que el interés inicial sea acompañado seguidamente por la búsqueda e indagación de algún aspecto en particular, principalmente por internet.

Hay una película que se llama ‘Eraserhead’. Y yo tenía, no sé, 12 años... y yo dije la voy a ver, y de repente fue lo más bizarro que había visto en mi vida. Yo con 12 años viendo ‘Eraserhead’... y dije 'No ¿Cómo lo hicieron? Lo amo, lo amo, lo amo. Quiero ver más'. Y busque al director: David Lynch. Entonces me vi ‘Twin Peaks’... ahí empecé como a interesarme en la cosa. En los directores, acordarme quien dirigió esta película versus su filmografía. (Clara, 25 años)

Siempre he tenido como esta manía de buscar mucho las cosas. No sé, por ejemplo ‘1917’ fue dirigida por Sam Mendes, entonces busqué a Sam Mendes, y me puse a ver películas de él. Después dije como 'ah este actor sale en esta otra película', voy a ver una película de él. Y así fue... (Luciano, 17 años)

Además, podemos constatar que el gusto en tanto disposición se genera también a propósito de ciertos contextos o situaciones decisivas en las trayectorias individuales, donde una película puede funcionar como dispositivo para otras cosas: la búsqueda identitaria o los conflictos socioemocionales que comienzan a aparecer en distintas edades:

También estaba con esa lucha interna de mi sexualidad entonces empecé a ver películas LGTBI y era una manera de no sentirme tan sola. Era una manera de decir, hay gente como yo afuera. Puede sonar medio bobo, pero en realidad pa mi eso... ver una película gay con final feliz pa mi era como 'oohhh que buena', porque casi siempre terminan mal (Clara, 25 años)

Como queda manifiesto, el gusto por el cine se gatilla a distintas edades y pasa por distintas intensidades. En relación a su curso de vida, algunos reconocen que el interés por el cine partió alrededor de los 12 o 13 años, lo cual en términos escolares ocurre cuando están finalizando la educación básica (7mo u 8vo básico). Mientras otros plantean que la fijación por el cine partió alrededor de los 15 años, vale decir, durante su enseñanza media.

### **6.2.3 Puntos de inflexión y transiciones: experiencias significativas relacionadas al cine**

Como mencioné al inicio en los estudios de trayectorias los puntos de inflexión y las transiciones son dimensiones muy utilizadas para este tipo de investigaciones. Por punto de inflexión se entiende aquellos momentos significativos que marcan un cambio en la trayectoria personal (Kornblit, 2007). Por otro lado, las transiciones son aquellos movimientos de un espacio de socialización a otro en virtud de la temática estudiada (Longa, 2010). Esta es una diferenciación más bien analítica, ya que en la práctica punto de inflexión y transiciones están muy relacionadas y en algunos casos, se producen de forma correlativa, vale decir, que cuando ocurre un punto de inflexión se suele acompañar de una transición importante.

Dicho esto, se identificó un punto de inflexión y dos transiciones relevantes. En algunos casos, los espectadores tenían claro cuando, donde y como habían ocurrido aquellas inflexiones, mencionándolas antes de elaborar la pregunta. En otros casos fue necesario

preguntar para que pudieran reflexionar durante la entrevista cuales habían sido estos momentos claves en su biografía donde hubo un cambio respecto a su interés y gusto por el cine.

En relación a esto, los entrevistados reconocen como principal punto de inflexión el momento en que comienzan a interpretar el cine de una manera “diferente” a como lo hacían hasta ese momento, cuando rompen cierto “estigma”, y comienzan a apreciarlo como un arte. Esto implica una serie de movimientos a nivel reflexivo, que operan al momento de encontrarse frente a una obra, tales como fijar su atención en distintos aspectos técnicos y no solo en la función de entretenimiento que se suele asociar al cine. En ese sentido, el gusto por el cine (o lo audiovisual como mencionan algunos) se reconoce cuando se transforma en una actividad reflexiva (Hennion, 2010).

Mi primera gran experiencia con el cine, una de las primeras veces que me aproximé o me interesé realmente en el cine fue cuando iba en segundo medio (...) Después como ya tenía un interés un poco más desarrollado y ya estaba roto ese estigma... ese fue un punto de inflexión, de que la película vieja no es fome, y ahí ya me animé a ver otras películas. (Raúl, 21 años)

Hubo un punto como de quiebre o de inflexión, en el cual lo dejé de ver como entretenimiento y empecé a verlo como una manera de expresar cosas. Me di cuenta de que iba más allá de una película para hacer reír o para niños chicos, sino que habían películas que de verdad hablaban sobre temas que no eran los más comunes y que intentaban comunicar algo. (Roque, 22 años)

Yo creo que cuando vi ‘La Naranja Mecánica’ y ‘Odisea en el Espacio’. Cuando vi esas dos películas ahí me empecé a fijar en otras cosas. Como que ya no era solamente la historia, sino la imagen, el sonido, los zooms y las cámaras que ocupaban, todo eso... como que abrió otro mundo... (Ernesto 23 años).

Recuerdo sí que empecé a percibir las, o que me transmitían de otra forma en esa época de la media, como de primero a cuarto medio. Ahí sentí que el cine se transmitía distinto, más allá de la entretención. (Tamara, 25 años)

En relación a las transiciones, identificamos dos principalmente: el paso del cine de animación al cine de ficción, y la asistencia a salas de cine “alternativo”. Si bien este último punto corre un sesgo (ya que un tercio de la muestra aún estaba en el colegio) esto mismo permitió establecer algunas diferencias importantes entre estos dos grupos.

Sobre la primera transición mencionada, esta refiere al momento, periodo o etapa en la que dejan de ver películas del género animación exclusivamente y comienzan a ver películas con nuevos contenidos. Como se expresa a continuación: *“Hubo un tiempo en que pasé de interesarme en películas así como animadas, a un cine un poquito más, como diría... real.”* (Roberto, 17 años). Es interesante la utilización del término “real” el cual puede tener una doble lectura a nivel semántico: por un lado puede referir a la dicotomía real/falso. O bien, puede hacer referencia a una cuestión de imagen, donde el cine real viene a ser aquel protagonizado por personas “de carne y hueso”. Otra entrevistada señala:

A los 13-14 como qué viene esa etapa en que dejai de ver quizá películas de monos, animación, como Disney. Y como que después me empezaron a interesar otras áreas de cine. Y fui descubriendo como a esa edad, a los 13-14 y me interesó mucho" (Tamara, 25 años)

Una segunda transición importante es cuando las/los espectadores descubren el circuito de salas “independientes” o alternativas<sup>33</sup>. Esto es interesante ya que ocurren en gran medida cuando los jóvenes ingresan a la universidad y comienzan a frecuentar otros espacios fuera de Puente Alto. Como se observa en siguiente tabla N° 4:

---

<sup>33</sup> Cuando hablo de salas de cine independientes o alternativas me refiero a aquellos espacios que se ubican fuera de los centros comerciales, y se diferencian en cuanto a su programación (cartelera) e infraestructura (número de butacas, servicios asociados como comida, juegos, etc). En general, la más conocidas son Cine Arte Normandie, Cine Arte Alameda, El Biógrafo y la Cineteca Nacional.

**Tabla N° 4: Asistencia a salas de cine comercial y alternativa**

<b>Identificación</b>	<b>Edad</b>	<b>Asistencia Salas Cine Comercial/Alternativa</b>	<b>Frecuencia (pre pandemia)</b>
Camilo	17	+comercial / -alternativa	Alta
Rosa	17	Comercial	Alta
Luciano	17	Comercial	Alta
Roberto	17	Comercial	Alta
César	18	Comercial	Baja
Emiliano	19	Comercial	Baja
Carlos	19	Comercial	Regular
Víctor	19	+alternativa/ -comercial	Alta
Raúl	21	+alternativa/ -comercial	Alta
Luis	22	Alternativa	Baja
Roque	22	Comercial	Baja
Miguel	23	+Alternativa/ -comercial	Baja
Ernesto	23	Comercial y alternativa	Alta
Tamara	25	Alternativa y comercial	Baja
Clara	25	Comercial y alternativa	Regular

Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas

Como indica la tabla, quienes están cursando estudios superiores en general alternan la salida al cine entre salas comerciales y alternativas, o bien asisten con mayor regularidad a estas últimas. Pero dicha práctica varía según el espectador, es decir, no van siempre, ni exclusivamente a las salas alternativas. En algunos casos la asistencia es poco frecuente, excepcional. Lo más común es que se vaya a salas tanto comerciales como alternativas, según el interés personal y el grupo de pares.

Entrevistadora: ¿Entonces en general ibas al cine en Puente?

Clara: "Sí, bueno... desde como los 18 pa' abajo fue así. Porque como te decía, mi mundo era Puente Alto, yo no salía de aquí."

Lo empecé a hacer cuando entré a estudiar teatro, como a los 21. Porque después de clases siempre teníamos que saber ir al museo, al teatro, al cine, o ir a una galería de algo... Entonces ahí empecé a cachar que habían estos tipos de cine. Yo no cachaba eso. Y ahí íbamos con los compañeros. (Tamara, 25 años)

Por eso desde el principio saqué esta cuestión de haber entrado a la universidad y familiarizarme con el centro, porque yo los martes sagradamente iba a ver una película a la Biblioteca Nacional. Primero, porque era gratis. Segundo, porque sabía que habían sido seleccionadas con buenos criterios. Pero posiblemente si hubiera estudiado en otro barrio no me habría sentido tan cómodo en el centro y esa transición hubiera sido más difícil o casi imposible. (Raúl, 21 años)

De manera que, en este caso, la edad también marca un punto de inflexión en la trayectoria de los espectadores, ya que en alguna medida está relacionada con sus desplazamientos a otros lugares fuera de la comuna. Por lo mismo se puede vincular con el ingreso a la universidad, sin embargo no toda la muestra había hecho este tránsito. La excepción talvez se de en esos casos donde comienzan a asistir a la sala de cine a los 16 años (Víctor) o, por el contrario, en aquellos casos donde a pesar de ir a la universidad en el centro, no asisten a las salas alternativas (como indicó Roque).

A diferencia de este grupo, quienes se encuentran en la enseñanza media por lo general van únicamente a salas comerciales (Cinépolis o Cinemark), precisamente “las que quedan más cerca”, que son aquellas ubicadas en Puente Alto. De todas formas hay matices, en un caso donde se comparte el espacio escolar con el Cine Arte Alameda<sup>34</sup> (Camilo) y en algunos casos donde van a salas comerciales en comunas de mayores ingresos (Rosa) en búsqueda de las salas premium, lo cual se aborda en el apartado 6.5.2.

En definitiva, a partir del análisis anterior se puede establecer que los puntos de inflexión son relativos y dependen de la experiencia concreta de cada uno/a a lo largo de su vida. Lo interesante es dar cuenta de cómo se va dando este proceso. En general, puede ser a partir de una película en concreto, una que es suficiente para hacer manifiesto un interés latente por las películas. Momento que viene acompañado usualmente con la reflexión sobre

---

<sup>34</sup> Luego de ser incendiado el Cine Arte Alameda en el contexto del estallido social (2019) retomó sus actividades en Sala CEINA, parte del Centro de Extensión del Instituto Nacional, lugar donde estudia Camilo.

el cine como una disciplina artística, o sea, cuando comienzan a percibir el cine de una manera no solo entretenida, sino como una experiencia estética en sí.

Por otro lado, en cuanto a las transiciones también responden a distintos contextos, las que se indicaron anteriormente fueron las más repetidas. Por un lado, cuando dejan de ver películas de animación y transitan a otro tipo de cines. En segundo lugar, cuando comienzan a asistir a salas alternativas o de cine “arte” ubicadas en el centro de Santiago, dejando su “zona de confort”, lo cual está relacionado con el paso del colegio a la universidad, o con la edad y los cambios asociados a esto (lo que socialmente se reconoce como cumplir la “mayoría de edad”).

#### **6.2.4 De estallidos y pandemias: prácticas de espectador en la actualidad**

Si algo tiene en común esta generación en particular para el caso chileno, es la vivencia de dos coyunturas históricas de gran relevancia ocurridas en los últimos años. Me refiero al “estallido social” en octubre de 2019 ocurrido en el país, por un lado, y a la pandemia por COVID 19, por otro lado, fenómeno global que aterrizó definitivamente en Chile en marzo de 2020. Ambos hechos si bien son diferentes (una crisis político-social interna v/s una crisis sanitaria global), son dos acontecimientos relacionados que forman parte de un mismo proceso debido a su cercanía temporal, ocurridos con cinco meses de diferencia.

El estallido social que se produjo en Chile entre octubre de 2019 y marzo de 2020 es considerado un periodo relevante en la trayectoria de estos espectadores. En algunos casos hay una valoración positiva de este momento ya que hubo mayor disposición de tiempo para ver películas: *“Yo creo que el año del estallido social, ahí vi hartas películas. Además, estábamos en paro recuerdo, y no tenía nada que hacer, entonces recuerdo haber ido harto al cine en ese entonces.”* (Luis, 22 años). En otros casos en cambio se experimentó de manera negativa, ya que las salas de cine comenzaron a cerrar más temprano, alterando la programación tanto comercial como alternativa. El de Raúl es el más emblemático: cuando comenzó a frecuentar las salas del centro y a descubrir todo el circuito cinematográfico alternativo, se produjo el estallido lo cual “interrumpió” sus prácticas de consumo, debiendo volver al visionado en casa exclusivamente.



Justo cuando me quise involucrar con otros cines, El Biógrafo, el Cine Arte Alameda, la Sala K... cuando ya me iba ubicando un poco más, empezó el estallido social y quedó la embarrada. El Cine Arte Alameda se quemó, y ya no podía salir, todo mal. En ese momento todos mis planes de proyecciones se cayeron. (Raúl, 21 años)

Entre estallido social y pandemia que siento que dejé de consumir como antes. Quizá como los primeros meses de pandemia sí, como uno no podía salir ni nada empezai igual a buscar más películas. Ahí en su momento vi hartos, pero ahora estoy viendo películas así como una vez a la semana, o cada dos semanas. Antes veía día por medio o todos los días una película. (Tamara, 25 años)

Posteriormente, se declaró la pandemia en Chile en marzo de 2020, modificando toda la realidad cotidiana de las y los sujetos. El “exceso” de tiempo libre para algunos, la imposibilidad de hacer actividades en el exterior o no tener que responder a deberes y evaluaciones en el colegio o universidad, permitieron aumentar el consumo de contenido audiovisual en la mayoría de los casos. Como se observa en las siguientes citas: *“Durante la pandemia vi caleta de películas, muchas. Me veía por lo menos 3 películas al día. Es que no se podía hacer nada, entonces dije ‘ya, voy a aprovechar’.* (Clara, 25 años) *“En algún momento del aburrimiento de pandemia dije: voy a hacer una bitácora de todas las películas que he visto y de las que me gustan”* (Raúl, 21 años).

En la pandemia empecé a salir más de mi zona de confort. Por ejemplo vi Ella, o Her. Siempre la veía en las páginas y no sabía de qué era. Y dije 'esto es super diferente a lo que he visto antes, voy a ver esta película'. Y así con un montón de películas, todas esas que a uno le llaman la atención, pero nunca ha tenido el tiempo pa verlas (Roberto, 17 años)

Yo creo que no cambió, pero sí que evolucionó, porque conocí nuevos directores. Nuevas películas que pensé que no me iban a gustar... o habían películas que no me gustaban y yo las volví a ver, y las entendí mejor. (Víctor, 19 años)

De esta manera los fragmentos indican que, por un lado, los espectadores se abrieron a nuevas posibilidades de visionado distintas a las usuales (géneros, directores, películas en general), lo que denominan como “salir de la zona de confort”. Y por el otro lado, muchos mencionan que el tiempo “de sobra” sirvió para la repetición de películas antes vistas, que es como volver al “espacio seguro”.

Me veía películas así como hasta por si acaso, me acuerdo en la pandemia. Bueno y también series. Pero películas sí, ahí ya veía de todo en realidad. Como que me ponía a nadar en las mismas películas que ya había visto antes... (Roque, 22 años)

Es que el 2020 me acostaba a las 6-7 de la mañana y era viendo películas, jugando, un poco de todo. Después dormía, despertaba, comía un poco, y seguía jugando. Y era lo único que hacía realmente. Hubo un punto donde me empezaron a aburrir [las películas] porque había visto mucho, pero ahora donde son como más ocasionales, me están gustando más. (Luciano, 17 años)

Por otro lado, como en distintos aspectos de la vida cotidiana, durante la pandemia se pudieron explorar e inventar nuevas formas de sociabilidad. Precisamente, un hallazgo interesante de la investigación fue constatar que la mayoría de estos espectadores realizaron visionados colectivos de manera online con amigos o familiares.

Veía por videollamada con un amigo, le poníamos play al mismo tiempo y la veíamos por videollamada y nos veíamos nuestras reacciones. Al final conversábamos. Había veces que ni veíamos la película. La teníamos puesta, pero nada, era pa conversar (Clara, 25 años)

Ahí como tenía tanto tiempo libre me acuerdo que con el Nico veíamos una película y después le mandaba 5 audios seguidos como de un minuto hablando de lo que nos gustó. Hacíamos lo mismo, veíamos películas todo el rato. (Roque, 22 años)

Para poder juntarnos de alguna forma... porque en ese momento era de cuarentena total, y nadie podía salir. Entonces nos juntábamos por medio de ver películas. De hecho, teníamos amigos que no veían mucho cine, y también entraban a la película para estar con nosotros y poder compartir un rato. (Miguel, 23 años)

A nivel semántico, podemos interpretar que el cine funciona como un dispositivo para generar el encuentro y socialización. Vemos como el cine es facilitador de conversaciones y reflexiones de distinto orden. Además, en esta misma lógica de ser una “excusa para juntarse” el cine va generando nuevas prácticas colectivas de consumo audiovisual, mediante internet y las distintas plataformas de reunión que se popularizaron con la pandemia (Zoom o Meet), trasladando la dinámica del cineclub presencial (ver una película para luego comentarla) al formato virtual, por iniciativa propia y la agencia de los jóvenes, en condiciones institucionales que no permitían el encuentro y la socialización.

Lo anterior puede estar relacionado con una variable generacional, dado que son parte de lo que hoy en día se conoce como “nativos digitales”, vale decir, que han sido socializados gran parte de su vida de manera “online”. Me refiero a que muchas de sus prácticas cotidianas seguramente ya las realizaban por internet (desde compras, trámites, estudios, etc). Por tanto, “trasladarse” o relocalizar el visionado y su posterior conversación al formato digital, no implica una tarea de mayor complejidad (partiendo de la base que todos tienen acceso a un computador, internet y servicios de streaming). Para los espectadores jóvenes, el espacio del internet no genera distancia, a diferencia como podría ser con otras generaciones que tienen mayores dificultades y barreras con la virtualidad.

Así, a partir del análisis de las entrevistas, se puede establecer que durante la pandemia las prácticas audiovisuales de las y los espectadores (en la mayoría de los casos) se diversificaron, ampliaron y profundizaron. Una hipótesis para explicar esto es que el cine como arte está mediado por una pantalla (no es presencial ni simultáneo a la creación, como en las artes escénicas). Por tanto, más allá de limitarlo únicamente al ámbito doméstico (dado que las salas de cine estaban cerradas) no cambió en gran medida su consumo. Lo que cambió efectivamente fue la experiencia social del cine, trasladándose al formato online como muchas otras cosas de la vida cotidiana. Es más, se ven películas por computador desde mucho antes del encierro, a diferencia de otras disciplinas artísticas (como las artes visuales o el teatro) que tuvieron que reconvertir sus lenguajes artísticos y puestas en escena a lo digital, cambiando completamente la experiencia artística<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Obras de teatro grabadas para ser vistas en un medio digital ya existían, pero no era lo común verlas de esa manera por la condición intrínseca de las artes escénicas, que es su presencialidad. Es más, existe una discusión sobre si el teatro online es efectivamente teatro o es performance, artes audiovisuales, etc..

De esta manera, el encierro obligatorio producto de las cuarentenas no solo impactó en el ritmo de vida que se estaba llevando hasta ese momento, sino que lo interrumpió indefinidamente, relegando al ámbito privado-doméstico y modificando todo el entramado social de las y los jóvenes. En ambos casos, la suspensión de clases (producto del estallido social y durante la pandemia) provocó mayor disposición de tiempo libre y ocio, lo que significó para muchos destinar más tiempo a ver películas. Por tanto, ser parte de esta generación y en este contexto de encierro, implica de alguna manera la capacidad de desarrollar nuevas prácticas audiovisuales (ya sean de consumo, investigación o creación) mucho más que otras generaciones. Sería interesante comparar con una muestra de gente adulta o adulta-mayor para saber cuántos de ellos vieron o hicieron conversatorios online con sus amigos.

Este repaso por los momentos más significativos de los espectadores en su biografía, cruzado por coyunturas históricas como lo fue el estallido social o la pandemia en el presente, nos permite comprender en gran medida como se van puliendo estos espectadores a lo largo de su curso de vida. En función de lo expuesto anteriormente, de observar las prácticas cinematográficas y cómo comienzan a desarrollarlas en distintos momentos de sus vidas, se puede decir que las y los jóvenes tienen una relación con el cine de largo aliento, esto ya que desde muy pequeños se involucran con el séptimo arte, ya sea viendo películas o yendo al cine en compañía de otras personas. Esto puede marcar una diferencia -y una distancia- con otras disciplinas artísticas (como el teatro o las artes visuales, por ejemplo) pero eso es solo una hipótesis que podría ser abordada en otros estudios de carácter comparado.

### **6.3 Escenas y espacios de socialización cinematográfica en las juventudes**

Hablar de “las y los jóvenes” pareciera remitirnos a un grupo homogéneo y compacto, el cual comparte el simple hecho de ser joven. Sin embargo, cada uno tiene múltiples particularidades y se desenvuelve en espacios o escenas de socialización distintos. El desafío está en comprender su lugar en el seno de estos diferentes contextos y no definirles a partir de una “cultura juvenil” (Lahire, 2007). En ese sentido, siguiendo los planteamientos de la sociología contextualista se vuelve necesario observar precisamente aquellos contextos sociales en los cuales se insertan los participantes. Esto porque “las relaciones que las personas establecen con las obras son distintas en función de su grupo, posición o identidad

social, e influyen en las formas variadas de apropiarse y dar sentido a las obras”. (Facuse y Tham, 2022:96)

La socialización se entiende como “el movimiento mediante el cual la sociedad modela a los individuos que viven en su seno” (Lahire, 2007:25). Sobre este tema, el mismo autor plantea que:

La sociología se ha esforzado en diferenciar los tiempos y los marcos de la socialización separando, en particular, el período de socialización llamado primario, esencialmente familiar, de todos los que siguen y que denominamos secundarios –escuela, grupo de pares, universos profesionales, instituciones políticas, religiosas, culturales, deportivas, etc.–” (Lahire, 2007:25).

Por ello me detendré en este apartado a analizar a los espectadores, en relación con otros grupos o espacios relevantes: la familia, el grupo de pares o amigo/as y la institución escolar. Para esto se debe tener en cuenta que en los procesos de socialización ocurre la fabricación de las disposiciones y de las competencias (capacidades), mientras que las experiencias socializadoras se refieren a lo que los contextos de acción vividos “imprimen” en tanto cambio, modificación, transformación sobre los actores (Lahire, 2007).

### **6.3.1 El espacio familiar**

Numerosos estudios constatan la importancia de la familia como motor inicial de las prácticas culturales, por lo mismo desde el comienzo hubo un interés particular por indagar en esta dimensión. Hablo de espacio familiar para no limitarlo únicamente a la relación con los padres y/o madres, sino más bien al grupo con quienes se comparte algún un vínculo sanguíneo en general, tales como abuelo/as, tío/as, primo/as etc. En este caso, las respuestas son dispares: mientras algunos mencionaron que actualmente desarrollaban prácticas de espectador con la familia, otros indicaron que el cine no es un gusto compartido ni una actividad realizada en este contexto.

A partir de la muestra queda manifiesto que ver películas como actividad realizada por el grupo familiar es la práctica de consumo audiovisual más común entre los espectadores, pero con distinta intensidad. En algunos adopta la forma de “ritual”, realizando acciones en concreto para la puesta en escena: *"Vemos pelis en conjunto. Pedimos una pizza o hacemos palomitas, todo un ritual... más o menos seguido"*. (Rosa, 17 años). O bien,

realizándolo periódicamente: *"Los fines de semana cada viernes, que creo es como un punto bien importante, siempre nos dedicamos a ver una película. Cada fin de semana sí o sí tenemos que ver una película"* (Carlos, 19 años).

En casos intermedios, esto ocurre pero de manera más excepcional, cuando existe tiempo libre: *"Sí, de hecho sí. Cuando hay un día libre por ejemplo... antiguamente, si veían una película solos yo a veces me colaba ahí"* (Roberto, 17 años). Finalmente, también se dan algunos casos donde no suelen desarrollar prácticas de consumo audiovisual en familia: *"No, mis papás siempre llegan super tarde"*. (Luciano, 17 años).

Otra práctica que fue apareciendo en las entrevistas es la compra de películas en ferias libres, las cuales veían después en el hogar: *"Teníamos esos reproductores de DVD, y veíamos pelis así... las comprábamos el fin de semana en la feria y después llegábamos a la casa y las veíamos. Ese tipo de cosas. Así vi muchas películas, muchas."* (Ernesto, 23 años). A primera vista, esto puede parecer un dato poco relevante, sin embargo, considero que es relevante por los siguientes motivos: en primer lugar, la asistencia a ferias libres es una actividad muy común en comunas periféricas, dado el alto número existente<sup>36</sup>. Por otro lado, asistir a la feria se realiza en general con algún miembro de la familia, lo cual también puede constituir una escena de socialización importante (la feria por lo demás constituye en sí mismo un lugar de encuentro con sus propias dinámicas y complejidades). Y, en tercer lugar, porque es una práctica en gran medida obsoleta, dados los cambios tecnológicos y el reemplazo de las películas en DVD por los servicios de video bajo demanda. Por estos motivos considero que es una experiencia biográfica relevante, alojada en el pasado de los/las sujetos y que me parece necesaria traer al presente.

Cuando yo empecé a tomar interés en esto mi papá tampoco era como de ver películas conmigo o algo así antes, después sí. Pero no sé po, íbamos a la feria y había un puesto con películas y me acuerdo específicamente de unos cabros que se ponían con películas antiguas, clásicos... Entonces yo le decía a mi papá 'oye ¿me comprai algunas películas?'

---

<sup>36</sup> Respecto de la distribución de las ferias dentro de la ciudad las comunas que presentan una mayor concentración corresponden a aquellas que poseen un perfil socioeconómico medio – medio - bajo y que se localizan en la periferia de la ciudad. De esta manera, comunas como Puente Alto (53), La Florida (26), Maipú (22), concentran el mayor porcentaje de las posturas del Gran Santiago. "Análisis de situación de ferias libres en la reión metropolitana y su relacion cn el sitema de transporte de pasajeros. Informe final. Pontificia Unviersida Catolica d eChile. Instituto de EstudiosUrnans y territoriales, y Obeervatorio de ciudades UC.

y me hacía elegir 4 o 3 películas. Ahí por ejemplo fue cuando vi Pulp Fiction. Mi papá me la compró esa. Trainspotting, todas esas películas así (Clara, 25 años)

Entrevistadora: ¿Y esos DVD los compraban originales, te los regalaban?

Roberto: Me los daba normalmente mi papá. Eran los típicos de feria. Era bacán porque siempre de noche me llegaba uno nuevo. Era como interesante saber que me iba a llegar.

Entrevistadora: ¿Y tú no ibas a la feria a comprar pelis?

Roberto: Cuando había de hecho, sí. Si había algo que me llamaba la atención lo veía, preguntaba un poco de que se trataba y me lo llevaba.

Por otro lado, se pudo constatar que en el ámbito familiar, la figura paterna es con quién se desarrollan más escenas de socialización vinculadas al cine. Con esto me refiero a prácticas tales como el visionado de películas (con su respectiva explicación posterior): *“Cuando en la época en la que quizá no era tan común llegar a YouTube y meterse, mi papá era el que me explicaba un montón de cosas, con él veía las películas”* (Roque, 22 años). También el padre es mencionado como la persona que los llevaba al cine: *“Probablemente mi padre porque él era el que principalmente me llevaba a ver películas desde un inicio yo creo. Por ejemplo, él siempre decía vamos a ver esta película o esta otra”* (Carlos, 19 años). O aparece como la figura que compra objetos materiales (películas), como mencionamos más anteriormente.

Definitivamente es mi papá el que tiene como un gusto más desarrollado con el cine. Pero siento que fue como una relación a la que yo llegué retroactivamente... No es tanto que haya influido en mi acercamiento, pero sí las veíamos y de repente las comentaba. Eso generaba un flujo de información (Raúl, 21 años).

En concreto, el padre es con quién se genera en la mayoría de los casos este “flujo de información” como se menciona en la cita anterior, constituyendo así un actor importante en la escena de socialización familiar. En sentido contrario, la figura materna es mencionada en pocos casos, y no necesariamente como transmisor de algún conocimiento vinculado al cine:

Tanto él [papá] como mi mamá son factores importantes en este tipo de cosas. Bueno mi papá sí es mucho más de explicarme cosas, de contarme mucho sobre sus gustos, y yo lo he ido adquiriendo... Mi mamá, no. Mi mamá ponía las cosas para ella y yo las iba absorbiendo (Roberto, 17 años).

Este fragmento da cuenta de un aspecto no menor, y es que en este ámbito, la figura materna tiene un rol menos preponderante en la transmisión del interés por el cine (al menos en este caso). Este lo considero un aspecto relevante, y por lo demás, se puede vincular con el problema que planteo al inicio del apartado metodológico, respecto a la baja presencia de mujeres en el estudio. En ese sentido, algunos autores plantean que “las mujeres de las clases populares en su tiempo libre tienen escasos y limitados momentos para el disfrute personal, tanto en el caso de las jóvenes como las mayores” (Gayo., et., al, 2021:93). En otras palabras, la mujer-madre destina menos tiempo al ocio (o actividades como ver una película por disfrute) ya que asume los roles de cuidados del hogar y de la familia, lo cual se da en situaciones donde la mamá tiene un trabajo formal-dependiente, o bien, se dedica al trabajo doméstico: “*Mi mamá ve las películas a ratos porque siempre está haciendo cosas*” (Luciano, 17 años). Para confirmar o refutar lo anterior, sería adecuado abordar este tema en futuras investigaciones.

En algunos relatos biográficos también se menciona al abuelo, no como una persona que fomentase el interés por el cine, sino más bien como alguien que disfrutaba esta práctica, por lo que constituye una escena particular compartir el cine con él. También, da cuenta de que muchos de estos jóvenes vivieron en una etapa inicial de su vida con sus abuelos:

Yo creo que eso viene de mi abuelo. Él se sentaba a ver películas así como muy antiguas, medias setenteras. Y claro, tengo un poco de nostalgia por eso entonces como que ahora ver esa clase de películas, me trae algo. (Roque, 22 años).

Otra escena de socialización particularmente interesante respecto al cine se da con o entre primos. Aquí se manifiesta una idea clave, y es la importancia del cine como actividad colectiva:



Nos juntábamos con mis primos a ver películas. Éramos todos de la edad y veíamos, no sé, Titanic. Todos juntos, como actividad colectiva. Pa mí el cine nunca fue como estar solo viendo películas, siempre fue como estar con mucha gente... (Ernesto, 23 años)

Por otro lado, es relevante constatar como en algunos casos el elevado número de integrantes en el grupo familiar ha tenido implicancias directas en el desarrollo de sus prácticas culturales y de ocio, como se expresa en las siguientes citas:

Lo que me pasa a mí, es que yo vivo con 7 personas. Comparto pieza, estoy todo el tiempo con gente en casa. Entonces tú no puedes decir 'me voy a adueñar del living. No pase nadie que estoy viendo una película'. Y generalmente lo que pasa cuando uno se pega con esta volá del cine arte, como que quiere meterse mucho con la película e involucrarse, es que uno igual necesita silencio, necesita tranquilidad, como pa apreciarla. (Raúl, 21 años)

De niña si mis papás hubieran tenido plata... porque igual somos hartos hijos. Mis hermanos ya no viven acá, pero somos 5 hijos. Entonces claro, es bacán pa cualquier niño ir al cine, y si es seguido mejor. Pero si no tenís la plata, no po'. (Tamara, 25 años)

En ambos espectadores, las prácticas de consumo audiovisual fueron mediadas por su contexto familiar particular, que para este caso consideramos desfavorable. Ambos manifiestan motivos distintos: por un lado, la falta de recursos monetarios para llevar al cine a toda la familia. Por el otro: vivir con mucha gente en la casa impide no solo la utilización (apropiación como establece el entrevistado) de ciertos bienes -incidiendo en el uso del tiempo libre y de ocio-, sino que por sobre todo, la falta de condiciones ambientales idóneas para replicar en cierta forma la experiencia estética que se vive en el cine, y en particular, con el cine no-convencional.

Tal vez la disparidad en los resultados no permite establecer conclusiones sobre cómo opera la familia en los gustos y prácticas culturales que realizan los jóvenes. Sin embargo, a partir de las entrevistas es posible observar que el espacio de socialización familiar es muy importante, ya que la mayoría identifica o puede ahondar en algún recuerdo a lo largo de su vida donde vio o aprendió de cine bajo una dinámica familiar. Existe también una referencia

sentimental o nostálgica por cierto tipo de películas, porque las veían de chico/as general con algún miembro del grupo familiar (padres, abuelos, primos), lo cual nos recuerda “la importancia de darle lugar a la comprensión sociológica de las emociones experimentadas en la experiencia estética” (Facuse y Tham, 2022:96).

### 6.3.2 El grupo de pares

En una primera etapa o momento del curso de vida, el cine es una actividad que se desarrolla fundamentalmente en la escena familiar (socialización primaria). Sin embargo, conforme se avanza en edad cronológica, el cine comienza a relacionarse como actividad social que se practica con y entre amigo/as, o lo que denominamos el grupo de pares. La salida al cine como evento social es una de las más comunes en este caso, -lo cual se ve reflejado en encuestas nacionales como la última ENCPD citada al comienzo-. Es interesante dar cuenta de que, en algunos participantes, la socialización del cine con amigo/as fue determinante para reafirmar su gusto o interés por este arte.

Yo cuando chico veía mucho cine y después dejé de ver porque si no más... cosas que pasan. Y como que volví a ver hartas películas porque con amigos empezamos a hablar de películas que nos gustaban y me empecé a motivar de nuevo (Ernesto, 23 años).

Tengo la bonita casualidad de que hartos de mis amigos son bien cinéfilos. Como Víctor que también entrevistaste creo... El, sobre todo. Él es como la persona que más me nutre, yo a veces estoy como en blanco, no sé dónde buscar... y de repente le digo al Nico '¿oye hay alguna película?' y su grupo de amigos son todos iguales entonces como que cuando hablo con ellos, yo más que compartir me nutro de ellos... como que voy absorbiendo de ellos un poco. (Roque, 22 años)

Yo tengo recuerdos de... tú sabes, los cines que hay acá son el Cinépolis de la Plazuela, el que está en el Líder y el del Tobalaba. A mí me queda super cerca el de la Plazuela entonces con mis compañeros íbamos los días miércoles porque costaba 2 lucas la entrada. Íbamos con la mochila llena al colegio porque llevábamos ropa pa cambiarnos, pa que nos dejaran entrar al cine. Íbamos en patota al cine, todos. Entonces la experiencia es distinta. (Clara, 25 años)

En otros casos, opera en sentido contrario cuando el grupo de pares no demuestra interés por películas menos comerciales o populares, por tanto, no es una práctica o un gusto compartido. El caso más extremo es cuando señalan una diferenciación radical entre las personas con quienes se relacionan, generando una sensación de exclusión por parte de su grupo de pares: *“Generalmente no hablo mucho con los cabros de cine. Siento que eso igual genera cierto sentido de exclusión, la falta de sentido de comunidad sobre algo que te apasiona o que te vincula emocionalmente”* (Raúl, 21 años). Ese “sentido de exclusión” al que hacen referencia en la cita, da cuenta de la importancia de la dimensión social en las prácticas culturales. Otro participante indica:

No sé si he encontrado una persona que comparta mis gustos con el cine. Tengo un amigo, pero no compartimos mucho tiempo, entonces no puedo ir a ver una película al cine con él. Así que tampoco soy de ver películas muy raras con gente... (Luciano, 17 años)

También hay una cuestión del entorno... o sea si yo fuese al cine hoy en día con mis amigos, yo no vería 'El Padre', de Anthony Hopkins que la rompió. Lo más probable es que yo vea una película de terror, porque estoy con los cabros... tengo que pasarla bien. Hay un tema de vinculación con mi grupo y no puedo hacer otra cosa, no puedo escapar de eso y no voy a ser tan egoísta como pa decir 'no, vamos a ver esta película porque yo encuentro que es buena' (Raúl, 21 años)

La cita anterior da cuenta de algunos matices que se presentan con el grupo de pares, ya que el espectador actúa conscientemente -se dispone- para favorecer la dinámica social de amistad (la salida al cine con amigos) antes que el goce individual que produce la experiencia estética para él. Por ende, se puede establecer que no es lo mismo tener amigos que les guste solo el cine comercial, a tener un grupo donde se comparte el interés por las mismas películas y/o géneros cinematográficos diversos. En el siguiente fragmento se explica como “conviven ambos mundos”:

Tengo amigos que ven como el cine mainstream un poco, lo que se está viendo más, etc.  
Pero tengo otro grupo de amigos -en realidad son como 2- que nos introdujimos mucho

más en el mundo del cine y estamos viendo películas rusas, francesas, como el típico 'cine arte', nos hemos ido introduciendo un poco más ahí. Pero sí, tengo como esos dos mundos en realidad, que conviven. (Miguel, 23 años)

Sobre la importancia de los amigos en el gusto por el cine, algunos indican este como factor clave. Así, se reafirma la idea de que el grupo es el espacio privilegiado de socialización (Duarte, 2000) y para el aprendizaje audiovisual, incluso más que figuras del mundo adulto, como pudiesen ser los padres o sus profesores: *"Más adelante aprendí entre pares simplemente. Pero nadie como una figura que me haya enseñado de cine"* (Miguel, 23 años). De manera que el grupo de pares es una escena de socialización que varía precisamente, según las características del grupo. Para cada uno de estos espacios o universos culturales (Lahire, 2007) los espectadores "activan" disposiciones distintas. No obstante, a partir de los relatos se observa que el cine adquiere mayor nivel de adhesión por parte de los espectadores cuando es una práctica compartida con los amigos o el grupo de pares.

### **6.3.3 El cine en la escuela**

Otro espacio importante de socialización secundaria es la institución escolar. En general la muestra se divide entre estudiantes de colegios particulares subvencionados y estudiantes de colegios municipales. También fue posible observar que en la mayoría de los casos, pasan por 2 colegios, algunos incluso han estado casi toda su educación en el mismo. Si bien no podemos sacar conclusiones sobre esto se puede considerar relevante el hecho de estar siempre en el mismo espacio escolar.

En este caso, la escuela es un espacio fundamental donde poder desplegar prácticas culturales, pero depende casi exclusivamente de la mediación o interés del docente a cargo. Hay una evidente tendencia a las asignaturas humanistas: historia, lenguaje, filosofía y religión fueron las más mencionadas.

Sí, nos hacían ver películas. Mi profe de historia sobre todo. Nos hacía ver películas que tuvieran que ver con la historia. O en filosofía, en religión. A veces cuando había tiempo muerto también veíamos películas. Pero no fue como algo como relevante en mi formación". (Clara, 25 años)

Sí, en el colegio al último que fui había una profe. Recuerdo que fue justo cuando llegué al colegio nos hacía ver hartas películas. La profe de lenguaje era. La primera que vimos fue ‘Una jornada particular’, esta película italiana de cuando llega Hitler a visitar el régimen de Mussolini” (Luis, 22 años)

Por lo menos en lenguaje nos pedían hacer cortometrajes. O si no nos gustaba el tema de hacer vídeos podríamos hacer un ensayo, escribir. Y en historia también nos pedían hacer vídeos, y en distintos ramos. En religión el tema de ver películas era usual, y después como analizar el significado y todo el tema. Ver películas en otros ramos tampoco era muy común, pero en religión si me acuerdo que veíamos hartas” (Emiliano, 19 años).

Como se deja ver a partir de las entrevistas, en la mayoría de los casos se realizaba visionado de películas con el fin de reforzar algún contenido de clases o bien discutir temáticas de interés particular. Es menos frecuente realizar prácticas de creación tales como la edición de vídeos.

El profe Manuel me hizo clases el primer año y ahí recién estaba empezando con su idea del cine en las clases y todo eso. Entonces nos mostraba películas en clases y era como... fomentar el gusto por el cine. (Camilo, 17 años)

Bueno, un profesor de lenguaje en segundo medio la primera actividad que nos pidió fue hacer un vídeo... Tanto color que le pusimos al vídeo... Porque lo grabamos, hicimos efectos. Y ahí fue donde empezó a hacer más actividades de vídeo. eso fue en segundo medio. El profesor fue una gran persona para hacer actividades. (Carlos, 19 años)

La primera cita corresponde al ejemplo de ‘Creavisión’ -del cual se habló anteriormente- un caso muy significativo, ya que muestra como el espacio escolar puede incidir en el desarrollo de prácticas de creación audiovisual o apreciación cinematográfica, donde el rol de los profesores a cargo es fundamental. En los colegios de Puente Alto en cambio se observó un desarrollo menor de las prácticas de creación, con la excepción de Carlos y Emiliano quienes por su agencia pudieron presentar trabajos audiovisuales en vez

de escritos evaluaciones escolares. Fuera de ellos, la mayoría de los participantes menciona solo el visionado de películas como una actividad en el espacio escolar.

El caso de ‘Creavisión’ como espacio de formación audiovisual es sin duda paradigmático. Aquí los estudiantes han realizado proyecciones, conversatorios, suben contenido en redes sociales<sup>37</sup>, incluso llevan adelante prácticas de programación o propias del oficio de un curador(a), como se conoce en el ámbito artístico, seleccionando películas según temáticas para ser abordadas. Este grupo (que conocimos en la fase inicial de la investigación) ha servido como un grupo de “prueba” para tener como referencia una experiencia concreta desarrollada en el ámbito escolar.

A partir de las entrevistas se pudo inferir que el espacio escolar no parecer ser relevante en la trayectoria de los espectadores, con excepción de los casos mencionados. Se identifica el visionado de películas en clases como la actividad mayoritaria, y en menor medida la edición y presentación de vídeos como forma de evaluación. Las asignaturas (así como los profesore/as) más recurrentes que desarrollaban prácticas audiovisuales en clases fueron los de historia, lenguaje, religión y filosofía.

Para cerrar este apartado, como ya mencionamos anteriormente, el tránsito de un espacio de socialización al otro en los estudios de trayectorias es una dimensión relevante. En este caso observamos los tránsitos que realiza una persona en relación con las artes audiovisuales, considerando distintos escenas de socialización como la familia, el grupo de pares y la escuela. Así se pudo indagar en cómo se desenvuelve los jóvenes según las distintas puestas en escena. En términos generales, los resultados demuestran una disparidad en cuanto al cine como actividad social, en dos sentidos: por un lado, se observa como una práctica compartida pero también diferenciada, la cual depende esencialmente del escenario en el cual se desarrolle. En ese sentido, retomo el planteamiento de (Lahire, 2007) cuando establece que los sujetos se adaptan a distintas escenas y actuando según el grupo de pares.

---

<sup>37</sup> Tienen una cuenta en Instagram donde se puede ver lo que realizan [https://www.instagram.com/creavision\\_in/?hl=es](https://www.instagram.com/creavision_in/?hl=es)

Otra conclusión es que de todas estas escenas de socialización, las más relevantes son la familia y los amigos. El cine en la escuela aparece poco y como una actividad más bien secundaria. Aquí resulta interesante el ejemplo de Creavisión en el Instituto Nacional, el cual constituye una comunidad cinéfila muy excepcional.

#### **6.4 Espectadores situados: Contexto social y territorial de prácticas audiovisuales**

Como se hizo mención en el apartado de antecedentes, es necesario observar las prácticas culturales de manera situada, ya que estas se insertan y desarrollan en contextos sociales, culturales y espaciales concretos: “En tanto que cuerpos (e individuos biológicos), los seres humanos están, al igual que las cosas, situados en un lugar y ocupan un sitio” (Bourdieu, 1999:1). Siguiendo dicha premisa, todo encuentro con una obra de arte también se produce bajo condiciones, tanto materiales como subjetivas, que son parte de la vida social de los sujetos.

Con esto en mente, en este apartado se busca indagar en la dimensión territorial de las prácticas cinematográficas y audiovisuales realizadas por las y los jóvenes, dimensión que hace referencia a “los modos de ocupación, demarcación y significación del espacio que despliegan los individuos y que se traduce en una visión de sus barrios, de su posición en la ciudad y de la accesibilidad que tienen a servicios” (Campos, 2015:17). En este caso, bienes y servicios ligados al campo audiovisual: salas de cine, espacios no convencionales de exhibición, cartelera, programación, etc. Esto lleva a las preguntas ¿Están las prácticas cinematográficas de los espectadores arraigadas a su territorio? ¿Qué rol cumple el lugar donde habitamos en la (re)producción de nuestras prácticas culturales, cinematográficas o audiovisuales? ¿O en la experiencia concreta de ver, investigar o hacer cine?

Para ello, a continuación se hará referencia a tres aspectos relacionados con las prácticas cinematográficas y audiovisuales de las/los espectadores: la asistencia al cine dentro de Puente Alto, la asistencia al cine en comunas diferentes a Puente Alto, y finalmente, la percepción que tienen los jóvenes sobre la programación e infraestructura que disponen en dentro comuna en cuanto a exhibición cinematográfica.

#### 6.4.1 Asistencia, exhibición y visionado de cine en Puente Alto.

En primer lugar, respecto a las prácticas de consumo audiovisual que realizan los jóvenes en la comuna, la asistencia al cine es una de las más relevante. En base a las entrevistas fue posible constatar que la mayoría van al cine en la comuna usualmente (o lo hacían hasta antes de la pandemia): *“Siempre he ido al cine de Las Mercedes, toda la vida. Ahí he visto muchas películas”* (Víctor, 19 años). En otro caso plantean: *“Voy a los que están más cerca, o a diferentes Mall también. Por ejemplo, hay 2 cines aquí cerca en la plazuela de Puente, y voy usualmente porque me quedan más cerca”* (César, 18 años).

Entrevistadora: ¿Y a qué cine solías ir?

Carlos: Al que estaba más cerca. El que antes se llamaba Cinehoys, cerca del Santa Isabel. Y ahora se llama Cinépolis.

A mí me gusta más el Cinemark porque siempre sentí que es como más limpio que el Cinehoys, que son como los dos principales. Porque igual como los cines más chicos me quedan un poco lejos. El centro queda como muy lejos y todo eso. Al Normandie iba a veces pero muy a veces. Pero al Cinemark casi siempre, al del Mall Tobalaba aquí al lado. Y a veces al del Mall Vespucio pa tener las opciones subtitradas y las películas que no llegaban al Tobalaba. (Camilo, 17 años)

Las citas anteriores dan cuenta de que, en general, estos espectadores no discriminan entre sala de cine comercial v/s cine alternativo como preferencia, sino que su asistencia depende netamente de la cartelera y programación que ofrecen, así como por temas monetarios, ya que ir al cine se considera una inversión de dinero que no siempre tienen. Además, la variable edad aparece también como un factor que incide en su asistencia. Los menores de 18 suelen ir más a los cines de la comuna, los que señalan como “más cerca”, mientras que para los mayores de 18 la asistencia al cine se mezcla con los circuitos independientes fuera de la comuna, ubicados en Santiago centro.

Lo típico era ir al Centro Arte Alameda, al Normandie que sacan películas como más bien antiguas que me puedan interesar más, pero me quedan muy lejos y voy a veces. Y voy con gente generalmente. Nunca he ido solo" (Miguel, 23 años)



Al Cinehoys de La Reina porque hay como más variedad en cartelera, y... sabís que iba, pero como que no me gustaba, al Cine Arte Normandie creo que se llama. Como esos tipos de cinetecas. Fui un par de veces... pero yo creo que no es que no me gustara, pero quizá la película que ví como que no me gustó (Tamara, 25 años)

Si bien el consumo audiovisual no se limita a la asistencia al cine (mucho menos en el contexto actual donde se puede ver cine desde la casa), la presencia o no de espacios para la exhibición cinematográfica se relacionada en gran medida con las prácticas de consumo audiovisual que pueden desarrollar los jóvenes. Para romper este “círculo”, los jóvenes que desarrollan un interés por cine alternativo deben desplazarse a otros espacios de la capital, principalmente el centro de Santiago.

...Era fome. Por ejemplo, a veces decía 'hoy quiero ver esta película' pero solamente está en el cine que queda lejos, en el barrio alto siempre, hay que decirlo. Siempre están allá las películas no tan Marvel o tan Hollywood. Siempre están en otro lado, lejos. Y cuando yo era chica no podía viajar sola po. Aparte mi mundo era Puente Alto, entonces que iba a andar haciendo allá en Providencia. Entonces el cine pa mi era lo que veía acá, en términos de ir al cine. Era lo que había nomás. (Clara, 25 años)

Un aspecto importante en este ámbito tiene que ver con el uso de internet por parte de esta generación en la actualidad. Si bien no podemos garantizar que el acceso a internet sea masivo, al menos todos los participantes del estudio indicaron contar con él. En muchos casos se constata que, con la masificación del streaming, -al menos para los jóvenes en sectores periféricos- que comenzó a partir de 2010 en adelante, hubo un cambio significativo en las posibilidades de los espectadores para buscar y tener acceso a contenido que fuese de interés personal:

Ahora que tenemos Netflix y todos esos servicios que no teníamos por la pandemia... podemos ver como más géneros de cine, o ver como quizá un documental de repente, cosas de ese estilo. Porque antes el cine no daba esa clase de películas o series. (Carlos, 19 años)

Lo anterior difiere de otras comunas más cercanas al centro donde hay mayor accesibilidad a espacios de exhibición, generando diversidad en la oferta cinematográfica (o al menos, posibilidades para ello). Sin embargo, la asistencia a salas de cine alternativas no se explica solo por un tema de accesibilidad, sino que depende de distintos motivos. Antes que todo, debe existir un interés de antemano por películas no-convencionales, que escapen al cine hollywoodense o aquel con fines netamente de entretenimiento. De todas formas, es importante señalar que, asistir a este tipo de salas no es una regla generalizada en estos espectadores. No se debe homologar el gusto por cine alternativo con la asistencia a salas de cine-arte:

Mira la verdad es que de ir a la sala de cine, siempre iba al cine convencional. He ido a ver hartas películas, pero siempre convencional. Nunca he sido mucho de frecuentar cine arte o estas salas de cine más independientes (Roque, 22 años).

En definitiva, se puede establecer que la asistencia al cine en Puente Alto es mayoritaria y la principal razón es la cercanía física con las salas comerciales que se encuentran en la comuna. Por otro lado, como señalan algunos entrevistados, comenzar a frecuentar el centro de Santiago también fue un factor gravitante para conocer las salas alternativas de cine. Por ende, como ya señalamos anteriormente, estudiar fuera de la comuna también facilita el acceso a cines alternativos, o simplemente abre nuevos espacios para la exploración de las juventudes, espacios que (por distintos motivos) no encuentran o reconocen en la comuna donde habitan. Lo expuesto anteriormente reafirma la idea de que

La vida urbana contemporánea se encuentra cada vez más influenciada por la movilidad, sea esta física, virtual o imaginada. Del mismo modo, la no movilidad, o la movilidad restringida, puede ser uno de los aspectos que más certeramente reflejan las desigualdades que se viven en nuestras ciudades”. (Jirón y Mansilla, 2014:12).

Esto se puede observar tanto en las posibilidades que tienen algunos espectadores de salir del territorio y acceder a otros “servicios” u posibilidades cinematográficas, versus lo que están de alguna forma más “fijos” por los motivos que esbozan -sean familiares, educacionales, etc-, al lugar donde habitan.

#### **6.4.2 La búsqueda por otras experiencias**

Es importante establecer algunas diferencias entre las prácticas que realizan los espectadores jóvenes dentro y fuera de Puente Alto. A partir de las entrevistas se pudo establecer entre los jóvenes que van al cine en otras comunas<sup>38</sup> dos tendencias fuertes: por un lado, van a los cines de cadenas comerciales (ubicadas sobre todo en el sector oriente de la capital) por su programación e infraestructura, y por el otro lado, van a salas alternativas de menor alcance ubicadas mayoritariamente en el centro de Santiago.

En primer lugar, la asistencia a salas comerciales en comunas fuera de Puente Alto se da principalmente porque se encuentra una mayor diversidad en la oferta programática e infraestructura, donde es posible ver -además de los último estrenos-, películas que escapan a los géneros de acción, terror o comedia. También es importante para la mayoría de los casos, ver las películas en su idioma original. Esto marca una diferencia con las que llegan a Puente Alto, que son en su mayoría dobladas:

A veces tenía que ir a cines del sector oriente porque llegan películas que acá no llegan, no sé por qué. Ahora estaba ‘Nomadland’<sup>39</sup>, pero allá en el Alto Las Condes y acá en Puente Alto no está, entonces son como cosas que pasan, pero no sé por qué... (Camilo, 17 años)

Otro motivo para asistir al cine fuera de la comuna son las salas “premium”, las cuales abrieron en Chile el año 2011. Hoy en día existen las salas XD (Extreme Digital Cinema)<sup>40</sup>,

---

<sup>38</sup> Por “otras comunas” me refiero siempre a aquellas distintas a Puente Alto.

<sup>39</sup> Nomaland es una película dirigida por Chloé Zhao y estrenada el año 2020. Ganadora de múltiples premios, incluyendo tres Óscars por mejor largometraje, dirección y mejor actriz (Francis McDorman)

<sup>40</sup> Donde se ve en Full HD

salas real 3D, salas D-BOX<sup>41</sup>, salas 4DX<sup>42</sup>, salas IMAX<sup>43</sup>, y salas especialmente para niño/as<sup>44</sup>. Los precios de las entradas son considerablemente más elevados que una entrada normal, por eso constituye una salida excepcional.

En Puente Alto tampoco está como este servicio VIP que te puede ofrecer otros cines entonces igual muchas veces los cinéfilos de Puente Alto tenemos que viajar a otras comunas para poder disfrutar de esa experiencia VIP (Rosa, 17 años).

En relación a este tema, la asistencia al cine fuera de la comuna también se encuentra en algunos casos por la figura de los padres y madres. En unos casos, tener papás “estrictos” funciona como un limitante para acceder a otras salas o espacios de exhibición:

Mis papás igual son bien estrictos con los permisos, son como muy sobreprotectores entonces casi nunca me dejan salir. Si yo les digo "oye voy a ir a Santiago centro solo" No, jamás me dejarían... (Emiliano, 19 años).

Y tampoco me pasaba tanto esto de poder ir al centro porque tenía 16-17 años... mis papás eran más reservados con que yo saliera y con justa razón. Generalmente cuando iba al cine era una situación social con mis amigos. (Raúl, 21 años)

En definitiva, los jóvenes que van a la universidad tienden a ir en mayor medida a salas de cine alternativas o independientes que están en el centro. El resto de los entrevistados/as asiste a salas de cine ubicadas en centros comerciales cercanos (Mall Plaza Tobalaba, Mall Plaza Vespucio o Florida Center). Quienes varían de salas son los que pueden “salir de su zona de confort” y trasladarse a otras comunas o al centro de la capital, donde se encuentra mayor concentración de salas alternativas.

Obviamente teniendo el metro relativamente cerca es mucho más fácil. Igual al final del día uno llega al metro y se puede mover por todo Santiago... igual es hartito quizás, una

---

<sup>41</sup> Aquellas donde se las butacas tienen movimiento según la acción de la película.

<sup>42</sup> Salas con efectos de viento, agua, iluminación, butacas con movimiento, incluso olor, etc.

<sup>43</sup> Salas con pantalla tecnología 4K la mayor fidelidad, mayor cantidad de píxeles, doble de resolución que un proyector digital tradicional y 2 proyectores con 6,500 watts cada uno

<sup>44</sup> Sala Play o Junior, las que cuentan con juegos al interior para los más pequeños.

hora y cuarto, una hora veinte, hay que siempre tomar eso en cuenta. Pero se puede.

(Miguel, 23 años)

#### **6.4.3 Espacios y programación audiovisual: las posibilidades cinematográficas**

La percepción que tienen los jóvenes espectadores de la comuna en relación al cine, la mayoría tiene una valoración negativa, aludiendo principalmente a la escasa variedad que hay en la programación de cine: *“Hay poca variedad, solo ponen las películas más famosas del momento, o las que tiene chances de vender más”* (Rosa, 17 años). Esto llama la atención ya que los espectadores no reniegan del cine comercial; su malestar es en realidad con que sea eso únicamente. El resto de posibilidades está fuera, y depende también de múltiples factores (transporte, conexión, horarios, compañía, etc):

[En Puente Alto] están las películas del cine que rompen la taquilla más que nada y que están como en idioma doblada y son muy pocas funciones. No hay donde ir a ver un cine más diverso, por así decirlo. Y no hablo de cine arte o cosas así, Como que si querí ver cine o una película interesante, tení que salir de la comuna. Tení que pegarte el pique al cine de La Reina o algo así. O ya directamente ir a un cine arte. (Roque, 22 años)

[La oferta de cine en Puente Alto] Es limitada. Muy poca variedad, la mayoría de los cines se presentan casi las mismas películas, y todos los días hay, no sé, 8 reproducciones de la misma película y es como ¿ahh por qué? (Ernesto, 23 años)

[La oferta de cine en Puente Alto] Limitada. Demasiado limitada. Pero a un nivel que me molesta, porque siento que es puro clasismo. Es puro clasismo. Porque de verdad, hay películas que no llegan acá y no entiendo por qué. No hay variedad, son las mismas películas una y otra vez. La gente va a ese cine a ver Marvel, Batman, no sé lo que esté ahora. Pero no nos dejan consumir cine de calidad acá. Ahora quiero ver la nueva de Wes Anderson, busco: La Dehesa, La Reina... y es como... ¿Por qué no llega acá? (Clara, 25 años)

Sumado a dichas percepciones, es interesante ver como se considera la salida al cine comercial, como una actividad de fin de semana para alguien que no es un ávido espectador (o cinéfilo) como menciona la cita a continuación:

Yo creo que se logra solucionar de cierta forma la oferta de cine como actividad, como paseo de fin de semana digamos, como para la familia, para la persona que cada un mes ve una película. Pero siento que no se logra para el cinéfilo, como la persona que ve mucho cine. Puede que haya una deuda en ese sentido. Porque el cinéfilo no está buscando el estreno necesariamente. Está buscando que vuelvan películas de más atrás, o de hace mucho tiempo, otros géneros, etc. Y no hay como un lugar así físico donde uno pueda ir y ver esas películas. (Miguel, 23 años)

Al final el cine del mall es cine industrial, que lo que tiene que hacer es vender lo máximo posible, ganar mucha plata pa que la hueá se sustente... Pero creo que hace falta cine arte que muestre películas distintas porque hay gente interesada acá... Si hubiera uno acá, caleta de hueones irían. Irían mucho más porque estaría al lado (Ernesto, 23 años)

Lo expuesto anteriormente permite inferir que el problema relacionado a las posibilidades de las y los espectadores en Puente Alto no es la falta de cines (en algunas comunas ni siquiera tienen uno), sino más bien la falta de diversidad/variedad en la programación y oferta de cine, también en las distancias físicas que existen con salas de cine alternativas, que en tiempo y espacio se traducen a una hora de recorrido por lo menos, si tienes una estación de metro cerca.

A partir de lo anterior, es posible establecer que la distancia/lejanía del centro u otros circuitos culturales, está muy vinculado al tipo de consumo audiovisual de los jóvenes de Puente Alto. De esta manera, considerar la dimensión territorial de las prácticas de espectador de cine es sumamente relevante para comprender su trayectoria. Esto porque no se cuenta con la misma infraestructura cultural en todas las comunas, ni con la misma programación u oferta cinematográfica, por tanto, existen barreras explícitas e implícitas que van constriñendo su formación y su relación con las artes audiovisuales.

## 7. CONCLUSIONES

A partir del desarrollo teórico y empírico expuesto, es posible elaborar distintas conclusiones. Aquí me referiré a aquellos aspectos más relevantes en función de la pregunta y objetivos de investigación propuestos inicialmente.

En relación a la pregunta de investigación, puedo adelantar que la respuesta no se reduce a un listado de “pasos a seguir”, para quien esté esperando encontrar eso aquí. Al contrario, como todo fenómeno social es complejo, consta de distintas aristas y difícilmente se puede traducir en una fórmula concreta. Dicho esto, ante la pregunta ¿cómo construyen su trayectoria las y los espectadores de cine jóvenes de la comuna? Se puede establecer que lo hacen fundamentalmente mediante procesos (prácticas y estrategias) autoformativos, muy relacionadas al uso de internet y sus posibilidades de acceso tanto a información (conocimiento) sobre el séptimo arte, como a las obras en sí (es decir, las películas) pudiendo especializar su gusto mediante prácticas como la búsqueda y descarga de películas (por cineastas, épocas históricas, géneros, etc), o también diversificarlo, gracias a servicios de vídeo por demanda (streaming) masificados durante la última década, reemplazando la compra del DVD en lugares como la feria. Finalmente, se puede profundizar el gusto por el cine y las artes audiovisuales en general a través de estrategias que combinen las distintas prácticas de visionado y asistencia al cine mencionadas a lo largo de la investigación.

En relación al objeto de investigación (la trayectoria de los espectadores) podemos decir que ninguno sigue una recorrido lineal o unívoco, tampoco es posible hablar de trayectorias ascendentes o decentes, ya que todo/as atraviesan etapas y momentos de mayor o menor afición por el cine. De todas formas, los y las jóvenes van generando distintas disposiciones al interior del campo audiovisual: parten del desconocimiento en la niñez, buscando en el cine solo una función de entretenimiento hasta que se “activa” el interés por el cine, cuando se vuelve una actividad reflexiva, la cual provoca en los espectadores distintas emociones. Este es el punto de inflexión más relevante. También son importantes los tránsitos que hacen por distintas escenas y espacios de socialización, los cuales se constituyen a su vez en ámbitos de formación en el arte de ver películas, convirtiéndose en aficionados (algunos más que otros). El punto final de esta trayectoria podría ser la formación de un “cinéfilo o cinéfila”, sin embargo, esto es relativo. Existe una percepción negativa sobre este concepto,

lo cual dificulta el (auto)reconocimiento como tal. No obstante, mi propuesta es volver a los orígenes de la palabra cinefilia, que no quiere decir otra cosa que amor al cine. Hecho este alcance, la autopercepción cambia.

En ese sentido, quiero destacar como hallazgo una dimensión clave dentro de las prácticas cinematográficas y audiovisuales relevada por las y los jóvenes. Estas son las que he denominado *prácticas de investigación audiovisual*: aquellas que realizan con el fin de interiorizarse o profundizar su conocimiento sobre un aspecto específico dentro del campo audiovisual. La referencia más clara a este tipo de prácticas tiene que ver con la búsqueda de información de una película o género cinematográfico: directores, géneros, contextos históricos, reparto de actores, análisis, críticas o reseñas, entre otras. En otros casos tiene que ver con el manejo de programas o técnicas de edición de vídeos. La investigación se da tanto en el ámbito creativo-artístico como en el plano técnico y relacionado al lenguaje audiovisual. En ese sentido, el acceso a internet es clave para facilitar la investigación audiovisual, que tienen que ver con la búsqueda constante de información respecto a las películas que ven.

Respecto a su biografía, son pocos los que indican sentir un interés por el cine o por las películas desde temprana edad, aunque todo/as veían películas cuando pequeños. El punto de mayor inflexión se produce en los inicios de la juventud, cuando comienzan a ver películas por su propia agencia, entre de los 12 y 16 años aproximadamente. Por ende, es un período breve de tiempo en el cual se gesta o activan estas disposiciones hacia el cine. Resulta interesante constatar que la familia, el grupo de pares y el espacio escolar, constituyen todos escenas de socialización de las artes audiovisuales relevantes en la trayectoria de estos espectadores. Pero destacamos los dos primeros, fundamentalmente. La familia es el espacio primario, donde la figura del papá cumple un rol clave al momento de iniciar en las prácticas cinematográficas a las y los jóvenes, de manera directa (hablándoles o mostrándole películas) o de manera indirecta (comprando películas en la feria, por ejemplo).

Esto también considero que es un hallazgo interesante, el cual puede dar paso a futuras investigaciones: indagar la relación que existe entre cine y género, ya que se observó una baja presencia femenina en todo el proceso investigativo, tanto en la configuración de la muestra, como en el rol que cumplen las madres en la formación audiovisual de sus hijo/as. Aparece pocas veces mencionada como una figura significativa que incida en la generación



de disposiciones hacia el cine en particular (lo cual se puede extrapolar al arte en general). Pero para elaborar hipótesis al respecto es necesaria una primera revisión bibliográfica sobre la temática, lo cual no era parte de este trabajo y quedará como deuda pendiente para la investigadora.

En segundo lugar, los amigos o el grupo de pares también aparecen como escenas de socialización relevantes. Por un lado, son mencionados al momento de iniciar el gusto por *lo audiovisual* o como forma de acercarse al cine. Aunque también es posible observar que en algunos casos, el gusto o interés por cine alternativo no es compartido. Finalmente, cabe mencionar la poca relevancia que tiene el espacio escolar -y quienes lo componen- para la formación de espectadores. También sería positivo que este trabajo pudiese contribuir a repensar el cine en la escuela, un vínculo especialmente necesario en contextos periféricos, donde el acceso a espacios de exhibición con contenidos alternativos a la sala comercial no existe.

Eso se conecta con la dimensión territorial también contemplada en el estudio. El contexto de recepción donde se desenvuelven estos espectadores se traduce aun hoy en barreras que limitan la participación cultural antes que favorecerla, lo cual puede ser un tema interesante considerando la política pública de formación de espectadores, pero también en el marco de los debates sobre democracia cultural. Santiago y Chile siguen siendo lugares desiguales, y es interesante constatar cómo esto se refleja no solo en la trayectoria de las/los espectadores, sino que también en la percepción de sus posibilidades cinematográficas, las cuales consideran limitadas. Profundamente constreñidas por él y en el espacio donde habitan.

Afortunadamente, las barreras se pueden superar mediante la combinación de múltiples elementos tales como vivir cerca del metro (acceso), cumplir requisitos etarios (a más edad pueden ir ampliando sus circuitos culturales), con capital económico (contar con dinero para el ocio) y por sobre todo con capital cultural. Pero como se observa, son muchas las limitantes que tienen que atravesar. Es posible, más no probable que ocurra. De todas formas (y aunque no es mi intención hacer apología de ello) considero que el internet es un aliado importante en este caso, y con él, el capital tecnológico que van desarrollando los espectadores tempranamente.

En relación al marco general de esta investigación, considero que este trabajo cumple con lo que se propuso desde un comienzo: abordar la formación de audiencias como fenómeno de estudio desde las ciencias sociales, el cual puede aportar (y espero que así sea) a re-pensar el campo de acción de la gestión cultural con una mirada a largo plazo, pero también situada. Constatar que este pequeño universo de jóvenes despliega a lo largo de su vida diversas prácticas de autoformación cinematográfica y audiovisual, puede ser un elemento relevante para pensar y diseñar nuevas estrategias en función del desarrollo de audiencias, ya sea desde la institucionalidad o desde el ámbito privado. De esta manera se puede contribuir al desarrollo cultural en condiciones igualitarias, lo cual es un desafío tanto para la política pública estatal, como para las organizaciones de base, comunitarias, ONG's, fundaciones, que tengan como misión esto.

Así y todo, la formación en espectadores no es sencilla. Salir de la zona de confort (literal y metafóricamente) para nadie es fácil. Abrirse a nuevas posibilidades, ser curioso/as, talvez sea una de las características más particulares de los espectadores que devienen en aficionados o cinéfilos, lo cual puede responder tanto a aspectos sociológicos como psicológicos propios de cada individuo. En cualquier caso, abordarlos de forma interdisciplinaria considero es el camino más adecuado.

Los resultados indican que estos jóvenes tienen múltiples preferencias, intereses, utilizan distintos formatos, se mueven dentro y fuera de la comuna en búsqueda del contenido que (de)gustan. Participan activamente como espectadores críticos de lo que ven, se cuestionan por la programación que no llega a las salas periféricas. Por tanto, lejos de ser receptores pasivos, de ver solo un tipo de género cinematográfico, de preferir el consumo doméstico antes que la salida al cine, son espectadores y productores de su propia trayectoria, *así se hacen camino al andar*.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, S., Martínez, J., & Muñoz, D. (2009). Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las ciencias sociales a la juventud. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(1), 83-102.

Álvarez, E; Heredia, H & Romero, M. (2019). La Generación Z y las Redes Sociales. Una visión desde los adolescentes en España. *Revista Espacios*, 40(20)

Andréu, J. (2000). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. *Fundación Centro Estudios Andaluces*, 10(2), 1-34.

Antezana, L & Andrada, P. (2018). En clave adolescente. Referentes, prácticas y hábitos de consumo cultural. Universidad de Chile.

Antoine, C. (2012) Vivir de espaldas al público. Las paradojas frente al desarrollo de audiencias. *Quaderns de Animació y Educació Social*, 15.

Ariño, A. (2019). Clasificaciones culturales y posiciones sociales. *Academia Journal*, 1(1). Universidad de Valencia.

Blanco, A. (2009). Karl Mannheim en la formación de la sociología moderna en América Latina. *Estudios Sociológicos*, 27(80), 393-431.

Bonilla-Castro, E & Rodríguez, P. (1997). Más allá del dilema de los métodos. La investigación en Ciencias Sociales. 3ra ed. Grupo Editorial Norma, Colombia.

Bourdieu, P. (1979). La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Taurus.

----- (1990). Sociología y cultura. Editorial Grijalbo/CONACULTA, 163-173.

----- (1995). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama, Barcelona.

----- (1999). Efectos de lugar forma. En La miseria del mundo. Editorial Akal

----- (2002). Disposición estética y competencia artística. En *Revista internacional del arte*, 187-188, 58-67.

----- (2007). *El sentido práctico*. Barcelona: Siglo XXI, Buenos Aires.

Campos, L. (2015). Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009. *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, 5, 15-27.

Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Lom Ediciones. 1ª ed.

Castro, G. (2012). Screenagers: entretenimiento, comunicación y consumo en la cultura digital. *Revista Medios y Enteros*, 11. Facultad de Ciencias Políticas. Universidad Nacional de Rosario.

Cogo, D. (2011). Los Estudios de Recepción en América Latina: perspectivas teórico-metodológicas. Portal de la Comunicación. UAB.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011). *Segunda Encuesta Nacional de Participación Cultural*. Chile

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2015). *Prácticas de consumo, participación y valoración de la cultura en Chile: etnografía de análisis de casos*.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Encuesta Nacional de Participación Cultural*.

Corominas, M. (2000). *Los estudios de recepción*. Aula abierta. Universidad Autónoma de Barcelona.

Duarte, C. (2000) ¿Juventud o juventudes? Acerca de como mirar y remirar a las juventudes en nuestro continente. *Revista Ultima década*, 13, 59-77.

-----, C. (2012). Sociedades adultocéntricas. Sobre sus orígenes y reproducción. *Revista Ultima década*, 36, 99-125.

-----, C. (2021). Artesanía intelectual en el análisis cualitativo de contenidos. En Duarte, C. (ed.) Separar para construir. Análisis cualitativo de información. Social Ediciones. Universidad de Chile.

Dubar, C. (1998). Trajetórias sociais e formas identitárias: alguns esclarecimentos conceituais e metodológicos. *Artigos. Educ. Soc.* 19(62). <https://doi.org/10.1590/S0101-73301998000100002>

Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. *Revista UNIVERSUM*, 25(1), Universidad de Talca, pp. 74 -82.

Facuse, M. & Venegas, P. (2017). Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas. Santiago, Chile: RIL.

Facuse, M & Tham M. (2022). Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción *Papers*, 107(1), 89-119. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2902> 89-119

Fardella, C & Carvajal, F. (2018). Los estudios sociales de la práctica y la práctica como unidad de estudio. UNAB.

García Canclini, N. (1990). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ed. Grijalbo, México.

----- (2007). Lectores, espectadores y cibernautas. Editorial Gedisa, Barcelona

----- (2006). El Consumo Cultural: una propuesta teórica. En Sunkel, Guillermo. El Consumo cultural en América Latina. Construcción Teórica y Líneas de Investigación, 72-95. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Gayo, M., Méndez, M., Radakovich, R., & Wortman, A. (2011). Consumo cultural y desigualdad de clase, género y edad: un estudio comparado en Argentina, Chile y Uruguay. *Serie Avances de Investigación*, 62

Gayo, M., Méndez, M., Radakovich, R., & Wortman, A. (2021). El nuevo régimen de las prácticas culturales. Espacio, desigualdad y nostalgia en las metrópolis del Cono Sur contemporáneo. Instituto de estudios Urbanos, UC. RIL Editores. Santiago.

Gayo, M., Teitelboim, B., & Méndez, M. (2013). Exclusividad y fragmentación: los perfiles culturales de la clase media en Chile. *Universum*, 28(1): 97-128.

Gayo, M. (2013). La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes: El caso chileno como ejemplo. *Última década*, 21(38), 141-171.

----- (2011). Usar espacio social del gusto. En Encuesta sobre Percepciones y Actitudes sociales. Informe de la sexta encuesta nacional del Instituto de Investigación en Ciencias Sociales, ICSO, Universidad Diego Portales.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave* 15(3), 387-414.

Güell, P., Peters, T. & Morales, R. (2012). Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas. En Güell, P., & Peters, T. (ed.). La trama social de las prácticas culturales, 21-49, ed. Universidad Alberto Hurtado.

Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Revista Comunicar*, 34(17).

Hinojosa-Córdova, L (2016). Cine, memoria y ciudad: el estudio de los públicos de cine en las Ciencias Sociales. *Revista Opción*, 32(13), 492-513.

Ibacache, J (2012). Entrevista. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.

Jirón, P., & Mansilla, P. (2014). Las consecuencias del urbanismo fragmentador en la vida cotidiana de habitantes de la ciudad de Santiago de Chile. *Revista Eure*. 40, (121), 5-28.

Kredell, B. (2019). Complicated Negotiations': Reception and Audience Studies into the Digital Age. Researchgate.

Lahire, B. (2004a). *El hombre plural: Los resortes de la acción*. Ediciones, Bellaterra, Barcelona.

----- (2004b). Sociología y autobiografía. *Revista de Antropología Social*, (13), 37-47.

----- (2007). Infancia y adolescencia: de los tiempos de socialización sometidos a constricciones múltiples. *Revista de Antropología Social* 21, N° 16, pp. 21-38.

----- (2012). De la teoría del habitus a una sociología psicológica. *CPU-e, Revista de Investigación Educativa*, 14.

----- (2017). Mundo plural: ¿por qué los individuos hacen lo que hacen?. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 7(2). En Memoria Académica.

----- (2019). Para una sociología disposicionalista y contextualista. *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales*. 6(12), 1-17. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Universidad Veracruzana.

Leenhardt, J. (2017). ¿Una sociología de las obras es necesaria y posible? En Facuse, M & Venegas, P. Coord. (2017). *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas*. RIL Editores. Santiago.

Longa, F. (2010). Trayectorias e historias de vida: perspectivas metodológicas para el estudio de las biografías militantes. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Lozano, J.C., Meers, P., & Biltereyst, D. (2016). La experiencia social histórica de asistencia al cine en Monterrey (Nuevo León, México) durante las décadas de 1930 a 1960. *Palabra Clave*, 19(3), 691-720.

Lozares, C & Verd, J. (2008). La entrevista biográfico-narrativa como expresión contextualizada, situacional y dinámica de la red socio-personal. *REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 15(6).

Maltby, R., Biltereyst, D. & Meers, P. (2011). *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Blackwell Publishing, Inglaterra.

Manchel, F. (1990). *Film Study. An analytical bibliography*. Vol 1. Associated University Presses. Estados Unidos.

Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, 193-244.

Martín- Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones GG. México

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). (2021). *Plan Nacional de Desarrollo y Formación de Públicos 2021-2024*. Unidad de Programación y Públicos. Santiago.

MINCAP. (2020). *Análisis del cine en Chile y sus audiencias 2019*. Valparaíso, Chile

----- (2021). *Análisis del cine en Chile y sus audiencias 2020*. Valparaíso, Chile

Moyano, C. & Ortiz, F. (2016). Los estudios biográficos en las Ciencias Sociales del Chile reciente: hacia la consolidación del enfoque. *Psicoperspectivas*, 15(1), 17-29.

Mouesca, J. (1992). *Cine chileno: veinte años: 1970-1990*. Ministerio de Educación, Imprenta Cabo de Hornos, Santiago.

----- (2005). *El documental chileno*. LOM Ediciones, Santiago.

Navarro Robles, M. & Vázquez Barrio, T. (2020). El consumo audiovisual de la Generación Z. El predominio del vídeo online sobre la televisión tradicional. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 51,10-30.

Observatorio Vasco de la Cultura (2016). *Estudio sobre públicos. Análisis desde la teoría y la práctica*. Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco.



Passeron, J. (2017) El punto de encuentro entre las obras y la sociología. En Facuse, M & Venegas, P. Coord. (2017). *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas*. RIL Editores. Santiago.

Pávez Soto, I. (2012). Sociología de la infancia: Las niñas y los niños como actores sociales. *Revista De Sociología*, 27, 81–102.

Pinochet, C. (2016). La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 29-50.

Péquignot, B. (2017). La Sociología del arte y de la cultura en Francia: Balance de una trayectoria. En Facuse, M & Venegas, P. Coord. (2017). *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas*. RIL Editores. Santiago.

Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.

PNUD. (2000). Informe Desarrollo Humano en Chile. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo

PNUD. (2017). Informe Síntesis DESIGUALES. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile. Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo.

Piovani, J., & Muñiz Terra, L., coordinadores (2018). *¿Condenados a la reflexividad?: Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. CLACSO, Buenos Aires.

Pujadas, J. (2002). El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales. *Cuadernos Metodológicos N°5*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, España.

Radakovich, R. (2014). El gusto revisitado: distinción, hibridez y omnivoridad en el cono sur latinoamericano. *Revista Diálogos Possíveis*, 13(2), 187-205.

----- (2015). Consumo cinematográfico en Uruguay. Sobre gustos y valoración social del cine nacional”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 36, 100-112.

Radakovich, R. & Wortman, A. (2019). *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias*. Editorial Teseo. Buenos Aires.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires.

Roberti, E. (2015). Trayectorias juveniles en tiempos de desestructuración: un estudio de los itinerarios laborales de jóvenes pobres y su imbricación con otras esferas vitales. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

----- (2017). Perspectivas sociológicas en el abordaje de las trayectorias: un análisis sobre los usos, significados y potencialidades de una aproximación controversial. *Sociologías*, 45, 300-335.

Rosas Mantecón, A. (2009). ¿Qué es el público? *Revista Poiésis*, 14, 175-215.

----- (2012). Públicos de cine en México. *Alteridades*. 22(44), 41-58

----- (2015). Públicos de Cine (editorial). *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. 36. Universidad Autónoma de México.

----- (2016). Un siglo de ir al cine. Ponto Urbe [Online]. *Revista do núcleo de antropología urbana da USP*.

----- (2018). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Editorial Gedisa

Salinas, C. & Stange, H (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *AISTHESIS*, 46. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

Santillán-Anguiano, E., & González, E. (2016). Nociones de juventud: aproximaciones teóricas desde las ciencias sociales. *Culturales*, 4(1), 113-136.

Santoro, M., y Grüning, B. (2018). *Emilie Altenloh Verso una sociologia del cinema. Industria e pubblico*. Ed. Mimesis, Italia.

Sendón, M, y Gessaghi, V. (2008). Socializaciones y disposiciones heterogéneas: sus vínculos con la escolarización. Entrevista a Bernard Lahire. *Propuesta Educativa*, 30, 71-77.

Sellas, J., y Colomer, J. (2009). Marketing de las artes escénicas. Creación y desarrollo de públicos. Ministerio de Cultura. España

Silva, M. (2016) Personas, Públicos y Audiencias. *Revista Magíster Gestión Cultural*, 7. Facultad de Artes, Universidad de Chile

Vega, A. (1979). Re-visión del cine chileno. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA). Ed. Aconcagua, Santiago.

Villarroel, M. (2005). La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio. Editorial Cuarto propio, Santiago.

Villarroel, M. (coord.). (2015). Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano. Lom Ediciones.

----- (2016a). Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano. Lom Ediciones.

----- (2016b). Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano. Lom Ediciones

----- (2018). Imaginarios del cine chileno y latinoamericano. Lom Ediciones

Williams, R. (1994). Hacia una sociología de la cultura. En *Sociología de la cultura*. Barcelona, España: Paidós. Pp. 9-30.

Wacquant, L9., Slater, T., & Borges, V. (2014). Estigmatización territorial en acción. *Revista INVI*, 82(29), 219-240.

Zurian Hernández, F., & Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.

## 9. ANEXOS

### 9.1 Repertorio de prácticas cinematográficas y audiovisuales<sup>45</sup>

<b>Apreciación y visionado</b>	<b>Creación/Producción</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Visionado de películas en casa (streaming u otros dispositivos)</li> <li>- Realizar comentario(s) de películas con amigos o familia</li> <li>- Asistencia y visionado de películas en sala de cine</li> <li>- Descarga de películas por internet</li> <li>- Adquisición de películas originales o pirateadas en DVD</li> <li>- Compra o arriendo de películas en VHS</li> <li>- Visionado de películas por YouTube.</li> <li>- Lectura y/o revisión de críticas de cine</li> <li>- Opiniones de películas por redes sociales</li> <li>- Participación en conversatorios presenciales o virtuales post visionado</li> <li>- Utilización de redes sociales y aplicaciones sobre cine y películas</li> <li>- Asistencia a talleres de apreciación cinematográfica o realización de cursos online</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Grabación de vídeos caseros</li> <li>- Grabación de corto o largometraje escolar</li> <li>- Edición de secuencias, vídeos o grabaciones</li> <li>- Redacción de guion cinematográfico o de storyboard</li> <li>- Realización de podcasts sobre cine, series o videojuegos</li> <li>- Dirección de corto o largometraje amateur.</li> <li>- Organización de proyección, ciclo o festival de cine (u otro de los productos audiovisuales considerados)</li> </ul>
<p><b>Prácticas de investigación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Confección de listados de películas por ver</li> <li>- Búsqueda en Google sobre ámbito cinematográfico o audiovisual</li> </ul>	

<sup>45</sup> Este listado se elaboró en los primeros avances de tesis y lo he ido modificando con el trabajo de campo. Se consideraron las prácticas más comunes, ordenándolas por lo que yo considero, distintos niveles de involucramiento por parte de los sujetos.