

REVISTA

# COMUNICACIÓN Y MEDIOS

AÑO 32 / SEGUNDO SEMESTRE 2023 / CHILE



FACULTAD DE  
COMUNICACIÓN  
e IMAGEN

UNIVERSIDAD DE CHILE

# 48

**Nuevas interrogantes y  
exploraciones críticas sobre los  
fenómenos socio-comunicacionales**



FACULTAD DE  
COMUNICACIÓN  
e IMAGEN

UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA  
Comunicación  
y Medios

Nº  
48

Año 32 / 2023  
Segundo Semestre  
Santiago, Chile

Revista *Comunicación y Medios* N° 48

---

#### Universidad de Chile

**Rectora:** Doctora Rosa Devés Alessandri

**Facultad de Comunicación e Imagen**

**Decana:** Doctora Loreto Rebolledo González

**Editor General:** Doctor Tomás Peters

**Editora:** Doctora Claudia Lagos Lira

**Asistente:** Doctor(c) Cristián Cabello

**Diseño:** Puracomunicación

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

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

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

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

#### Consejo Editorial:

**Doctora Ingrid Bachmann**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Doctor Alejandro Baer**

Universidad de Minnesota, Estados Unidos

**Doctora Nancy Berthier**

Université Paris-Sorbonne, Francia

**Doctor Miguel Alfonso Bouhaben**

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

**Doctora Mar Chicharro**

Universidad de Burgos, España

**Doctor Felip Gascon i Martín**

Universidad de Playa Ancha, Chile

**Doctora Gabriela Gómez**

Universidad de Guadalajara, México

**Doctora Charo Lacalle Zalduendo**

Universitat Autònoma de Barcelona, España

**Doctora Anna Maria Lorusso**

Università di Bologna, Italia

**Doctor Armand Mattelart**

Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia

**Doctora Nancy Morris**

Temple University, Estados Unidos

**Doctora María Antonia Paz**

Universidad Complutense de Madrid, España

**Doctor Carlos Scolari**

Universitat Pompeu Fabra, España

**Doctor Fernando Ramos**

Universidad Complutense de Madrid, España

**Doctora Simone Maria Rocha**

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

**Agradecemos la colaboración de evaluadores y evaluadoras del N° 48:**

- Doctor Daniel Aguilar-Rodríguez, Universidad Externado de Colombia, Colombia
- Doctor Mauricio Alarcón, Universidad de La Frontera, Chile
- Doctora Vania Barraza, University of Memphis, Estados Unidos
- Doctor Fernando Blanco, Bucknell University, Estados Unidos
- Magíster María Belén Contreras, New York University, Estados Unidos
- Doctora María Leticia Flores, Tecnológico de Monterrey, México
- Doctora Karen Glavic, Universidad de Chile, Chile
- Doctora Carolina Godoy, Universidad de la Frontera, Chile
- Doctor Emiliano Iglesias, Universidad Autónoma de Barcelona, España
- Doctora Julia Kratje, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Doctora Michelle Lacoste, Universidad San Sebastián, Chile
- Doctor Pablo Lacoste Universidad de Santiago de Chile, Chile
- Doctora Paola Lagos, Universidad Pompeu Fabra, España
- Doctora Ainara Larrondo-Ureta, Universidad del País Vasco
- Doctora Laura Lattanzi, Universidad de Chile, Chile
- Doctor João Leiva, Universidad de Londres, Inglaterra
- Doctora Sandra López, Universidad de La Frontera, Chile
- Doctor David Oubiña, Universidad de Buenos Aires, Argentina,
- Doctor José Miguel Palacios, California State University Long Beach, Estados Unidos
- Doctor Valeriano Piñeiro-Laval, Universidad de Salamanca, España
- Doctor Joaquim Rius, Universidad de Valencia, España
- Doctor Marcelo Santos, Universidad Diego Portales, Chile
- Doctor Enric Saperas, Universidad Rey Juan Carlos, España
- Doctora Ainhoa Vásquez, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Doctora Sandra Vera, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile

# REVISTA COMUNICACIÓN Y MEDIOS 48

AÑO 32 / SEGUNDO SEMESTRE 2023 / CHILE



## ÍNDICE

- 8 **Editorial N° 48**  
**Nuevas interrogantes y exploraciones críticas sobre los fenómenos socio-comunicacionales**

## SECCIÓN MISCELÁNEA

- 12 **Comunicación, medios y movimientos sociales en Chile, balance de (un cuarto de) siglo**

*Communication, media and social movements in Chile, a balance of (a quarter of a) century*

**Jorge Saavedra** / Universidad Diego Portales, Chile

- 24 **Los encuadres de la guerra en Ucrania: un estudio sobre los medios digitales argentinos**

*Framing the War in Ukraine: A Study on the Argentine Digital Media*

**Antonella Arcangeletti** / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

**Esteban Zunino** / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina y Universidad ORT Uruguay, Uruguay

- 37 **Recuperar la madre literaria: María Luisa Bombal guionista de cine clásico argentino**

*Recovering the literary mother: María Luisa Bombal scriptwriter of classic Argentine cinema*

**María Gabriela Aimaretti** / Universidad de Buenos Aires, Argentina

48

## **Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz**

*Movies that watch us. The performative cinema of Raúl Ruiz*

**Francisca García-Barriga** / Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

59

## **Representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas**

*Representations and social imaginaries of the abuse  
of power in Chilean late-night soap operas*

**Rocío Silva-Moreno** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Cristian Cabalin** / Universidad de Chile y Universidad Central de Chile, Chile

71

## **Representación e ideología en la publicidad dirigida a la mujer: Chile, 1952, 1970 y 2010**

*Representation and ideology in advertising aimed at women:  
Chile, 1952, 1970 and 2010*

**Enrique Vergara** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Liliana de Simone** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Jordi Busquet** / Universidad Ramón Llul, Barcelona, España

**Paulina Gómez-Lorenzini** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Claudia Labarca** / Universidad de Chile y Universidad Central de Chile, Chile

84

## **Las matrices del gusto. De la distinción a los algoritmos**

*Cultural taste patterns. From distinction to algorithms*

**Rosario Radakovich** / Universidad de la República, Uruguay

96

## **La norma de género a través del discurso del vino en Chile: Docu-series en 2017 - 2018**

*The gender norm through the discourse of wine in Chile:  
Docu-series in 2017 - 2018*

**Olga Barbosa** / Universidad Austral de Chile, Chile

**Andrés Hays** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Karina Godoy** / Universidad Austral de Chile, Chile

**María Jesús Ibáñez** / Universidad de Chile y Universidad Diego Portales, Chile

## DOCUMENTOS

110 **La alfabetización de la memoria: la ficción como espacio para recordar y olvidar diferentes comunidades étnicas, sociales y económicas**

Reseña por **Pedro Lopes** / SP Televisão & SPi / Universidade Católica Portuguesa, Portugal

120 **Por un periodismo que retorne a sus comunidades**

Reseña por **José Miguel Labrín** / Universidad de Chile, Chile

## RESEÑAS

124 **(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital**

Reseña por **Maria Porta Vilaplana** / Universitat Autònoma de Barcelona, España

126 **Pequeña enciclopedia filosófica, de cosas ilustradas. Sobre De lunes a viernes, las cosas**

Reseña por **Natalia Lorio** / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

128 **Palimpsesto. Jóvenes y memorias de la dictadura**

Reseña por **Loreto Rebolledo** / Universidad de Chile, Chile

130 **¿Músicos/as como artistas o como trabajadores de la música?**

Reseña por **Mariana Peralta** / Universidad de Chile, Chile



## Editorial N° 48

### Nuevas interrogantes y exploraciones críticas sobre los fenómenos socio-comunicacionales

El domingo 17 de diciembre la sociedad chilena rechazó una segunda propuesta de Carta Magna. El documento, redactado por un consejo constitucional conformado, principalmente, por representantes de partidos políticos de extrema derecha, fue descartado por una ciudadanía que, hace cuatro años atrás, creía y apoyaba un cambio constitucional. Al igual que la propuesta de la primera convención constitucional, el resultado de este nuevo proceso no logró sincronizar los diferentes imaginarios y acuerdos mínimos que se propusieron algunos líderes políticos a partir del “Acuerdo Por la Paz Social y la Nueva Constitución” firmado el 15 de noviembre de 2019. Por el contrario, las demandas sociales y las expectativas biográficas de las y los chilenos desbordaron las propuestas político-institucionales.

Sumando el ya olvidado intento de la presidenta Michelle Bachelet por crear una nueva constitución en 2018, la historia recordará estos años, probablemente, por elaborar ensayos constitucionales descartables. Las últimas dos propuestas significaron un vaivén irreconciliable de ideales culturales, políticos y sociales para el país. Entre una y otra se trazaron diferencias sustantivas sobre cómo organizar el conjunto social o, dicho en otras palabras, de definir la(s) forma(s) de vivir juntos. La deliberación política fue extensa y no sólo demostró lo complejo que resulta gestionar la esfera pública, sino que también parece haber propiciado una fatiga ciudadana creciente sobre el llamado momento constitucional. Los acuerdos aparentemente transversales del pasado reciente no se desplegaron sobre la mesa y las voces de los “extras de la historia” fueron descartadas por una élite política indiferente que, más bien, capturó el proceso: Las esperanzas de los anónimos cumplieron un rol secundario. Si bien sus/nuestros votos seleccionaron los representantes de ambos procesos, estos últimos reforzaron que somos aún un pueblo sin nombre. Pero un pueblo que, a pesar de su despojo discursivo,

concurrió cívicamente a cumplir su derecho democrático a expresarse sobre cada propuesta constitucional. Y lo hizo con contundencia. Y, creemos, lo seguirá haciendo en el futuro.

En estos cuatro años durante los cuales se ha desplegado el proceso constituyente, *Comunicación y Medios* fue un atento observador. En cada editorial evidenciamos los dilemas y desafíos de un Chile que abandonaba una perplejidad suspendida desde septiembre de 1973 y que asumía un rol protagónico en/de su historia. Ya en la editorial del número 40 —coincidente con la llegada del actual equipo editorial— la revuelta social de octubre de 2019 se tematizó como un acontecimiento social derivado de demandas sociales históricas —ecológicas, feministas, indígenas, laborales— y que situaba exigencias revolucionarias inéditas. Ahí señalábamos que, desde ese día, el país había establecido nuevos horizontes comunes y que, como tal, esto generaría un escenario con efectos expansivos para las comunicaciones, la cultura, el mundo audiovisual y, evidentemente, para el periodismo. Cuatro años después, constatar estas intuiciones es evidente. Junto con señalar las fortalezas y debilidades del proceso —así como también las frustraciones y esperanzas—, durante estos ocho números la revista ha publicado artículos e investigaciones que han explorado diversas facetas del estallido-revuelta social y las consecuencias sociales y políticas surgidas a partir de ella. Como equipo editorial hemos constatado que, a pesar de los fracasos de los proyectos constitucionales, Chile cambió. No hay investigación en el país que no integre como matriz contextual los fenómenos e interrogantes históricas surgidas en estos años y que no se proponga elaborar nuevos caminos de acción social. Es más, ya son una constante indiscutible que comparte anhelos sociales siempre en potencia y que se piensan desde diversas latitudes del mundo.

A pesar de este segundo rechazo de un proyecto constitucional, no es posible descartar la caída del proyecto constituyente. Si bien las élites buscan cerrar este histórico capítulo, la sociedad chilena mantiene una expectativa de cambios sociales. Aun cuando algunos pueden advertir la desmovilización o desmotivación que gatilló el rol de la convención y del consejo constituyente, no es claro el agotamiento de los sueños por un Chile distinto, más acogedor. Conjugado las expectativas del corto y mediano plazo parecen ser uno de los principales pro-

blemas del presente. Así como la arquitectura debe cambiar y readecuar los planos de una obra según las condiciones contextuales y territoriales, el sistema político también deberá avanzar en esbozar nuevos mapas y territorios subjetivos. De eso se trata la política: de fabricar proyectos de sociedad a partir de los anhelos sensibles y materiales de la ciudadanía. Esto significa que la investigación y reflexión académica debe seguir estableciendo nuevas interrogantes y exploraciones críticas sobre los fenómenos sociales y comunicacionales. Indagar la desinformación y el rol de los medios de comunicación en promover —o no— la desafección política son ejemplos de aquello. Lo mismo puede decirse del papel del cine y el arte en general: sus obras deben perseverar en descuadrar los marcos hegemónicos y establecer interrogantes incómodas a los sentidos comunes y alcanzar más y nuevos públicos. Reforzar aquello es la misión presente y futura de *Comunicación y Medios*.

Este nuevo número es un ejemplo de aquello. Compuesto exclusivamente por artículos misceláneos y con un marcado carácter interdisciplinario, los estudios publicados abordan, entre otros temas, el rol de los medios de comunicación en los movimientos sociales en Chile y el papel que han jugado escritoras como María Luisa Bombal y cineastas como Raúl Ruiz en pensar la trayectoria política y cultural de nuestras sociedades. También se incluyen investigaciones sobre las representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas y cómo la publicidad sobre el vino ha reforzado estereotipos de género en las últimas décadas. La discusión sobre las nuevas lógicas del gusto cultural en América Latina y los encuadres de la guerra de Ucrania en medios digitales argentinos complementan los estudios anteriores. En suma, estos artículos buscan procesar problemas del ayer para situar las preguntas del presente y definir las acciones del futuro. En esa dirección se inscriben los dos documentos incluidos en el número: el primero discute sobre la alfabetización de la memoria y la función que la ficción cumple en reforzar u ocultar diferencias étnicas, sociales y económicas a partir de la reflexión informada tanto por la teoría como por la práctica de guionista y *showrunner* portugués, Pedro Lopes; y, el segundo, el discurso de José Miguel Labrín —director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile— en el marco de los 70 años desde la creación de la carrera de periodismo. Ambos documentos contri-

buyen a reflexionar contemporáneamente acerca de las gramáticas de la verdad y el poder.

Este número 48 cierra un año complejo, pero muy significativo para Chile. Este 2023 será recordado por la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. A los actos y ceremonias organizadas por el gobierno se sumaron cientos de voces por la memoria. No sólo se publicaron libros y documentos inéditos sobre el Golpe y su impacto en el presente —en las subjetividades y sensibilidades de cada una/o de las/os chilenas/os—, sino también circularon películas, documentales y series de televisión que tematizaron los fragmentos, residuos y metáforas de aquel acontecimiento. Un ejemplo de ellos fue la serie *Los mil días de Allende* (TVN) de Nicolás Acuña, profesor de nuestra Facultad. En sus cuatro capítulos describe la trayectoria del gobierno de Salvador Allende, enfocándose en los sucesos políticos, hechos históricos y fragmentos biográficos más importantes de esos años. También surgieron películas polémicas que, seguramente —y con la distancia crítica necesaria—, abrirán nuevos debates y reflexiones estético-políticas para pensar las representaciones futuras del dictador: tal es el caso de *El Conde* (Fábula), filme dirigido por Pablo Larraín. En su conjunto, este año será recordado por resituar problemas históricos de justicia, confeccionar nuevos símbolos y convocar voces en resistencia al negacionismo y desmemoria de ciertos grupos sociales y políticos que buscan imponerse con la mentira.

Un gesto de resistencia en esa dirección fue, sin duda, la inauguración de los Juegos Panamericanos celebrados este 2023 en Chile: en uno de los momentos más emotivos del acto, la nadadora nacional Kristel Köbrich apareció —en primer plano— con la llama panamericana por la Escotilla N° 8 del Estadio Nacional, lugar reconocido por ser el memorial a los detenidos desaparecidos de la dictadura de Pinochet. En la transmisión televisada a todo el mundo, la frase “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro” marcó un hito clave para resguardar la justicia y la memoria de Chile. Este inicio fue un símbolo sensible que dio paso a un evento exitoso y cargado de triunfos y alegrías para el país. Pero, sobre todo, fue un paréntesis para la celebración, el encuentro y la convivencia con deportistas y ciudadanas/os de distintas latitudes de América: Esta fue una fiesta del deporte, pero también del reencuentro, de volver a pensar nuestra vida en común.

Esto último es nuestro gran desafío democrático. Según el último informe de Latinobarómetro —titulado *La recesión democrática en América Latina*—, la valoración a la democracia en América Latina desciende en forma preocupante: según la encuesta, solo el 48% de los latinoamericanos apoya la democracia como régimen político (en la misma encuesta de 2010, ese valor fue de un 63%). Sumado a ello, se vislumbra un mayor apoyo a los gobiernos autoritarios y populistas, ya que se cree que estos resuelven problemas cotidianos como la delincuencia y/o la violencia urbana. Si bien “la democracia no está en peligro en Chile” —como afirma Marta Lagos, directora de Latinobarómetro—, la amenaza siempre está presente. En efecto, las cifras señalan una desaprobación mayoritaria al sistema político en el país: un 43% de las/os encuestados/as afirma que la democracia podría funcionar sin formaciones políticas y ocho de cada diez chilenas/os está insatisfecha/o con el funcionamiento de los partidos políticos. La creciente desigualdad, la persistente crisis económica, el aumento de la pobreza, el constante riesgo de violencia, la ineficiencia de los Estados en diseñar e implementar políticas públicas eficaces y la sensación de corrupción e injusticia permanente son, entre otras variables contextuales, explicaciones al fenómeno de desafección política.

En su libro *El nuevo régimen de las desigualdades solitarias*, el sociólogo francés François Dubet (2023) analiza cómo la desigualdad y la injusticia social se sufre como un problema individual. Si durante la historia de la modernidad la lucha de clases movilizó los procesos revolucionarios de cambio, en el presente estos marcos teórico-políticos han dado paso a nuevas formas de lucha y resistencia que no se circunscriben exclusivamente contra el 1% de la población. Por el contrario, las desigualdades que surcan la vida social común o, como señala el autor, las “pequeñas” desigualdades que fragmentan el mundo del 99 o 95% de los individuos, se sitúan como la gran lucha y angustia del conjunto social. Hoy las experiencias singulares o individualizadas de desigualdad son la nueva forma de percibir la injusticia. A estas vivencias Dubet (2023) las denomina “el régimen de las desigualdades múltiples”: en este régimen

cada individuo se siente desigual en función de las desigualdades que lo surcan. Las desigualdades se

difractan en una multitud de dimensiones no necesariamente congruentes entre sí: los ingresos, el trabajo, la precariedad, el sexo, la edad, el origen, los lugares donde se vive, las trayectorias... Todas estas desigualdades se aglutinan en cada uno de nosotros de manera más o menos coherentes y siempre singular (p.15).

La falta de reconocimiento de estas desigualdades múltiples por parte del sistema político promueve los populismos y autoritarismos y, potencialmente, la crisis de la democracia. Las protestas violentas y sin demandas comunes —expresiones coléricas que buscan explicitar “mi” desigualdad—, mellan la posibilidad de crear nuevos imaginarios de solidaridad. Pero, sobre todo, aumentan la desconfianza en que la democracia pueda dar respuesta a estas demandas. Y eso es, justamente, un *riesgo real* para la sociedad en su conjunto.

La amenaza a la democracia es una preocupación de *Comunicación y Medios*. No se puede construir una sociedad deliberativa y participativa sin un sistema político que logre enfrentar los desafíos del presente y establecer los caminos del futuro. Como revista académica comprometida con su tiempo y sociedad, nos exige estar atentos a las reflexiones críticas y rigurosas que, desde las comunicaciones, los medios en su más amplio sentido, la cultura y el periodismo, intentan comprender los fenómenos sociales, políticos y culturales de la sociedad contemporánea. Este nuevo número y los próximos esperan continuar con esta tarea incansable para Chile y América Latina.

---

### Tomás Peters

Editor General

### Claudia Lagos Lira

Editora

---

### Referencias

- Dubet, F. (2023). *El nuevo régimen de las desigualdades solitarias. Qué hacer cuando la injusticia social se sufre como un problema individual*. Siglo XXI.



SECCIÓN  
MISCELÁNEA

# Comunicación, medios y movimientos sociales en Chile: balance de (un cuarto de) siglo

*Communication, media and social movements in Chile: a balance of (a quarter of a) century*

**Jorge Saavedra**

Universidad Diego Portales, Santiago, Chile  
jorge.saavedra@udp.cl  
<https://orcid.org/00000-0002-2062-8538>

## Resumen

El presente artículo presenta un pormenorizado resumen de la investigación que desde los medios y las comunicaciones se ha hecho sobre movimientos sociales en Chile durante el siglo XXI. En las últimas décadas, dicho campo ha recibido un gran interés en áreas que este estudio agrupa en torno a la representación de causas, sujetos y el futuro de movimientos por parte de medios de comunicación; al carácter performativo en el espacio urbano; al rol contra informativo y participativo/organizacional de las redes sociales; y, finalmente, al carácter ontológico de lo medial y comunicacional en contextos de manifestación y protesta. Tras revisar 70 trabajos provenientes de artículos académicos, capítulos de libros y libros, el artículo propone una lectura a los principales caminos que configuran el campo de los estudios en comunicación y medios sobre movimiento social e invita a observar los vacíos y desafíos que presenta para los próximos años.

**Palabras clave:** Comunicación de movimientos sociales, participación política, contra información, activismo en redes sociales.

## Abstract

This article presents a detailed summary of media and communications research on social movements in Chile during the 21st century. In recent decades, this field has received significant interest in areas that this paper groups around the representation of causes, subjects, and the future of movements by the media; their performative character in urban space; the counter-informative and participatory/organizational role of social networks; and, finally, the ontological character of media and communication in contexts of demonstration and protest. After reviewing 70 works from academic articles, book chapters, and books, the article provides a detailed look at the main paths that shape the field of communication and media studies on social movements and invites us to observe the gaps and challenges it presents for the coming years.

**Keywords:** Social movement communication, political participation, counter information, social network activism.

## 1. Introducción

La literatura sobre movilización social, medios y comunicación ha tenido un crecimiento en Chile estudiando diversos procesos de protesta que se observan claramente desde 2001 en adelante, con el llamado “mochilazo” estudiantil, y el cambio de época que marcó la irrupción de un sujeto social cuya existencia hacia el fin del siglo XX se definía como replegada (Muñoz-Tamayo y Durán-Migliardi, 2019). A partir de la emergencia de una ciudadanía que demanda justicia social, económica y política, los estudios de medios y comunicaciones se han preguntado por el rol de estos últimos en la movilización. La pregunta, ciertamente, se hace en un contexto medial que es distinto a los anteriores, por la irrupción de la Internet 3.0 y sus consecuencias, pero que a la vez presenta continuidades y actualizaciones de viejos repertorios de protesta.

El creciente activismo de 2001 en adelante, a través de diversas oleadas de protesta y movilización<sup>1</sup>, ha impulsado una creciente atención desde investigaciones cuyo domicilio está o se acerca a los estudios de comunicación y medios. Tal cuerpo de literatura carece, no obstante, de un mapa que indique los focos, énfasis e implicancias de investigaciones y reflexiones que, desde el cono sur, abordan un asunto de interés global. Considerando este vacío, este artículo construye un estado del arte de las investigaciones y publicaciones académicas sobre el vínculo entre medios, comunicación y movimientos sociales en Chile, con el fin de entregar un panorama de miradas, comprensiones y maneras de abordar el fenómeno en el caso chileno. Los textos que forman parte de esta revisión son artículos, capítulos de libros y libros que, en su título y/o resumen, consignan explícitamente lo mediático y lo comunicacional como foco de interés en y/o por movimientos sociales.

Se analizan 70 textos publicados entre 2001 y 2022<sup>2</sup>, publicados en Chile y el extranjero. La revisión devela un panorama compuesto por cuatro temas de interés. Estos temas se coligen por el objetivo expreso de cada texto y/o por el campo de análisis de cada estudio analizado. Así, dos temas se enfocan en comprender asuntos ligados a la representación de la movilización en medios, y a la performatividad y resignificación urbana de las prácticas comunicacionales de los movimientos

sociales. El tercer asunto obedece al amplio campo de las redes sociales y, el cuarto, responde a un interés por profundizar en el sentido último de las acciones comunicativas, definido como una ontología de la comunicación/movilización.

## 2. Representación

Un tema central en los estudios sobre movimiento social es la manera en que desde los medios de comunicación se les representa. Ocupar el espacio de lo público y lo visible, y que los medios de comunicación ilustren de la manera más favorable sus demandas, acciones e identidad es un desafío clave que, no obstante, habitualmente no ocurre en los términos deseados por quienes sostienen la movilización (McLeod Hertog, 1999). Abordado mayormente desde lo cualitativo, los estudios sobre representación han analizado columnas de opinión, titulares, imágenes, y encuadres, a través de análisis semióticos, de contenido y discurso. Tres elementos destacan en esta representación; a saber, aquellas que remiten a la cuestión fundante, a la identidad de los miembros del movimiento y a qué hacer con la movilización.

La representación de aquello que origina la movilización se basa en la construcción de la plausibilidad de sus razones para emerger. El estudio de Cabalin (2014), enfocado en la movilización estudiantil de 2011, aborda desde el análisis crítico del discurso la manera en que el periódico *El Mercurio* utilizó sus columnas editoriales para establecer que los principios neoliberales en la sociedad son algo irreversible, que se necesita de la educación de mercado para evitar la influencia estatal, y que el tema educacional es una materia de cuyo destino deben preocuparse expertos, en base a criterios profesionales. En este sentido, el movimiento se exhibe como un grupo de personas con argumentos obsoletos, buscando el control estatal sobre la libertad de las personas y con un afán ideológico impropio de materias técnicas. Con un talante similar, el estudio de Henríquez (2017), tomando como corpus las secciones Nacional y Reportajes de *El Mercurio* en 2011 (marzo-diciembre) y 2014 (marzo-noviembre), sitúa la cuestión fundante en un problema ligado a un servicio (la educación) con aspectos de calidad por mejorar pero que se trata

de un asunto individual, lejos de los postulados de los sujetos movilizados y su crítica sistémica.

La búsqueda por comprender la manera en que los medios describieron la cuestión fundante se expresa también en el trabajo de Cabello, Torres y Mellado (2018) en torno al conflicto socioambiental de la marea roja en la isla de Chiloé, sur de Chile. Tomando dos de los principales medios *online* del país, *La Tercera Online* y *El Mercurio Online*, el equipo autoral encuentra una similitud con estudios previos, en específico con aquellos ligados a desterrar la validez del reclamo social y político de la movilización. Para ambos medios, la crisis de la marea roja se debía a causas puramente naturales, por ende, a eventos inevitables, lejos de responsabilidad política alguna.

Menos documentada por los estudios en el área ha sido la representación de la cuestión fundante en medios cercanos a las posiciones de movimientos sociales, probablemente por ser, a priori, coincidentes con sus peticiones. Esto se desprende del estudio de Pérez-Arredondo (2019), el cual compara tres mil artículos de cuatro periódicos considerados conservadores y de tres medios alternativos, en el contexto del movimiento estudiantil de 2011. Los hallazgos de la investigación evidencian motivos dicotómicos en un eje pro y contra movimiento. Así, mientras *El Mostrador*, *The Clinic* y *El Ciudadano* plasmaban el origen del movimiento de 2011 en la búsqueda de justicia social y derechos en una lógica de David (estudiantes) contra Goliat (el modelo), el de Pérez-Arredondo concluye —al igual que el trabajo de Cabalin citado— que *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Cuarta* y *Las Últimas Noticias* no les daban énfasis a los motivos del estudiantado para movilizarse y desfondaban la validez de sus razones.

Un segundo elemento que emana de los estudios en comunicación alrededor de la representación proviene del interés por reconocer la manera en que quienes tomaron parte de él, así como las acciones que desplegaron, fueron retratados. Esto tiene dos variantes, una general y otra específica. La general se pregunta quiénes son las personas que protestan. Estudios como el de Basulto *et al.* (2020) ahondan en los imaginarios presentes en artículos informativos y columnas de opinión de los periódicos *El Mercurio* y *El Sur* durante la movilización estudiantil de 2011. Allí, el sujeto estudiantil

movilizado es retratado como una persona violenta, radical, encapuchada y ligada a la delincuencia, siendo esto un camino que permite referirse a la movilización en tanto conflicto policial. En la misma línea, Cárdenas y Pérez (2017), a través de un estudio discursivo/visual enfocado en el reportaje de *Canal 13* titulado “Radiografía a los colectivos estudiantiles”, emitido en 2014, explicita la articulación que vincula al sujeto estudiante y a la protesta, con la idea y la visualidad de encapuchados que destruyen el mobiliario urbano. En este escenario de afectación de la paz ciudadana, aparece la policía retratada como garante del orden público frente a la identidad del sujeto movilizado.

Otros estudios (Browne, Romero y Monsalve, 2015) son coincidentes respecto de la representación identitaria ligada al vandalismo y a situar el conflicto como un asunto de seguridad pública antes que social o político. Incluso en investigaciones donde se incluye a medios cuyos enfoques editoriales se han asociado a posiciones progresistas, como *The Clinic*, la cobertura —una vez iniciada la movilización— se centra en una narrativa de choque entre activistas y policía. Si bien en estos casos (Pérez-Arredondo, 2017) la figura de víctima-victimario cambia a la trazada por medios hegemónicos y se entiende al estudiante como la víctima, el conflicto sigue estando en esa relación.

Una segunda variante respecto a la identidad de quienes protestan aborda la especificidad de los sujetos más salientes. Precisamente uno de los rasgos distintivos en las movilizaciones estudiantiles de 2006 y 2011 en Chile fue la presencia mediática de algunos de sus representantes (Donoso, 2014). Tal emergencia medial no es irrelevante en contextos de protesta, en tanto permite la anhelada presencia en espacios mediáticos hegemónicos. En este contexto, Romero (2013) estudió el tratamiento del periódico *Las Últimas Noticias* sobre la movilización estudiantil de 2011 desde la representación de Camila Vallejo, en ese año presidenta de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECh). Mediante el análisis crítico del discurso, la investigación establece que el medio brindó cobertura a la líder estudiantil, pero la trivializó a través del énfasis en su apariencia física y alusiones sexistas, banalizando “el movimiento a través de sus líderes, restándole seriedad y profundidad al análisis de la contingencia nacional y a los problemas sociales” (p. 885).

El tercer elemento que observan los estudios ligados a la representación refiere al *qué hacer*, como sociedad, frente a un movimiento que ya ha emergido. En este caso hay una concatenación entre los elementos descritos más arriba con una prescripción mediático-política. Lo que explicitan dichos análisis es que los medios dan salidas ideológicamente distintas al conflicto a partir de la naturaleza del problema: uno político, por un lado; uno policial, por el otro (Pérez-Arredondo, 2019). Esta última salida es preeminente en la prensa nacional. Enfocadas en reportajes emitidos por los canales nacionales de televisión abierta Chilevisión, Canal 13 y TVN, entre 2011 y 2017, Pérez-Arredondo y Cárdenas-Neira (2019) concluyen que al sujeto activista se le sindicó como un sujeto cancerígeno, una manzana podrida que contamina los espacios donde se instala, ya sea un colegio o una plaza. En este caso, la identidad del activista no es complejizada políticamente, sino comprendida desde su ilegitimidad, desde narrativas biopolíticas y soluciones urgentes que puedan erradicar el problema, habida cuenta de su peligro para la existencia colectiva.

### 3. Performatividad y resignificación urbana

Un segundo aspecto donde los estudios en comunicación y medios han abordado a los movimientos sociales es en la producción de actos performativos en el espacio urbano y sus simbolizaciones. Esta aproximación ha notado la continua utilización de tales zonas para una auto-expresividad mediada por cuerpos y formas de significación. Claudio Avendaño (2012), en su etnografía sobre las marchas de 2011, plantea la necesidad de mirar a la calle:

Desde el punto de vista comunicativo un primer acercamiento se enfoca en los medios masivos estableciendo convergencias y divergencias entre, por una parte, la cobertura mediática del mismo y, por otra, el uso de recursos infocomunicativos, especialmente las redes sociales online. Sin embargo, más allá de estas visiones mediocéntricas e inevitablemente relevantes para la comprensión simbólico/masiva del movimiento, ha surgido otro aspecto relacionado a los contenidos y contenidos

que se observan en las frecuentes marchas desarrolladas desde abril del 2011 en las principales ciudades del país. En estos casos son los sujetos y colectivos sociales los actores directos de la puesta en escena comunicativa [p. 2]

El texto de Avendaño (2012) es la experiencia de alguien que, a modo de quien accede a un paisaje por primera vez, se introduce en un mundo conocido, el de marchas y protestas, pero con aspectos novedosos, al punto de ver los contrastes entre el ayer y el hoy. Enfocado en las manifestaciones estudiantiles, su trabajo encuentra patrones comunes en el despliegue de cuerpos, lienzos y cantos. Observa que la calle es un lugar para lo colectivo, pero no ya desde grandes relatos, sino más bien de lo subjetivo, lo individual, lo intergrupalo, lo heterogéneo y el goce de estar bajo una demanda común en un ambiente con elementos de humor, más propios de un carnaval que de una procesión gris. La presencia de lo performativo —a través de marchas y *flashmobs*, entre otros— son para Avendaño (2012) la muestra de cómo la calle posibilitó la diversidad bajo un objetivo común, en un encuentro comunicativo entre diversas personas que ejecutan acciones, otras que se detienen y observan, y algunas que simplemente transitan su día a día.

Este elemento performativo y de autorepresentación recibió especial atención desde un *flashmob* en particular: la “*Genkidama* por la educación”. Inspirado en los dibujos animados japoneses *Dragon Ball*, la intervención urbana organizada por estudiantes en julio de 2011 es reconocida en dos aspectos: por el valor de la cultura popular en su despliegue y por la imbricación del cara a cara con lo virtual. En el primer caso, el estudio de Díaz (2019) enfatiza que una matriz cultural propia del animé, la música y la televisión sea capaz de resonar en la cosmovisión social y política de un sujeto no sólo no compelido hasta entonces de sumarse a lo político, sino que motivado a hacerlo en lugares neurálgicos de la urbe. Este paso hacia la ocupación de un espacio es ampliado por García y Aguirre (2014), en términos de plantear que un *flashmob* es tanto la ocupación de un espacio, como la creación de un nuevo espacio/tiempo. El *flashmob* sirve, en esta mirada, como una narración adaptada de su sentido original y como sitio de enunciación que configura una dimensión comunicacional y política nueva desde una subjetividad no legitimada antes como política.

Esta ruptura creativa se convierte en tal ante las retóricas y lenguajes habituales de lo político, en actos puntuales que tienen un correlato importante en lo virtual —como veremos luego— y que en el trabajo de Saavedra Utman (2016), también enfocado en el movimiento estudiantil de 2011, es clave para la “puesta en común” de una voz emergente que interpela los cierres de lo político. Tal interpe-lación, sin embargo, no es solamente performativa ni representacional, sino también semiótica y descorporeizada. En esta línea se sitúan aportes como los de Manzi (2020), quien, desde una aproximación ligada a la arquitectura, vislumbra la ciudad como un dispositivo comunicacional que, al ser intervenida con *tags*, graffiti, posters, *stencils* e instalaciones de luz proyectadas en grandes edificios, se va nutriendo de “tatuajes” que le hablan al transeúnte. Lo que ocurre, finalmente, con ese espacio urbano es, de acuerdo con Cárdenas-Neira Pérez-Arredondo (2021), que se desterritorializan plazas y calles de su función habitual de flujo, para reterritorializarlas como lugares con las “identidades y significados que proponen los(as) manifestantes en virtud de sus necesidades de representación y expresión colectiva” (p.1188-1189).

## 4. Redes sociales

Desde la movilización estudiantil de 2006 ha existido un notorio interés por la relevancia de las redes sociales digitales y la tecnología en los procesos de movilización. Esto configura, junto a investigaciones sobre representación, el grueso de los textos que abordan la relación entre comunicación y movimientos sociales en lo que va de siglo. Este interés se ha acercado al fenómeno desde una pregunta amplia por el rol de las redes sociales e internet en el nacimiento y auge de movimientos sociales. La respuesta, profusa en esfuerzos investigativos, ha tenido dos variantes: la de los usos ligados a la información y contrainformación y la de la participación y organización.

### 4.1. Información y contrainformación

Una primera variante aborda el aspecto informativo del uso de internet y de redes sociales digitales vinculado a las posibilidades difusoras de

plataformas como Facebook y YouTube. El alcance, su multidimensionalidad y las condiciones de generar, curar y emitir contenido propio, así como replicar información de múltiples orígenes y hacia diversos destinos en red, aparece en tres ámbitos: en la simbolización de un yo social, político y antagonico; en la producción de plataformas que asumen el rol de crítica a medios; y en la generación de contenido informativo extendido en el tiempo.

El paso de la Internet 1.0 a la 2.0, para el grueso de los usuarios de la red, implicó la capacidad no sólo de informarse en línea sino de producir y dar forma a significaciones online, incluyendo la propia identidad. Esta constatación se observa en Valderrama (2013) donde el activista que no estaba mayormente organizado pasa de acceder a Internet para buscar información, a hacerlo con la posibilidad de decir algo, expresar una identidad social y política con el potencial de vincularse y organizarse de una manera distinta a tiempos pasados, tal como lo veremos en el siguiente punto. Este elemento opera, en primer lugar, como una puesta en escena del yo, del nosotros en construcción y, también, de un o unos antagonistas. En este sentido, lo informativo tiene el alcance de dar forma a un yo comunicante en los términos gruesos de un conflicto de nosotros/ellos (Sola-Morales Gallardo, 2015) y de una definición más fina y diversa donde caben matices, como en el caso de los tipos de feminismos observados por Solá-Morales y Quiroz (2021) en el Mayo feminista chileno de 2018, en el que múltiples identidades de género se despliegan en la web.

El potencial informativo aparece, a su vez, en iniciativas que buscan revertir el poder de medios tradicionales (Millaleo, 2011). Un caso destacado es la página de Facebook “Estudiantes Informados”. La página fue creada durante la movilización estudiantil de 2011 con el fin de contrarrestar lo que sus creadores observaban como un bloque de medios poderosos, contrarios a la protesta y a la movilización social, en general, y a las demandas estudiantiles por contar con educación pública, gratuita y de calidad, en particular (Cárdenas Neira y Cárcamo Ulloa, 2017). La contra-información de “Estudiantes Informados” se basaba en dos acciones: publicar noticias de medios tradicionales y criticarlas en su propia plataforma, cuestionando, así, el lugar privilegiado de medios tradicionales de dibujar los límites de la discusión pública (Cárdenas-Neira, 2016).

Dicho trabajo contrainformativo se aproxima a prácticas contemporáneas como la creación de memes que enjuician o ridiculizan contenidos periodísticos, antes que generar algo parecido a una agencia noticiosa del movimiento. Más cerca de esto último se encuentran experiencias como la desarrollada en el contexto de la crisis de la Marea Roja, en la isla sureña de Chiloé (2016). Broitman y Jara (2020), en su estudio de tres fan page de Facebook sobre el problema insular, descubren cómo estas plataformas no sólo brindaron una cobertura periodística desde una vereda política distinta a la de los medios tradicionales, sino que, también, otorgaron contenidos especializados ligados a las razones de la crisis, haciendo un seguimiento permanente al tema, no coyuntural, como lo realiza el periodismo tradicional enfocado en noticias emanadas de hitos particulares y usualmente provistas por instituciones formales.

#### 4.2. Participación

El concepto de participación ha sufrido una mutación de la mano de redes sociales, en tanto problemática y definición, recibiendo abundante atención respecto de su potencial (Jenkins, Ito Boyd, 2016). En el caso chileno, la investigación sobre uso de redes sociales y participación en movilización se puede resumir, en un primer momento, en la pregunta respecto de cómo se participa y cuáles son sus implicancias. Esta es la aproximación de Valenzuela (2013) al señalar tres vías en que las redes sociales promueven la participación en la movilización: información, mediante la búsqueda, lectura o consumo incidental de material que nos involucre en la discusión; opinión, donde se produce un discurso que manifiesta la posición propia como sujeto social y político, y adhesión a una causa, ya sea política o social. Analizando plataformas como Facebook, Twitter, YouTube y Google Plus, esta línea investigativa (Valenzuela, 2013; Scherman *et al.*, 2015) concluye que el uso frecuente de redes sociales sí tiene una incidencia positiva en adscribir y pertenecer a un grupo social, en alentar distintos tipos de manifestaciones sociales, como cierto nivel de discusión política, y en movilizar la adhesión a causas.

Este foco, de la mano de los mismos investigadores, ha ido a terrenos más específicos, principalmente vía métodos cuantitativos, sometiendo a

evaluación el rendimiento participativo de las redes en distintos contextos de movilización. Se ha establecido una relación entre usar redes sociales e involucrarse en actos de protesta. Valenzuela, Arriagada y Scherman (2014), estudiando a jóvenes de las regiones del Bío Bío, Valparaíso y Metropolitana durante 2011 y 2013, concluyen que hay una correlación entre el uso de Facebook y Twitter con involucrarse en actos de protesta, aunque dicha participación ocurre de distintas maneras. Mientras los vínculos en Facebook son más fuertes (al basarse en “amistad”), en Twitter el lazo resulta más débil. Instagram, en tanto, asoma como una red social importante en el estallido social chileno al permitir una profusa interacción con publicaciones de videos denuncia y testimoniales de alto impacto (Scherman *et al.*, 2021).

Los hallazgos en esta línea de investigación surgen ligados al tipo de plataforma y al contexto social y cultural, y a los usos que de esa relación emanan. No está en cuestión que exista participación política en redes sociales. Lo que sí es materia irresuelta es qué implica dicha participación en términos organizacionales. Al introducir la idea de organización, en el sentido de vínculos, estructuras y lógicas de poder, la cuestión por la participación cobra mayor claridad y entrega un panorama respecto de cómo se entiende el rol de las redes sociales en los movimientos sociales contemporáneos. Este panorama se desglosa en cuatro aspectos.

Un primer aspecto ligado a lo organizacional es que rehúye de miradas tecno céntricas donde la movilización se explica sólo a partir de ellas. Millaleo (2013), tomando los casos de 2006 y 2011, así lo plantea, al igual que Cabalin (2013) al observar los usos de Facebook en 2011. Lo que señalan ambos autores es que la importancia de las redes sociales es contextual y ligada a la sociabilidad del territorio donde se emplaza. Esta perspectiva es plausible, también, en el trabajo de Durston, Gaete y Pérez (2016), quienes observaron que la radio —y no Internet— era el medio más usado para la movilización en el marco de las protestas en la región de Aysén, en 2012, que criticaban el centralismo y sus desiguales condiciones de vida respecto de la capital de Chile.

Un segundo aspecto que resalta es el uso de las redes sociales como facilitadoras para que, personas comunes y corrientes, se involucren, desde

sus dispositivos electrónicos en acciones sociales y políticas no determinadas por las viejas conexiones del activismo. Este lazo no significa, empero, que las lógicas de poder locales y los rasgos culturales de la sociedad se alteran de manera significativa o estructurales. En este sentido, diversos autores (Bacallao-Pino, 2013; Solá-Morales y Gallardo, 2015) apuntan a cómo las redes sociales de las federaciones estudiantiles chilenas están orientadas a la información antes que a la discusión, elaboración de ideas o propuestas participativas. En el mismo sendero, Hilbert *et al.* (2017), en un estudio sobre redes sociales y movimientos medioambientales en Twitter, destacan cómo los líderes de opinión siguen teniendo un rol relevante sobre personas cuya acción comunicativa se reduce a recircular mensajes que otros producen.

Un tercer aspecto es el de las posibilidades que Facebook confiere para convocar a actos y acciones desde instituciones formales, como federaciones estudiantiles (Von Bülow *et al.*, 2019), pero también desde colectivos y grupalidades coyunturales. Este aspecto convocante a eventos puntuales es valorado en su dimensión informativa (cuando una entidad invita a una marcha o caceroleo), pero sobre todo en términos de participación y organización, como en los casos de *flashmobs* citados por personas sin militancia, donde no sólo se invita a acudir a un lugar a disfrutar de un producto entretenido, sino a pensar, planear y ejecutar la actividad, siendo así el o la activista parte del proceso y no sólo del producto (García Aguirre, 2014; Díaz, 2019).

Un cuarto y último aspecto vincula la movilización social de la era pre-internet con la que ocurre post internet, en términos de confianza. Así, por ejemplo, los *flashmobs* convocados en redes como Facebook funcionan a partir de “redes de confianza online” (Ponce Lara Miranda, 2016; Ponce, 2017). Este lazo implícito, pilar de la relación que permite el desarrollo del proceso que lleva a la generación de un *flashmob*, ocurre principalmente en línea, a partir de elementos en común —como el gusto por la animación japonesa— e interacción *online* que va configurando una identidad común con un componente político y convocante que distingue un nosotros de un ellos (Alarcón Cárdenas, 2021).

## 5. Ontología de la comunicación/movilización

Una cuarta variante de los estudios que desde la comunicación han abordado el movimiento social en Chile es la reflexión más teórica respecto de su significancia en lo político. Si bien cada texto analizado para este artículo tiene un componente teórico, hay casos en que el ejercicio es puramente reflexivo o se inclina principalmente en esa dirección. De esta manera, la vertiente ontológica comunicacional en el despertar del siglo XXI ha ido confrontando la presencia de movilización social con sus múltiples acciones, estructuras y organización comunicativas en relación con los cierres de lo político. Tal interés tiene sentido en el contexto chileno, donde la literatura sobre política y democracia ha discutido sobre los límites de la participación ciudadana (Delamaza, 2011) y donde la investigación sobre comunicación y medios ha develado la manera en que lo público ha estado constreñido a un puñado de voces y a la deslegitimación de actores sociales. El estudio de Hughes y Mellado (2016), por ejemplo, es concluyente al señalar que entre 1990 y 2011, “las ONG y los movimientos sociales tuvieron relativamente pocas oportunidades para entrar en la arena pública creada en la prensa (...) la prensa chilena redujo la representación de los ciudadanos como colectivos organizados a lo largo de veintiún años de consolidación democrática...” (p. 58).

Conscientes de este contexto, los estudios sobre comunicación y movimientos sociales del siglo XXI advierten los esfuerzos ciudadanos por entrar en lo público para ser escuchados, participar, crear y disputar su propia representación. Tal es el caso del movimiento feminista chileno, cuya presencia ha sido capaz de desafiar, desde la mirada de Browne y Romero (2021), pautas informativas sexistas, patriarcales y que, entre otras cosas, banalizan la violencia contra la mujer. En este sentido, ambos autores apuntan a que lo que está en juego cuando se habla de espacios mediales en democracia es “la coexistencia de opiniones, posiciones políticas y discursos de diferentes colores y orientaciones”.

La idea de la existencia y la coexistencia comunicacional en beneficio de la democracia ha sido medianamente resuelta por el aporte específico que han brindado los estudios sobre redes sociales

mediante dos puntos que, sin embargo, son limitados. El primero dice que, si bien las redes sociales son plataformas donde buena parte del tiempo y quehacer cotidiano habita y desde la cual se ejerce una limitada acción política (Rodríguez, 2018), se hace improbable sostener esfuerzos participativos de mediano y largo alcance a partir de ellas (Saavedra, 2020). En segundo lugar, si bien las redes sociales permiten difundir imágenes, videos y data que presentan una mirada más propia y menos deslegitimada que la de los medios de comunicación, no superan el poder de medios como la televisión, omnipresentes y penetrantes en la sociedad chilena (Antezana, 2015).

La cuestión de entrar en lo público para ser escuchados y escuchadas aparece, así, compleja de resolverse desde las hegemonías propias de la democracia chilena bajo el argumento de que lo que está en juego por parte de movimientos sociales es la construcción de un bien común expropiado: la voz (Saavedra Utman, 2020). Tal como otros bienes comunes en el Chile del último medio siglo, la expropiación de la voz, entendida como el proceso en el que las personas dan cuenta de su existencia y hacen de esa narración un elemento constitutivo de la vida política, implica la no consideración de la capacidad de hablar y ser escuchado en tanto constituyente de la democracia. Por ende, allí lo comunicacional cobra un valor político central para, a contracorriente, reconstruir dicho bien común desde diversas prácticas comunicacionales que autoproduzcan la capacidad de habla social y política. En este sentido, el trabajo de Saavedra Utman resuena con lo que plantean Avendaño y Egaña (2014) respecto del valor de la multidimensionalidad comunicacional de las marchas, la ocupación de espacios urbanos, el uso de redes sociales y el desafío a los medios tradicionales, en tanto acciones que revelan la naturaleza de lo comunicacional: unir subjetividad, ciudadanía y movilización en busca de una democracia basada en el reconocimiento, el diálogo y la participación.

## 6. Conclusión

Al delinear el campo de la literatura sobre movilización social, medios y comunicación en Chile, se concluye que la investigación en lo que va de siglo

ha enfatizado dos grandes asuntos: la manera en que los medios de comunicación tradicionales retratan los orígenes, motivaciones, acciones y sujetos de la movilización y el uso de redes sociales por parte de actores que utilizan dichas plataformas para participar de la discusión y la acción propia de conflictos sociales. Este énfasis es razonable dada la historia mediática y política reciente del país, con un sistema de medios que brinda escaso espacio a voces disidentes, una democracia excluyente y con problemas de participación y unas redes sociales cuya emergencia ha sido rápida y expandida y que ha alterado el panorama de la aparición de personas y grupos en lo público, respecto a décadas precedentes.

Utilizando la no tan novel pero muy válida invitación de Jesús Martín Barbero (1982) de pasar de los medios a las mediaciones, se observa que ese camino está presente en la investigación respecto a la movilización en Chile. Al ser un campo multiforme, no es posible afirmar que haya una tendencia clara en una vía u otra. Sin embargo, hay elementos que aparecen enriqueciendo la discusión al mover el foco desde los medios hacia las mediaciones, simbolizaciones, representaciones y la acción de los cuerpos en un territorio cultural más que puramente medial. Allí, otras líneas de estudio se han interesado por la capacidad subversiva de la comunicación para entablar formas de vinculación que rompan lógicas opresoras. Lo que ocurre en lo urbano y sus disputas es una de ellas, así como también aproximaciones más etnográficas que se adentran en ritualidades y formas de consumo cultural —tanto en Aysén, con su especial predilección por la radio, como juventudes afines a la animación japonesa— donde también hay un sustrato a observar y comprender mejor.

Una sociedad particularmente cambiante como la del Chile del primer cuarto del siglo XXI —donde encontramos la irrupción de internet, manifestaciones ligadas a problemas medioambientales, estudiantiles, de salud, pensiones, indígenas y de calidad de vida; el fortalecimiento del movimiento feminista, y una revuelta social que deriva en proceso de cambio de constitución— ha sido terreno fértil para indagaciones como las que propone revisar este trabajo, pero también para pensar en aquellos aspectos poco atendidos que serían valiosos de considerar para enriquecer la investigación en el área.

Allí, por ejemplo, se pueden considerar trabajos respecto a educación y formación para el activismo mediático (Peña et al., 2016), el factor comunicacional en cabildos ciudadanos emanados en contextos de levantamiento social, la generación de plataformas mediáticas a partir de alzamientos populares a escala micro, meso y macro, el rol de medios comunitarios en procesos de activación de ciudadanía, el valor de la confianza en el manejo de redes como WhatsApp, por mencionar algunas. Las futuras décadas dirán cómo y cuánto se amplía el espectro y cuánto se aventura la investigación en reconocer y desvelar los diversos contornos y los terrenos menos sondeados que nos lleven a tener una mejor comprensión del rol de la comunicación y los medios en la movilización social.

## Notas

1. Entre estas se pueden enumerar las movilizaciones estudiantiles de 2001, 2006 y 2011; la movilización

anti-represas en Patagonia, en 2011; protestas regionales en Punta Arenas en 2011 y en Aysén, en 2012; las manifestaciones feministas que alcanzan un punto cúlmine en 2018; más el llamado “estallido social” de 2019.

2. La pesquisa de textos sobre la materia se basó en tres mecanismos: a partir del trabajo previo del autor en materias afines y del asistente de investigación, doctor Jorge Valdebenito; en base a una búsqueda web que usó los términos “movimiento social Chile”; “comunicación y movilización social Chile”; “movimiento social e Internet Chile” en los buscadores Redalyc, Scielo, Elsevier, Web of Science, Google Scholar y Scopus, tanto en castellano como en inglés; y gracias a un ejercicio de “bola de nieve” que hurgó en la bibliografía de cada texto pesquisado algún material no observado previamente. A partir de este ejercicio se llegó a un punto de saturación en que ya no aparecieron nuevos textos. De ese total, finalmente, se analizaron aquellos textos cuyo foco era total o principalmente el aspecto comunicacional y mediático de y en movimientos sociales en Chile.

## Referencias

- Antezana, L. (2015). La función política de la televisión e internet en contextos de movilización social: el caso chileno. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 128, 183-196.
- Alarcón, M. y Cárdenas, C. (2021). Convocatoria de protesta a través de Instagram, un análisis socio cognitivo de estrategias discursivas en el contexto del movimiento social en Chile (2019-2020). *Revista Latina de Comunicación Social*, 79, 127-149. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2021-1524>
- Avendaño, C. (2012). *Notas de una etnografía de las marchas: genética comunicativa del movimiento estudiantil chileno*. Fundación Friedrich Ebert Stiftung.
- Avendaño, C., y Egaña, A. (2014). Movimiento estudiantil chileno: institucionalizados e institucionalizantes desde la comunicación. Presentación en el XII Congreso ALAIC 2014.
- Bacallao-Pino, L. (2015). Challenging mainstream media systems through social media: a comparative study of the Facebook profiles of two Latin American student movements. *International Journal of Communication*, 9, 3702-3720.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Basulto, O., Segovia, P., y Jullian, C. (2020). Imaginarios sociales y representaciones en torno al movimiento estudiantil de 2011: hacia la configuración de un perfil mediático del grupo el mercurio S.A.P. *Universum (Talca)*, 35(1), 250-287. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100250>

- Broitman, C., y Jara, R. (2020). Surviving the legacy media system: the place of local digital activism in the Chiloé red tide crisis. En Díaz-Pont, J., Maesele, P., Egan Sjölander, A., Mishra, M., Foxwell-Norton, K. (eds) *The local and the digital in environmental communication. Global transformations in media and communication research* (pp. 109–128). Palgrave Macmillan.
- Browne, R., Romero, P., y Monsalve, S. (2015). La cobertura regional del movimiento estudiantil chileno 2011: Prensa impresa y prensa digital en La Región de Los Ríos (Chile). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21(2), 723–740.
- Browne, R., y Romero, P. (2021). Movimientos sociales en contextos de crisis: consideraciones sobre la ola feminista estudiantil y los medios de comunicación chilenos. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (18), 115-130. Recuperado a partir de <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/625>
- Cabalín, C. (2014). The conservative response to the 2011 Chilean student movement: neoliberal education and media. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 35(4), 485–498. <https://doi.org/10.1080/01596306.2013.871233>
- Cabello, P., Torres, R. y Mellado, C. (2018). Conflicto socioambiental y contienda política: encuadres de la crisis ambiental de la marea roja en Chiloé (Chile). *América Latina Hoy, Ediciones Universidad de Salamanca*, 79, 59-79. <https://doi.org/10.14201/alh2018795979>
- Cárdenas Neira, C., y Cárcamo Ulloa, L. (2017). Estudiantes Informados: Gestión contra-informativa de los jóvenes chilenos en Facebook. *Observatorio (OBS\*)*, 11(4). <https://doi.org/10.15847/obsOBS11420171012>
- Cárdenas, C., y Pérez, C. (2017). Representación mediática de la acción de protesta juvenil: la capucha como metáfora. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 15(2), 1067-1084.
- Cárdenas-Neira, C. y Pérez-Arredondo, C. (2021). Prácticas discursivas insurgentes y ocupación de espacios urbanos: análisis de los paisajes semióticos creados en dos ciudades de Chile durante la revuelta social (2019–2020), *Bulletin of Spanish Studies*, 98(7), 1165-1190. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1961458>
- Delamaza, G. (2011). Espacio público y participación ciudadana en la gestión pública en Chile: límites y posibilidades. *Polis (Santiago)*, 10(30), 45-75. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682011000300003>
- Díaz, C. (2019). Weaponizing collective energy: Dragon Ball Z in the anti-neoliberal Chilean protest movement. *Popular Communication*, 17(3), 202-218. <https://doi.org/10.1080/15405702.2018.1554807>
- Donoso, S. (2014). *La reconstrucción de la acción colectiva en el Chile post-transición: el caso del movimiento estudiantil*. Clacso.
- Durston, J., Gaete, J., y Pérez, M. (2016). Community, connectivity and the regional movement in Patagonia: the evolution of social capital in the Aysén region of Chile. *CEPAL Review*, 118, 222-234.
- García, A., y Aguirre, F (2014). Spatial practices and narratives. The GenkiDama for education by Chilean students. *Journal of Language and Politics*, 13(4), 732-754. <https://doi.org/10.1075/jlp.13.4.07agu>
- Henríquez Ayala, M. (2017). Representaciones sociales sobre el derecho a educación: Las demandas del movimiento estudiantil de Chile a través de la mirada del diario nacional El Mercurio durante el periodo 2011 y 2014. *Mediaciones Sociales*, 16, 193-209. <https://doi.org/10.5209/MESO.58116>
- Hilbert, M., Vásquez, J., Halpern, D., Valenzuela, S., y Arriagada, E. (2017). One step, two step, network step? Complementary perspectives on communication flows in twittered citizen protests. *Social Science Computer Review*, 35(4), 444-461. <https://doi.org/10.1177/0894439316639561>

- Hughes, S., y Mellado, C. (2016). Protest and accountability without the press: the press, politicians, and civil society in Chile. *The International Journal of Press/Politics*, 21(1), 48-67. <https://doi.org/10.1177/1940161215614565>
- Jenkins, H., Ito, M., y boyd, d. (2016). *Participatory culture in a networked era*. Polity.
- Manzi Zamudio, G. (2020). La ciudad de Santiago resignificada como corporeidad comunicacional temporal en tiempos de estallido social. *Arquitecturas del Sur*, 38(57), 162-181. <https://dx.doi.org/10.22320/07196466.2020.38.057.09>
- McLeod, D. y Hertog, J. (1999). Social control and the mass media's role in the regulation of protest groups: The Communicative Acts perspective. En D. Demers y K. Viswanath (eds.) *Mass media, social control and social change* (305-30). Iowa State University Press.
- Millaleo, S. (2011). La ciberpolítica de los movimientos sociales en Chile: algunas reflexiones y experiencias. *Revista Anales*, 7(2), 87-104.
- Millaleo, S. y Velasco, P. (2013). *Activismo digital en Chile. Repertorios de contención e iniciativas ciudadanas*. Fundación Democracia y Desarrollo.
- Muñoz-Tamayo, V. y Durán-Migliardi, C. (2019). Los jóvenes, la política y los movimientos estudiantiles en el Chile reciente. Ciclos sociopolíticos entre 1967 y 2017. *Izquierdas*, (45), 129-159. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000100129>
- Peña, P., Rodríguez, R., y Sáez, C. (2016). Movimiento estudiantil en Chile, aprendizaje situado y activismo digital. Compromiso, cambio social y usos tecnológicos adolescentes. OBETS. *Revista de Ciencias Sociales*, 11(1), 287-310. <https://doi.org/10.14198/OBETS2016.11.1.11>
- Pérez-Arredondo, C. (2017). La representación visual del movimiento estudiantil chileno en la prensa establecida y alternativa nacional: Un análisis multimodal. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 5-26. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-01>
- Pérez-Arredondo, C. (2019). Motives and social actor positioning: the representation of the Chilean student movement in the national press. *Communication Society*, 32(4), 239-255.
- Pérez-Arredondo, C., y Cárdenas-Neira, C. (2019). Space and legitimation: The multimodal representation of public space in news broadcast reports on Hooded Rioters. *Discourse y Communication*, 13(3), 279-302. <https://doi.org/10.1177/1750481319835647>
- Ponce Lara, C., y Miranda, N. (2016). Redes de confianza online y flash mobs: movilizadores por la educación. *Observatorio (OBS\*)*. <https://doi.org/10.15847/obsOBS0020161086>
- Ponce, C. (2017). Internet, nuevas formas de acción colectiva y subjetividades políticas: movilizaciones estudiantiles chilenas del 2011. *Persona y Sociedad*, 31(2), 173-196.
- Romero, P. (2013). Análisis crítico de la representación informativa de Camila Vallejo y el Movimiento Estudiantil chileno 2011 en el diario "Las Últimas Noticias". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19(2), 871-888. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2013.v19.n2.43477](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.n2.43477)
- Saavedra Utman, J. (2016). `Public physical practices` in the rendering of the commons: Chilean students in 2011. En Price S. Sanz-Sabido, R. (eds.) *Sites of Protest (pp. 127-142)*. Rowman & Littlefield International.
- Saavedra Utman, J. (2020). *Comunicación, comunes y movimientos sociales, mediaciones de base contra la política neoliberal*. FES Comunicación
- Scherman, A., Arriagada, A., y Valenzuela, S. (2015). Social media and protests in Chile. *Politics*, 35, 151-171. <https://doi.org/10.1111/1467-9256.12072>
- Scherman, A., y Rivera, S. (2021). Social media use and pathways to protest participation: evidence from the 2019 Chilean social outburst. *Social Media + Society*. <https://doi.org/10.1177/20563051211059704>

- Sola-Morales, S., y Gallardo, R. (2015). Las redes sociales como catalizador del movimiento estudiantil chileno en 2011. *Chasqui: revista latinoamericana de comunicación*, (128), 37-52.
- Sola-Morales, S., y Quiroz, C. (2021). El mayo feminista chileno de 2018, en la cresta de la cuarta ola. Uso y apropiación de las redes sociales. *Revista Punto Género*, (15), 201-232. <https://doi.org/10.5354/0719-0417.2021.64413>
- Valderrama, L. (2013). Jóvenes, ciudadanía y tecnologías de información y comunicación. El movimiento estudiantil chileno. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 11(1), 123-135.
- Valenzuela, S. (2013). Unpacking the use of social media for protest behavior: The roles of information, opinion expression, and activism. *The American Behavioral Scientist*, 57(7), 920-942.
- Valenzuela, S., Arriagada, A., y Scherman, A. (2014). Facebook, Twitter, and youth engagement: A quasi-experimental study of social media use and protest behavior using propensity score matching. *International Journal of Communication*, 8, 25.
- Von Bülow, M. Vilaça, L., y Henrique Abelin, P. (2019). Varieties of digital activist practices: students and mobilization in Chile. *Information, Communication & Society*, 22 (12), 1770-1788. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2018.1451550>

- Sobre el autor:

**Jorge Saavedra** es Doctor en Comunicación y Medios de Goldsmiths, Universidad de Londres. Actualmente es profesor e investigador en la Facultad de Comunicación y Letras, Universidad Diego Portales y CICLOS-UDP.

---

- ¿Cómo citar?

**Saavedra, J.** (2023). Comunicación, medios y movimientos sociales en Chile, balance de (un cuarto de) siglo. *Comunicación y Medios*, 32(48), 12-23. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70127>

# Los encuadres de la guerra en Ucrania: un estudio sobre los medios digitales argentinos

*Framing the War in Ukraine: A Study on the Argentine Digital Media*

## Antonella Arcangeletti

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)  
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina  
aarcangeletti@mendoza-conicet.gob.ar  
<https://orcid.org/0000-0003-0708-3737>

## Esteban Zunino

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Mendoza, Argentina  
Universidad ORT Uruguay, Montevideo, Uruguay  
ezunino@mendoza-conicet.gob.ar  
<https://orcid.org/0000-0002-2951-9872>

## Resumen

El conflicto bélico entre Rusia y Ucrania ha acaparado la atención mediática a nivel global, situación que no escapó a la Argentina. Este trabajo analiza el tratamiento informativo de los principales medios digitales argentinos sobre el asunto entre febrero y mayo de 2022. A partir del objetivo general de identificar qué encuadres dominaron el tratamiento informativo, este trabajo indaga en la influencia de las fuentes internacionales y los flujos globales de información en el entorno digital. Los resultados de un análisis de contenido extenso evidencian el predominio de una visión occidental del problema. Se advierte, también, una fuerte influencia de las agencias europeas y estadounidenses en los encuadres propalados por los medios argentinos. En cambio, la versión rusa del problema no sólo fue minoritaria, sino que, cuando apareció, fue sistemáticamente desacreditada. La evidencia de flujos informativos concentrados y asimétricos reabre la discusión sobre el acceso a la información en pleno apogeo de la convergencia digital.

**Palabras clave:** Encuadres bélicos, Guerra entre Ucrania y Rusia, Medios digitales, Argentina.

## Abstract

The war between Russia and Ukraine captured global media attention, a situation that did not escape Argentina. This paper analyzes the media treatment of the main Argentine digital media about that issue between February and April 2022. Based on the main objective of identifying which frames dominated the media agendas, the influence of international sources and global flows of information was investigated in the new digital environment. The results of an extensive content analysis show the predominance of a western vision of the problem. Meanwhile, a strong influence of European and American agencies is envisioned in the frames propagated by the Argentine media. In contrast, the Russian version of the problem was not only in the minority, but when it did appear, it was systematically discredited. The evidence of concentrated and asymmetric information flows opens the discussion on access to information at the height of digital convergence.

**Keywords:** War Frames, War between Ukraine and Russia; Digital Media; Argentine.

## 1. Introducción

La guerra se inició el 24 de febrero de 2022 cuando Rusia invadió Ucrania. Es el corolario de un conflicto geopolítico basado en unificaciones y divisiones territoriales y étnicas sobre un área de Europa de alta importancia geopolítica y estratégica, tales como la partición entre el Imperio Austrohúngaro y Rusia en el siglo XVIII y la división, luego, entre Polonia y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URRS) en la tercera década del siglo XX. Si bien el proceso de militarización en la región nunca cesó, a inicios de 2021 el mundo asistió a un escenario inédito luego de la decisión de Vladimir Putin de avanzar sobre territorio ucraniano con el pretexto de enfrentar a un régimen neonazi que amenazaba a la población rusa afincada en ese territorio y en respuesta a los avances de Ucrania en su acercamiento a la Organización de Países del Atlántico Norte (OTAN). El conflicto se enmarca en dos procesos identitarios contradictorios y complejos, como lo son el resurgimiento de una identidad ucraniana a partir del Renacimiento del siglo XIX y la reafirmación de un separatismo pro ruso en buena parte de la región del Dombás, proceso que recrudeció en la última década.

Ya sea por el efecto simbólico de la ocurrencia de una nueva guerra en Europa en pleno siglo XXI, por la cantidad de países afectados directa e indirectamente y/o por la escalada de un evento que, aún en curso, generó realineamientos a nivel global, la guerra entre Rusia y Ucrania acaparó instantáneamente centralidad en los medios a nivel global. Y la Argentina no fue la excepción. Rápidamente se desató una cobertura en tiempo real que, promovida por las grandes usinas de información internacionales y locales, resulta paradigmática para investigar la morfología de los contenidos y flujos informativos en el entorno digital (Boczkowsky & Mitchelstein, 2022).

Este trabajo analiza el tratamiento informativo de la guerra que se desató en Ucrania desde el año 2022. En particular, indaga los encuadres predominantes en los principales medios digitales de la Argentina, cuáles fueron las voces incluidas en las noticias y qué incidencia tuvieron los grandes medios informativos internacionales en la construcción de *frames* sobre el conflicto. Asumiendo que los procesos de concentración y deslocaliza-

ción (Becerra & Mastrini, 2017) propios del entorno digital afectan el abanico de perspectivas sobre la guerra al que tuvieron acceso los habitantes de una nación alejada territorial y étnicamente de la contienda (Knüpfer & Entman, 2018), la investigación desborda el análisis del caso para proponer nuevas preguntas relacionadas con la calidad informativa, la diversidad y el pluralismo en los ecosistemas convergentes.

## 2. Contexto de la investigación

Si bien los conflictos entre Rusia y Ucrania adquirieron una gran visibilidad en los medios de comunicación de todo el mundo luego de que Vladimir Putin, presidente ruso, diera la orden a las Fuerzas Armadas de su país de invadir el territorio ucraniano el 24 de febrero de 2022, la relación entre ambas naciones data de mucho antes, ya que suman más años perteneciendo al mismo Estado que separados e independientes (Zabala, 2022). En este marco, vale aclarar que los conflictos entre Rusia y Ucrania comenzaron mucho antes que el mandatario ruso anunciara la operación militar que decantó en la guerra en su versión más convencional. Según Baqués (2015), ambos países, por iniciativa rusa, estaban disputando una “guerra híbrida”, tipología que responde a la idea de que el bando más débil de una contienda explota recursos y estrategias para desgastar y vencer al más fuerte. Ahora bien, el autor menciona una salvedad: en el caso de Rusia y Ucrania, quien libra la guerra es el más fuerte de los dos, por lo que las figuras diplomáticas y las Fuerzas Armadas ucranianas han estado sometidas por años a un tipo de guerra de desgaste que acumula muertos y desplazados (Sánchez-Ramírez, 2016). El último precedente en la historia de lucha de ambos Estados se remonta a 2014 cuando Rusia invadió territorio ucraniano, lo que derivó en la anexión de la península de Crimea y en el origen de un conflicto separatista en dos regiones ucranianas dentro de Dombás (Patiño, 2022).

Los motivos esgrimidos por la invasión Rusia se focalizan en dos situaciones puntuales. El primero consiste en el reclamo constante del presidente Putin por los “territorios históricos de Rusia”, entre los que se incluye a Ucrania, estado parte de la URSS hasta la disolución de la Unión en diciembre

de 1991. El mandatario ruso llegó a esgrimir que el objetivo era “desmilitarizar y desnazificar al país vecino y proteger a los habitantes de la región separatista prorrusa del Dombás” (Zabala, 2022, p. 8). En segundo lugar, el territorio ucraniano es un punto estratégico clave en la geopolítica internacional y constituye, junto con Bielorrusia, la última frontera entre Rusia y la OTAN.

En abril de 2019, Ucrania incluyó en su Constitución enmiendas para garantizar la concreción del ingreso a la Unión Europea (UE) y a la OTAN. Según la cronología de los hechos, la Federación Rusa apostó tropas en la frontera con Ucrania desde febrero 2021 y, en diciembre del mismo año, Putin instó a los Estados Unidos y a los países miembros de la OTAN a firmar tratados en los que se estableciera que dicho organismo no iba a ampliar sus fronteras ni ejecutar “actividad militar sobre el territorio de Ucrania ni en los demás países de Europa del este, Cáucaso del sur y Asia Central” (Roldán-Vásquez, 2022, p. 160).

Al no prosperar la negociación, el 24 de febrero de 2022 comenzó un nuevo conflicto bélico que, por un lado, incluyó una rápida avanzada de las tropas rusas y su posterior enfrentamiento tanto con sus pares ucranianos como con civiles. De esta manera, el conflicto bélico entre Rusia y Ucrania, aún latente, constituye un tema de relevancia global que, pese a no mantener la centralidad que tuvo en su comienzo, se mantiene en las agendas mediáticas del mundo.

### 3. Marco teórico

El *framing* es el resultado de una larga tradición investigativa deudora de tres vertientes (Muñiz, 2020) que abordan una preocupación que mantiene plena vigencia y se centra en los procesos simbólicos intersubjetivos por intermedio de los cuales se define socialmente una situación, ya que dicha definición orienta la acción. Los primeros trabajos se desarrollaron en el marco de la psicología social y utilizaron la noción de marco para identificar por qué las personas tienden a enfocar algunos aspectos de la realidad y eliminar otros en el contexto de una situación comunicativa. Según Bateson (1998), los *frames* son elementos

de la psique que ayudan a los seres humanos a establecer diferencias entre las cosas. En términos conceptuales, los sujetos portan una serie de marcos interpretativos que son inclusivos y excluyentes a la vez.

El concepto fue retomado por la sociología interpretativa de Goffman (1986) quien sostiene que el encuadre puede concebirse como un marco y un esquema. Un marco en relación con el contexto social en el que se desenvuelven los eventos y un esquema o estructura mental utilizada para su internalización. Así, el autor retoma la “teoría de la atribución” de Heider (1958). Ésta sostiene que la complejidad en la que se desenvuelve la vida obliga a los sujetos a construir relaciones causales entre los eventos para comprenderlos. En este sentido, los *frames* pueden ser considerados como “principios organizadores socialmente compartidos y persistentes en el tiempo que trabajan simbólicamente para estructurar el mundo social de modo significativo” (Reese, 2001, p. 11).

En la arena mediática, un actor central con capacidad de agencia en la definición de los *frames* son las fuentes de información. Concebidas como aquellas personas o instituciones cercanas a los hechos que guardan relaciones de mutua dependencia con los periodistas (Zunino, 2019), sus versiones de los eventos son insumos centrales del proceso de *frame building* (Koziner, 2022). Sin embargo, el análisis cuantitativo de las voces presentes en las noticias no es suficiente para definir qué nivel de injerencia adquieren (Charron, 1995), puesto que si bien los medios construyen un índice de voces relativamente estable sobre los problemas públicos (Bennett *et al.*, 2007), también tienden a acreditar —o desacreditar— selectivamente sus posiciones (Ferree *et al.*, 2002), por lo que algunas perspectivas dominan por sobre otras.

Los estudios sobre *framing* han crecido sustancialmente en las publicaciones más relevantes sobre comunicación (Igartua *et al.*, 2022). Estos se han desarrollado a partir de tres paradigmas: uno cognitivo, orientado a identificar el modo en el que los encuadres mediáticos y los esquemas mentales se relacionan entre sí a nivel individual; uno constructivista, motivado por el análisis de las dinámicas relacionales de los encuadres sociales concebidos como “colecciones de herramientas” (D’Angelo, 2012, p. 877) disponibles en los discursos.

—mediáticos y no mediáticos— que forman parte de la memoria social; y uno crítico que se enfoca en “las relaciones de poder que atraviesan el proceso de encuadre, que dejan su huella en los textos y tienen consecuencias en las definiciones de la situación que circulan socialmente” (Koziner, 2022, p. 201).

Este trabajo se basa en una definición operativa que pertenece a Entman (1993), para quien encuadrar es

seleccionar algunos aspectos de la realidad percibida y hacerlos más relevantes en un texto comunicativo, de modo que se promueva una determinada definición del problema, una interpretación causal, una evaluación moral y/o una recomendación de tratamiento para el asunto descrito (p. 52).

En relación con los encuadres de las coberturas mediáticas de conflictos bélicos, Knüpfer y Entman (2018) hallaron que la digitalización y consolidación de cadenas internacionales produjeron cambios sustanciales en la estructura del sistema mediático que impactan en los encuadres de las coberturas llegando a afectar el propio desarrollo de esos conflictos. Específicamente, los autores observan que se da un modelo de activación en cascada en el que las elites políticas, producto de sus relaciones aceitadas con los medios y sus rutinas productivas, inciden en los encuadres que llegan al público (Knüpfer & Entman, 2018).

Este estudio, que analiza los encuadres mediáticos de la guerra en Ucrania, aporta evidencia sobre la forma en que la estructuración de los *frames* sobre sucesos bélicos que acontecen alejados de una nación se insertan en un entorno digital fuertemente concentrado en el que se conjugan relaciones de poder asimétricas. .

#### 4. Metodología

El objetivo general de este trabajo es analizar el tratamiento informativo que los medios digitales argentinos *Clarín*, *La Nación*, *Infobae* y *Página 12* realizaron sobre la guerra que se desató en Ucrania entre el 24 de febrero de 2022, día en que las fuerzas armadas de Rusia invadieron el territorio ucraniano, y hasta el 24 de mayo del mismo año. El

recorte temporal abarca los primeros tres meses del conflicto. Los medios digitales seleccionados son de referencia nacional y se ubican entre los diez más consumidos del país<sup>1</sup>.

En términos específicos se pretende describir: qué tipo de encuadres predominaron, cuáles fueron las fuentes citadas y qué incidencia tuvieron en la estructuración de los *frames* y qué abanico de perspectivas sobre la guerra propusieron los medios al debate público.

En función de los objetivos se estructuró un análisis de contenido cuantitativo (Krippendorff, 1990). Para ello se recolectaron a las 9:00 horas de cada día las primeras diez notas periodísticas de las *homes* de cada medio (los cuales constituyen las unidades de contexto). Se conformó un universo de 3.600 noticias<sup>2</sup>. De ese universo, se separaron las 756 piezas informativas que refirieron directamente al tema (204 *Clarín*, 185 *La Nación*, 176 *Infobae* y 158 *Página/12*). Dicho corpus fue sometido a análisis de contenido a través de una matriz construida ad hoc para indagar sobre los encuadres, fuentes y perspectivas sobre la guerra.

Esta matriz contempló las cuatro dimensiones definidas por Entman (1993) para identificar los encuadres<sup>3</sup>, a saber:

- 1) Definición de la situación
- 2) Atribución causal
- 3) Evaluación moral
- 4) Propuesta de tratamiento

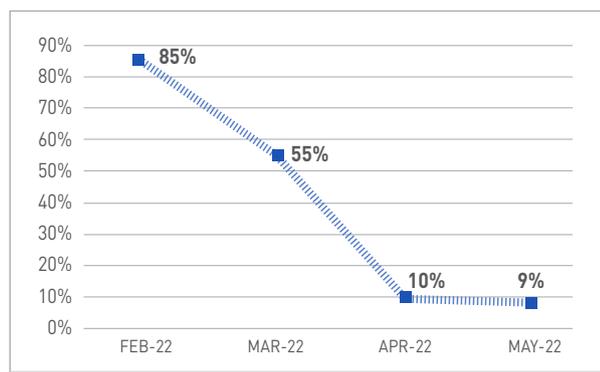
Así, trabajamos sobre 24 variables dicotómicas tendientes a relevar los elementos de encuadre y cuatro variables nominales multicategóricas orientadas a analizar las tres primeras fuentes de información de cada nota, su nivel de standing, su procedencia y las redes sociales citadas en las noticias<sup>4</sup>.

A los fines de validar la fiabilidad del trabajo empírico, dos codificadores recodificaron de manera independiente una muestra aleatoria del 10% del corpus (n.76). El coeficiente Alfa de Krippendorff arrojó un resultado de  $\alpha = ,8566$ , que representa un nivel de fiabilidad alto para variables que examinan tanto el contenido manifiesto como el latente<sup>5</sup>.

### 5. Análisis

El conflicto entre Rusia y Ucrania fue un evento que modificó la estructuración de las agendas y las rutinas periodísticas. En términos de Zúñiga (2018), estos acontecimientos cumplen con las características de ser repentinos, centrados en un área geográfica delimitada, pueden ocasionar consecuencias futuras y son percibidos por las instituciones políticas y el público de manera simultánea. De este modo, logran acaparar la atención mediática y generan un efecto *bowling over* que aplasta al resto de los asuntos de las agendas informativas. El **gráfico 1** da cuenta de la evolución de la frecuencia de cobertura en relación con el total de piezas informativas recolectadas de las portadas.

**Gráfico 1: Frecuencia de cobertura sobre la guerra en Ucrania.** Clarín, La Nación, Infobae y Página/12. Febrero a mayo de 2022.



Fuente: Elaboración propia.

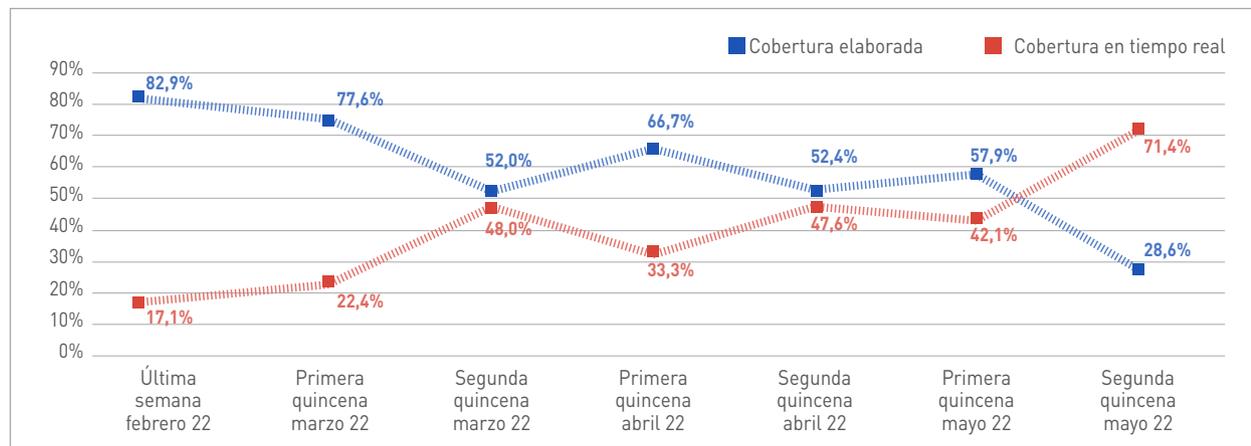
Si se analiza la frecuencia de la cobertura, es posible advertir que la última semana del mes de febrero de 2022 nueve de cada diez noticias publi-

cadas al tope de las *homes* remitieron al enfrentamiento bélico, lo que confirma tanto la relevancia del evento cuanto su capacidad de dominar la competencia temática (Zhu, 1992). Durante el mes de marzo, la atención mediática descendió a cinco de cada diez noticias de portada, lo que en términos de visibilidad continuó siendo alto, ya que el problema acaparó más de la mitad de las noticias más visibles. Ya durante abril y marzo la relevancia bajó a una de cada diez piezas publicadas, lo que evidencia que el evento se estabilizó.

Ahora bien, uno de los formatos actuales de producción en medios digitales es la cobertura modelo *breaking news* o en tiempo real. Retomada de la transmisión en vivo y en directo de los canales de televisión. Este tipo de noticias —cada vez más presentes en los medios digitales— tiene la forma de un *timeline* de sucesos que, bajo un mismo título, mantiene una lógica cronológica de noticias breves que, por lo general, se toman de fuentes externas como cables de agencia, redes internacionales o redes sociales.

El **gráfico 2** da cuenta de la evolución de la proporción de noticias *breaking news* en comparación con el total de piezas informativas producidas sobre la guerra. Los datos permiten identificar tres etapas: 1) una primera de altos niveles de producción en el que las piezas de cobertura en tiempo real fueron minoría (fin de febrero hasta mediados de marzo de 2022); 2) una segunda de paridad entre noticias de desarrollo y *breaking news* (mediados de marzo a mediados de mayo); 3) una tercera de dominio de noticias sobre la guerra en vivo que coincidió con el momento de baja visibilidad del tema.

**Gráfico 2: Evolución de la cobertura *breaking news* vs. cobertura en profundidad.** Clarín, La Nación, Infobae y Página/12. Febrero a mayo de 2022.



Fuente: Elaboración propia.

Los datos evidencian que el evento modificó las rutinas productivas en las redacciones en los inicios del conflicto. En ese momento, además de la decisión de desplazar corresponsales al lugar de los hechos, los medios argentinos produjeron un gran número de noticias de factura local. Esas piezas contaron con mayores niveles de desarrollo, fuentes informativas, consultas a especialistas, opinión y contextualización del problema. Una vez que el efecto *bowling over* cedió y el tema se estabilizó, dominaron las noticias *breaking news*, cuya característica es la inmediatez, escaso desarrollo y contextualización y factura externa al medio, lo que expresa la influencia de las redes globales en los encuadres sobre los conflictos bélicos (Knüpfer & Entman, 2018). En síntesis, la estabilización del conflicto coincidió con una tercerización de la cobertura por parte de los medios argentinos en agencias internacionales y declaraciones de las fuentes en redes sociales, en parte debido a los altos costos de mantener la cobertura en el lugar de los hechos, lo que acota la profundidad del tratamiento informativo y su diversidad.

Uno de los elementos centrales de esta cobertura fueron las plataformas sociodigitales. A través de estas, dirigentes políticos, militares y ciudadanos hicieron circular información, la cual fue tomada por los medios internacionales y locales. Concretamente, el 40,5% de las piezas informativas insertaron redes sociales en sus contenidos. Si se las diferencia por tipo de noticia, aquellas de cobertura en vivo incluyeron redes sociales siempre. Al contemplar la incidencia de cada una de las plataformas que facilitaron información a los medios, Twitter acaparó el 75% de las inclusiones, *Telegram* el 12,5%, *Facebook* el 9,6%, *Instagram* el 1,9% y *YouTube* el 1%. Por lo tanto, se verifica una importante dependencia mediática del contenido producido por terceros en redes sociales, lo que evidencia al menos dos fenómenos. En primer lugar, la pérdida del monopolio de la información por parte de los medios, puesto que los protagonistas de la situación se manifestaron de manera desintermediada a través de plataformas sociodigitales, sin perder por ello impacto ni alcance global. En segundo lugar, la incapacidad material de los medios argentinos de sostener una cobertura extendida desde el lugar de los hechos.

Los encuadres dominantes sobre la guerra en los medios digitales resultaron de un análisis factorial

que incluyó 24 variables que se agruparon en siete factores<sup>6</sup>, los cuales explicaron la mayor parte de la varianza total. Si bien algunos de los reactivos a través de los cuáles se construyeron los *frames* forman parte de la escala de encuadres genéricos propuesta por Semetko y Valkenburg (2000), se incorporaron otros tendientes a captar la particularidad del conflicto, por lo que los resultantes constituyen encuadres específicos del evento que se analiza.

La **tabla 1** representa las medias de presencia de los encuadres específicos sobre el conflicto bélico entre Rusia y Ucrania en la prensa digital argentina determinadas a partir de un análisis de varianza de medidas repetidas<sup>7</sup>.

**Tabla 1: Encuadres de la cobertura sobre la guerra en Ucrania en la prensa digital argentina.** *Clarín, La Nación, Infobae y Página/12.* Febrero a mayo de 2022.

| Encuadres       | Media  | Desviación estándar | N   |
|-----------------|--------|---------------------|-----|
| Diplomático     | 1,3346 | ,68243              | 765 |
| Económico       | 1,0934 | 1,43309             | 765 |
| Interés Humano  | ,8560  | 1,04895             | 765 |
| Nacionalista    | ,6887  | 1,02144             | 765 |
| Afectación Rusa | ,2529  | ,58817              | 765 |
| Histórico       | ,2023  | ,49796              | 765 |
| Local           | ,1245  | ,36452              | 765 |

Fuente: Elaboración propia.

El *frame* dominante fue el denominado encuadre diplomático. Este define a la guerra como un problema geopolítico internacional generado por una invasión de Rusia a Ucrania. Sus reactivos determinantes incluyeron una definición de la situación en términos de conflicto entre dos países. La atribución de responsabilidad por la contienda fue asignada mayormente a Rusia y personalizada en el presidente Putin. El encuadre, que evidencia una sanción moral negativa, propone como solución deseada la vía diplomática.

El segundo de los encuadres presentes en los medios fue el denominado encuadre económico. Tomado de la definición de encuadres genéricos de Semetko y Valkenburg (2000), evidencia algunas diferencias centrales con su concepción clásica. Entre las más salientes, el marco no se posa sólo sobre las consecuencias, sino que define al asun-

to ante todo como un problema económico global, motivado por intereses con resonancia planetaria. De este modo, se propone una visión del conflicto basada en la afectación de la economía mundial, la cual se valora negativamente, y se proponen soluciones que se basan fundamentalmente en la intervención de la OTAN a través de sanciones económicas a Rusia como elemento disuasivo.

El siguiente *frame* en importancia es el de interés humano. También tomado de la escala de encuadres genéricos de Semetko y Valkenburg (2000), fue modificado en sus reactivos centrales para su adaptación al caso de estudio. Así, este encuadre conjugó una definición de la situación consistente en una agresión de Rusia a Ucrania que tuvo como resultado la afectación de ciudadanos y bienes ucranianos. El *frame*, que incluyó una evaluación moral condenatoria de la agresión, evidenció como propuesta de solución la autoorganización de milicias ciudadanas para la defensa de Ucrania.

El cuarto encuadre en orden de aparición fue el denominado encuadre nacionalista. Definido sobre la base de la agresión rusa que afectó personas y bienes, a diferencia de los restantes evidencia una evaluación moral positiva basada en una solución bélica que exalta el patriotismo de las fuerzas armadas ucranianas y el apoyo ciudadano para la defensa de un país débil frente a un agresor poderoso.

Denominamos al quinto encuadre afectación rusa. Centrado en las consecuencias de la resistencia ucraniana sobre Rusia, pone el foco en la afectación de militares y bienes rusos y en las consecuencias de las medidas internacionales sobre el país presidido por Putin. Así, a diferencia del encuadre que exalta el patriotismo ucraniano, las consecuencias negativas de la guerra para Rusia son evaluadas en términos generales como un efecto de su acción, omitiendo el foco en el interés humano que se aplica para el caso de las afectaciones en Ucrania. La propuesta de solución, en tanto, se construye a partir de la sanción internacional económica y militar.

Anteúltimo se ubicó el encuadre histórico. Tomado de la definición de encuadres genéricos de De Vreese (2005), este se construye como una aproximación contextualizada al problema. Define la contienda a partir de su devenir histórico y profundiza sobre sus causas estructurales y consecuencias humanitarias, tanto sobre la población ucraniana

cuanto sobre la rusa. Por sus características, no evidencia una propuesta de solución concreta, ya que plantea la multidimensionalidad de un asunto que no avizora resoluciones simples.

Finalmente, se constató un último *frame* que se ha denominado encuadre local. El mismo fue el resultado de la preocupación de los medios nacionales por enfocar el problema desde la Argentina. A partir de una definición de la situación que concuerda con la perspectiva de la invasión de Rusia sobre Ucrania, presenta el conflicto desde la afectación de personas argentinas residentes en ese país. Comparte rasgos con el encuadre de interés humano, pero matizado por un prisma nacional. Se complementa con la discusión sobre el posicionamiento político de los dirigentes argentinos, entre los cuales se exalta una solución basada en la condena internacional a Rusia y la sanción moral al gobierno argentino por su neutralidad, al menos durante los primeros momentos del conflicto.

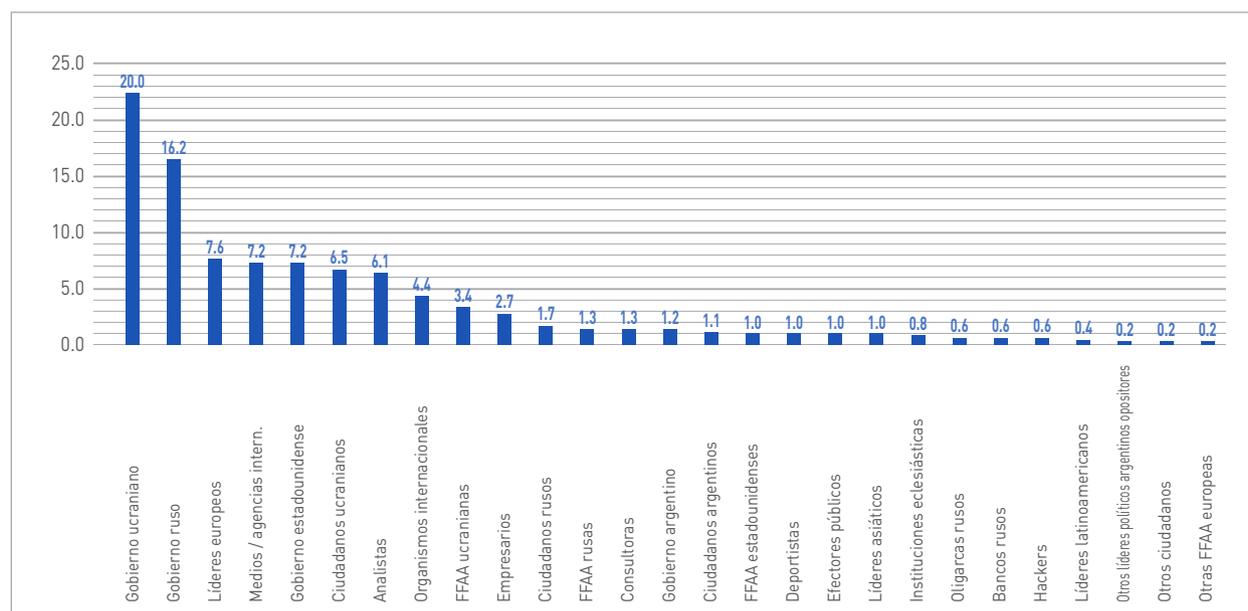
En suma, los siete encuadres hallados en este trabajo constituyen aproximaciones alternativas, aunque complementarias, sobre el conflicto bélico entre Rusia y Ucrania en la prensa digital argentina. Entre ellos predominan distintos tipos de versiones que, aunque diversas, comparten algunos rasgos: Primero, plantean el conflicto mayormente en términos de invasión de una nación poderosa contra otra débil que se da como producto de intereses económicos y geopolíticos y, luego, señalan la existencia de consecuencias económicas globales y humanitarias locales que deben ser enfrentadas a partir de la sanción —y reacción— occidental.

Ahora bien, las fuentes de información citadas en las noticias constituyen un factor central de la estructuración de estos *frames*.

Las principales voces presentes en la información circulante fueron las de los gobiernos ucraniano (20%) y ruso (16%), principalmente a través de sus presidentes Zelensky y Putin. Les siguieron los líderes europeos (7,6%), principalmente de Francia, Gran Bretaña, Polonia, España e Italia, y del gobierno de los Estados Unidos (7,2%). Adquirieron también una notable presencia los ciudadanos ucranianos (6,5%), cuyas voces constituyen un insumo central del encuadre de interés humano. Los organismos internacionales (4,4%) como la OTAN, el Fondo Monetario Internacional (FMI) y

**Gráfico 3: Fuentes de información presentes en la cobertura sobre la guerra en Ucrania en la prensa digital argentina.**

Clarín, La Nación, Infobae y Página/12. Febrero a mayo de 2022.



Fuente: Elaboración propia.

las fuerzas armadas ucranianas (3,4%) también concentraron visibilidad mediática. En tanto, los ciudadanos rusos y las fuerzas armadas de ese país obtuvieron una visibilidad menor (1,3% cada uno de ellos). Finalmente, las voces argentinas se repartieron entre las posiciones oficiales del gobierno (1,3%), la de ciudadanos afectados (1,2%) y dirigentes políticos de la oposición al gobierno nacional (0,2%).

Si se reagrupan las fuentes en función del eje occidental y pro-ruso, se constata una asimetría de voces, esperable si se analizan las usinas informativas que monopolizan los flujos informativos occidentales. En términos agregados, el 57,7% de las fuentes citadas tuvieron una postura cercana al enfoque ucraniano sobre la situación, mientras que las fuentes pro-rusas acapararon el 21,3% de las voces circulantes en los contenidos mediáticos. En concordancia, mientras que la voz de Zelensky alcanzó un 80,2% de nivel de standing (Ferree *et al.*, 2002) y un 5,2% de rechazo en los medios argentinos, la de su par ruso Putin sólo obtuvo un 5% de crédito y un 30,1% de rechazo en el tratamiento informativo local. Los datos permiten hipotetizar que la perspectiva ucraniana no sólo dominó cuantitativamente en las noticias, sino que, además, fue más acreditada por los medios argentinos. En cambio, la perspectiva rusa fue mayormente desacreditada, por lo que su visibilidad relativamente alta no

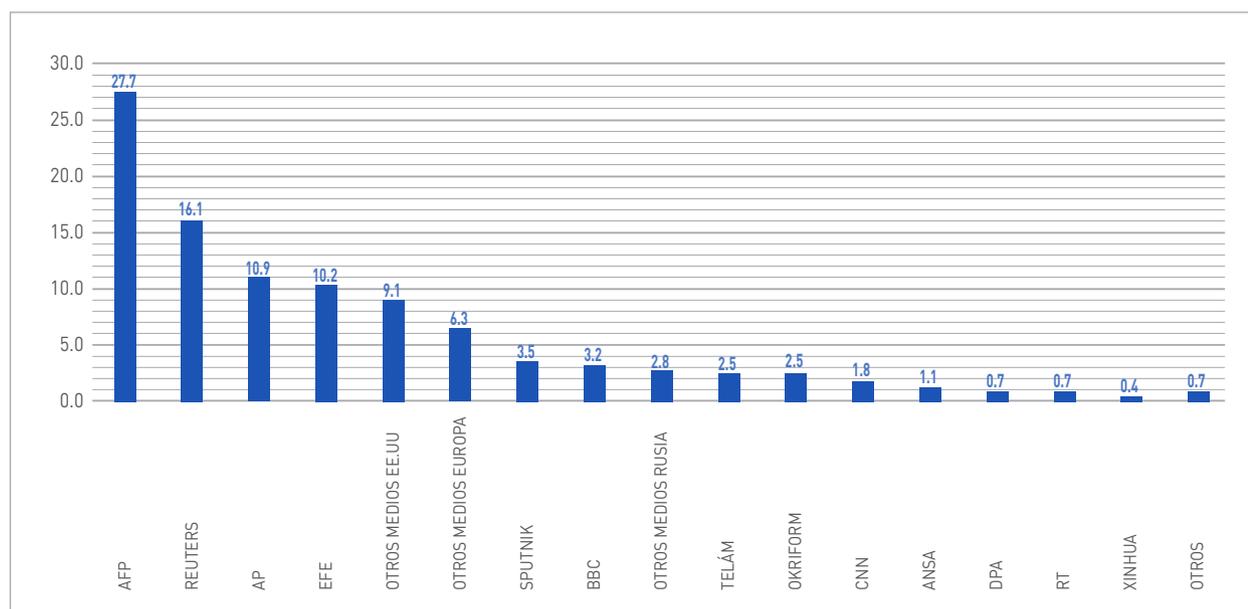
resultó indicativa de su capacidad de imponer un encuadre dominante sobre los acontecimientos.

Ahora bien, para analizar los flujos informativos globales resulta interesante repasar cuáles fueron las agencias y cadenas internacionales más citadas por los medios argentinos. Si se comprende que los entornos digitales favorecen flujos de información globales que influyen en los encuadres de los conflictos internacionales (Knüpfner & Entman, 2018), los resultados expuestos en el **gráfico 4** resultan reveladores.

Entre las agencias de noticias más citadas se destacaron Agencia France Presse (AFP) (Francia, 27,7%), Reuters (Reino Unido, 16,1%), Associated Press (AP) (Estados Unidos, 10,9%) y EFE (España, 10,2%). En cambio, la voz rusa, transmitida por Sputnik (3,5%), medios rusos (2,5%) y RT (0,7%) fue minoritaria. Tomadas de manera agregada, es posible advertir que sólo el 7,4% de las fuentes internacionales fueron de Rusia y China, mientras que el 90,1% fueron agencias y cadenas de las principales potencias occidentales<sup>8</sup>. Si a esto se suma la censura explícita a contenidos provenientes de medios rusos en las principales redes sociales, la asimetría de perspectivas y encuadres presentes en los flujos informativos, como producto de la concentración mediática y la geopolítica global, constituye un asunto de importancia relacionado

**Gráfico 4: Agencias de información referenciadas en la cobertura sobre la guerra en Ucrania en la prensa digital argentina.**

Clarín, La Nación, Infobae y Página/12. Febrero a mayo de 2022.



Fuente: Elaboración propia.

con la libertad de expresión, la diversidad y el pluralismo (Becerra & Waisbord, 2021) en los entornos digitales que incentiva mayores y más profundas indagaciones científicas.

## 6. Discusión y conclusiones

Este trabajo constituye un estudio de caso que, dados sus objetivos, pretendió desbordar el análisis de la cobertura de un conflicto bélico contemporáneo para generar nuevas aproximaciones sobre los tratamientos informativos de este tipo de eventos y la influencia que ejercen sobre éstos la asimetría en los flujos informativos en el marco de la economía digital.

Los resultados permitieron analizar el modo en que los acontecimientos se constituyeron en un *focusing event* (Zúñiga, 2018) que trastocó la morfología de las agendas mediáticas argentinas y, por lo tanto, las rutinas productivas de las redacciones. El efecto *bowling over*, que aplasta al resto de los *issues* o asuntos producto de la competencia temática (Zhu, 1992), explica que las portadas de los medios digitales más importantes de la Argentina hayan tenido a la guerra al tope de sus agendas por un período prolongado.

Ahora bien, si se analiza con detenimiento la evolución de la frecuencia de cobertura pueden contemplarse tres etapas claramente delimitadas que exponen nuevos modos de producción asociados al periodismo digital. En un primer momento, el evento generó una amplia cobertura que acaparó nueve de cada diez de las noticias de portada. Este tramo coincidió con el desplazamiento de enviados especiales al lugar de los hechos, una importante cantidad de noticias de producción local, crónicas y notas de opinión firmadas por figuras destacadas de esos medios y la incorporación complementaria de un modelo de *breaking news*. Este consiste en piezas periodísticas compartimentadas que adicionan información cronológicamente en tiempo real, aunque de poca profundidad y la mayoría de las veces extraídas totalmente de fuentes externas: agencias, redes internacionales y medios socio-digitales. Entre estos últimos, primó la presencia de las cuentas de *Twitter*, *Instagram*, *Facebook* y *Telegram* de los protagonistas, ya sean funcionarios públicos, fuentes militares y/o ciudadanos que produjeron material desde el lugar de los hechos.

El segundo momento estuvo signado por el declive de la producción de piezas nacionales, el regreso de los enviados especiales, y, en términos comparativos, una creciente importancia de la cobertura en vivo, dependiente de fuentes externas. Finalmente, el ciclo concluyó con la estabilización del

problema en las agendas, con bajos niveles de visibilidad y una cobertura tercerizada. Los datos ponen en evidencia la importancia creciente que adquirieron las redes internacionales y las plataformas sociodigitales en la estructuración de los encuadres sobre la guerra, tal como afirman Knüpfer y Entman (2018).

El objetivo central del trabajo, consistente en analizar los *frames* predominantes en la cobertura, contempló el desafío de la detección de encuadres específicos sobre el conflicto. Si se considera que éstos no pueden abstraerse de la presencia de algunos de los encuadres genéricos habitualmente analizados desde el *framing*, como los de atribución de responsabilidad, conflicto, interés humano, consecuencias económicas (Semetko & Valkenburg, 2000), temáticos y episódicos (de Vreese, 2005), para este estudio se utilizaron en el trabajo empírico algunos de los reactivos clásicos propuestos por los autores (de Vreese, 2005; Semetko & Valkenburg, 2000) y otros contruidos ad hoc para el caso. El resultado fue la constatación de siete encuadres dominantes que fueron definidos, en orden de presencia, como: encuadre diplomático, encuadre económico, encuadre de interés humano, encuadre nacionalista, encuadre de afectación rusa, encuadre histórico y encuadre local. Sobre cada uno de estos se identificaron los componentes (*frame elements*) incluidos en la definición de Entman (1993).

Así, se llegó a la conclusión que predominó una visión del conflicto en la que la atribución de la responsabilidad recayó sobre Rusia, la definición de la situación se construyó a partir de la invasión de una potencia mundial sobre un país indefenso que tuvo motivaciones económicas y geopolíticas. Las propuestas de solución dominantes consistieron en la intervención internacional a través de las sanciones económicas a Rusia, la acción bélica directa por parte de los países de la OTAN y la autoorganización de milicias nacionalistas ucranianas. La evaluación moral fue predominantemente negativa, excepto en el encuadre nacionalista, en el que se halló una valoración explícitamente positiva de la reacción ucraniana frente a la guerra, la defensa de la nación, la figura de su presidente y la posibilidad de que la organización de milicias patrióticas pudiera torcer el brazo del invasor. Por último, la presencia de un encuadre local, aunque menor en términos de aparición, merece una reflexión

acerca de la necesidad que tienen los medios locales (alejados de los conflictos supranacionales) de anclar los problemas internacionales desde un punto de vista nacional, fundamental para acaparar la atención de los lectores. En ese sentido, la cobertura de las reacciones oficiales nacionales y de la afectación de ciudadanos argentinos residentes en la zona del conflicto fue sustancial para que la guerra en Ucrania adquiriera una referencia local capaz de cerrar el *gap* territorial, étnico e histórico que separa a la Argentina de Rusia y Ucrania.

Finalmente, un hallazgo resulta central para la reflexión sobre las características del entorno digital, basadas en la concentración de la información en grandes jugadores transnacionales, la precarización del trabajo periodístico y las asimetrías<sup>9</sup> de los flujos informativos (Becerra & Mastrini, 2017; Boczkowsky & Mitchelstein, 2022; García Canclini, 2019; Knüpfer & Entman, 2018; Van Aelst *et al.*, 2017). El hallazgo de que seis de cada diez fuentes citadas incluyeron la perspectiva ucraniana —occidental— sobre el problema, versus sólo dos de cada diez que aportaron la perspectiva rusa, constituye un primer dato cuantitativo sobre la incidencia de las fuentes en la construcción de los *frames*.

Adicionalmente, el descubrimiento de los niveles diferenciales de standing (Ferree *et al.*, 2002) que adquirieron ambas versiones permite advertir que las fuentes rusas no sólo fueron minoritarias, sino que además resultaron desacreditadas por los medios argentinos. Por último, la constatación de que sólo el 7,4% de la información que retomaron los medios locales fue provista por usinas informativas rusas y asiáticas, mientras que el 90,1% fue generada por agencias y cadenas occidentales, predominantemente de Estados Unidos y Europa, permite corroborar la asimetría estructural de los flujos informativos y la dependencia de los medios locales de esas fuentes, que, además de aportar información, proveen encuadres que definen los eventos y orientan sus cursos de acción.

Antes de culminar es imprescindible no pasar por alto una cuestión central. Este trabajo no pretende valorar la veracidad de los encuadres dispuestos —si es que esto fuera posible— ni alentar una perspectiva de los hechos por sobre otra. Guiada por motivaciones más modestas, la investigación da cuenta del modo en que se construyen mediáticamente los conflictos internacionales en países

periféricos y la incidencia que tienen sobre las versiones circulantes las fuentes internacionales. El conflicto que se analiza admite múltiples lecturas, caracterizaciones y sentidos. Estos se inscriben en relaciones de poder que son, por definición, desiguales. Entonces, el artículo pone en evidencia la forma en que, producto de la posición geopolítica de la Argentina, pero también de la dependencia de los medios nacionales de las usinas informativas occidentales, en el país primó una cobertura desbalanceada que contempló múltiples sesgos.

La situación, constatada empíricamente, permite abrir interrogantes sobre la relación entre los entornos digitales, sus características, y las asimetrías de los flujos informativos en pleno siglo XXI. La preocupación ulterior radica en vislumbrar si los criterios mínimos de calidad informativa son satisfechos en pleno apogeo de la convergencia digital o si, en cambio, ésta acrecentó las brechas de acceso a información diversa y plural.

## Notas

1. Según datos de ComScore, disponibles en: <https://www.totalmedios.com/nota/51532/infobae-cerro-el-2022-liderando-el-ranking-de-sitios-digitales-de-comscore#:~:text=27.01.2023-,Infobae%20cerr%C3%B3%20el%202022%20liderando%20el%20ranking%20de%20sitios%20digitales,en%20la%20discusi%C3%B3n%20del%20Top3>.

## Referencias

- Baqués, J. (2015). "El papel de Rusia en el conflicto de Ucrania: ¿La guerra híbrida de las grandes potencias", *Revista de Estudios en Seguridad Internacional*, 1 (1), 41-60. <http://dx.doi.org/10.18847/1.1.3>
- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una Ecología de la Mente. Una aproximación revolucionaria a la auto-comprensión del hombre*. Lohlé-Lumen.
- Becerra, M. & Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina (200-2015)* (1st ed.). Observacom. <https://doi.org/10.1192/bjp.111.479.1009-a>
- Becerra, M. & Waisbord, S. (2021). La necesidad de repensar la ortodoxia de la libertad de expresión en la comunicación digital. *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, 60(232), 295-313.

2. Las unidades de análisis fueron recogidas a las 9 AM de cada uno de los medios todos los días durante el recorte temporal.
3. La matriz general indaga también sobre pautas formales de la información, por lo que resulta más abarcativa que los objetivos propuestos para este trabajo.
4. Ver anexo.
5. En el anexo de este trabajo se expresan los valores de acuerdo a cada una de las variables.
6. Ver anexo.
7. Las medias oscilan entre 0 y 2, cuando 0 es ausencia y 2 presencia total. Asimismo, los encuadres no son excluyentes entre sí. La tabla de significancia de las diferencias entre los encuadres se halla en el anexo. Si bien se detecta que la mayoría de los encuadres presenta diferencias significativas entre sí, existen casos en que estas son menores. De todos modos, la inexistencia de diferencias significativas no impugna el análisis puesto que en términos conceptuales los encuadres no son excluyentes entre sí, sino, muchas veces, complementarios y solapados.
8. Se descuenta del total la presencia de la agencia estatal argentina Télam que acaparó el 2,5% de las menciones.
9. puede suponer que las características gubernamentales del sistema mediático ruso pueden haber influido en las asimetrías detectadas producto de la existencia de menor cantidad de medios y con posiciones más unificadas.

- Bennett, W. L., Lawrence, R. G. & Livingston, S. (eds.) (2007). *When the Press Fails. Political Power and The News Media from Irak to Katrina*. The University of Chicago Press.
- Boczkowsky, P. & Mitchelstein, E. (2022). *El entorno digital. Breve manual para entender cómo vivimos, aprendemos, trabajamos y pasamos el tiempo libre hoy* (1st ed.). Siglo XXI Editores.
- Charron, J. (1995). Los medios y las fuentes. Los límites del modelo de agenda setting. En M. J. Gilles Gauthier (Ed.), *Comunicación y Política* (pp. 72-93). Gedisa.
- D'Angelo, P. (2012). Studying Framing in Political Communication with an Integrative Approach. *American Behavioral Scientist*, 56(3), 353-364.
- De Vreese, C. H. (2005). News framing: Theory and Typology. *Information Design Journal + Document Design*, 13(1), 51-62.
- Entman, R. (1993). Framing: Toward clarification of a fracture paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58.
- Ferree, M. M., Gamson, W. A., Gerhards, J., y Rucht, D. (2002). *Shaping Abortion Discourse. Democracy and the Public Sphere in Germany and the United States*. Cambridge.
- García Canclini, N. (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Universidad de Guadalajara - CALAS.
- Goffman, E. (1986). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Northwestern University Press.
- Heider, F. (1958). *The psychology of interpersonal relations*. Wiley.
- Igartua, J. J., Arcila Calderón, C., Piñeiro-Naval, V., Gonzalez, A. & Blanco-Herrero, D. (2022). La teoría del framing en la investigación iberoamericana sobre comunicación política. En C. Muñiz (Ed.), *Framing y política. Aportaciones empíricas desde iberoamérica* (pp. 57-98). Tirant humanidades.
- Knüpfer, C. B. & Entman, R. M. (2018). Framing conflicts in digital and transnational media environments. *Media, War and Conflict*, 11(4), 476-488. <https://doi.org/10.1177/1750635218796381>
- Koziner, N. (2022). El frame-building: Una herramienta de análisis para el tratamiento mediático de las políticas de medios. *Inmediaciones de la Comunicación*, 17(2), 197-218.
- Muñiz, C. (2020). El framing como proyecto de investigación: una revisión de los conceptos, ámbitos y métodos de estudio. *El Profesional de La Información*, 29(6), 1-16. <https://doi.org/https://doi.org/10.3145/epi.2020.nov.23>
- Patiño, C. (2022). *Guerra en Ucrania. Origen, contexto y repercusiones de una guerra estratégica de impacto global*. DEBATE.
- Reese, S. D. (2001). Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research. En S. Reese, O. Gandy, y A. Grant (Eds.), *Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research* (pp. 7-31). Lawrence Erlbaum.
- Roldán Vázquez, L. (2022). La Guerra en Ucrania: motivos y probables consecuencias. *Journal de Ciencias Sociales*, 156-162. <https://doi.org/10.18682/jcs.vi18.6649>
- Sánchez Ramírez, P. (2016). El conflicto en Ucrania: El primer enfrentamiento serio de Rusia. *Foro Internacional*, LVI(2), 470-502.
- Semetko, H. A. & Valkenburg, P. M. (2000). Framing European politics: a content analysis of press and television news. *Journal of Communication*, 50(2), 93-109. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2000.tb02843.x>

- Van Aelst, P., Strömbäck, J., Aalberg, T., Esser, F., de Vreese, C., Matthes, J., Hopmann, D., Salgado, S., Hubé, N., Stepińska, A., Papathanassopoulos, S., Berganza, R., Legnante, G., Reinemann, C., Sheafer, T. & Stanyer, J. (2017). Political communication in a high-choice media environment: a challenge for democracy? *Annals of the International Communication Association*, 41(1), 3–27. <https://doi.org/10.1080/23808985.2017.1288551>
- Zabala, J. (2022). Rusia y Ucrania: algunas claves históricas, identitarias y geopolíticas para entender la guerra. *Perspectivas*, 7, 8–22.
- Zhu, J. (1992). Issue Competition and Attention Distraction: A Zero-Sum Theory of Agenda-Setting. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 69(4), 825–836. <https://doi.org/10.1177/107769909206900403>
- Zúñiga, V. (2018). Repercussion of the death of fidel castro in Santiago de Cuba. Appearance and evolution of the event in the political and media agendas. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 24(1), 797–816. <https://doi.org/10.5209/ESMP.59980>
- Zunino, E. (2019). ¿Quién define la agenda? Las fuentes de información en la prensa digital argentina. *Comunicacion y Sociedad*, e7394, 1–23. <https://doi.org/https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7394>

- Sobre los autores:

**Antonella Arcangeletti** es Licenciada en Comunicación Social y Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Cuyo. Becaria Doctoral del CONICET, Argentina.

**Esteban Zunino** es Doctor y Magíster en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Quilmes. Posdoctorado en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador Adjunto de CONICET, Argentina, y Vicedecano Académico de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay.

---

- ¿Cómo citar?

**Arcangeletti, A., y Zunino, E.** (2023). Los encuadres de la guerra en Ucrania: un estudio sobre los medios digitales argentinos. *Comunicación y Medios*, 32(48), 24–36. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70992>

# Recuperar la madre literaria: María Luisa Bombal guionista de cine clásico argentino

*Recovering the literary mother: María Luisa Bombal scriptwriter of classic Argentine cinema*

**María Gabriela Aimaretti**

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

m.aimaretti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>

## Resumen

Este trabajo se centra en la película *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940) para examinar la participación creativa de la escritora chilena María Luisa Bombal. Articulando los estudios de género y las epistemologías situadas, desde el enfoque de la historia cultural el texto identifica, estudia y explica contextualizadamente la intervención de quien fue convocada para escribir el libro original y el guion de la cinta, elemento que, aunque vuelve al caso de análisis una excepcional *rara avis* dentro del período clásico-industrial argentino, no ha tenido fortuna crítica. Así como el film pone en escena y pondera el legado y la filiación maternas, examinar la gestación material de esta producción comercial de Argentina Sono Film, protagonizada por Libertad Lamarque y Elsa O'Connor, ofrecerá una nueva luz respecto de la contribución de su *madre literaria*, cuestionando la desatención analítica que, hasta ahora, la historiografía del cine ha tenido con Bombal.

**Palabras clave:** Cine clásico argentino, María Luisa Bombal, mujeres guionistas, historia.

## Abstract

This work focuses on the film *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940) to examine the creative participation of the Chilean writer María Luisa Bombal. Articulating gender studies and situated epistemologies, from the perspective of cultural history the text identifies, studies and explains contextually the intervention of the person who was summoned to write the original book and the script of the film, an element that, although it returns an exceptional case within the Argentine classical-industrial period, has not had critical fortune. Just as the film stages and ponders the maternal legacy and filiation, examining the material gestation of this commercial production from Argentina Sono Film, starring Libertad Lamarque and Elsa O'Connor, will offer new light regarding the contribution of his literary mother, questioning the analytical neglect that, until now, film historiography has had with Bombal.

**Keywords:** Argentine classic cinema, María Luisa Bombal, women screenwriters, history.

## 1. Introducción

¿De qué maneras interrogamos las omisiones, distorsiones, desmesuras y recortes de los relatos hegemónicos de historia del cine en América Latina? En diálogo con los debates del presente sobre equidad de género y lucha contra la discriminación: ¿qué propuestas de análisis podemos generar hacia una historia de las imágenes en movimiento que reivindique sujetos, grupalidades y genealogías invisibilizadas, sin dejar de considerar las dinámicas de poder, los privilegios y las condiciones materiales que hacen posibles ciertas trayectorias mientras obstaculizan otras? Hasta hace unos años, las historias del cine y del audiovisual —en sintonía con las historias del arte— tenían un acento esteticista y/o semiótico, autorista y androcéntrico —se priorizan las películas como emanaciones originales de un individuo (varón), cuya creatividad es rectora—. Sin embargo, la historia cultural y, fundamentalmente, los estudios de género, la historia de las mujeres y los movimientos feministas, han conseguido discutir enfoques y vectores de análisis, poniendo en primer plano los procesos de trabajo, la dimensión colectiva, institucional y multicausal de todo proyecto fílmico y la trayectoria persistente, aunque interrumpida, de las mujeres asumiendo responsabilidades más allá y más acá de la interpretación.

En la última década, el campo de los estudios sobre cine argentino y latinoamericano ha visto enriquecer sus debates historiográficos al recuperar y documentar experiencias profesionales hechas por mujeres en el período silente (Mafud, 2021, 2022), durante la fase de intervención política entre las décadas de los sesenta y setenta (Seguí, 2018; Tedesco, 2019), así como también en la contemporaneidad tras los retornos democráticos (Aimaretti, 2020; Bettendorf & Pérez Rial, 2014; Eseverri & Martín Peña, 2013; Holanda & Tedesco, 2017; Kratje & Visconti, 2020; Ramírez Soto & Donoso Pinto, 2017). Los períodos clásico-industrial y moderno, en tanto, aún esperan mayor atención analítica desde un enfoque de género.

Este texto abona a esa línea de indagación y sus zonas de vacancia, y se centra en la película *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940). Así como su relato pone en escena y pondera el legado y la filiación maternas, examinando la gestación de

la cinta es posible iluminar la contribución hasta ahora invisibilizada por parte de la historiografía de su *madre literaria*: la escritora chilena María Luisa Bombal. El artículo se inspira en críticas feministas a las historias del arte que han cuestionado la universalización de la masculinidad como marcador hegemónico del pensamiento, y propone un ejercicio de lectura a contrapelo, una contestación al corpus de conocimientos androcéntrico de la historia del cine argentino del período clásico, centrándose en una película habitualmente excluida del canon y rescatando el marginalizado/silenciado aporte de Bombal al proyecto.

De cara a ese objetivo general, seguimos a Rosi Braidotti (2004) haciendo del género una herramienta para

(...) recusar la tendencia universalista del lenguaje crítico, de los sistemas de conocimiento y del discurso científico en general (...) [que combina] el punto de vista masculino con el punto de vista general, «humano», y de ese modo confinar lo femenino a la posición estructural de lo «otro» (p. 134).

Asimismo, retomamos el aporte de Nelly Richard (2002), para quien el género es una perspectiva desestabilizadora, un *operador estratégico* de intervención política, discursiva y epistémica: más aún, el género es un *prisma* para pensar el poder, puesto que interroga las lógicas de subordinación, los agenciamientos y las identificaciones. Justamente, la atención a las asimetrías ayuda a alumbrar, al margen del conocimiento/historia oficial, otros saberes, corporalidades y trayectorias, como la de María Luisa Bombal: una trayectoria situada e incardinada, atravesada por condicionamientos y posibilidades que nos proponemos reconstruir y explorar. Y es que, en definitiva, resulta clave no solo preguntarnos y cuestionar narrativas historiográficas que han subsumido a una sombra o no han recuperado suficientemente a mujeres como ella, sino conocer su recorrido como artistas y aprehender su posicionamiento en instituciones y contextos. Precisamente, para problematizar los enfoques de los relatos históricos y sus criterios de organización, pero también el gesto epidérmico de incorporación aditiva a un canon masculino, consideramos que

La intersección entre historia del arte y crítica feminista permite cuestionar el silencio historiográfico

en torno a las mujeres creadoras. La investigación rigurosa sobre obras y archivos pone de relieve los modos en que las mujeres han intervenido en la escena cultural y fortalece su reconocimiento como productoras (...) [e implica] proponer modos de acercamiento crítico a objetos culturales desplazados de la memoria (Gluzman, 2021, p. 10).

En lo que sigue, se identifica, contextualiza y explica la intervención creativa de Bombal en la película citada. Primeramente, consideraremos el modo en que se construyó una afinidad de trabajo entre guionista y director, para luego pensar su caso en la industria argentina. Seguidamente, analizaremos su aporte literario al proyecto para, por último, examinar los discursos que la prensa dedicó a su labor: esto es, el diálogo, más o menos fluido o fallido, que la escritora tuvo con los hombres dedicados a la crítica de cine. Amén del diálogo con los estudios bombalianos (Guerra, 1993; Areco & Lizama, 2015), nuestro abordaje combina los estudios de género y las epistemologías situadas (Haraway, 1995; Mayo, 2003; Pollok, 2013; Nochlin, 2020), con el enfoque de la historia cultural (Burke 1996, 2006) y del cine. Para el análisis se utiliza material documental del período, a partir de la pesquisa de archivos hemerográficos.<sup>1</sup>

## 2. El encuentro de dos miradas

Según Domingo Di Núbila (1998), al leer la crítica que Bombal escribiera sobre *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) para la revista *Sur*, Saslavsky encontró el eco sensible que anhelaba: es decir, una mirada afín a su propuesta estética, un “alma gemela” (p. 284). Esa impresión se habría confirmado con la aproximación a una novela de la chilena quien, ya en contacto con el cineasta, le habría contado la historia de lo que posteriormente sería *La casa...*: “Saslavsky vio una película para Libertad Lamarque y puso a la estrella al servicio total de la escritora”. Sin embargo, los hechos no habrían sido como aquella primera historia del cine argentino apuntó, sino bastante más complejos.

Formada en Francia y residente en Argentina desde 1933, fue a través de su amistad con el funcionario consular chileno y poeta, Pablo Neruda, que

Bombal se introdujo y formó parte de los círculos literarios y artísticos de la entonces modernísima Buenos Aires. Lejos del feminismo, el realismo socialista o el naturalismo criollista y más cerca de la literatura fantástica y la prosa poética, fue en Argentina donde la chilena —que aún no cumplía los 30 años— publicó sus novelas *La última niebla* (1934) por el sello Colombo dirigido por Oliverio Gironde, y *La amortajada* (1938) por Editorial Sur, dirigida por Victoria Ocampo. Ambas obras tuvieron muy buena repercusión. Con ese *background* y trama de relaciones —entre las que se destaca su amistad con Jorge Luis Borges, con quien solía frecuentar el cinematógrafo—, no fue extraño que Ocampo le pidiera una crítica para su revista. Considerando el perfil cosmopolita, intelectual y vanguardista de la publicación, lo que sí fue llamativo fue que, siendo un melodrama nacional y con cancionista de tangos, la reseña fuera, en vez de satírica, muy positiva tanto en la valoración de la actriz —a quien en *Sur* denostaban por cursi—, el producto criollo —por lo general, estigmatizado o invisibilizado en la revista—, la matriz genérica utilizada —el melodrama, que se hallaba muy lejos del paradigma moderno que ponderaba la línea editorial—, y el director.

A partir de un parafraseo a Borges en el que reclamaba “Saber entrar en el juego [de la ficción]”, Bombal abogaba por una lectura pertinente del melodrama y de la película, tomando como base de juicio los elementos que le son constitutivos, sus convenciones y procedimientos. Si ponderaba el trabajo de Saslavsky, era porque había sabido tomarse en serio el código genérico, dando lugar a un producto coherente y sólido en su planteamiento estético-dramático. Bombal (2021) evocó al respecto: “A raíz de esa crítica hubo conmoción y se vendieron todos los ejemplares de *Sur*. Salir en esa revista de intelectuales era muy importante para el cine nacional. Entonces, vino el director Luis Saslavsky a pedirme que el próximo guion lo hiciera yo. El grupo de *Sur* me criticó mucho por haber aceptado, *pero a mí siempre me ha gustado la parte romántica del melodrama*” (p. 283)<sup>2</sup>. En efecto, director y guionista coincidían en tener una especial sensibilidad para el melodrama y alborotar a su entorno al proceder del modo menos esperable: ella, viniendo del campo literario, de vanguardia y culto, reivindicaba un consumo popular como el cine; y él, trabajando en la industria, lo hacía desde un posicionamiento riguroso y refinado.

La idea inicial fue realizar una adaptación de la novela de Jorge Isaacs *María* (1867), para lo cual el director asesoraba técnicamente a Bombal en una labor a cuatro manos bastante habitual en este período, cuando recién comenzaba a profesionalizarse la tarea del guionista como actividad literaria diferenciada (Rud, 2009). De hecho, para el 1 de noviembre de 1939, la prensa anunció que la “María cinematográfica” sería una superproducción de Argentina Sono Film y que sus escritores se hallaban en plena tarea (Pantalla al día, 1939): “Solo algún detalle legal sobre los derechos de transcripción —que de antemano se cree disipado por estimarse que la obra ha pasado a ser del dominio público— puede entorpecer esta realización, destinada a enfrentar las cámaras pronto” (Adaptase «María», 1939). Sin embargo, el detalle legal arruinó el plan original: los hermanos Mentasti, principales accionistas de la productora, no pudieron hacerse con los derechos de la novela colombiana ya que habían sido cedidos a un estudio norteamericano. La escritora recordó:

Yo me quedé helada hasta que Luis me dijo: «Mire, Bombal, haga su propia María». Y pensé, claro, por qué no, voy a hacer mi historia igual de romántica, de fin de siglo y que pase en la Argentina. Escribí un melodrama también (...) pero más romántico, más cultivado, *aunque me imponían muchas cosas*: que Libertad cantara, por lo menos, tres veces, que siempre tenía que ser buena, porque si no, perdía a su público (...). Mis amigos escritores me aconsejaron que sacara mi nombre de la película, pero Luis Saslavsky rehusó y me hizo participar en todo, ahí conocí a Libertad Lamarque y, cuando terminaron de filmar, me sometieron toda la película para que yo la revisara. Y el cine argentino cambió porque, imitando *La casa del recuerdo*, empezaron a hacer otras películas de fines de siglo (...). *Terminé las historias de tango yo y, si no las terminé enteramente, empezó a nacer toda esa cosa romántica* (Bombal, 2021, pp. 283-284).<sup>3</sup>

Matizando esta autopercepción, habría que señalar que más que la acción de una película o una guionista en particular, los cambios suscitados en el cine argentino a comienzos de la década del cuarenta respondían a un proceso multicausal complejo: la saturación de historias con tangos, la mejora en la calidad visual y dramática de las cintas, la entrada en los sets de nuevas figuras y la relativa atracción de un público de clase media

y burguesa con aspiraciones más cultivadas, fue aquello que movilizó a la industria a recrearse en temas y matrices genéricas. Asimismo, es necesario reconocer que el propio director fue una figura modernizadora y renovadora para la industria local, y sus películas más exitosas fueron aquellas que, dialogando con Hollywood, no dejaron de interpelar cierto *ethos* vernáculo nacionalista (Morales, 2021). Ahora bien: ¿era frecuente, en aquella primera década del cine sonoro, la presencia de mujeres como guionistas, dialoguistas o argumentistas? La respuesta es negativa: de ahí la riqueza y la relevancia historiográfica de examinar en profundidad el contexto y la trama productiva de *La casa del recuerdo*.

### 3. Las escritoras y el cine

Hasta 1943 se cuentan tres tipos de contribuciones en la dimensión literaria de los films hechos por mujeres. Por un lado, las actrices de peso que intervienen en el armado de las historias que protagonizan o que escriben sus desempeños verbales: tal es el caso de Libertad Lamarque en 1936 con *Ayúdame a vivir* (José Agustín Ferreyra) —el argumento es suyo— y Niní Marshall en 1939 con *Cándida* (Luis Bayón Herrera) —trabajando en dupla con Hernán de Castro, componiendo las líneas de un personaje radial que ella misma había creado—. Por otro lado, están aquellas escritoras, dramaturgas o poetas que, teniendo una carrera más o menos profesional o sostenida en el medio literario y/o periodístico, de modo eventual participan de la industria, como por ejemplo Lola Pita Martínez que en 1939 hizo el guion de *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth) y en 1941 el del medimetraje *La mujer y la selva* (José Agustín Ferreyra); y Pilar de Lusarreta, quien junto a su esposo Arturo Canelo hicieron los diálogos de *Petróleo* (Arturo S. Mom), estrenada en 1940. Por último, se encuentra ese tipo de contribución más mediatizada como es usar una novela extranjera escrita por una mujer pero adaptada por un realizador local: tal es el caso de *Secuestro internacional*, cuya base es la novela de Eleonor H. Green, que Luis Bayón Herrera dirigió en 1942. Un caso extraño por la ausencia de referencias en historias del cine y documentos del período es el de Elvira C. Quintana, quien en 1939 hizo el libro de *Nativa* (Enrique de Rosas) y

que únicamente se había desempeñado en el medio como actriz de reparto en *Carnaval de antaño* (Manuel Romero, 1940).

Estas pocas experiencias deben ponerse en relación con un contexto de producción intelectual más amplio en el cual las mujeres fueron, progresivamente y no sin paradojas, “ganando terreno” como autoras al calor de movimientos de modernización cultural, discursos sufragistas y antibelicistas. Recuperando a Francine Masiello y analizando de modo panorámico la dramaturgia femenina de las décadas de 1920 y 1930 en Buenos Aires, María André (2010) señala la existencia de una literatura que desafiaba la condición de otredad y los roles tradicionales ligados a la mujer. Es decir, un corpus que problematizó la domesticidad obligatoria, las prácticas y discursos institucionales y las segregaciones, cuyo:

«[...] objetivo entonces, era el de producir un sujeto femenino autónomo, uno que escapara de los efectos represivos del discurso nacionalista, y uno en el cual la mujer resistiera su condición de objeto de la retórica abstracta masculina» (Masiello, 1990) [...] La discriminación de la mujer intelectual se ve representada mediante personajes rebeldes, exiliados o desposeídos, quienes al resistir las ataduras y limitaciones familiares y sociales entran en conflicto con las normas de comportamiento y lineamientos patriarcales (2010, pp. 15-17).

Según André (2010), en muchas de estas obras, y eso es extensivo al guion de *La casa del recuerdo*, el sistema de personajes se organizaba de forma binaria en dos tipos de mujer que visibilizaban distintos modos de reproducción de la opresión. Mientras que las protagonistas eran intelectuales, rebeldes e independientes y podían contar con un pasado cuestionable<sup>4</sup>; las antagonistas obedecían al paradigma de feminidad convencional, sumisa y dependiente, que utiliza su inteligencia para conseguir un matrimonio beneficioso y seguro<sup>5</sup>. En ambos casos, por rechazo o conformidad, se sufrían las consecuencias de los preceptos patriarcales: “El suicidio o el final trágico se presentan como alternativas para reflejar tanto los eventos e implicancias psicológicas de la marginalización femenina al ámbito doméstico, como las consecuencias de no adherirse al legado patriarcal” (p. 18). Entre la transgresión y la claudicación al orden patriarcal, tanto Gligo (1985) como Guerra

(2015, 2021), entre otros especialistas bombalinos, han problematizado la ambigüedad estético-política de Bombal, tanto en sus obras como en su discurso público, respecto de la posición social de las mujeres.

Tomando en cuenta este contexto de producción literaria, hay que señalar que, a diferencia de sus compañeras guionistas más arriba nombradas, el aporte de la chilena se dio en el marco de factura de una gran producción audiovisual: en un estudio poderoso, con la máxima estrella femenina del momento, Libertad Lamarque, con un equipo experto y un realizador exigente. Tampoco hay indicios de que aquellas autoras hayan tenido ascendencia sobre el material, ni el intercambio fluido y “entre iguales” que parece haber habido entre Bombal y Saslavsky, quien insistió en que la idea y el clima del film le pertenecían a la escritora (Saslavsky en Russo e Insaurralde, 2013, p. 268). En efecto, la intensidad dramática del largometraje parece haberse logrado gracias a ese juego de espejos y potenciamientos mutuos entre creadores de personalidad singular, pero conectados por el melodrama, género que disfrutaban y cuyos procedimientos conocían bien.<sup>6</sup>

Explicando qué elementos en su juventud la movilizaban a escribir, Bombal destacó: “[...] A mí me interesaban las cosas personales, pasionales [...] tenía pasión [...] por lo íntimo, por el corazón, por la naturaleza y por el misterio” (2021, pp. 287). En efecto, se ha propuesto analizar esta inclinación de Bombal desde una perspectiva que sepa advertir “[...] [su] trato gozoso con las ideas recibidas del horizonte cultural burgués [...]”, así como también interrogarse: ¿resultaría admisible hablar en su caso de un melodrama desenfadado o más bien lo que aquí se evidencia es una aproximación pasional a unos códigos —los de la burguesía europea— que se sentían como maternos y que por lo tanto permitían expresar con mayor propiedad ciertos sentimientos [...]?” (Manzi, 2015, pp. 202-207). Vale la pena recuperar cómo, a pocos días del estreno, Saslavsky se refirió al trabajo con la chilena:

En esta oportunidad llevo la doble ventaja de una gran intérprete y un libro de fuerte personalidad poética [...] María Luisa Bombal, extraordinaria escritora, [...] ha hecho llegar a mis manos parte de esa atmósfera maravillosa que envuelve a su obra maestra “La amortajada”. Sus elementos favori-

tos: el recuerdo, la lluvia, el amor desencontrado y la muerte, están en las páginas de "La casa del recuerdo". Toda mi lucha de director ha sido la de poder traducir en imágenes esa poesía (...) (Saslavsky en Opina Luis Saslavsky, 1940).

Finalmente, si ninguna de las guionistas nombradas anteriormente desarrolló una carrera en el medio cinematográfico local y/o internacional, distinto fue el caso de Bombal. Hacia 1941 la escritora regresó a Chile y, un año después, viajó a Estados Unidos donde trabajó para la embajada chilena en el examen de doblaje de películas norteamericanas para exportar a su país. Luego, en el ámbito de la publicidad y también en cine, trabajó haciendo doblajes, traducciones e, incluso, algunos guiones (Gligo, 1985).<sup>7</sup> Tras dialogar Bombal con la editorial Farrar Straus & Giroux, ésta se interesó en publicar en inglés *La última niebla*, pero con la condición de que fuera una versión extendida (Guerra, 2013). Así fue como en 1947 Bombal escribió *House of Mist* que, si bien tiene su base en aquella novela y desarrolla un tema en común, es otra distinta de cara al mercado norteamericano: "(...) *House of Mist* fue traducida al francés, al sueco, al portugués y al japonés. Además, Paramount Pictures compró los derechos por 125.000 dólares –una verdadera fortuna para la época– con el objetivo de hacer una película que hasta hoy no se ha realizado" (Guerra, 2013, p. 416).

Añadamos un dato respecto del vínculo establecido por la chilena con el cine, que permite seguir iluminando aspectos de su trayectoria profesional hasta ahora no considerados por las historias canónicas. Según una entrevista a John Huston, varias de las traducciones al español de sus películas fueron realizadas o corregidas por Bombal durante la década de 1940 y él habría tenido intenciones de dirigir *House of Mist*. Detengámonos en la semblanza del ámbito de trabajo y el perfil respetado y generoso de Bombal mientras participó de la industria en Estados Unidos:

En esa época llegaron muchos escritores extranjeros a trabajar en los estudios, por la demanda del cine para el público que hablaba en otros idiomas; creando una necesidad enorme de contar con buenos traductores, que además tenían que ser creativos, y ella se ubicó de inmediato. Todos la tratamos (...) Se decía que ella era la pionera en una nueva forma de narrar que mezclaba lo onírico con la rea-

lidad (...) tenía su oficina en el área de los escritores, en Paramount, que para todos era una zona sagrada (...). María Luisa, que comenzaba a entrar en la madurez de su vida, y era muy inteligente, tenía especial éxito entre los escritores jóvenes que rondaban los estudios, intentando encontrar una plaza, los que sólo podían entrar al área si iban a visitar a alguien específico, y sabían que ella siempre los recibía (Huston en Verdugo, 2021, pp. 132-133).

Ahora bien, si volvemos la mirada hacia finales de 1939 cuando se elabora el guion, y consideramos que el propósito inicial del proyecto era la adaptación de la novela colombiana, cabría preguntarse: ¿qué especificidades se encuentran en la historia de *La casa del recuerdo* y es posible inferir que vienen de la pluma bombaliana?

#### 4. Bombal al cine

Si tanto en *María* como en *La casa del recuerdo*, el romanticismo exacerbado y la descripción de atmósferas e intensidades dramáticas son semejantes, hay que advertir que la segunda se atreve a plantear un tema-personaje que no se encuentra en la obra de Isaacs y que, conectando mejor con el corpus que Bombal venía construyendo a lo largo de la década del treinta, aporta de un modo poco convencional a enriquecer el universo maternal del cine industrial argentino.<sup>8</sup>

Se trata de la existencia y gravitación capital de la madre de la protagonista a lo largo de toda la historia: si en la ficción escrita, quien hace memoria y ordena el pasado es el varón narrador, en la cinta es Rita quien desata y motoriza el flashback que, en términos de relato, constituye la película en sí. Pianista y amante de Germán Baztarrica, ella es un personaje único de la obra cinematográfica pues en la novela la protagonista es huérfana pero hija legítima, a diferencia de Silvia (Lamarque) que es fruto de una relación extramatrimonial. Asimismo, también es un personaje singular para la, entonces, breve historia del cine local: una madre compleja, con una prehistoria en tanto que mujer deseante y, a la vez, dedicada y amorosa con su hija; una mujer moderna y sin prejuicios, mas también culta y refinada, con capacidad para decidir por sí misma, protegerse y proteger a Silvia, sin infantilizarla.

Pero, además, Rita es la primera madre que ve enloquecer y termina enterrando a su virtuosa descendiente: un papel de carácter y dramatismo que dialoga estrechamente con Mercedes, otra madre que encarnara O'Connor apenas dos años antes en *La que no perdonó* (José Agustín Ferreyra) donde la hija se suicida, y que preanuncia, en su intensidad, a Carola, la madre que interpretará en su siguiente película para Sono Film, también en 1940, *Dama de compañía* de Alberto de Zavalía, en la que madre e hija compiten por el mismo amor masculino.

Hay una segunda particularidad que se juega, como osadía, en el marco de la industria: y es que Bombal se arriesga a hacer morir, en plena juventud, a la estrella del momento. Aquí Lamarque no interpone su cuerpo de heroína adulta como sacrificio en pos de un amado —tal como hizo en *Puerta cerrada* y volverá a hacer en *El fin de la noche* (Alberto de Zavalía, 1944)—, sino que, encarnando a una jovencita, se desquicia, alucina y vive espiraladas situaciones de confusión mental y anímica, debido a una “lesión cerebral”: algo que no había hecho, ni volvería a hacer en Argentina. Cabe recordar que uno de los rasgos del universo bombaliano es la indeterminación, confusión y porosidad entre el mundo de la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía: sus heroínas habitan ambiguos y complejos umbrales en los que los sentidos se agudizan, tal como le sucede a Silvia en el film. Notemos que, si en la novela María hereda de su madre el mal de la epilepsia nerviosa, en la película es el padre el que transmite el legado de la locura. Sin embargo, en ambos textos —literario y fílmico— la pasión amorosa acrecienta los síntomas del mal congénito y termina por conducir a las muchachas a la muerte. No obstante, solo en la película la protagonista fallece en brazos de la madre y habiendo resuelto activamente, y con la insustituible ayuda de Rita, varios conflictos. Mientras que en la novela María se abandona al no poder resistir la lejanía de Efraín, en la cinta Silvia se sirve de su energía vital. Añadamos que en esta película Lamarque vive una experiencia especial en materia interpretativa: es la única vez que en el cine local personifica a “la hija de su madre”.

En suma, la historia de Bombal ofrece dos subjetividades cuyos rasgos, en el marco de una industria floreciente, resultan originales, como es original la relación que entablan, llena de matices y claroscuros, adulta y entrañable a la vez —algo infrecuente

en aquellos primeros años del cine sonoro, donde el desarrollo dramático de los personajes era, generalmente, más esquemático—. Subjetividades que fueron interpretadas por actrices sobresalientes quienes sostuvieron la tensión dramática y expresiva del film —los varones cumplen un papel subsidiario y acobardado—.<sup>9</sup> En efecto, proponemos leer esta contribución de la escritora chilena al cine local en línea con la propuesta de Masiello (1985) tanto para la novela de vanguardia escrita por mujeres en el mismo período, como para la poética de Bombal en particular, cuya innovación estaría dada en transgredir ciertas estructuras y marcos de referencia tradicionales:

(...) cuestionar las bases del logos dominante, indagando la validez de los discursos heredados y la lógica del mundo masculino (...) la genealogía como índice de la identidad personal; con ello se repudia la figura paternal como eje de los procesos de significación social (...) con el desafío de los orígenes familiares, también surgen nuevos nexos entre los personajes; mediante este proceso se destacan las relaciones laterales -las amistades entre mujeres u otros sustitutos de la familia- (...) (p. 808).

Si, como señala Masiello, a través de la familia se aprehende el valor de la autoridad masculina, la obediencia y el respeto por la propiedad, si ella es la base segura de la propia raíz, de modo tal que la historia personal entronca, por su mediación, con la de la Nación; ciertas escrituras femeninas del período, como la de Bombal, desatienden la genealogía vertical del *pater familias* y se focalizan en “el malestar de la hija”. Desde ahí cuestionan tanto las lógicas de obligatoriedad reproductiva y el hogar, en tanto símbolo de encierro, mientras desplazan al padre como eje motivador de la narrativa (Masiello, 1985, pp. 812-813). Recordemos que, frente a la tradicional casa de los Guerrero, se yergue, insumisa, otro modelo de familia de madre e hija. Sin embargo, mientras en su corpus literario Masiello advierte el descentramiento del amor heterosexual como núcleo de atención de las heroínas, en el film observamos una basculación, pues la intriga romántico-sentimental —no se olvide la inspiración y referencia de la novela decimonónica— no queda desdibujada en la historia de Silvia, aunque tampoco deja de ser central su intriga genealógico-identitaria, en la cual la madre cumple un papel clave. Por ende, si en el personaje de Lamarque, Bombal recupera la herencia de la

tradición, le hace honor al patrimonio poético de Isaacs y da continuidad al imaginario heterosexual patriarcal; en el personaje maternal de Rita prevalece la invención femenina de un nuevo legado relacionado con la autonomía de las mujeres. Así:

La heroína romántica es el antecedente de los personajes femeninos del folletín o melodrama sentimental, cuyo discurso es incorporado por María Luisa en la mayoría de sus textos (...). Bombal inserta en estas imágenes fisuras y brechas que indican que estas y sus discursos correspondientes resultan insuficientes para representar la problemática de la mujer (...). Modificando la figura de la heroína romántica, María Luisa Bombal entreteje en el modelo sentimental del amor y su espacio metonímico del corazón, el Deseo, como impulso que transgrede las imposiciones del sistema patriarcal (Guerra, 2021, pp. 29, 35).

## 5. Mujer de letras, entre letras de hombres

Con buena afluencia de público, el 20 de marzo de 1940 la película de Saslavsky-Bombal tuvo su estreno en Buenos Aires, en el cine Monumental. Mientras en los diarios de gran tirada como *La Prensa* o *La razón* recibió una recepción cálida y laudatoria, en algunas revistas del espectáculo resultó refractaria. En *Cine Argentino* se publicaron dos reseñas muy negativas que parecen no haber entendido/entrado en “el juego del melodrama”, para recuperar la expresión de Borges-Bombal. En la primera, sin firma, se lee:

(...) los autores del libro han olvidado hasta los más primarios principios de esta clase de creaciones, y con un impudor a prueba de bomba se dieron a la tarea de rebuscar y pescar cuanto detalle cursi, ñoño y sentimentaloides infectó las novelas por entregas, para ordenarlos y colocarlos prietamente dentro de la trama con el intencionado propósito de hacer llorar, gemir, sollozar, y desesperar a cierta clase de público que ellos y la empresa creen conocer bien (“La casa del recuerdo” es un melodramón, 1940, p. 23).

Paternalista —o, desde lo que hoy denominamos mansplaining—, en la segunda reseña Julián Centeya (1940) aconseja a Lamarque que consulte a otro antes de aceptar papeles como éste: “[...] es

bueno tener una guía...y no te embarqués en eso vos que tenés un destino que cumplir y millones de hinchas que la sufren por vos” (p. 59). Intensificando la descalificación se dirige así a Bombal, la autora del merengue:

Señora..., francamente, (...) me doy cuenta que la trabajaron de escamoteo. Esto que sirvió Saslaski (sic) no debe ser lo que usted sacó de su cabeza y le dio forma con la pluma (...) la acompañó en el sentimiento (...). Yo que la conozco de las reuniones fenómenos de la casa de la gran poetisa Norah Lang (sic), sé que su bocha le da pa’ mucho más que pa’ escribir un silvestre melodrama (...).

Otras críticas que detectaron y leyeron con mayor complejidad la “filiación materna” de la cinta —esto es: el aporte literario-creativo de Bombal— vinieron de los conocidos periodistas Raimundo Calcagno, Calki (1940) y Rolando Fustiñana, Roland, quien expuso la trama intertextual que sostenía el guion:

(...) [en el asunto del film] desarrollado en trazos angustiosos de tintas recargadas, asoma el folletín pasatista. Y el nombre de su autora, María Luisa Bombal, se hallaría incómodo lejos del estante literario reservado a los Dumas, Wast, Isaacs o Barclays. (...) [también] asoma (...) una reminiscencia romántica de Margarita Gauthier. Y en la morbosa exaltación de la muerte a plazo más o menos fijo (...) nos parece, sin insinuar siquiera la palabra “imitación”, hallar un tibio eco, magníficamente plasmado, de “La amarga victoria” y “Cumbres borrascosas” (1940).

Amén de esta recepción irregular y la reiteración de reproches al melodrama, si bien a la cinta no le fue mal, los resultados distaron de ser los esperados en términos de taquilla. No obstante, ni Bombal, ni Lamarque, ni Saslavsky, renegaron de su trabajo y siempre recordaron con aprecio esta producción. En contraste, salvando pocas excepciones y aún así parciales —ya sea que se centren en su dimensión temático-narrativa como ejemplificación del modelo melodramático (Manetti, 2000) o, bien, que se aborde lateralmente la experiencia de Bombal como guionista para examinar la influencia del giro pictórico y la cultura visual cinematográfica en sus dos novelas (Bongers, 2011)—, la película permaneció olvidada para la historiografía pese a ser un caso interesante tanto en términos de elaboración visual, como material.

## 6. Conclusión

A pesar de las escasas oportunidades brindadas a las mujeres creativas en el campo de producción fílmica y el recelo a que ocupasen posiciones que fueran más allá de la interpretación o el maquillaje, algunas pudieron, aunque de modo fugaz o intermitente, intervenir desde la escritura ya en la primera década del cine sonoro. Pese al silencio de la historiografía, lo cierto es que la trayectoria en cine de Bombal fue mucho más allá que la crítica publicada en *Sur* a *Puerta cerrada*: en efecto, eso que fue apenas su punto de partida es lo único que hasta ahora se señalaba en las historias del cine respecto de su recorrido (cuando se indicaba algo), marginando su contribución estética y labor conjunta con Saslavsky.

Problematizando esa inercia analítica y la tónica androcéntrica dominante hasta hace pocos años en la historiografía del cine argentino, revisamos el escenario de inserción de la escritora chilena, enfocándonos en su voz y perspectiva: en vez de recuperar (nuevamente) un texto que pondera a un director y contribuye a posicionarlo como autor, partimos de aquella crítica como un punto de encuentro entre dos miradas y sensibilidades que se reconocían como semejantes para, desde ahí, pensar el devenir creativo posterior que tuvo Bombal en una micro historia atenta a las paradojas y potencias de su escritura, desde una óptica situada. Así, logramos reinsertar su nombre en la historia del film, ponderando su aporte creativo y sensible; pero además, propusimos una lectura que repuso a su trayectoria intelectual el pasaje por el ámbito cinematográfico argentino, conectando su desempeño en la industria con sus intereses y corpus literario, constelación hasta ahora soslayada por la crítica literaria.

## Referencias

- Adáptase «María», de Isaacs, para una película con Libertad Lamarque (1939, 1 de noviembre). [Recorte de un periódico no identificado, Argentina] Archivo Biblioteca ENERC-INCAA, Buenos Aires, Argentina.
- Aimaretti, M. (2020). *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Milena Caserola.
- Aimaretti, M. (2023). Contar [cantar] con la madre: herencias femeninas: Un análisis sobre *La casa del recuerdo*. *Arkadin*, (12), e050, 1-11. <https://doi.org/10.24215/2525085Xe050>

## Notas

1. Por una cuestión de espacio, en otro lugar (Aimaretti, 2023) nos hemos dedicado in extenso al análisis específico de la narración y puesta en escena de la película escrita por Bombal.
2. El destacado es nuestro.
3. Las cursivas son nuestras.
4. Tal es el caso de Rita, la madre de la protagonista, interpretada por Elsa O'Connor.
5. Como las mujeres de la familia Guerrero, cuya matriarca es Elena, interpretada por Felisa Mary.
6. Al tándem hay que sumar a Carlos Adén (Luis de Elizalde), quien fue guionista y colaborador de Saslavsky.
7. Gligo recoge un testimonio (sin atribución) según el cual Bombal renegaba de su trabajo como guionista, apreciación que no aparece en entrevistas, ni textos secundarios.
8. Según Bongers la cinta comparte dos rasgos con las novelas de Bombal: con *La última niebla*, el recuerdo del objeto amoroso, que se reactiva permanentemente y sostiene el nivel imaginario del relato; con *La amortajada*, una situación post mortem, un aire morboso y melancólico (2011, p. 71).
9. Sobre el protagonismo femenino en las obras de Bombal ver, entre otros, Borinsky (1986) y Guerra (2021).
10. El destacado es nuestro. No parece casual el reemplazo del término "balas" por "bomba" dada la cercanía fonética con el apellido de la guionista.

- André, M. (2010). Introducción. En *Dramaturgas argentinas de los años 20-Antología* (pp. 11-28). Nueva Generación.
- Areco, M. & Lizama P. (eds.) (2015). *Biografía y textualidades. Naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Universidad Católica de Chile.
- Bettendorf, P. & Pérez Rial, A. (2014). Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en Argentina. En P. Bettendorf & A. Pérez Rial (eds.), *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine* (pp. 15-40). Librería.
- Bombal, M. L. (febrero 1939). Puerta cerrada. *Revista Sur* (53), 78-80.
- Bombal, M. L. (2021). Testimonio autobiográfico. En L. Guerra (comp.), *María Luisa Bombal-Obras completas* (pp. 273-290). Zigzag.
- Bongers, W. (2011). Reflejos obtusos: María Luisa Bombal y el cine. *Anales de literatura chilena* 12 (15), 61-78. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/33071>
- Borinsky, A. (1986). *Intersticios. Lecturas críticas de obras hispánicas*. Universidad Veracruzana.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.
- Burke, P. (1996). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 11-37). Alianza.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Calcagno, R. (21 de marzo de 1940). "La casa del recuerdo": agudo melodrama en edición de lujo. *Diario El Mundo*, 13.
- Centeya, J. (28 de marzo de 1940). Un sapallazo. *Cine Argentino* (99), 59.
- Di Núbila, D. (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Jilguero.
- El cine es un nuevo idioma para los poetas, que usurpan los fabricantes (1940, 15 de marzo). *Diario El Sol*.
- Eseverri, M. & Martín, F. (2013). *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Eudeba.
- Fustiñana, R. (21 de marzo de 1940). La casa del recuerdo. Un film en bellas imágenes. Sobre "La Casa del recuerdo" [Recorte de un periódico no identificado, Argentina] Archivo Biblioteca ENERC-INCAA, Buenos Aires, Argentina.
- Gligo, Á. (1985). *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Andrés Bello.
- Gluzman, G. (2021). Excéntricas. En G. Gluzman et. al., *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (pp. 8-19). MNBA.
- Guerra, L. (1993). Escritura y trama biográfica en la narrativa de María Luisa Bombal. En J. Alcira (ed.), *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura* (pp. 118-136). Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Guerra, L. (2013). María Luisa Bombal. Casa de niebla. *Cuadernos de Literatura*, XVII (33), 415-421.
- Guerra, L. (2015). Factores culturales y genéricos en la trama biográfica de María Luisa Bombal. En M. Areco & P. Lizama (eds.), *Biografía y textualidades. Naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal* (pp. 29-44). Universidad Católica de Chile.
- Guerra, L. (2021). Introducción. En L. Guerra (comp.), *María Luisa Bombal-Obras completas* (pp. 9-42). Zigzag.
- Haraway, D. (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra.
- Holanda, K. & Tedesco, M. (org.) (2017). *Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro*. Papirus.
- Kratje, J. & Visconti, M. (comps.) (2020). *El asombro y la audacia: María Luisa Bemberg*. INCAA.
- "La casa del recuerdo" es un melodramón lacrimógeno (28 de marzo de 1940). *Cine Argentino III* (99). 22-23.
- Mafud, L. (2021). *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino, 1915-1933*. INCAA. <https://mardelplatafilmfest.com/beta36/prensa/Entre-Preceptos-y-Derechos.pdf>
- Mafud, L., Tosi, G., Avramo, M., Cuatrin, D., Adrover, J., & Massaccesi, J. (2022). *Por las Naciones de América: el cine documental silente de Renée Oro: estudio histórico y técnico*. INCAA.
- Manetti, R. (2000). Melodrama, fuente de relatos. En C. España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Volumen II* (págs. 188-269). Fondo Nacional de las Artes.

- Manzi, J. (2015). ¿Qué hacer con los lugares comunes de María Luisa Bombal? En M. Areco & P. Lizama (eds.), *Biografía y textualidades. Naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal* (pp. 199-208). Universidad Católica de Chile.
- Masiello, F. (1985). Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iberoamericana* (LI), 132-133, 807-822.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Morales, I. (2021). Luis Saslavsky en el cine nacional. En *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)* (pp. 139-199). UNQ. <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/46/2021/12/Morales-dig.pdf>
- Nochlin, L. (2020). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad* (pp. 25-49). Akal.
- Opina Luis Saslavsky sobre el Film "La casa del recuerdo" (1940, 13 de marzo). *Diario El Sol*.
- Pantalla al día-Síntesis de novedades. Filmarán «María» de Jorge Isaacs. (1939, 1 de noviembre). [Recorte de un periódico no identificado, Argentina] Archivo Biblioteca ENERC-INCAA, Buenos Aires, Argentina.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Ramírez, E. & Donoso, C. (2016). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Metales Pesados.
- Richard, N. (2002). Género. En C. Altamirano (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 95-101). Paidós.
- Rud, L. (2009). Con la pluma y la palabra. El rol de los guionistas en la promoción de un cine social. En A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Vol I (pp. 229-240). Nueva Librería.
- Russo, G. e Insaurrealde, A. (2013). Entrevista al director y guionista Luis Saslavsky. En *Más allá del olvido- Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I* (pp. 256-278). Prosa y Poesía.
- Seguí, I. (2018). Ateurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, 4 (1), 11-36. <https://online.ucpress.edu/fmh/article-abstract/4/1/11/37061/Ateurism-Machismo-Leninismo-and-Other-IssuesWomen?re-directedFrom=fulltext>
- Tedesco, M. (2019). Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. En K. Holanda (ed.), *Mulheres de cinema* (pp. 81-96). Numa.
- Verdugo, W. (2021). *María Luisa Bombal: una huella*. Cuarto Propio.

- Sobre la autora:

**María Gabriela Aimaretti** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA y cuenta con un posdoctorado en Humanidades. Es investigadora adjunta del CONICET. Docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad de Jaume I (España). Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA.

- ¿Cómo citar?

**Aimaretti, M. G.** (2023). Recuperar la madre literaria: María Luisa Bombal guionista de cine clásico argentino. *Comunicación y Medios*, 32(48), 37-47. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.69636>

# Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz

*Movies that watch us.*

*The performative cinema of Raúl Ruiz*

**Francisca García-Barriga**

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, Chile

m\_francisca.garcia@umce.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>

## Resumen

El artículo revisa la noción de “cine performativo” a partir de las instalaciones artísticas que el cineasta chileno Raúl Ruiz presentó en la década de 1990 en centros de arte contemporáneo. Se propone que estas instalaciones funcionaron como un tipo de película realizada por medios no tradicionales, que investigaban la crisis del cine y su transformación definitiva durante esos años. Específicamente a través de la instalación *139 Usted está aquí* (1992), el texto reflexiona sobre la intermedialidad, la convergencia de lenguajes artísticos, los tránsitos ficción-documental y la historia del cine. Entre las conclusiones, se proyecta el trabajo instalativo de Ruiz a ciertas prácticas locales del arte contemporáneo, ya sea procesos artísticos que experimentan con tecnologías, como proyectos curatoriales que han propuesto recorridos experienciales. En términos metodológicos, la investigación utiliza literatura secundaria para la revisión de un concepto y el cuerpo de obra que se analiza es reconstruido a partir de un trabajo de archivo y entrevistas.

**Palabras clave:** Cine performativo, archivos de arte, instalaciones artísticas, exilio chileno.

## Abstract

The article reviews the notion of “performative cinema” based on the artistic installations that the Chilean filmmaker Raúl Ruiz presented in the 90s in contemporary art centers. It is proposed that these installations functioned as a type of film made by non-traditional media, which investigated the crisis of cinema and its definitive transformation during those years. Specifically through the installation *139 Usted está aquí* (1992), the paper works on intermediality, the convergence of artistic languages, fiction-documentary transitions and the history of cinema. Among the conclusions, Ruiz’s installation legacy is projected to local practices of contemporary art, whether artistic processes that experiment with technologies, or curatorial projects that have proposed experiential wanderings. Methodologically, the research employs secondary literature to review a concept, and documents and interviews to reconstruct the artistic piece.

**Keywords:** Performative Cinema, Art Archive, Artistic Installations, Chilean Exile.

*Lo que llamamos muerte es solamente el umbral de una metamorfosis.*  
Emanuele Coccia (2021), *Metamorfosis*, p. 98.

*Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.*

Georges Didi-Huberman (2011), La exposición como máquina de guerra, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 16, p. 25

## 1. Introducción

“Étant un exilé, j’ai été en quelque sorte expulsé” (“Siendo exiliado, he estado de alguna manera expulsado”), escribe el cineasta chileno Raúl Ruiz (Puerto Montt 1940 - París 2011) en el folleto de *La expulsión de los moriscos*, su primera exposición en Francia, en la Galería Jeu de Paume de París en 1991. La cita se refiere en primera instancia a su condición política de exiliado tras el golpe militar de 1973, pero también a su condición latinoamericana postcolonial. “La historia de España y su séquito de horrores y absurdidades constituye una parte de mi herencia. La famosa autenticidad española es un crimen porque se ha opuesto a las pasarelas entre religiones contradictorias”, continúa el documento<sup>1</sup>. Pero Ruiz no fue solo un expulsado político, fue también un artista y un pensador exiliado. Aunque trabajó toda su vida en y con las instituciones de la cultura tanto en Chile como en países europeos, los parámetros o formas de su trabajo artístico rehuyeron de las clasificaciones de la crítica de cine o de la historia del arte. Ruiz parecía expandir con cada entrega cualquier casillero conocido de la cultura. No sólo como cineasta: es posible constatar que su quehacer político e intelectual fueron también experimentales.

Su trabajo se desplegó por múltiples campos. En sus cincuenta años de trayectoria, Ruiz filmó en distintos continentes e idiomas y trabajó con equipos de diversas nacionalidades. Realizó películas en todos los formatos (largos, medios y cortometrajes), en 35 mm, 16 mm, video y cine digital

traspasando las fronteras entre el documental y la ficción. También realizó episodios de televisión para estaciones de países europeos, como la DW, RAI, BBC<sup>2</sup> y canales franceses, así como también documentales de exposiciones y espectáculos para museos como el Centro Pompidou y centros culturales en Le Havre y Grenoble. Utilizando la imagen audiovisual de un modo experimental, diseñó puestas en escena para teatro, ópera y danza en teatros chilenos, italianos y franceses. Además, dictó charlas, talleres y conferencias en espacios independientes como el Exit Art de Nueva York y en universidades como la de Harvard, en Boston, y Duke, en Carolina del Norte. Escribió poesía, teatro, novelas y textos ensayísticos, textos que han sido publicados en francés, castellano, inglés e italiano. También montó instalaciones en museos y espacios de arte contemporáneo en un brevísimo momento de su trayectoria, entre los años 1990 y 1993 (con reposiciones posteriores), en Francia, España y Estados Unidos. De esta práctica específica se ocupa el presente artículo.

Propongo trabajar con la noción de cine performativo para leer su trabajo con instalaciones. Comprendo dichas instalaciones como un tipo de película realizada por medios no tradicionales del cine, que juegan con la invención de escenografías en espacios expositivos del arte contemporáneo. Es posible especular que esta operación artística le habría permitido al cineasta investigar la crisis del cine y su transformación definitiva en la década de 1990. ¿Es la instalación un tipo de película en vivo o una *película performativa*? ¿Pueden ser acaso las películas del cineasta el registro de instalaciones anteriores? ¿Son los espectadores del museo actores de una película por filmarse? Variadas preguntas surgen al cruzar los archivos de las instalaciones y las perspectivas teóricas disponibles sobre los desplazamientos del cine en museos y galerías de arte. La perspectiva de lo performativo que plantea este artículo me permitirá incorporar reflexiones sobre el medio cinematográfico, la convergencia entre tecnologías y lenguajes artísticos, los tránsitos posibles entre la ficción y el documental, y además enfatizar en la transformación del rol del espectador.

El artículo se organiza en cuatro apartados. El primer apartado es la introducción. El segundo apartado corresponde al marco teórico, donde reviso algunas referencias latinoamericanas y francesas

en relación al cine performativo. Establezco que, si bien históricamente la clave del “cine expandido” ha sido productiva para estudiar los desplazamientos del cine en el espacio del museo, en la actualidad hay también perspectivas que vinculan a otros medios distintos del audiovisual que pueden resultar más adecuadas para aproximarse al legado de Raúl Ruiz y vincularlo con el arte contemporáneo. En la tercera parte analizo la instalación *139 Usted está aquí* (1992), en la cual describo y analizo las decisiones artísticas tomadas respecto del uso de ciertos objetos, imágenes y dispositivos tecnológicos que agencian la mirada. El espectador, en este caso, asume un rol activo a partir de ciertas interacciones con el dispositivo, que lo ponen como actor de una película potencial. Finalmente, en la conclusión propongo una proyección del trabajo instalativo de Ruiz en ciertas prácticas locales del arte contemporáneo: ya sea procesos artísticos que combinan tecnologías (y desmienten la historia lineal de la tecnología y la cultura del descarte), como proyectos curatoriales que han propuesto hoy recorridos experienciales.

En términos metodológicos el trabajo compila referencias teóricas y artísticas internacionales que indagan en los desplazamientos del cine, principalmente en la década de los noventa, que es el contexto de Ruiz; también se reúnen otras referencias teóricas más actuales que abordan los desplazamientos del cine desde una perspectiva desmaterializada, más allá de la imagen audiovisual, incorporando otros vínculos mediales y artísticas. Por su parte, las obras artísticas analizadas han sido reconstruidas a partir de un trabajo de archivo realizado en Francia y Chile (folletería, fotografía, cuadernos, registro audiovisual y prensa) y a partir de entrevistas a testigos de modo presencial y en formato telemático.

## 2. Cine performativo

Una convicción que orbitó el cine de Raúl Ruiz a lo largo de su trayectoria fue que la imagen es aquello que determina la narración de una película y no al revés. La frase del título de este ensayo, “películas que nos miran”, dialoga con esa premisa. Esta corresponde a una intuición o “sensación” que trabaja el cineasta en los ensayos de su segunda “poética” (2013), cuando argumenta la necesidad

Figura 1: Diapositiva de la instalación *139 Vous êtes ici* (*139 Usted está aquí*) de Raúl Ruiz, montada en el centro de arte contemporáneo en Le Crédac, Ivry, en 1992. La imagen muestra al fondo la exhibición de un filme.



Fuente: Fotografías gentileza de Érik Bulloz.

Figura 2: Diapositivas de la instalación *139 Vous êtes ici* (*139 Usted está aquí*) de Raúl Ruiz, montada en el centro de arte contemporáneo en Le Crédac, Ivry, en 1992. La imagen muestra al fondo una pintura hecha directamente en el telón de proyección que queda a la vista cuando el filme se apaga.



Fuente: Fotografías gentileza de Érik Bulloz.

de abrir acercamientos más poéticos para la lectura del cine: “una película solo tiene valor —en el sentido estético de la palabra— si mira al espectador tanto como es mirada por él” (Ruiz, 2013, p.153).

La clave de lo “performativo” no ha sido exclusiva al campo del cine ni a las artes. No se refiere solo a una práctica artística que utiliza el cuerpo, como la *performance* o el arte-acción. Los enfoques feministas y posthumanistas (Braidotti, 2016;

Butler, 1999; Coccia, 2021) que dan cuenta de este paradigma, han intentado durante los últimos años abrir un entendimiento vivo o dinámico de la cultura y las prácticas artísticas. En este nuevo contexto, la posición del autor o del artista cambia, pasando del “genio” o creador moderno, a un agente facilitador de procesos o, bien, gatillante de experiencias sensibles. En este ejercicio teórico y práctico de descentramiento, los objetos, los materiales y las imágenes asumen un rol activo y guían el proceso creativo. En el campo de las artes esta perspectiva ha permitido valorar procesos que escapan a la función representacional. Así pues, ¿qué sería un “cine performativo”? ¿Cómo identificar los elementos activos o vivos de una película?

En la década de 1990 son variadas las exploraciones que realizan cineastas en espacios de arte contemporáneo, las cuales transforman el cine (entendido como materialidad, tiempo, hábito cultural o institución). Una primera exposición paradigmática es *Passages de l'image (Pasajes de la imagen)* en el Centro Pompidou en 1990, a la que le sigue *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945* (Salón de espejos: arte y cine desde 1945) en el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) de Los Ángeles en 1996. Las múltiples exploraciones incluidas en estas grandes exposiciones colectivas abren debates y despliegan preguntas desde una perspectiva ontológica en ambos campos, tanto en el cine como en las artes visuales, interrogando la convergencia de medios. La tecnología opera hibridando los lenguajes artísticos y genera un tipo de arte impuro, como señala el curador argentino Rodrigo Alonso (2007).

Una parte importante de la bibliografía disponible sobre los desplazamientos del cine desde la década de 1990, se ha enfocado en analizar los comportamientos de la imagen en movimiento y el audiovisual en su arribo al espacio del museo o la galería de arte (Bellour, 2009; Balsom, 2013). Estos estudios se fundan en la noción internacional de *expanded cinema* propuesta por el artista Gene Youngblood, quien publica en 1970 un primer volumen que considera al video como un formato artístico. La aparición de los equipos portátiles de video, con sus procesamientos electrónicos ligados a computadoras, transforma los parámetros clásicos del audiovisual, hasta entonces ligados al cine, y abre nuevas posibilidades de la imagen en movimiento en el espacio del museo y la galería.

Desde entonces, la noción “cine expandido” ha gozado de cierta popularidad en los circuitos metropolitanos internacionales. Emergen posteriormente otras etiquetas críticas para nombrar estas prácticas del audiovisual, tales como “post-cine”, “cine de exposición” o “tercer cine”, como ha reconocido el crítico argentino Jorge La Ferla (2013), que escribe: “Ya desde las primeras décadas de su existencia, el cinematógrafo estableció lazos con el arte, y entre ambos se fue tejiendo una historia de cruces y fronteras” (p.6).

Raymond Bellour fue uno de los curadores de la citada exposición *Passages de l'image*, junto a Catherine David y Christine van Assche. Esta exposición fue pionera por abrir el museo a los cineastas. En su libro *Entre imágenes*, Bellour (2009), en la línea de Youngblood, insiste en la imposibilidad de pensar desde este momento los medios de forma independiente y la necesidad de buscar nuevas estrategias críticas para dar cuenta de estos modos de producción que ligan las tecnologías: “se trató de formular una experiencia, tal como se fue construyendo, poco a poco, a partir del momento en que se hizo evidente que habíamos entrado, a través del video y de todo lo que este conlleva, en un nuevo tiempo de la imagen” (p.15).

La noción de “cine performativo” puede relacionarse más estrechamente a otra perspectiva más abierta y más especulativa que piensa el cine sin su materialidad audiovisual y que, por lo tanto, puede ser realizado por otros medios (Bullot 2019; Collado, 2012; David, 1992). En su manifiesto “La película performativa” (2019), Érik Bullot se pregunta: ¿Una película sigue siendo película cuando la cinta está ausente? Una película performativa es, por ejemplo, aquella que produce un cineasta o un artista cuando hace una conferencia o presentación en vivo con láminas proyectadas ante un público. O, también, una película que es contada o escrita por alguien en una narración verbal, en una conversación privada o una charla pública. Se trata de relevar aquellas imágenes hechas de palabras o de la *performance* de un cuerpo, como un conjunto de películas en potencia. El manifiesto de Bullot supone una respuesta posible al amplio debate que se abre a partir del modelo realista de André Bazin, quien propone en 1966 que el cine es el registro inmortalizado de una imagen en una cinta plástica. “Al migrar de la sala de proyección hacia el museo o el ordenador, el cine transforma

su propio marco teórico. ¿Cuál es la razón de este desplazamiento? ¿Se trata de un final [del cine] o de una metamorfosis?" (Bulot, 2020, p.14). Se trata de una interrogante epistémica. Otra hipótesis de su ensayo *Salir del cine...* es que el cine de autor es un proyecto inconcluso que se retoma en el arte contemporáneo, un campo en el que se diluyen los parámetros elementales del cine (la sala de teatro, el proyector, las butacas, la pantalla única). La performatividad del medio hace también mutable o performativa la experiencia del espectador.

Si tomamos como referencia las instalaciones que presentó Raúl Ruiz durante la década de 1990 en distintos espacios del arte contemporáneo, también es posible relacionar el cine performativo con los tránsitos e hibridaciones ficción-documental (Bruzzi, 2006; Donoso & De los Ríos, 2019). Por ejemplo, su primera exposición titulada *La expulsión de los moriscos* (1990), presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston, cuenta la historia de España por medio de objetos encontrados. Al año siguiente, la instalación *139 Usted está aquí* propone una historia del cine pasando por la pintura flamenca. Para Stella Bruzzi (2006), "un documental nunca será una realidad ni borrará o invalidará esa realidad por ser representacional. Además, el espectador no necesita señales ni comillas para comprender que un documental es una negociación entre la realidad, por un lado, y la imagen, la interpretación y el sesgo, por el otro" (p.6). En su trabajo, Ruiz dio importancia a la memoria material y a las historias secretas que cuentan los objetos en escena, ellos ocuparon una función narrativa en su cine y en las instalaciones.

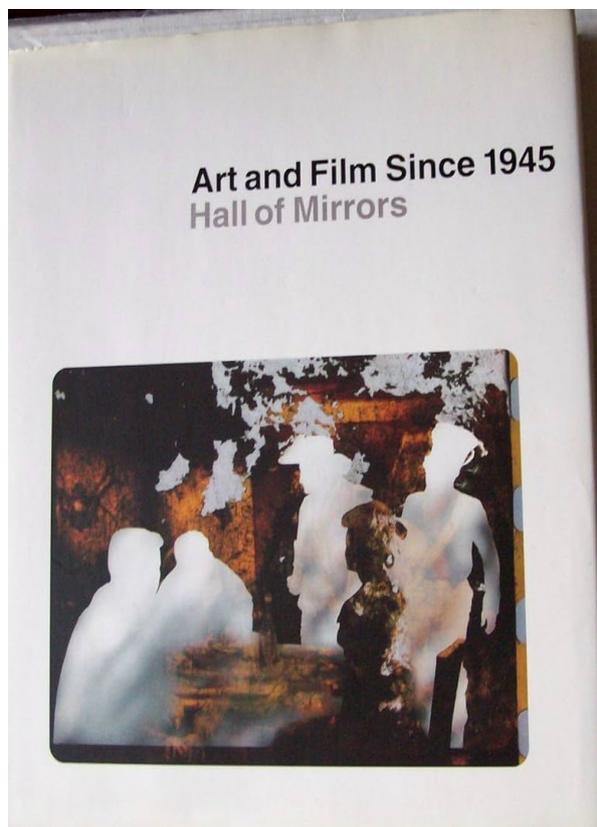
La curadora Catherine David, quien trabaja con Ruiz montando la mencionada versión de *La expulsión de los moriscos* en la Galería Jeu de Paume de París, reconoció tempranamente que sus instalaciones retornan a la materialidad del teatro, al "cartón piedra", al cine de Méliès, donde las costuras están a la vista. Las exploraciones implicaron un posicionamiento, de la mano del pasado, frente a las instalaciones contemporáneas más espectaculares que utilizan las tecnologías sofisticadas de su época:

creo que en el mundo contemporáneo donde muchas imágenes son imágenes planas, imágenes vacías, y donde se trabaja mucho para vaciar las imágenes de su sentido, tanto Raúl Ruiz como Jeff Wall

—podríamos encontrar otros ejemplos, pero me parece que los dos son a la vez muy antitéticos y muy cercanos— trabajan con esta complejidad infinita de las imágenes y la profundizan. Jeff Wall lo hace mediante este cruce de la imagen fílmica, fotográfica, y de su relación con la tradición de la gran pintura histórica, mientras Raúl Ruiz intenta retrabajar la imagen del cine a través de la imagen teatral, intenta devolverle profundidad, profundidad material y profundidad espiritual<sup>9</sup>.

Incluso en el cine temprano de Ruiz es posible detectar algunas hibridaciones claras entre la ficción y el documental. En la década de 1960 y durante la Unidad Popular, Ruiz trabaja un método cinematográfico de corte fenomenológico que llamó "cine de indagación" que funcionaba para abordar situaciones conflictivas. Con este método, su cine de la época escapaba de la ideología y revelaba las paradojas que sustentan la cultura chilena.

**Figura 3:** Portada del catálogo de la exposición colectiva *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, Museo de Arte Contemporáneo (MOCA), Los Ángeles (CA), 1996. En esta exposición Raúl Ruiz presenta su instalación *All the Evil in Men*, que consiste en una primera reposición de la instalación *139 Vous êtes ici (139 Usted está aquí)* montada en Francia en 1992 (Figura 1).



Fuente: Colección personal.

### 3. 139 *Usted está aquí:* ejercicios de la mirada

La instalación *139 Vous êtes ici* (*139 Usted está aquí*) de Raúl Ruiz fue montada por primera vez en 1992 en el centro de arte Le Crédac, en Francia. Esta ha tenido al menos tres reposiciones posteriores con distintos títulos y curadores, lo que ha tornado difícil su investigación en el presente y la reconstrucción de sus distintos elementos. Una segunda versión fue incluida en la ya mencionada exposición *Hall of Mirrors. Art and Film since 1945* (Figura 3), aunque con otro título, *All the Evil in Men*, que Ruiz tradujo en sus cuadernos como “Todos los males del mundo”<sup>4</sup>. Fue posible constatar que se trataba de la misma exposición solo por la fotografía incluida en el catálogo del MOCA. Las dos versiones posteriores son póstumas y, por lo tanto, más especulativas: trabajan a partir de los archivos. Ambas se titularon *Todos los males del mundo* y tuvieron lugar en Santiago de Chile: en 2021, bajo la forma de una completa reposición en el Museo Nacional de Bellas Artes utilizando una sala y una rotonda en el primer piso, en el marco de la Bienal de Artes Mediales; y en 2023, se hace una evocación libre y fragmentaria en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, como parte de la exposición Raúl Ruiz: el ojo que miente, curada por Francisca García y Érik Bullo.

Le Crédac, ubicado al sur de París, fue un centro de arte que ocupaba un edificio antiguo que anteriormente había sido una sala de cine. Este antecedente se transforma en el punto de partida de esta pieza que escenifica la nave de una iglesia que se confunde con una sala de cine. La sala incorpora filas de bancas de iglesia que miran hacia el fondo de la sala, en donde en lugar de un altar se proyecta una película. Originalmente se trató de un film en 16mm —hoy extraviado—, protagonizado por un sacerdote cuya mirada esquiva la cámara (Figura 1). En la instalación a intervalos, el film central se apaga para dejar ver una pintura directamente dibujada en la tela de la pantalla, con el posible autorretrato del pintor renacentista Rogier Van der Weyden, quien se propuso representar(se) con la mirada de Dios (Figura 2). A los costados de la sala, una serie de celdas o pequeñas habitaciones recuerdan a los confesionarios de una iglesia y, también, a la arquitectura carcelaria del panóptico. En ellas se escenifican alternadamente dormitorios y salas de

trabajo que incluyen camas y máquinas de escribir, botellas, televisores, ropa, mobiliario, cuadros, perchas, tazas de café, entre muchos otros objetos. En esta parte de la instalación, el espectador solo puede mirar el interior de las celdas a través de las rendijas en forma de cruz que se recortan en sus muros, situación que transforma al espectador en un voyeur, que ve (y vigila) sin ser visto (Figura 4). La oscuridad de la sala central se interrumpe sólo por la proyección intermitente del film central y por la iluminación interior de las celdas que se cuele por las rendijas en forma de cruces, ya sea de una ampolleta o de un televisor encendido que ha perdido la señal (Figura 6).

Ruiz había escrito un texto teórico muy especulativo titulado “La relación de los objetos en el cine”, publicado en francés en los *Cahiers du cinéma* en 1978. El uso narrativo de los objetos propone la puesta en teatro del cine y un ejercicio documental. Por medio de los objetos es posible relacionar las instalaciones con las películas, por ejemplo, con *Tres tristes tigres* (1968) o en *The golden boat* (1990), ambas películas muy distintas pero en las que se escenifican hileras de botellas vacías con una función narrativa. También, *Las tres coronas del marinero* (1983), cuya cámara mira desde puntos de vista inverosímiles mostrando colecciones de muñecas. Los objetos utilizados en *139 Usted está aquí* eran adquiridos en los mercados del barrio del centro cultural o recolectados entre el equipo de producción; por lo tanto, asumían una función documental del contexto, dialogan con él y sitúan la exposición. Como un ejemplo de ello, las camas utilizadas en Le Crédac provenían del viejo hospital del mismo barrio que estaba en proceso de modernización.

Durante ese mismo año 1992, Ruiz realizó al menos cinco trabajos cinematográficos: el cortometraje *Las soledades*, que toma su nombre del famoso poema de Góngora del barroco español; el largometraje *El ojo que miente*, que recorre las bizarras aventuras de un detective de milagros que es acosado por pesadillas del infierno; la serie de televisión *TV Dante* para la BBC, específicamente la parte dedicada al infierno que fue filmada con actores chilenos; la ficción inacabada *Basta la palabra*, a la que no se ha tenido aún acceso; y también, el cortometraje *Visiones y maravillas de la religión cristiana*, donde personajes están purgando sus culpas como si estuvieran en el in-

fierno. El film central de la instalación fue grabado probablemente en el momento del rodaje de este último. Si bien en ese cortometraje no aparecen las secuencias incluidas en la instalación de Le Crédac (pues conocemos un registro audiovisual de esta exposición histórica)<sup>5</sup>, coincide la locación y la actuación de Jean Badin. Esta constelación de trabajos permite confirmar que en el proyecto de Raúl Ruiz sus instalaciones, sus filmes y los textos consisten en entregas que convergen, se contaminan, trasponen y afectan entre sí y que son parte de una misma investigación intermedial, en este caso, sobre la cultura cristiana.

Madeleine van Doren, curadora de la exposición histórica en Le Crédac, explica que la instalación pone en escena el pensamiento 139 del filósofo Pascal titulado “Divertimento”, del cual toma en parte su título: “Todos los males del hombre provienen de una sola cosa: no ser capaces de estar quietos en una pieza”. El título *139 Usted está aquí* interpela directamente al espectador que se ubica aquí y ahora, para realizar una serie de acciones en esta escenografía que puede ser también un set de rodaje. La instalación es un filme por venir y el espectador se convierte involuntariamente en un actor de esta película. Las rendijas o mirillas en las celdas hacen que el espectador nunca pueda ver la imagen total, en el sentido de la imagen divina, que es la que aparece retratada en la pintura de Van der Wyden. Al mismo tiempo, el espectador debe forzar poses específicas con su cuerpo (agacharse, estirarse, apretarse al cuerpo de otro espectador vecino) para mirar por los agujeros que dejan ver de forma parcelada los objetos (**Figuras 4, 5, 6 y 7**). El pensamiento de Pascal —la incapacidad humana de mantenerse quietos— puede leerse como un intento de extender una crítica al sistema de control social (impuesto y autoimpuesto), que imprime presión sobre el cuerpo de los trabajadores, que están confinados o que a lo largo de toda la vida trabajan y descansan para volver a trabajar. Esta correspondencia no es arbitraria si se recuerda que cuando Ruiz escribe su famosa “Teoría del conflicto central” ofrece su crítica a la cultura de la productividad y la defensa del aburrimiento como una dimensión esencial para la creatividad (Ruiz, 2013, p.20).

A propósito del autorretrato de Van der Wyden pintado en la tela de pantalla, Ruiz escribió: “sus ojos parecían posarse en cualquiera. Ahora mira

en una sola dirección y no parece ver a nadie” (Ruiz, 2013, p.60). Este autorretrato consiste en la copia de un detalle del tapiz *Justicias de Trajano y Herkenbald* de los años 1450s, que se conserva actualmente en el Museo Histórico de Berna. Este tapiz, a su vez, copia el autorretrato original de Van der Weyden incluido como detalle en los murales del Ayuntamiento de Bruselas destruidos en 1695<sup>6</sup>. La complejidad de la imagen de Van der Weyden ha sido objeto de abundantes estudios. La reflexión ya citada de Ruiz es parte de su ensayo “Imágenes de imágenes”, incluido en las *Poéticas del cine* (2013). La mención a la historia y traducción de esta imagen en distintos soportes (tela de pantalla, tapiz y mural) da cuenta del interés del cineasta por la historia de las imágenes, pero específicamente por aquellas imágenes que en sí mismas cuentan historias de imágenes, es decir, imágenes que tienen distintas versiones o traducciones de un soporte y otro. Al plasmar esta imagen en el lienzo de la pantalla de cine en la instalación, puede que el cineasta haya querido intencionar al menos dos reflexiones: la primera, la pulsión escópica de Van der Weyden, quien se retrata con la mirada de Dios, que todo lo ve, desde la distancia, en los muros del Ayuntamiento, posición privilegiada para mirar y controlar la ciudad con el comportamiento de sus habitantes. En segundo lugar, sobre el estatuto profano de la copia, o bien sobre la paradoja que portan las imágenes que en el proceso de la reproducción han perdido su aura, pero que, al mismo tiempo, se han enriquecido producto de esa transformación. En el mismo ensayo “Imágenes de imágenes” Ruiz señala al respecto: “[U]na imagen original que genera otras imágenes que a su vez se vuelven un fragmento de ella, reflejándola y perfeccionándola” (Ruiz, 2013, p.56).

El uso de imágenes pictóricas no es en ningún caso aislado en la trayectoria del cineasta. Él genera variados diálogos entre cine y pintura en películas como *Sotelo* (1976), *La hipótesis del cuadro robado* (1978), *Dalí: páginas de un catálogo* (1980), *Paya et Talla* (1988), *Viento agua* (1996), *Miotte* (2002) o *Klimt* (2006). A través de ellas, desarrolla reflexiones teóricas sobre la imagen y la mirada, considerando también las posibilidades del ojo-cámara y su utilización a modo de brocha (sobre todo en *Miotte*). Además, el texto “Acerca de los cuadros vivientes en la pintura de Balthus” del escritor francés Pierre Klossowski, fue tremendamente influyente para Ruiz y lo lleva a desarrollar una se-

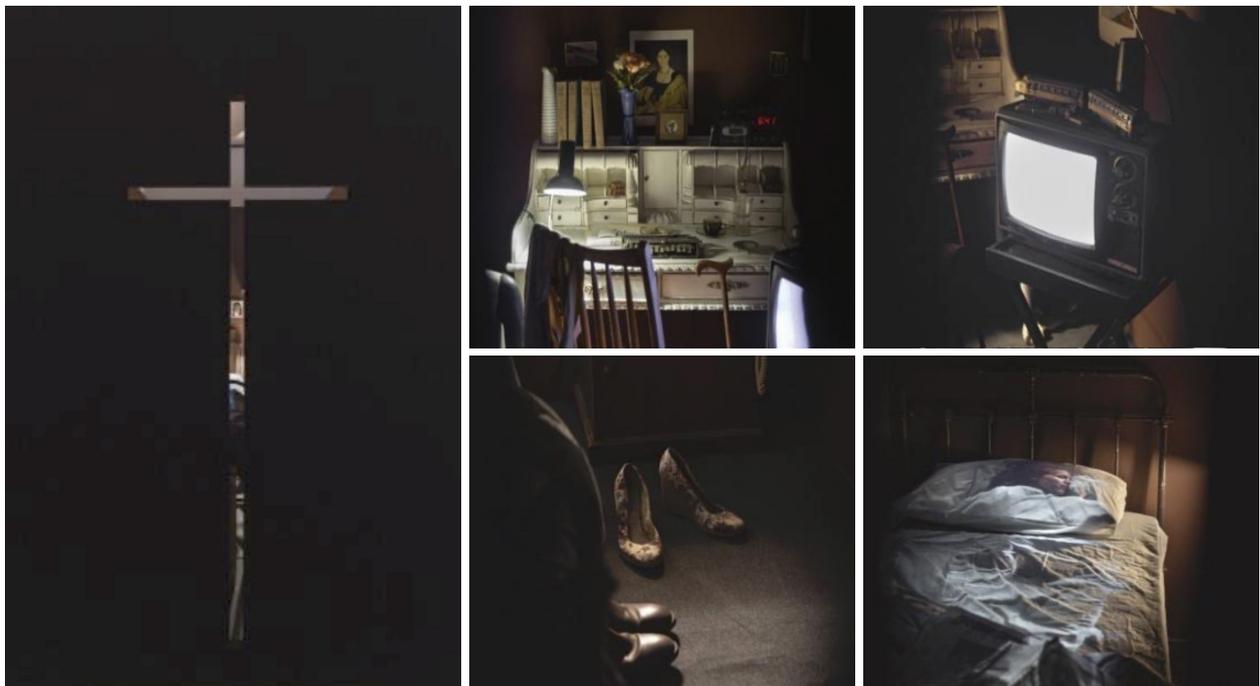
rie de ejercicios cinematográficos e instalativos a partir del dispositivo del *tableau vivant* o “cuadro viviente”. Este consiste en una práctica que utiliza a actores para recrear pinturas históricas, de un modo tridimensional y, con ello, develar el drama interno de las escenas pictóricas. En la instalación *La expulsión de los moros*, por ejemplo, trabajó a partir de un cuadro desaparecido de Velázquez, del cual no hay ningún registro. En la instalación, el cineasta se propuso reponer con la participación de los espectadores en escena, la imagen perdida del cuadro, que se sabe por las crónicas de época, representaba el drama migratorio de la expulsión mora de la Península.

El trabajo con archivos en el presente puede ser conflictivo y generar debates. Abordar los trabajos de artistas que ya no están presentes no es algo fácil. En este caso, las exposiciones actuales impulsan nuevos tránsitos entre la ficción y el documental. En la reposición de esta instalación que se realiza en 2021 en el Museo Nacional de Bellas Artes, el filme extraviado con la actuación de Badin es repuesto en sala gracias a una nueva producción de la Bienal con participación de un equipo chileno. Esta decisión posibilitó al público local conocer el funcionamiento histórico de la instalación.

Sin embargo, con ello también asumía el riesgo de la espectacularización o el simulacro respecto de una pieza artística que aparece de la noche a la mañana, sin contar que sus archivos están extraviados y no han sido cuidados históricamente. Esta ausencia se asume en la exposición de 2023 tomando otra decisión. Allí se recupera la escenificación de las celdas con sus objetos y rendijas, sin embargo, el filme central se reemplaza por una entrevista con la curadora Van Doren y se saca de escena la pintura de Van der Wyden.

En la evocación libre realizada de esta instalación en Santiago durante 2023, se incluyó en una de las celdas un elemento nuevo y que apoyaba el requerimiento del “usted está aquí”. Una proyección cenital sobre una cama, muestra a una mujer adulta durmiendo y dándose vueltas (**Figura 8**). El espectador ha entrado sin intención de hacerlo en un dormitorio privado y es sometido por el dispositivo a la presión de manejar su propia pulsión *voyeur* que le incita a permanecer mirando. La opción por este recurso audiovisual no fue del todo arbitraria, si se considera que la instalación original de 1992 incluía la proyección de un hombre moviéndose sobre una cama que se ubicaba antes del acceso a la sala principal con la iglesia-cine.

Figura 4, 5, 6, 7 y 8: Vistas de las celdas que integran la instalación *Todos los males del mundo*. Reposición presentada en la exposición Raúl Ruiz: El ojo que miente, curatoría de Francisca García y Érik Bullot, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Santiago de Chile, 2023.



Fuente: Fotografías gentileza de Benjamin Matte/MSSA.

## 4. Conclusiones

Los epígrafes que encabezan este artículo permiten proponer una reflexión en al menos dos direcciones que pueden vincularse. El filósofo italiano Emmanuel Coccia parece recordarnos que la vida nunca desaparece, sino que se transforma. Este principio es muy cercano al posicionamiento de artistas e investigadores (como los citados Érik Bullot o Esperanza Collado) respecto de la metamorfosis actual del cine y su resistencia a una sola definición o una práctica estable. Este principio también puede funcionar para pensar en general la historia de la tecnología o cuestionar la lógica del descarte o del desecho propio de la cultura de consumo. Históricamente el advenimiento de una tecnología nueva ha sembrado un tipo de pánico o la sensación del “fin” o muerte de algo. Fue lo que sucedió respecto de la pintura cuando aparece la fotografía, el cine o el video. Sin embargo, la pintura sigue existiendo. O bien, lo que sucedió con la fotografía análoga cuando aparece la cámara digital. O lo que sucede hoy ante la inteligencia artificial que amenaza con extinguir nuestra especie. Tal como recuerda la curadora argentina Jazmín Adler (2023), parece, más bien, que las tecnologías no mueren ni desaparecen, sino que éstas pueden colaborar entre sí y los artistas se adaptan a estos cambios y experimentan con ellos.

Un camino para aproximarnos a lo nuevo es considerando también lo antiguo, decía Raúl Ruiz en la revista francesa *Art Press* en 1992 (Lestocart, 1992, pp.13-14). El campo de las artes visuales, y preferentemente las artes mediales, parece un territorio de exploración fértil para el pensamiento y la experimentación con medios. También un espacio de convergencia y arqueología tecnológica. Este método ha sido considerado también por artistas actuales. Por ejemplo, las pinturas figurativas con acrílico y óleo de la artista chilena Mariana Najmanovich pasan por procesos de producción y composición de imágenes con inteligencia artificial previamente, un tránsito que condiciona las formas del resultado visible. Otro ejemplo es la artista boliviana Aruma, quien combina la práctica del textil andino con la tecnología digital y el arte sonoro. Al escanear ciertos códigos QR presentes en sus tejidos con mostacillas, podemos conocer el sentido de palabras en lengua quechua. Estos trabajos explicitan la complejidad tecnológica y

geopolítica del presente que nos atraviesa. En el caso de Najmanovich y Aruma, sus trabajos también tienen plena conciencia del momento de su socialización o dispositivo de montaje, una vez que son exhibidos al público. Es decir, se trata de investigaciones que no disocian el momento de la producción con el de la exposición.

Esta última reflexión vincula el ensayo de George Didi-Huberman citado en un comienzo. El filósofo francés, quien también ha diseñado varias exposiciones en Europa, enfatiza en la dimensión creativa —y pedagógica— de la propuesta curatorial. En el caso de Ruiz, es posible afirmar que con las instalaciones logra al fin romper la bidimensionalidad de la pantalla y alcanzar al espectador. Esta búsqueda no es explícita en la trayectoria. Sin embargo, es posible rastrearla en distintos momentos: sus puestas en escena de teatro y ópera, sus talleres de actuación con jóvenes de distintas profesiones, su investigación cinematográfica sobre las audiencias del cine y la televisión (muchas películas ponen en escena a actores actuando de espectadores), el uso de maquetas y dioramas en sus películas para abrir la historia, o, también, en el uso de objetos en general. Las instalaciones se convierten en un tipo de laboratorio. Los espectadores de museos o galerías de arte son relativamente heterogéneos —con sus distintas edades, clases sociales, identidades culturales o sexoafectivas—. O, al menos, no se seleccionan o controlan directamente de antemano, como se hace en el trabajo de *casting* de una película. Si las instalaciones son películas y Ruiz es su director, sus exposiciones pusieron en escena a los públicos anónimos, como un ejercicio de película en vivo, efímera, en tiempo real, de película performativa, que permitía investigar conflictos históricos o culturales de difícil solución.

Las escenografías o set de rodajes montados como instalaciones en los espacios de arte contemporáneo no solo implicaron para el cineasta un posicionamiento ante un debate abierto sobre las transformaciones del cine en contacto con las tecnologías electrónicas y digitales. La incursión de Ruiz también renovó o experimentó con el uso acostumbrado de este tipo de espacios de las artes visuales. Actualmente, su trabajo tiene una correspondencia directa en exposiciones contemporáneas que utilizan el dispositivo escenográfico para permitir recorridos inmersivos y experienciales. Entre ellas, la mencionada exposición de homenaje, *Raúl Ruiz*:

*El ojo que miente* en el Museo de la Solidaridad de Santiago, o también, *LUNA. Refugios de nocturnidad forzada* de Soledad García, Fernanda Aránguiz y Ana Corbalán en el Centro Cultural España de Santiago, ambas en 2023; *Los hiperbóreos* (2022) de los artistas León & Cociña, montada en el Centro Cultural M100 de Santiago; o, en un ámbito internacional, *Dreams Have No Titles (Los sueños no tienen título)* de la artista francesa-argelina Zineb Sediras, presentada en el pabellón de Francia en la versión 59 de la Bienal de Venecia.

## Notas

1. Folletería de exposición "L'Expulsion des Maures", Galería Jeu de Paume, París, 1991. Documento con-

servado en Archivo Ruiz-Sarmiento, PUCV, Chile, sin número de catalogación.

2. A través de la investigación de archivos y el testimonio de Valeria Sarmiento, se establece que ambos cineastas desarrollaron proyectos para la estación británica BBC, por ejemplo, *Las soledades* (1992), *TV Dante* (1993) y *Wind Water* (1995).
3. Entrevista a Catherine David, documento audiovisual (1992). Cortesía de Catherine David y Maren Köpp. Colección particular.
4. Cuaderno de Raúl Ruiz nº 26, 1996. Documento conservado en Archivo Ruiz-Sarmiento, PUCV, Chile.
5. El documento audiovisual de 1992 ha sido facilitado de forma privada por Catherine David.
6. Agradezco a la historiadora Ana María Risco (Universidad Alberto Hurtado) los antecedentes de esta pintura. Conversación sostenida en marzo de 2022.

## Referencias

- Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Ediciones Colihue.
- Braidotti, R. (2016). *Lo posthumano*. Editorial Gedisa.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.
- Bullot, E. (2019). La película performativa. *Revista La Fuga*, 22. <http://2016.lafuga.cl/la-pelicula-performativa/930>
- Bullot, E. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Shangri-la Ediciones.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Editorial Cactus.
- Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Trama Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como dispositivo. *Minerva* 4(16), 24-28.

Donoso, C. & De los Ríos, V. (2019). Documental y ficción en el cine latinoamericano contemporáneo: fronteras y tránsitos. *Comunicación y Medios*, 28 (39), 9-10. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.53781>

La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE.

La Nación (2023). FuturIA: Cómo la inteligencia artificial está transformando el mundo del arte y la creatividad. *La Nación Tecnología*. <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/futura-como-la-inteligencia-artificial-esta-transformando-el-mundo-del-arte-y-la-creatividad-nid20102023/>

Lestocart, L. (1992). Raoul Ruiz l'homme qui regarde (entrevista). *Art Press*, 172. 10-16.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Ediciones Universidad Diego Portales.

## Agradecimientos

Proyecto de investigación ANID / Fondecyt / Iniciación 11220246.

### • Sobre la autora:

**Francisca García-Barriga** es doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Potsdam, Alemania (2017). Actualmente es Profesora Asociada del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Este artículo se desarrolla en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11220246 (Chile), del cual la autora es investigadora responsable.

---

### • ¿Cómo citar?

**García-Barriga, F.** (2023). Películas que nos miran. El cine performativo de Raúl Ruiz. *Comunicación y Medios*, 32(48), 48-58. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.71602>

# Representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas

*Representations and social imaginaries of the abuse of power in Chilean late-night soap operas*

## Rocío Silva-Moreno

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile.  
rvsilva1@uc.cl  
<https://orcid.org/0009-0003-3182-612>

## Cristian Cabalin

Universidad de Chile y Universidad Central de Chile  
Santiago, Chile.  
ccabalin@uchile.cl  
<https://orcid.org/0000-0003-1327-1478>

## Resumen

Pese a las transformaciones tecnológicas y de las prácticas de consumo cultural, en Chile las telenovelas siguen siendo uno de los productos televisivos más vistos, por lo que sus representaciones juegan un rol clave en la construcción de imaginarios sociales diversos. Basado en la revisión de tres telenovelas nocturnas chilenas —*El Señor de la Querencia* (2008), *Perdona nuestros pecados* (2017-2018) y *Juegos de poder* (2019)—, en el artículo se realiza un análisis de las representaciones sobre el abuso de poder que estas producciones construyen y sobre cómo éstas contribuyen a la creación de un imaginario común sobre el poder y su legitimidad. Se realizaron análisis de narrativa y televisualidad, así como una síntesis hermenéutica de las telenovelas en tanto discursividades situadas. Los resultados muestran que los relatos fundamentan el abuso de poder en la corrupción moral y el resentimiento. Concluimos que, en las telenovelas nocturnas, el abuso de poder es un tópico cuyo abordaje desde el melodrama y el suspenso construye un esquema valórico polarizado a partir del cual se delimita el ejercicio legítimo del poder.

**Palabras clave:** Telenovelas nocturnas, abuso de poder, televisión abierta, representaciones del poder, imaginarios sociales.

## Abstract

Even though there has been changes in technology and cultural consumption practices, soap operas continued to be viewed, making them one of the most watched products on television in Chile; as a result, their representations play a key role in the construction of social imaginaries. Based on the review of three Chilean late-night soap operas —*El Señor de la Querencia* (2008), *Perdona nuestros pecados* (2017-2018), and *Juegos de poder* (2019)— this article analyzes the representations of the abuse of power, and how they contribute to the creation of a common imaginary about the power and its legitimacy. Narrative and tele-visual analysis was conducted, considering the hermeneutical synthesis of soap operas as situated discursivities. The results show that the stories propose the foundations of the abuse of power on moral corruption and resentment. We conclude that, in late-night soap operas, through the use of melodrama and suspense, the abuse of power is a topic that builds a polarized value scheme from which the legitimate exercise of power is delimited.

**Keywords:** Night soap opera, abuse of power, open television, representations of power, social imaginaries.

## 1. Introducción

Durante los últimos años la sociedad chilena ha experimentado el cuestionamiento de preceptos que habían sustentado la estabilidad del modelo político, social, económico y cultural construido en dictadura. Sin embargo, no existe consenso respecto de lo que ha ocasionado el malestar, a cuatro años de las revueltas de 2019, y con un proceso constitucional aún en marcha. Un elemento se relaciona con lo que se ha conceptualizado como una reacción contra el abuso de poder de empresarios y políticos, uniformados y miembros de la iglesia, que han tomado ventaja de sus posiciones de privilegio.

Esta experiencia del abuso de poder está mediada por referencias y narraciones que proveen vías de comprensión para los fenómenos. Nuestros comportamientos, actitudes y creencias, así como nuestra disposición y expectativas, son resultado de complejos procesos de interacción social, de modo que nuestra agencia se encuentra mediada por los recursos y saberes de nuestra cultura (Van Dijk, 2016; Hall, 2017). En las sociedades contemporáneas, este proceso se encuentra atravesado por el despliegue mediático, que juega un rol clave en la construcción de marcos de interpretación de la realidad. La experiencia es interpretada a partir de los recursos provistos por el entorno y los medios, articulados en una suerte de *sentido común* que se actualiza en relaciones de poder contingentes y configura cierto clima de época (Evans & Hall, 2016).

Las telenovelas son uno de los productos mediáticos de televisión abierta más consumidos intergeneracionalmente, suscitando el interés de públicos diversos (Fuenzalida, 2006; Lozano & Frankenberg, 2008). En Chile son un contenido de carácter nacional, que busca interpelar a partir de sensibilidades compartidas y vivencias cotidianas. Así, las telenovelas proponen lecturas y formas de comportamiento frente a acontecimientos y conflictos relacionados con experiencias locales y emociones primarias asociadas al diálogo intergeneracional en su proceso de socialización.

Las telenovelas se han convertido en un espacio para la significación de diversos problemas sociales que se han incorporado a los relatos centrados en el melodrama (Santa Cruz, 2003), asumiendo un rol protagónico como soportes de las intrigas y

no solo como recursos secundarios. En el caso de las telenovelas nocturnas, las producciones incorporan también recursos desarrollados en el cine y las series, dando una mayor complejidad a las tramas. Uno de esos problemas sociales es el abuso de poder y cómo este debe o puede ser enfrentado. Por eso, este artículo se pregunta: ¿cómo ha sido representado el abuso de poder en las telenovelas nocturnas chilenas? Y ¿qué imágenes y qué sentidos construyen el repertorio cultural sobre el abuso de poder provisto por estas producciones?

## 2. Marco teórico

Las relaciones sociales están tensionadas por relaciones materiales de sentido, inscritas en procesos sociohistóricos en los cuales, en cada contexto, se despliegan ciertas posibilidades del decir y de lo visible (Foucault, 2010, 2011) y se establecen los términos de los conflictos. De esta forma, las representaciones no solo proveen modos de interpretar la experiencia, al ordenar, simplificar y cristalizar la percepción de la realidad, sino que conforman códigos culturales compartidos que permiten la comunicación, mientras otorgan sensaciones de identidad, pertenencia y cohesión a los individuos y grupos. Asimismo, constituyen un elemento central en el modo en que los sujetos se predisponen a la acción y la orientan, en tanto favorecen en la predictibilidad de los sucesos (Girola, 2012).

Las representaciones inciden en la construcción de imaginarios sociales. Estos funcionan como matrices de interpretación de la realidad más generales y abstractas, constituyendo la sustancia de la significación, de la investidura de sentido (Gómez, 2001). Pueden ser comprendidos como supuestos culturales epocales de trasfondo y en continua transformación, que se organizan como una red compleja sobre la que se sostienen las prácticas discursivas y sociales a través de la representación. Lo que una sociedad puede comprender está limitado por los modelos de explicación aceptados en ella, disponibles en el imaginario, en donde se establece lo que puede ser comprendido como real y/o posible, y lo que es legítimo. En esto reside su relevancia política, tanto para mantener un status quo como factor de equilibrio psicosocial, como para su transformación, al ampliar los límites de lo posible. Pues es el terreno en que se posicionan y definen los conflic-

tos sociales, así como es una de las dimensiones en juego de esos conflictos (Baczko, 1999; Gómez, 2001; Dittus *et al.*, 2017).

Funcionan como series de oposiciones en las que se estructuran aspectos afectivos de la vida colectiva y que forman una red articulada de significaciones que se distribuyen sobre la base de dimensiones como legitimar/invalidar, justificar/acusar, incluir/excluir, entre otras (Baczko, 1999). En esta comprensión, la narratividad otorga inteligibilidad a los distintos elementos de la experiencia, como un dispositivo cognitivo modelizador (Gómez, 2001). Así es como las mentalidades perciben los acontecimientos como un conflicto con un desarrollo, a partir del cual se distribuyen roles actanciales, atravesados por valoraciones afectivas. El esquema elemental de ese conflicto narrativo ha sido planteado como un conflicto entre deseo y ley, donde los imaginarios constituyen espacios tímicos asociados a disposiciones afectivas elementales, anteriores a cualquier verbalización, y que en cuanto tales, resultan inenarrables (Gómez, 2001).

La telenovela, en tanto, tiene sus raíces en el folletín francés, la novela por entregas y la radionovela, en la que se desarrolla el suspenso como estrategia de enganche y se vincula con el melodrama clásico, mientras hereda elementos del cine y la radio. No obstante, sus primeros antecedentes formales se remontan a los albores de la televisión, cuando la *soap* opera estadounidense emerge en la década de 1950 como formato asociado a estrategias publicitarias de productos, con historias que se resuelven en cada capítulo, manteniendo un final abierto. En Chile, sus principales antecedentes se encuentran en el teleteatro. Posteriormente, solo con *La Madrastra*, en 1981, se inició la producción industrial de este tipo de contenidos en el país y marcó un hito que permitió su posicionamiento en los horarios de mayor audiencia y el desplazamiento de las producciones argentinas y venezolanas.

En tanto formato, la telenovela es un relato de ficción que puede ser considerada como una “novela dialogada”, ordenada y segmentada en capítulos, que conlleva una semiosis visual y cuya estructura apunta hacia un desenlace. Esto resulta afín a la construcción de un compromiso ideológico a lo largo de la trama, asociado a un final moralizante (Aimone, 2007). Su núcleo suele ser una historia de amor donde la pareja atraviesa múltiples obstáculos

hasta lograr finalmente reunirse. El melodrama, como género, es su principal componente. Éste se caracteriza por el carácter maniqueo de los personajes y la centralidad de los conflictos asociados a relaciones y emociones humanas básicas (Mittell, 2015). Como señalara Martín Barbero (1987), las reglas de los géneros establecen el patrón básico de los formatos. Los géneros median entre la lógica de la producción y la del consumo (Dorcé, 2020) y, en este sentido, son comprendidos como algo que pasa a través del texto audiovisual y se vincula con las competencias sociales de decodificación, más que como una propiedad del texto, una estructura o una taxonomía.

Las telenovelas constituyen puntos de convergencia de diversas estructuras de sentimiento (Williams, 1980) que movilizan dimensiones afectivas de la experiencia sociohistórica a través del melodrama y otorgan cierta “coherencia emocional” a las configuraciones culturales en América Latina (Dorcé, 2020). Su circulación tiene lugar a partir de su inserción en la vida cotidiana del telespectador, como una perturbación provisoria, que rompe con la monotonía de esa cotidianidad, con propuestas que recurren, por oposición, al conflicto, el contraste y la transgresión (Aimone, 2007). Son ficciones particularmente vinculadas a su contexto de producción, pues por el modelo económico que las sostiene, dependen de los buenos resultados del rating para mantenerse al aire. En este sentido, la importancia de liderar en sintonía obliga a las producciones a sintonizar con los intereses de una posible audiencia.

En Chile, los principales modelos utilizados para el desarrollo de la producción local de telenovelas fueron el realista y el postmoderno (Santa Cruz, 2003; Fuenzalida, 2011; Amigo *et al.*, 2014), donde se incorporan otras temáticas a las tramas sentimentales. Adaptándose a los nuevos contextos de producción, se han desarrollado producciones para nuevos horarios, ampliando la gama de contenidos, temas y actores sociales. Así, las telenovelas han incorporado contenidos asociados a violencia, sexo, delincuencia, drogas y roles de género, entre otros; actores sociales como niños, niñas y adolescentes, personas mayores y migrantes, y la preocupación por la memoria histórica en producciones sobre el pasado de Chile (Mujica, 2007; Mateos-Pérez, 2018). Y si bien en las tramas prevalece la lucha por consolidar una historia de amor, el final feliz de

la pareja principal ya no se da por obvio. Los personajes se complejizan mostrando más matices y respondiendo a distintos tipos sociales (Fuenzalida, 2011). Al mismo tiempo, las esferas íntimas y privadas de los personajes adquieren relación con estos contextos y problemas sociales representados, que forman parte del imaginario social compartido (Franco, 2012).

Si bien el *rating* de la televisión abierta ha decaído, la televisión sigue siendo un actor sociocultural y político relevante (Santa Cruz, 2017), que más que desaparecer, se ha diversificado hacia la televisión por *streaming*, haciéndose presente en todo momento y no ya sólo en el hogar. En la actualidad, la ficción nacional corresponde a casi un tercio del total de la oferta a través de la televisión abierta (CNTV, 2023). Después de los programas informativos y misceláneos, las telenovelas fueron el tipo de programa más visto en 2022 (CNTV, 2023), liderando el consumo de contenidos de lunes a viernes.

La televisión es clave en la conformación de imaginarios sociales, como un dispositivo situado históricamente en una sociedad mediatizada en donde las prácticas sociales cobran sentido en relación directa con los medios de comunicación (Antezana & Santa Cruz, 2016). Un dispositivo que pone en circulación discursos que apuntan a la masividad y se organizan en un flujo continuo, cumpliendo funciones de articulación social. Las telenovelas hablan a y de los chilenos, aportando a la construcción de un sentido de comunidad y de “lo propio”, al mostrar espacios y modos de vida en su dimensión cotidiana, favoreciendo así la proximidad, la identificación y el seguimiento de los espectadores (Santa Cruz, 2003). En este sentido, si bien no siempre se trata de producciones con pretensiones de educar o formar a sus audiencias, sí son discursos sobre la sociedad que exponen problemáticas diversas, como los conflictos familiares, las clases sociales, cuestiones sobre la cultura y las identidades colectivas y, últimamente, el ejercicio del poder y su abuso.

### 3. Marco metodológico

Abordamos los imaginarios sociales sobre el abuso de poder propuestos por las telenovelas nocturnas chilenas a través del análisis de tres producciones: *El Señor de la Querencia* (TVN, 2008), *Perdo-*

*na nuestros pecados* (Mega, 2017-2018) y *Juegos de poder* (2019). Primero se realizó un visionado de cada telenovela, a partir del cual se elaboraron diarios de recepción (Franco, 2012), en donde se consignaron distintos elementos, relativos tanto a la trama como a aspectos audiovisuales. Luego, para el análisis, se desarrollaron dos apartados: uno de narratividad y televisualidad, y otro de síntesis o interpretación hermenéutica

La primera parte del análisis fue realizada en el marco de un proyecto de investigación más amplio<sup>1</sup> interesado en indagar el rol de las telenovelas en la formación ciudadana del público adolescente. Para ese proyecto, se seleccionaron telenovelas emitidas en el periodo 2000-2020, criterio que cumplen las tres telenovelas elegidas que, además, fueron seleccionadas por haber sido emitidas en horario nocturno con gran éxito de sintonía<sup>1</sup> y abordar directamente el abuso de poder como tema. Además, entre ellas resultaba posible observar el contraste entre las primeras telenovelas nocturnas realizadas en Chile y las más recientes; y, también, entre distintas épocas representadas. En este sentido, la muestra no pretende resultar representativa, sino simplemente abordar algunas de las construcciones elaboradas en los últimos años.

Para realizar el análisis se utilizó como instrumento de visionado un set de preguntas asociadas a las dimensiones de narratividad y televisualidad y abuso de poder. Así, en el apartado de narratividad (Borkosky, 2016; Acosta-Alzuru, 2007, 2015) y televisualidad (Caseti & Di Chio, 1999; Jost, 2007; Rocha, 2016) se desarrolló el análisis de los distintos elementos que componen el relato. En cada telenovela se identificó el planteamiento inicial y los ejes sobre los cuales se organiza la diégesis: la estructura actancial (Greimas, 1987) y acciones y conflicto (Galán, 2006). También se identificaron los nudos críticos del relato, los modos de elaboración del suspenso, las estrategias narrativas y la conclusión del arco dramático. Asimismo, se realizó el análisis de la superficie textual, de sus significantes visuales y sonoros, abordando la puesta en escena, el tratamiento audiovisual y la utilización del tiempo. Luego, en la interpretación hermenéutica, se analizaron las telenovelas en tanto discursividades situadas, abordando las relaciones entre la telenovela y su mundo de referencia e identificando las operaciones simbólicas a través de las cuales la producción interpela distintas dimensiones de ese

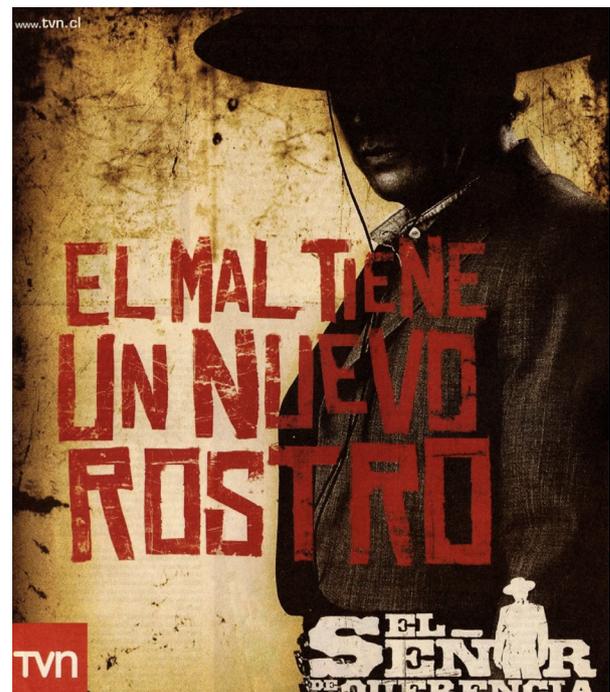
contexto social, histórico y geográfico en que se produce la emisión. Se describieron los principales acontecimientos de la agenda, el clima social y otros aspectos del periodo relacionados con la producción. Por último, en el apartado sobre el abuso de poder, se abordaron las dimensiones específicas de cada telenovela asociadas a esta temática a partir de la propuesta teórica sobre imaginarios y representaciones. Se enfatizó en la distribución de las posiciones, roles y cualidades de los personajes, sus relaciones diferenciales de poder, las modalidades del ejercicio del poder y la violencia (Foucault, 1988) y la deriva de los personajes y su desenlace. Asimismo, consideramos las principales imágenes y sentidos movilizados en relación con el abuso de poder y el repertorio ético (García, 2021) que sustenta la construcción valórica asociada a moralejas y casos ejemplificadores.

#### 4. Las telenovelas

*El Señor de la Querencia* fue la telenovela nocturna chilena más exitosa hasta el momento de su emisión. Causó polémica por la crudeza de sus imágenes y fue criticada, se dijo, por promover la violencia. Cuenta la historia de los habitantes de una hacienda de la zona central de Chile en 1920 cuyo dueño es José Luis Echeñique, "El Señor de la Querencia". El villano-protagonista de la ficción es un hombre machista y violento tanto con su familia como con sus trabajadores, especialmente sus empleadas, de quienes abusa sexualmente de forma habitual. Al lugar llega un forastero, Manuel Pradenas, un obrero calichero, hijo de la principal empleada de la casa, recién fallecida. Desata el conflicto cuando desafía la autoridad del patrón tras enamorarse de su esposa, Leonor, y descubrir que ha heredado parte de la hacienda por ser hijo ilegítimo del padre del villano.

La telenovela muestra la doble vida de los habitantes de la Querencia, quienes aparentan ajustarse a los códigos morales de la época, mientras secretamente viven "en el pecado", manteniendo vínculos socialmente prohibidos. Con el avance de la historia, no obstante, la trama se aleja del erotismo y la comedia para profundizar en el horror que ocasiona el comportamiento de José Luis, quien, en un delirio mesiánico que le hace objeto de revelaciones divinas, se obsesiona con erradicar

Figura 1: Afiche telenovela *El Señor de la Querencia*



el pecado de la Querencia, y con este argumento, viola, tortura y mata a todo aquel que le contradiga. La estructura narrativa se ordena así a partir del conflicto suscitado por violencia del patrón y lo que los personajes atraviesan hasta tomar finalmente la decisión de oponerse.

La producción escenifica una sociedad en donde el abuso de poder es posible gracias a la propiedad de la tierra y su trabajo, lo que permite al patrón dominar sobre todo el territorio. Sin embargo, el abuso no tiene lugar como resultado de la acumulación de recursos, sino como consecuencia de una desviación moral del villano, originada en un trauma asociado a un padre autoritario y maltratador. Su crueldad y, en general, su capacidad para traspasar límites vedados para otros encuentra su fundamento en el orden moral superior de Dios, de forma que, en su argumentación, siempre es él quien se encuentra del lado del Bien. El héroe, en tanto, representa los valores de la justicia, la bondad y el respeto. Huye de la justicia, pero porque fue injustamente acusado de atentar contra sus antiguos patrones. En este sentido, si bien está en contra de los abusos, el héroe rechaza la violencia como medio de terminar con ellos. Se diferencia de los demás personajes no solo porque tiene educación, sino porque la herencia le otorga un poder y le da la oportunidad de mostrar cómo se comporta un

patrón justo, que entrega un salario a sus trabajadores. Esto lo transforma en el elegido para liderar la oposición.

La violencia física y la muerte son la principal forma de abuso y control, a lo que se suma la vigilancia perimetral, la imposibilidad de escapar. El sometimiento de los personajes se produce en cuanto atestiguan o experimentan la crueldad del villano como parte del orden cotidiano de la hacienda, lo que resulta especialmente relevante en el caso de la violencia sexual, la más escenificada en la producción, y que afecta a empleadas y patronas. En este sentido, por ejemplo, destacan por su crudeza escenas de abusos donde el villano viola a su principal empleada frente a su hija y otra donde agrede a su sobrina por ser lesbiana. Este elemento es relevante, pues precisamente la violencia sexual hacia una menor de edad es la que marca el punto de inflexión para los personajes que deciden rebelarse a partir de este incidente. El énfasis en la violencia física, lo directo, lo literal y las impresiones intensas marcan una visión del ejercicio del poder que reposa fundamentalmente en dar muerte, del dominio directo sobre los cuerpos y ello como instrumento para modificar las acciones de otros (Foucault, 1988).

El conflicto es contenido por la esposa, quien mantiene el *status quo* impidiendo el enfrentamiento definitivo entre el héroe y el villano y evitar, así, que se “desate una guerra” entre los hermanos y velando por la preservación del mundo conocido. Pero el precio de sostener moralmente esta postura es la violencia desbocada. El villano escapa y asesina a casi todos para luego suicidarse antes de ser arrestado por la policía. Para los sobrevivientes solo hay el fin, pero no porvenir.

***Perdona nuestros pecados*** (2017-2018, Mega) también es una ficción de época, ambientada en el pueblo ficticio de Villa Ruiseñor, en el centro-sur de Chile, entre 1953 y 1961. A este lugar llega un joven y carismático sacerdote llamado Reinaldo Suárez. Vuelve al pueblo con el objetivo oculto de cobrar venganza por el suicidio de su hermana menor, quien fue violada en su niñez por un magnate de la zona. Este hombre es Armando Quiroga, un advenedizo que se casó con la hija de una de las familias tradicionales de la región y se transformó, así, en el empresario más rico y poderoso del lugar. Al llegar, el sacerdote se enamora de la hija adolescente de

Figura 2: Afiche telenovela *Perdona nuestro pecados*.



Quiroga. Así, el conflicto y la trama se organizan en torno a estos dos motivos tradicionales del melodrama —el amor prohibido y la venganza—, con un importante componente de suspenso relacionado con la revelación paulatina de los secretos de los personajes, todos ellos “pecadores”, y el desarrollo de una trama criminal levantada por el villano, quien maltrata especialmente a las mujeres de su familia, su amante y sus trabajadoras; e incurre en distintos delitos para mantener su posición, escamoteando las intenciones de los personajes por desenmascararlo.

En este caso, el abuso de poder también se vuelve factible como resultado de la acumulación de privilegios. No obstante, en esta producción, el poder asociado a la violencia física, la propiedad y el control directo del territorio pierde ventaja frente a los contactos y el dinero. El villano no lo controla todo, sino que se encuentra inmerso en una red de relaciones donde tiene una posición dominante (Foucault, 1988). Al mismo tiempo, si bien la violencia permanece como horizonte final, no se ejerce casi nunca de forma directa, sino que por medio de relaciones de poder mediadas por el dinero. Así, cuando el villano ejerce la fuerza, lo hace por placer o porque no le queda otra alternativa. En caso contrario,

paga para que otros la ejerzan por él y toma ventaja de formas de violencia estructural que forman parte de la construcción epocal, como por ejemplo las facultades que el matrimonio le entrega sobre su esposa y su fortuna: Por ejemplo, la declara interdicta y la somete a un tratamiento de electroshock después de que ella lo sorprende con su amante.

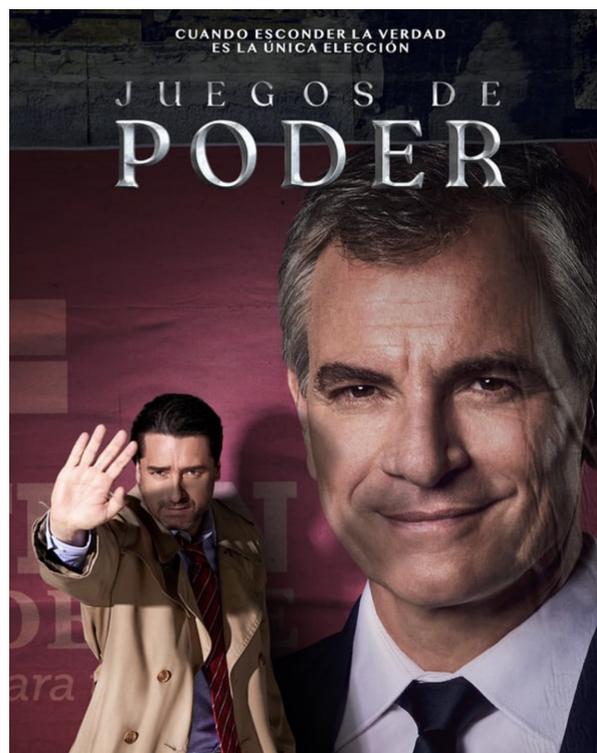
Aquí también es una desviación moral la que transforma al villano en un abusador, como resultado de un trauma infantil asociado a un padre maltratador y a un origen espurio, popular, que el villano esconde. Su vileza moral se asocia con su ateísmo. En contraposición a los demás, no siente temor de dios ni arrepentimiento. En cambio, los otros personajes son cristianos culpables que permanecen en la tensión entre la moral de época y el deseo, aun en el caso de los que encarnan perspectivas más modernas.

Si bien esta producción también se muestran críticamente formas de abuso naturalizadas en la época representada —como por ejemplo el machismo—, el abuso de poder, en general, es abordado como una práctica que se mantiene oculta en la medida en que traspasa esos límites de lo socialmente aceptado. El abuso sexual infantil marca también un límite, motiva la venganza y sostiene el final moralizante. No obstante, esto es mucho menos escenificado en esta ficción, aunque no por eso tiene una presencia menos contundente.

Pese a que en reiteradas ocasiones los personajes consideran hacer justicia por su propia mano, en general esta posible resolución del conflicto es contenida por posiciones que apuntan a la búsqueda de la justicia, de modo que los intentos por neutralizar al villano pasan por desenmascarar sus crímenes y desposeerlo del dinero que le confiere poder. Esto, no obstante, se muestra estéril como estrategia. Si finalmente es la justicia la que suprime el conflicto, lo hace solo después de que el villano lo provoque al asesinar al sacerdote, precisamente por haberse involucrado con su hija adolescente.

***Juegos de poder*** (Mega, 2019), en tanto, es una ficción situada en Santiago de Chile, previa a la vuelta social y a la pandemia de Covid-19. Se inspiró en el caso protagonizado por el hijo del exsenador chileno Carlos Larraín, Martín, quien, manejando en estado de ebriedad, atropelló a Hernán Canales, quien falleció por no recibir asistencia médica.

Figura 3: Afiche telenovela *Juegos de poder*.



La producción presenta la historia de Mariano Beltrán, un empresario que busca convertirse en Presidente de la República. Sin embargo, sus intenciones se ven obstruidas por su hijo Camilo, un universitario quien, manejando en estado de ebriedad de regreso de una fiesta junto a su primo y su pareja, atropella a dos hermanos, provocando la muerte de Tomás y dejando gravemente herido a Samuel. Los tres jóvenes huyen y ocultan el hecho. Sin embargo, al poco tiempo Camilo confiesa todo a sus padres. A partir de ese momento, Mariano, quien ha prometido acabar con la corrupción y los privilegios, usa todas sus influencias para obstaculizar la investigación sobre el atropello, incurriendo en una serie de delitos para ocultar evidencias, silenciar testigos y abrirse paso hasta la presidencia del país. La telenovela se despliega como un relato policial, que, sin descuidar el melodrama, sigue la investigación dirigida por el fiscal Aníbal Ramos, quien busca esclarecer el incidente y probar el comportamiento delictivo de Beltrán.

La telenovela presenta la trastienda de una campaña política, ampliando con creces el abanico de prácticas de abuso representadas en este tipo de producciones. Así, si bien la violencia física y la muerte son siempre una posibilidad tanto como

una amenaza que permite el control sobre otros, en este caso es el dinero el que se vuelve protagonista. Tanto como medio para el tráfico de influencias, el financiamiento ilegal de campañas, sobornos, chantajes, cohechos, fraudes, colusión, montajes y asesinatos como, también, de forma productiva para construir una imagen positiva del candidato como justo e idóneo para dirigir el país, entregado al servicio público. En este punto cobra especial relevancia el rol de su jefa de comunicaciones y amante, Karen Franco, quien es, a su vez, exesposa del fiscal. Franco es la encargada de producir la imagen pública del candidato y es una de las principales víctimas de su violencia: Beltrán la viola y queda con secuelas físicas severas tras el intento de Mariano de asesinarla.

Aquí, también, es la acumulación de privilegios y la degradación moral las que hacen posible el abuso de poder y es un trauma infantil asociado a un padre maltratador, en este caso un exmilitar golpista, lo que se encuentra sobre la base del comportamiento controlador, violento y maquiavélico del antagonista. Sin embargo, en esta propuesta esa degradación moral abarca prácticamente a todos los personajes vinculados al candidato. El villano principal es uno más en una trama en donde las "malas prácticas" son heredadas. De esta forma, la producción introduce la representación de nuevos enclaves de poder arraigados en el empresariado y las fuerzas armadas.

Si bien la violencia sexual no es la forma más recurrente de abuso, sigue jugando un rol como expresión de lo intolerable. El abuso infantil y adolescente no es parte de la trama principal, pero es duramente condenado, siendo uno de los pocos abusos cometidos en la telenovela que se castiga con pena de cárcel. En términos del uso de las imágenes, hay dosificación más que repetición, lo que marca los momentos de intensidad de la narración.

El conflicto se resuelve gracias a que el policía permanece incorruptible y asume el deber de desenmascarar al villano, incluso cuando ello pone en riesgo a su familia. Esto es clave pues los padres de los hermanos atropellados son personas sin recursos económicos ni conexiones sociales quienes, al encontrarse en esta situación, se hallan frente a un muro que parece infranqueable, pues los villanos frustran todos sus intentos por hacer justicia. En este sentido, se caracterizan por

la impotencia y por el riesgo que asumen al intentar ir más allá, pero también por mostrar altura moral, perdonando al hijo del candidato, quien va a la cárcel y expresa su arrepentimiento frente a ellos. Esto les permite seguir adelante y rehacer sus vidas pese a la pérdida.

## 5. Discusión y conclusiones

Las telenovelas analizadas construyen sus ficciones a partir de las convenciones del melodrama (Dorcé, 2020) y de la telenovela nocturna que permean los modos de comprender las temáticas abordadas en cada producción. Esto es especialmente relevante en relación con la visión dicotómica y simplificada del mundo que atraviesa el melodrama, pues, si bien con los años, la telenovela nocturna se ha complejizado, es interesante que los villanos siguen encarnando el mal absoluto, sin escrúpulos, matices y sin arrepentimiento. Ello constituye un sello frente a protagonistas que se caracterizan por buscar la redención del mal causado a otros. Otras remanencias fuertes del melodrama se encuentran en los triángulos amorosos de gran intensidad entre grupos cerrados de personas, las traiciones, los conflictos al interior de la familia, el énfasis en las emociones básicas y el uso de motivos reiterados como la venganza, la traición y los hijos ocultos fuera del matrimonio.

Las representaciones del abuso del poder presentan villanos que ostentan una marcada situación de privilegio, de la que se aprovechan para mantener su dominio, eludiendo la acción de la justicia. No obstante, son personajes respetados dentro de su entorno social. La villanía suele estar oculta para la sociedad de la época representada, que ve una realidad inversa a la que se presenta a los espectadores, que conocen sus intenciones. Deben ser desenmascarados porque superficialmente encarnan valores positivos asociados al éxito económico, lo que los yergue no solo en nodos de poder y riqueza, sino que además los convierte en modelos a seguir para la sociedad al interior de la ficción. Esta situación es característica de la trama de estas telenovelas en la cual el abuso es padecido por personajes que se encuentran en una posición de vulnerabilidad e impotencia, porque defenderse es inútil y perjudicial. En este contexto, el rol del héroe justiciero es indispensable para movilizar

la historia pues puede modificar el curso de los acontecimientos y destrabar el conflicto, de una manera que no convierta a los abusados en nuevos villanos, restableciendo el equilibrio y posibilitando el perdón.

En términos generales, el poder es representado como algo que se posee, esto es, bajo formas finales estratificadas del poder, que han dado lugar a formas de dominación a través de macroestructuras sociales (Foucault, 1999; Deleuze, 2014). El poder parece acumularse y es representado a través de la propiedad ilimitada de tierras, bienes, lujos, dinero, servidumbre e influencias. En este sentido, si bien los secretos y el chantaje son siempre elementos que otorgan cuotas de poder a otros personajes y juegan un rol fundamental en las tramas de suspenso, en general las condiciones representadas confieren el poder a un solo personaje o a un conjunto de ellos, respecto de lo cual las posibilidades de los otros de oponerse resultan mínimas. Así, la especial crueldad ilimitada de estos villanos se construye en el cruce entre una gran acumulación de recursos y una moral corrompida, que les permite hacer uso de estos recursos de forma indiscriminada, abusiva e impune.

El melodrama favorece la escenificación del abuso de poder en vínculos primarios y espacios privados, en relaciones de pareja y familiares. Menos relevantes, pero igualmente presentes, son los abusos hacia los trabajadores. No obstante, el énfasis del abuso se encuentra en los comportamientos propiamente criminales de los villanos más allá de sus malas prácticas habituales no penadas. Si bien no todas las intrigas son abordadas al modo de una trama policial, la cuestión de la criminalidad y su ocultamiento como principal forma de abuso es un elemento presente en todas las telenovelas analizadas, y, por tanto, conseguir justicia es también uno de los principales motores de la trama. En este sentido, las producciones no cuestionan, no hacen villanía del acaparamiento de recursos y privilegios en sí, ni del uso indiscriminado pero legal de esos privilegios, que se presentan como legítimos, sino que vinculan la maldad al exceso y al actuar por fuera de la ley. En tanto, desde la perspectiva del villano, resaltan los discursos formulados al modo de cruzadas contra enemigos internos de la comunidad que son, en realidad, sus enemigos, situándose desde un *Bien* supremo para llamar a exterminar el pecado, el comunismo y el “cáncer de la corrupción”.

Las actitudes representadas relacionadas con el abuso de poder y la criminalidad se amplían con las telenovelas más recientes que, a su vez, representan épocas contemporáneas. Así, si en *El Señor de la Querencia* encontramos una gran insistencia en la violencia física y sexual, reiterada prácticamente a cada capítulo, posiblemente como estrategia de la producción para captar audiencia; en *Perdona nuestros pecados* y sobre todo en *Juegos de poder* se observa un abanico mucho mayor de acciones sutiles, orientadas más al control que al dominio y que van desde los habituales chantajes y sobornos, a otras prácticas más elaboradas como el tráfico de influencias, la colusión, el cohecho, el lavado de imagen y la manipulación para proteger la imagen del antagonista. La amenaza de la violencia directa es telón de fondo.

En los relatos se reiteran motivos que se van perfilando como formadores del imaginario (Baczko, 1999; Gómez, 2001; Dittus *et al.*, 2017) del abuso de poder. El tropo del padre maltratador aparece en las tres producciones, y funciona como un marcador que denota el origen del mal: el comportamiento abusivo se presenta como resultado de un trauma generado por el padre, cuyo fantasma se convierte en el germen de la conducta del villano. Esta construcción, que expresa una causalidad de orden psicológico, vincula el trauma con la degradación moral. En este sentido, la maldad, al igual que el poder (Foucault, 1988), son representados como algo que se posee, y por lo tanto, no tiene relación con un modo de comportarse en una situación concreta, sino que proviene del interior de un personaje perjudicado en lo que sería su esencia. Tampoco se relaciona con factores estructurales de las relaciones sociales, pues se plantea como un problema cuyo foco se encuentra en la interioridad del personaje.

Este origen psicológico y moral del mal se suma al tropo del origen espurio del villano que, en las dos telenovelas de época, se asocia a un pasado oculto como niño pobre y huacho<sup>2</sup> y, en la contemporánea, a un intruso vinculado a una familia tradicional como empresario, pero hijo de un militar golpista. Este motivo sugiere que el mal, aquello que debe ser rechazado, proviene del resentimiento de personas ambiciosas que no han aceptado su lugar de subordinación en la estructura social y están dispuestas a todo por ascender.

De esta forma, en las dos telenovelas de época las prácticas abusivas aparecen como una conducta excepcional al interior de los sectores sociales dominantes, donde el resto de los personajes de recursos padece tanto como los demás los abusos del villano. En cambio, la telenovela del 2019, *Juegos de poder*, presenta una trama en donde esta degradación moral se ha diseminado en la familia y la corrupción es el eslabón que une a una élite conformada por grupos diversos, que transforman la oligarquía tradicional en la que aún quedaban valores y que ha sido contaminada por estos personajes de origen ilegítimo o sin linaje.

Las formas en que se representan los conflictos morales que enfrentan a héroes y villanos varían de una producción a otra (moral cristiana y violencia / humanismo, ateísmo sin temor de Dios / buenos cristianos tolerantes, ausencia de ética / justicia y honestidad), pero trabajan sobre un misma estructura según la cual quien se encuentra en la posición del villano, encarna justamente aquellos comportamientos que la sociedad reprueba en el momento de la emisión. El antagonista, en este sentido, transgrede las normas del contexto de emisión, mientras que los personajes que transgreden las normas del contexto representado y que han quedado obsoletas en la actualidad, son representados de forma positiva, quebrantando un código moral anacrónico e injusto.

Por último, es interesante observar que las representaciones sobre el abuso de poder están atravesadas por las experiencias locales del abuso de poder, en este caso, por la sombra de la dictadura y por los modos en que nuestra sociedad ha procesado la comprensión de este periodo y sus conse-

cuencias (Van Dijk, 2016; Hall, 2017). Así, en el caso de *El Señor de la Querencia*, una fosa clandestina es encontrada por accidente y se reiteran las imágenes de los cadáveres torturados y las referencias a hacer desaparecer a los enemigos anarquistas y comunistas. En *Perdona nuestros pecados* son significativas las referencias a un advenedizo que se ha transformado en un dictador; y en *Juegos de poder*, la trama no duda en asociar el tráfico de influencias y el abuso a toda una serie de referencias y situaciones reales asociadas al accidente y a la dictadura. Este hallazgo resulta relevante, considerando el contexto en que este artículo ha sido finalizado, ya que coincide con la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado ocurrido en Chile en 1973.

## Notas

1. *El Señor de la Querencia* (2008), 64 episodios, 27,5 puntos de rating promedio; *Perdona nuestros pecados* (2017-2018), 312 episodios, 28,8 puntos de rating promedio; y *Juegos de Poder* (2019), 161 episodios, 20 puntos de rating promedio.
2. Término coloquial utilizado en Chile y otras regiones de América Latina para referirse a niños y niñas nacidos fuera del matrimonio o no reconocidos por sus padres, tradicionalmente considerados "ilegítimos" y con frecuencia resultado de relaciones extramatrimoniales de hombres casados con otras mujeres, empleadas o esclavas.

## Referencias

- Acosta-Alzuru, C. (2007). *Venezuela es una telenovela*. Editorial Alfa.
- Acosta-Alzuru, C. (2015). *Telenovela adentro*. Editorial Alfa.
- Aimone, E. (2007). Los Pincheira: Una parábola de la transición chilena. *Cuadernos de Información*, (21), 66-73. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4358>
- Amigo, B., Bravo, M. & Osorio, F. (2014). Telenovela, recepción y debate social. *Cuadernos.info*, (35), 135-145. <https://doi.org/10.7764/cdi.35.654>

- Antezana, L. & Santa Cruz, E. (2016). Tecnología y poder: simulacros de participación política. En J. P. Arancibia y C. Salinas (Dir.). *Comunicación política y democracia en América Latina* (pp. 123-138). Gedisa.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión.
- Borkosky, M. (2016). *Telenovela nueva*. Corregidor.
- Cassetti, F., y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.
- CNTV (2023). *Anuario estadístico. Oferta y consumo de televisión 2022*. Consejo Nacional de Televisión de Chile.
- Deleuze, G. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault*. Tomo II. Editorial Cactus.
- Dittus, R., Basualto, O., y Riffo, I. (2017). La investigación en Chile sobre imaginarios y representaciones sociales. *Cinta moebio*, (58), 103-115. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/45171>
- Dorcé, A. (2020). Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo. *Comunicación y Sociedad*, e7501, 1-18. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>
- Evans, J., y Hall, S. (2016). ¿Qué es la cultura visual? *Cuadernos de teoría y crítica*, (2).
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Foucault, M. (1999). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Ediciones.
- Foucault, M. (2011). *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores.
- Franco, H. (2012). Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas. Universidad de Guadalajara.
- Fuenzalida, V. (2006). Estudios de audiencia y recepción en Chile. *Diálogos de la comunicación*, (73). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/33242>
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos*, 1, 22- 45. [https://ucu.edu.uy/sites/default/files/publicaciones/2018/medialogos\\_1.pdf](https://ucu.edu.uy/sites/default/files/publicaciones/2018/medialogos_1.pdf)
- Galán, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <http://hdl.handle.net/10016/9475>
- García, M. (2021). *Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil*. Ediciones Metales Pesados.
- Girola, L. (2012). Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación. En E. De la Garza & G. Leiva, G. *Tratado de metodología de ciencias sociales: perspectivas actuales* (pp. 402-431). Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, P. A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (17), 195-209. <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/701/pdf>
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Editorial Gredos.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Paidós.
- Jost, F. (2007). *Introduction á l'analyse de la télévision*. Ellipses.
- Lozano, J., y Frankenberg, L. (2008). Enfoques teóricos y estrategias metodológicas en la investigación empírica de audiencias televisivas en América Latina: 1992-2007. *Comunicación y sociedad*, (10), 81-110. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i10.1844>

- Mateos-Pérez, J. (2018). Los 80. La vida televisada de una familia en dictadura. En J. Mateos-Pérez, y G. Ochoa, *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, (pp.65-86). RIL Editores.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Mittel, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.
- Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma. *Cuadernos.info*, (21), 20-33. <https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>
- Rocha, S. (Coord.). (2016). *Estilo televisivo. E sua pertinencia para a TV como prática cultural*. Insular.
- Santa Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Editorial LOM.
- Santa Cruz, E. (2017). Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la TV chilena. *Comunicación y Medios*, (35), 8-21. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2017.45906>
- Van Dijk, T. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Editorial Península.

## Agradecimientos

ANID / FONDECYT/ Regular 1200108; Fondo Basal FB003.

- Sobre los autores:

**Rocío Silva** es Doctorante en Antropología en la Universidad Católica de Chile, Periodista y Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Se ha dedicado a investigar las relaciones entre la formación de imaginarios, la ficción y la memoria histórica en Chile.

**Cristian Cabalin** es Doctor en Estudios de Políticas Educativas de la University of Illinois at Urbana-Champaign y Periodista y Magíster en Antropología de la Universidad de Chile. Sus áreas de investigación comprenden los estudios culturales en educación y la mediatización de las políticas educativas.

---

- ¿Cómo citar?

**Silva-Moreno, R. & Cabalin, C.**(2023). Representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas. *Comunicación y Medios*, 32(48), 59-70. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70372>

# Representación e ideología en la publicidad dirigida a la mujer: Chile, 1952, 1970 y 2010

*Representation and ideology in advertising aimed at women: Chile, 1952, 1970 and 2010*

## Enrique Vergara

Pontificia U. Católica de Chile, Santiago, Chile  
evergaral@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0003-3304-7975>

## Liliana de Simone

Pontificia U. Católica de Chile, Santiago, Chile  
rldesimo@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0003-0242-8716>

## Jordi Busquet

Universidad Ramón Llul, Barcelona, España  
jordibd@blanquerna.url.edu  
<https://orcid.org/0000-0002-9842-9432>

## Paulina Gómez-Lorenzini

Pontificia U. Católica de Chile, Santiago, Chile  
paulina.gomez@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0002-6261-7722>

## Claudia Labarca

Pontificia U. Católica de Chile, Santiago, Chile  
claudialabarca@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0002-7788-4516>

## Resumen

Este artículo analiza la representación de la mujer y su vinculación con el entorno ideológico a través de la publicidad en revistas femeninas de Chile. Este análisis, de enfoque semiótico, identifica diversas dimensiones presentes en la construcción del imaginario femenino de consumo en tres periodos: 1952, 1970 y 2010. Para esto, seleccionamos un corpus de seis avisos dirigidos a la mujer en tres periodos diferentes. Entre los resultados se advierte que la representación de la mujer se circunscribió a dos dimensiones: la belleza física como anhelo y requisito de validación, y lo doméstico como ámbito de realización está en sintonía con un estereotipo femenino ampliamente difundido en los medios. No obstante, esta representación admite ser complejizada, ya que se advierten elementos que implícitamente también lo cuestionan.

**Palabras clave:** Comunicación publicitaria, Semiótica, Ideología, Representación de la mujer, Revistas femeninas

## Abstract

This article analyzes the representation of women through advertising in women's magazines in Chile and their relationship with the ideological environment. Under a semiotic approach, we identified different dimensions present in forging women's consumption imaginary in three periods: 1952, 1970 and 2010. A corpus of six advertisements aimed at women in three different periods was selected and analyzed. Among the results, we noted that the representation of women was circumscribed to two main dimensions: physical beauty as something desirable and a social validation requirement, and self-fulfillment in the household setting, which is in tune with female stereotypes widely disseminated in the media. However, there are also features of such representations that implicitly question it, illustrating how more complex female portrayals in advertising might be.

**Keywords:** Advertising, Semiotics, Ideology, Female Magazines.

## 1. Introducción

Este artículo analiza la representación de la mujer en la publicidad de revistas femeninas en su significación y testimonio. Desde un punto de vista sociológico, la publicidad refleja los contextos ideológicos en que ésta se desarrolla y puede ser analizada desde un enfoque semiótico (Verón, 1972; Larraín, 2014; Hellín & San Nicolás, 2016),<sup>1</sup> entendido como un método de lectura y de descripción densa de los textos (Geertz, 1990), que permite ahondar en la significación sociocultural y en los contenidos latentes que transmiten los anuncios (McQuail, 1991; Abril, 2009).

La relevancia de la comunicación publicitaria en la sociedad de consumo dice relación no sólo con su participación en la promoción de marcas y productos, sino que muy particularmente con su rol en la difusión de imágenes y textos que contribuyen a perpetuar o modificar modelos colectivos de vida, pautas de comportamiento, estatus y valores en una sociedad a partir de las visiones sociales predominantes y de las nuevas sensibilidades surgidas (Peña-Marin & Fabretti, 1990). En esta dimensión, publicidad e ideología se encuentran en una estructura subyacente o no manifiesta, que actúa como una especie de mapa cognitivo implícito asociado al consumo (Trindade & Ribeiro, 2009).

Para estudiar los imaginarios sobre la mujer en esta relación, se han considerado tres momentos políticos en la historia reciente de Chile, comprendida desde mediados del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI. Nos referimos a 1952, 1970 y 2010, años que capturan momentos de alta significación para las mujeres como sujetos políticos y de consumo, lo que influye y trasciende su tradicional rol doméstico y las comunicaciones que hacia ellas se dirigen. En estos tres periodos, los anuncios publicitarios se constituyen en testimonios de una época, registros retrospectivos del modo de entender y presentar la imagen de la mujer consumidora en Chile.

## 2. Publicidad y representación en revistas femeninas

El desarrollo de una oferta de revistas dirigidas a las mujeres se relaciona con importantes trans-

formaciones políticas, sociales y culturales que han contribuido a la emancipación de la mujer y al despliegue de un particular imaginario de la mujer moderna. En el caso de Chile, el surgimiento de estas publicaciones contribuyó a ampliar el público lector femenino, cuando sus imaginarios sociales cobraron un lugar protagónico en el que convergen temáticas de diferente índole (Pacheco-Pailahual *et al.*, 2021), configurándose para Montero (2018) en un espacio que reinterpreta los roles tradicionalmente asociados a lo femenino.

En este marco, la consolidación de la jornada laboral femenina remunerada comportó una profunda transformación en la manera de entender a la mujer, a partir de su mayor independencia económica y acceso al consumo de bienes para su propia satisfacción. Esto se sustentaba en efectivas campañas publicitarias (De Simone, 2012). La modernización de la vida doméstica y el surgimiento de un paisaje urbano dedicado a la divagación entre mercancías expuestas, dieron lugar a nuevas identidades urbanas expresadas a través de imaginarios literarios y visuales que promovieron, por ejemplo, lo que se denominó como el *flâneur*, personaje acuñado por Walter Benjamin (2012 [1938]) e inspirado por Charles Baudelaire como expresión del consumo conspicuo y su interpretación desde la historiografía: la *flâneuse*. Para Elkin (2017), este imaginario de la mujer burguesa que consume para su propia satisfacción, pero también vitrina y pasea en un tiempo liberado de las labores de lo doméstico, se puede asociar a nuevas experiencias en oposición a los roles tradicionales que situaban a la mujer en el hogar y ligada casi exclusivamente a la esfera doméstica y reproductiva. Las publicaciones dirigidas a las mujeres vincularon por primera vez ámbitos autónomos y particulares, como es lo hogareño-maternal o las relaciones filiales, con el consumo (Álvarez, 2011). Estos cambios incentivaron el desarrollo de un discurso publicitario de acompañamiento, que representó los nuevos estilos de vida como promesa de modernidad.

Desde una perspectiva constructivista y a contrapelo de las ideas dominantes de su tiempo, Simone De Beauvoir (1999 [1949]) sostiene que el género es algo que se aprende a interpretar más que algo inherentemente biológico. Años más tarde, desmontando cualquier lectura esencialista, Butler (2007) subraya el carácter culturalmente construido y performativo del género. Análogo a la publici-

dad en su dimensión ideológica, la representación del género se condice con una lógica pedagógica del mismo, que opera como dispositivo que enseña y actualiza lo que se espera de una mujer desde las claves del consumo [Alvarado & Molina, 2020; Torres *et al.*, 2020]².

Los estudios que han abordado la representación de la mujer en la publicidad contemplan una amplia variedad de temas y enfoques. En términos generales, una parte significativa de ellos responde a una orientación crítica, asociada a la discusión en torno a los sesgos en la representación de la mujer, los que tenderían a perpetuarse a través del imaginario femenino de consumo. El trabajo clásico de Friedman (2009 [1963]) es uno de los precursores y más influyentes exponentes de esta corriente, donde analiza lo que denomina “mística femenina”, figura entendida como una imagen idealizada e intencionalmente difundida por los medios de comunicación y la publicidad respecto de lo, en esencia, femenino, que el autor desacredita por sus posibles consecuencias en la vida de las mujeres estadounidenses de los años sesenta, al convertirlas en amas de casa y esposas sumisas y complacientes. Según Friedman, para lograr su propia autonomía, las mujeres deberían perder el miedo a la libertad e incorporarse al mundo del trabajo.

Goffman (1979), en tanto, analiza cientos de avisos publicitarios con el objetivo de determinar cómo es representada la mujer en la publicidad y cuáles son los estereotipos predominantes. Lindner (2004), en esa tradición, enfoca su análisis en los roles de género presentes en los anuncios que continuarían mostrando de manera estereotipada la imagen de la mujer a pesar de su ingreso al mercado laboral y de los cambios culturales que esto implicó. Signoretti (2017) agrega que los estereotipos publicitarios de género son difíciles de eliminar y tienden a reproducirse, dado lo asentados que se encuentran en la cultura. Los trabajos de Messias, Veludo y Pereira (2021) son ejemplos interesantes en estas perspectivas. Analizando la imagen femenina en la publicidad en Brasil, particularmente las representaciones menos comunes, los autores advierten inconsistencias entre la realidad de la población femenina y las imágenes que promueve la publicidad.

El trabajo de Vega, Barredo y Merchán (2019) sobre la publicidad en revistas españolas de alta gama

evidencia cómo se reflejan y difunden patrones corporales extremos en términos de perfección del cuerpo y del rostro de las mujeres representadas. Es importante resaltar que la idealización del cuerpo no ha sido monopolio exclusivo de la publicidad. Tanto la cultura medial como el arte han tendido a exaltar ideales de belleza femenina en conformidad con los patrones estéticos de cada época, estableciéndose una relación directa con lo virtuoso: lo bello sería sinónimo de bueno y, en consecuencia, activaría el deseo de poseerlo (Moore, 2021; Eco, 2004).

Hay otros enfoques que complejizan la representación de la mujer en la publicidad y buscan ampliar su comprensión, reconociendo nuevos espacios de subjetivación en el imaginario de consumo. Landreth y Zotos (2016), por ejemplo, profundizan en los estereotipos de género presentes en la publicidad y advierten que el cambio en las estructuras familiares y laborales han traído importantes variaciones en los roles de género y en su representación publicitaria. Si bien este estudio observa un retraso en asumir estos cambios por parte de la publicidad, éstos, finalmente, se han materializado centrándose en la representación de mujeres más libres y empoderadas. En una perspectiva similar, Vergara *et al.* (2023) profundizan en la complejidad que encierran las representaciones publicitarias en cuanto posibles espacios de negociación y, en algunos casos, ampliación de los roles tradicionales asignados a hombres y a mujeres.

### 3. Ideología, publicidad y cultura

Desde la década de 1960, y en un contexto marcado por una creciente expansión del consumo, la publicidad se constituye en un importante insumo para el estudio y conocimiento del sistema de valores de la sociedad contemporánea (Barthes, 1986 [1964]; Eco, 1989 [1968]; Dorfles, 1968). Judith Williamson (1978) puso de manifiesto esta importancia de la publicidad al concebirla como uno de los dispositivos culturales más determinantes de la sociedad contemporánea pues se inserta en la vida y las experiencias cotidianas de los sujetos. Su capacidad para crear estructuras de significado tiene lugar dado que no sólo promociona un producto, sino que traslada jerarquías y significaciones desde el mundo de los objetos al imaginario ideológico del

consumidor, dimensión que también ha sido relevada por distintos autores (García-López, 2011; Williams, 1999 [1960]; Wells, 1994).

Esta relación entre publicidad e ideología se verá potenciada desde la perspectiva de los estudios culturales, como consecuencia de una renovación que surge en el concepto de ideología respecto de la concepción marxista clásica. Ésta establecía una determinación directa entre lo material y la denominada superestructura ideológica (De Moragas, 2011). Desde esta perspectiva, la ideología se debe entender, más bien, como un sistema de significaciones y prácticas que expresan valores de grupos sociales, lo cual conlleva un desplazamiento desde lo productivo y material a la cultura como campo de resistencia y de negociación, entendiéndola en términos de producción, distribución, reproducción y consumo (Hall, 1973; De Moragas, 2011). De este modo, los anuncios publicitarios constituirían artefactos culturales que expresan fragmentos ideológicos ya existentes, al ser reflejo de una época que los condiciona y de un relato social que los valida y da sentido (Vergara *et al.*, 2019). Esto se daría incluso en el caso de las manifestaciones contraculturales, donde la publicidad tendría la capacidad de reciclar expresiones ideológicas de carácter crítico y reconvertirlas en nuevos *insights* para sus campañas (Rom & Sabaté, 2006).

Según Sassatelli (2012, p. 188-190), esta función ideológica de la publicidad se expresaría en una tendencia a la estandarización y homogenización de sus mensajes, sobre la base de la difusión de determinados estereotipos presentes en la cultura dominante. No obstante, la autora advierte que la publicidad debe ser entendida como un dispositivo esencialmente ambiguo, ya que puede reproducir las distinciones socioculturales dominantes (como las jerarquías aceptadas entre lo masculino y lo femenino), y al mismo tiempo —aunque en menor medida—, promover cambios culturales y tendencias innovadoras. Este sería el caso, para Sassatelli, de los movimientos feministas, los cuales habrían obligado a la publicidad a replantearse las imágenes tradicionales de lo femenino al representar a las nuevas consumidoras como más independientes, lo que contribuyó a la difusión de imaginarios de género menos consagrados.

Una dimensión interesante a tener presente en la relación entre publicidad e ideología está dada por

la influencia que ejercieron las agencias de publicidad estadounidenses en América Latina, a través de la propagación de imaginarios propios de una sociedad de consumo. Esta situación se vio incrementada significativamente a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el contexto de la Guerra Fría, que es cuando las industrias culturales estadounidenses, entre las cuales las agencias de publicidad tuvieron un rol fundamental, adquieren un protagonismo indiscutido a nivel continental (Janus & Roncagliolo, 1982). En este sentido, las agencias de publicidad fueron extraordinariamente funcionales a los intereses geopolíticos estadounidenses, al difundir masivamente los valores liberales asociados a la sociedad de consumo, como un imperativo político y estratégico, y una forma de contrarrestar la influencia de los movimientos revolucionarios de la época (Vergara *et al.*, 2020).

#### 4. Semiótica y análisis publicitario

Para estudiar la significación de los mensajes a nivel mediático, se han desarrollado diferentes enfoques y métodos. Una de las principales herramientas es el análisis semiótico dado sus aportes al estudio de la sociedad de masas (Giddens, 1996 [1991]; Larraín, 2014). En términos generales, el enfoque semiótico se entiende como un modelo de análisis de carácter multidisciplinar que, en la vertiente de la Escuela de París, se asienta en el pensamiento de Ferdinand de Saussure sobre la base epistemológica de la lingüística estructural (Zecchetto & Dallera, 2005; Larraín, 2014; San Nicolás, 2005). Este enfoque aplicado a la publicidad supone indagar en el sentido del anuncio (Abril, 2009).

El análisis de la publicidad tiene, así, lugar desde los contenidos y las relaciones manifiestas entre los elementos de las piezas y desde aquellos significados que son sugeridos y que emergen de modo latente a partir de lo connotado y su vínculo con la cultura. En este marco, lo ideológico irrumpe como una estructura escondida, transmitida y recibida en forma “extensa y opaca” a nivel de la connotación (Larraín, 2014, p. 30). En otras palabras, la dimensión ideológica se daría a través de la conexión de elementos propios de la connotación con una “estructura profunda” de sentido presente en el mensaje (Hellín & San Nicolás, 2016, p. 106).

Un aspecto relevante de la semiótica, consiste en definir el significado como probable pero no cierto, es decir, no existirían pruebas del significado, sino que sólo probabilidades, ya que el mensaje a nivel connotativo es recibido, pero no leído (Barthes, 2003 [1967]; Larraín, 2014). En su enfoque, la objetividad de la semiótica consiste en identificar la coherencia interna en la construcción del mensaje y, a partir de ahí, dilucidar su significación. Es decir, la probabilidad de la significación está dada por la coherencia del sistema (Larraín, 2014).

## 5. Metodología

De acuerdo con lo planteado en el apartado anterior, la publicidad dirigida a la mujer da cuenta de un tipo de comunicación de carácter estructural que opera en diferentes niveles de significación. Por ello, el enfoque propuesto para este análisis es de tipo semiótico, en términos de develar la significación más profunda de los mensajes. Tomando como referencia los aportes de Barthes para este tipo de análisis (1991 [1957]); (1986 [1964]), trabajamos desde un abordaje estructural del mensaje publicitario, sobre la base de las categorías que permiten delimitar el significado denotado y connotado. El primero, apela a la descripción informativa o referencial y el segundo, a lo implícito y subjetivo de los textos. En este nivel se expresa con mayor fuerza la dimensión ideológica, expresada, fundamentalmente, a través de estereotipos, entendidos éstos como ideas simplificadas de una realidad preestablecida y dominante (Sánchez-Aranda et al., 2002; Busquet & Medina, 2017; Garrido-Lora, 2007; Lippmann, 1964).

A nivel muestral, se seleccionaron para este análisis revistas de años coincidentes con cambios de gobierno en Chile, dado que estos constituyen en sí periodos que impactan a nivel discursivo en el entorno y en las representaciones sociales. El primer año para nuestro análisis (1952), se seleccionó por la llegada al poder de un gobierno mesocrático encabezado por Carlos Ibáñez del Campo y en el que, por primera vez, se incluyó el voto femenino en su elección. El segundo momento (1970) corresponde al año en que termina el gobierno reformista de Eduardo Frei y asume el socialista Salvador Allende, quien profundiza las reformas desde una perspectiva revolucionaria en el go-

bierno de la Unidad Popular. El tercer momento (2010) corresponde al año en que conmemora el bicentenario de la Independencia de Chile y coincide con el término del primer mandato de la única mujer presidenta chilena, Michelle Bachelet, y con la elección de Sebastián Piñera, el primer presidente de derecha después de la recuperación de la democracia en 1990. Excluimos de la muestra los años correspondientes a la dictadura militar pues constituyen un periodo marcado por traumas y representaciones de lo femenino que ameritan un tratamiento diferenciado, difícilmente comparable o equivalente con periodos democráticos.

Como corpus de análisis, se consideraron un total de 807 avisos publicados a página completa en revistas femeninas que concentraron la mayor parte de la inversión publicitaria en cada año considerado: revista *Eva* para los años 1952 y 1970; revista *Paula* para 1970, y revista *Paula* y los suplementos *Mujer*, del diario *La Tercera*, y *Ya* de *El Mercurio* para 2010.<sup>4</sup> En esta muestra se descartaron las publicaciones dirigidas a la mujer con baja inversión publicitaria, expresada ésta mediante una presencia muy limitada de avisos publicados a página completa. Del total de las piezas catastradas, seleccionamos aleatoriamente una muestra con el objetivo de identificar el rubro que alcanzó un mayor porcentaje de piezas publicadas y, dentro de este, el rol asignado a la mujer que presentó un mayor porcentaje de recurrencia. A partir de este análisis, los rubros de "Artículos de belleza y cuidado personal" y de "Ropa y accesorios" presentaron una mayor presencia, con un 40,8% y 22,3%, respectivamente. Dentro de estos dos grupos, los roles con mayor manifestación fueron los de "Maniquí", entendido como la representación de la mujer sólo en una dimensión decorativa y "Maniquí sexualizado", figura donde la mujer aparece como objeto de deseo basado en su belleza y atractivo físico, con un promedio de 39,4% y 27%, respectivamente.

A partir de estas submuestras representativas de rubros y roles de mayor presencia, se seleccionaron de forma intencionada seis avisos (dos por cada año) para su análisis interpretativo en el marco de este artículo. Para el análisis se diseñó una matriz que diera cuenta de las diferentes dimensiones presentes en el aviso, sobre la base del enfoque semiótico propuesto, desde lo más descriptivo o denotativo hasta lo más sugerente

o connotativo. Las dimensiones que fueron consideradas en el diseño de esta matriz de análisis fueron aspectos estéticos; mensajes y composición; elementos simbólicos y aspectos relacionales presentes en las piezas publicitarias. Debido a su dimensión interpretativa, no se buscó alcanzar una representación estadística y generalizable de los resultados, sino que ahondar en las significaciones a distintos niveles, de modo de develar, junto a su sentido, el contexto de significado en que fueron diseñados para una audiencia femenina.

## 6. Resultados

En el caso de las dos piezas seleccionadas del primer momento (1952) se advierte, tanto a nivel icónico como textual, una clara referencia a la belleza corporal de la mujer. En las figuras 1 y 2, las imágenes principales corresponden a fotografías de mujeres jóvenes que se inscriben dentro de los cánones de belleza propios de la década de 1950. Éstas miran directamente al observador y los textos reafirman la idea de belleza como promesa básica asociada al consumo del producto (en este caso, cosméticos).

Hay dos aspectos no explícitos en ambos casos que resultan interesantes de advertir: en primer lugar, la relación directa y sinérgica que emerge entre belleza y juventud, como características indisolubles; en segundo lugar, y en términos formales, la representación de ambas mujeres remite a la estética propia del *star system* desarrollado por la industria cinematográfica estadounidense de esos años como estrategia diferenciadora en la promoción de sus películas y que se sustentaba en la imagen de una actriz como elemento central. En el plano textual, en ambas piezas los textos principales se refuerzan con extensas bajadas que cumplen la función de informar en detalle sobre las características y beneficios de los productos ofertados. Este aparente exceso de información, desde las claves actuales del diseño publicitario, respondería a la necesidad de informar y educar a la audiencia en las lógicas de consumo.

Desde lo contextual, identificamos dos aspectos relevantes que remiten a imaginarios sociales que complejizan las piezas a nivel connotativo. En la **Figura 1**, la imagen de la mujer se presenta en

Figura 1. Aviso Jabón Flores de Pravia



Fuente: revista *Eva*, diciembre 1952.

un ambiente natural, donde posa en bikini con los brazos levantados en señal de libertad, con una disposición receptiva y abierta, mirando ligeramente hacia abajo —hacia el observador—. Esta forma de representar a la mujer no era habitual en la década de 1950, si se considera que el bikini se comienza a popularizar en Chile recién a finales de la década de 1960. Por lo tanto, este tipo de representación supone una excepción en el modo de presentar a la mujer hasta ese momento y, en consecuencia, podría indicar el inicio de un ciclo en la moda que se masificará años más tarde. Esto, a su vez, se relaciona con otro aspecto, como es la sensación de libertad y de satisfacción que exhibe respecto de sí misma. No se trata aquí de una mujer que sólo busca seducir, sino que también una exposición de sí misma en todo su esplendor, belleza y juventud, como atributos de valor asociados al propio acto de consumo.

En el caso de la **Figura 2**, junto a los atributos de belleza y juventud ya reseñados, cabe resaltar la referencia que supone el uso de ese fenotipo y es-

Figura 2. Aviso Polvos de Harem

PARA EXALTAR SU BELLEZA  
elija LO MEJOR

*Polvos fintsimos, atomizados,  
de adherencia incomparable...  
El tono justo que conviene a su  
tez... El perfume preferido que  
armonice con la ocasión... Esta  
combinación ideal sólo la  
encontrará en*

**Polvos del HAREM**

POLVOS DEL HAREM ATOMIZADOS  
Son elaborados con la maquinaria más moderna  
y le ofrecen cualquier combinación de los siguientes:

|                |           |
|----------------|-----------|
| Perfumes:      | Tonos:    |
| Heliotrope     | Bianco    |
| Caricia        | Rosado    |
| Bouquet        | Rachel    |
| Prisopone      | Ocre      |
| Jazmin         | Peche     |
| Violette       | Naturelle |
| Clavel         |           |
| Feou d'Espagne |           |

Fuente: revista *Eva*, junio de 1952.

tilo de modelo que imita a la actriz brasileña Carmen Miranda, ícono de la década de 1950 en la industria medial estadounidense y de gran difusión en Latinoamérica. Esto, como parte de la política estadounidense del "Buen Vecino" que buscaba un acercamiento entre ese país y el resto de la región con el propósito de contrarrestar el avance de las izquierdas latinoamericanas y los proyectos revolucionarios en el contexto de la Guerra Fría. En ambas representaciones, el foco está en la apariencia física y la juventud de la mujer, lo cual permite advertir una ausencia total a cualquier mención relativa a roles y contextos sociales identificables, es decir, la mujer para ser consumida, vista y admirada por estos atributos.

En términos denotativos, las piezas publicitarias seleccionadas para analizar y publicadas en 1970 presentan a mujeres jóvenes a través de un diseño que incorpora elementos propios del *Op Art*, estilo de gran difusión en esos años que se expresa por medio del uso reiterativo de cuadrados de colores en diferentes orientaciones. En los anuncios, este

Figura 3. Aviso Textil Alba

**Nuevo y legítimo  
jersey francés H.C.**

La Nueva Calidad y garantía de prestigio  
como una alta reputación en la confección  
de indumentaria masculina.

Calidad y confiabilidad que sólo se  
encuentra en el Jersey H.C. de la Casa LOFT.

**Diolen  
LOFT**

EN VENTA  
EN LAS MEJORES TIENDAS.  
Distribuidor Exclusivo  
en Provincias  
DUNCAN FOX & CO. LTD.

RECORDE ESTILO  
**TEXTIL  
alba**

Avda. Pizarro del Sur 2877, P.O. Alameda  
Santiago 22.2019

Fuente: revista *Eva*, enero de 1970.

diseño lo vemos incorporado tanto en la ropa como en el fondo de la pieza, utilización con la cual se busca dar a la marca un carácter moderno y actual para la época. En la **figura 3**, aparecen dos mujeres modelando sus respectivos vestidos, sin mirar hacia la misma dirección ni tampoco al observador, acompañadas de un texto que explica las características materiales y las ventajas del producto promocionado (*jersey francés*). En la mano izquierda de la mujer que vemos a la derecha, se exhibe la oferta de colores disponibles. En el plano connotativo, las dos mujeres juntas apelan a una posible complicidad de género, donde la divergencia entre ambas miradas se ve acentuada por sus características físicas: una rubia, otra morena; una alta, la otra más baja; una de pelo largo y la otra de pelo corto. Todos estos elementos pueden ser interpretados como diferentes estilos que se complementan y convergen en el acto de consumo.

En la **figura 4**, por su parte, se presenta en primer plano la imagen de una lavadora e, inmediatamente a su izquierda, la de una mujer joven, con

Figura 4. Aviso Lavadora Fensa



Fuente: revista *Eva*, octubre de 1970.

minifalda y botas, sentada en un sillón de diseño futurista. Toda la propuesta estética remite a la película *Barbarella*, del año 1968, protagonizada por la actriz Jane Fonda y basada en un cómic de ciencia ficción del mismo nombre, que narra las aventuras de una viajera espacial. Se trata de una película de gran difusión e impacto por sus connotaciones sexuales y por una dirección de arte en estrecha vinculación con la cultura Pop de finales de la década de 1960. Esta imagen se complementa con un texto principal, también de carácter futurista, que señala que el año 2000 la lavadora seguirá funcionando. Implícitamente, a través de esta pieza, se presenta una visión utópica de la mujer del siglo siguiente, liberada de las labores domésticas gracias a la acción de las máquinas, que les permitirán a ellas sentarse y desafiar a sus

observadores desde un relajo seductor. Esta promesa de futuro idílico, que libera a las mujeres de la rutina doméstica y de los cánones morales tradicionales, encierra indirectamente la promesa de la eterna juventud, donde el tiempo no sólo no pasa para la lavadora, sino que tampoco para su eventual dueña, la que conserva sus atributos de joven, bella y sensual a través del tiempo. Es interesante apreciar que, en ambos casos, y a pesar de incorporar referentes rupturistas para la época, la representación de la mujer continúa circunscrita al ámbito doméstico y los principales atributos femeninos siguen siendo la belleza física y la juventud.

Las últimas piezas analizadas corresponden al año 2010. En las **figuras 5 y 6**, cada una desde sus particularidades, dan cuenta de significativos cambios en la representación de la mujer, si se las compara con las imágenes de los dos periodos previos. En términos formales, estas imágenes son tomas fotográficas que, a diferencia de la publicidad antes analizada, responden a una propuesta más cercana a la realidad virtual que a la fotografía como reflejo de lo real. Aquí no se busca mostrar lo objetivo, sino que exceder lo real por medio de una performance que da vida a una eventual ensoñación o deseo, derivado de un mandato social sobre la mujer: tener un cuerpo estilizado. Desde esta perspectiva, en la **figura 5** se destacan dos elementos icónicos: el cuerpo de una mujer centrado en su abdomen cerrado por una reja con llave y un segundo elemento de me-

Figura 5. Aviso Citrudel

Fuente: revista *Mujer*, enero de 2010.

nor tamaño conformado por el producto publicitado, que se muestra a través de la imagen de su respectivo envase.

A nivel textual, se reseña la importancia de bajar de peso con productos naturales y la eficacia del producto: “2 a 5 kilos al mes”, aseveración que sería avalada por el testimonio de una doctora. En esta pieza es interesante la convergencia de dos tendencias ampliamente difundidas durante este periodo: la creciente preocupación por la apariencia física y la valoración de lo natural, expresado en la necesidad de liberarse de lo tóxico que afecta al cuerpo. Uno de los aspectos más significativos en el plano de la connotación es la imagen de una reja supuestamente cerrada en la zona del abdomen de una mujer joven, que se levanta la ropa para exhibirla como su secreto particular para mantener la imagen deseada, libre de “grasas y toxinas”. En una segunda dimensión, la reja, con su respectiva llave, puede interpretarse como una alusión a los cinturones de castidad de la Edad Media, esta vez al servicio de la propia apariencia física y de un cuerpo sano, lo que supondría una nueva forma de virtud (no por ello menos restrictiva) asociada a la mujer.

En la segunda pieza (**figura 6**), se presenta a una mujer joven en ropa interior, pintándose los labios frente a un espejo mientras sostiene en un brazo a su hija. El texto principal alude al día de la madre, marco de referencia del aviso. En esta pieza es posible advertir diferentes significaciones en lo connotativo. En primer lugar, el hecho que sostenga con su brazo a una hija —y no hijo, lo que está enunciado a través de su cinta en el pelo— refuerza la referencia al mundo femenino al cual alude el anuncio. El detalle del colgante de la mujer en su cuello, que reproduce la imagen de una golondrina, incorpora al aviso el imaginario que tradicionalmente se ha identificado con esta ave: la llegada de la primavera.

La imagen de la mujer en su conjunto, aunque pareciera apelar implícitamente a una mujer ocupada en lo fundamental de sí misma y de su aspecto físico, da cuenta de una representación más contemporánea, que se hace cargo de la integración que ha ido haciendo la propia mujer de sus roles de madre y mujer. En el contexto del día de la madre, el anuncio conlleva esa doble referencia, que nos habla de lo maternal y de lo sensual, desde

Figura 6. Aviso Leonisa



Fuente: revista *Mujer*, mayo de 2010

un horizonte que permite la conciliación de ambas expresiones.

Es interesante detenerse en la actitud de seducción que evidencia el aviso, la cual se ve reforzada por el uso del reflejo en un espejo, que sugiere la posible presencia de una mirada que interviene en un espacio que se reconoce como privado. Esta mirada carga la escena al dotar el acto de una premeditada exhibición, que refuerza una dimensión sensual y transgresora respecto de las clásicas asociaciones del día de la madre. No obstante, ambas representaciones no constituyen una ruptura respecto de los imaginarios femeninos más tradicionales. Ello, en la medida en que evidencian a mujeres a las que la posesión de una apariencia física deseable y seductora sigue siendo un mandato social al que hay que responder y cuya adquisición permite asentar su seguridad.

## 6. Conclusiones

Más allá de las complejidades y limitaciones que supone un análisis como el realizado, es posible identificar al menos tres ámbitos de discusión que permiten profundizar en la significación de la pu-

blicidad dirigida a la mujer en tres momentos del siglo XX e inicios del XXI en Chile.

Un primer ámbito lo constituye la apelación constante a la belleza femenina como un ideal, recurrente en todos los anuncios. Apelación que no es nueva ni mucho menos exclusiva de la publicidad, pues se encuentra presente en diferentes formatos de representación icónica como lo demuestra buena parte de la historia del arte, por ejemplo. En efecto, en diversas tradiciones culturales se ha buscado representar al cuerpo femenino en sus formas más perfectas para sus tiempos e idealizando su belleza, lo que constituiría una expresión de virtud y de aspiraciones colectivas (Moore, 2021). Umberto Eco (2004) plantea que el adjetivo que normalmente utilizamos para denominar lo bello equivaldría también a ser bueno y que esto explicaría por qué, en distintas épocas, se ha establecido una relación estrecha entre lo bello y lo bueno. A partir de nuestras experiencias cotidianas, dice Eco, tendemos a considerar que lo bueno no solo nos gusta verlo, sino que también nos gustaría poseerlo, lo que estimularía nuestros deseos. Si extrapolamos esta reflexión a la publicidad, no es de extrañar su constante apelación a los cánones de belleza imperantes para cada época, validados por la industria medial, ya que la belleza sería interpretada como un bien intrínsecamente bueno, que despertaría, además, el deseo de consumir.

Un segundo ámbito de discusión está dado por las referencias explícitas a los valores estéticos y las tendencias culturales señalados en el análisis. Estas referencias se explican por la capacidad de la publicidad para apropiarse de tendencias dominantes en cada época y hacer un uso instrumental de éstas (Rom & Sabaté, 2006). Lo interesante que plantea este mecanismo de apropiación es su capacidad para vaciarlas de su contenido original y solo utilizar su performance para resignificarlo desde las claves del consumo, como fue el caso de las propuestas estéticas de la década de 1960 que fueron resignificadas y transformadas en modas e incentivos para los consumidores.

Un tercer ámbito lo podemos circunscribir a lo ideológico propiamente tal en cuanto discursos dominantes, lo que nos permite realizar al menos dos observaciones. En primer lugar, las piezas correspondientes a los años 1952 y 1970 adquieren una dimensión política implícita al promover estilos de

vida articulados en torno al consumo y, por lo tanto, funcionales a la difusión de los ideales promovidos por Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. En segundo lugar, las piezas en los tres periodos estudiados representan a la mujer circunscrita a dos dimensiones: la belleza física como requisito de éxito y validación social y lo doméstico, como ámbito de realización personal, en sintonía con una imagen ampliamente difundida por la cultura medial y el *establishment* de cada momento mirado.

Junto a lo anterior y desde una lectura actual, es imposible no advertir la mirada masculina (*male gaze*) que prima sobre la representación de la mujer en publicidad. Este es el caso, por ejemplo, del tratamiento dado a la liberación del tiempo doméstico de la mujer producto de las nuevas tecnologías y sus innovaciones, el que se asocia a la posibilidad de ocupar ese espacio en seducción. Las mujeres tienen mayor tiempo para sí gracias a un nuevo contexto tecnológico, pero frente a este mayor espacio no emergen nuevos sueños ni deseos de desarrollo propio, sino que se persiste en un interés por volcarse hacia el espacio privado y tener como horizonte la atención de un otro masculino.

Esto no puede entenderse como una intención manifiesta del anunciante por denigrar o menospreciar las competencias intelectuales de las mujeres a las cuales dirige su publicidad. Más bien, se trataría de un discurso que apela a un estereotipo extendido, propio de una cultura dominante, según la cual las mujeres sólo se pueden destacar y realizar personalmente por sus atributos físicos y en la esfera de lo doméstico. Sin embargo, esta clase de estereotipos admite —en algunos casos— ser complejizado sobre la base de otros elementos presentes en los anuncios y que, implícitamente, pueden cuestionar y tensionar estas representaciones a través de una apelación a referentes que pueden también trastocar, tácitamente, los roles tradicionales asignados a la mujer.

Esta aproximación a la dimensión ideológica de la publicidad dirigida a la mujer en revistas femeninas no pretende dar por sentada una interpretación final o cerrada, ni menos obtener una conclusión definitiva o generalizable de un fenómeno extraordinariamente complejo. El presente texto busca contribuir a una discusión en desarrollo, basada en reflexiones informadas sobre los cam-

bios en el imaginario femenino de consumo en Chile, en tres momentos diferentes desde las claves publicitarias. En este sentido, el análisis se ha centrado en las categorías emergentes de mayor recurrencia, por lo tanto, los resultados obtenidos no son necesariamente extrapolables a otras piezas publicitarias y contextos, que pudiesen ser divergentes de las seleccionadas para este artículo, los cuales se abordarán en futuras publicaciones asociadas a esta investigación.

## Notas

1. El concepto de ideología se utiliza en un sentido amplio como propone Thompson (1998, p. 272) al homologarlo a “sistemas simbólicos dominantes” o “discursos”. En una perspectiva similar, para Van

Dijk (1999, p. 243), los discursos expresan y reproducen ideologías, entendidas estas como “representaciones sociales compartidas que tienen funciones específicas”.

2. Siguiendo esta perspectiva, en este artículo el término 'la mujer' se usa a la hora de referirse a la construcción del sujeto histórico femenino, mientras que el término 'las mujeres' remite a las audiencias, públicos y masas de individuos identificadas como femeninas.
3. Los resultados correspondientes a la representación de la mujer durante la dictadura serán publicados en próximos artículos.
4. La selección de revistas estuvo determinada por los años de circulación. Eva entre 1943 y 1974 y Paula entre 1967 y 2018 (en su versión impresa). En el caso de los suplementos, Ya nace en 1983 y Mujer, en 1974.

## Referencias

- Abril, G. (2009). ¿Se puede hacer semiótica y no morir en el inmanentismo? *I/C-Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 127-147.
- Alvarado, I., y Molina, J. (2020). El Salvador y los estereotipos de la mujer que prevalecen en su publicidad televisiva. *Realidad Empresarial*, (9), 25-40.
- Álvarez, P. (2011). *Mecánica doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnología para el hogar 1945-1970*. Ediciones UC.
- Benjamin, W. (2012 [1938]). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia Editora.
- Barthes, R. (1991 [1957]). *Mitologías*. Siglo XX.
- Barthes, R. (1986 [1964]). “Retórica de la imagen”. En Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Barthes, R. (2003 [1967]). *El Sistema de la moda y otros escritos*. Paidós.
- Busquet, J. & Medina, A. (2017). *La investigación en Comunicación*. Editorial UOC.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- De Beauvoir, S. (1999 [1949]). *El segundo sexo*. Random House Mondadori.
- De Simone, L. (2012). Georg Simmel y la Moda: Hacia una Comprensión de la Sociedad de Consumo en la Ciudad. En Márquez, F. (ed.), *Ciudades de George Simmel* (pp. 62-84). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- De Moragas, M. (2011). *Interpretar la comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa*. Gedisa.
- Dorfles, G. (1968). “Morfología e semántica della pubblicità televisiva”. En AA.VV., *Publicità e televisione*. Ediciones de la RAI (ERI).
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente*. Lumen.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Lumen.
- Elkin, L. (2017). *Flâneuse: Una paseante en París*. Nueva York, Tokio, Venecia y Londres. Ediciones SL.
- Friedman, B. (2009 [1963]). *La mística de la feminidad*. Cátedra.
- García-López, J. (2011). Reseña de “Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising” de Judith Williamson. *Razón y Palabra*, (75). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199518706017>

- Garrido-Lora, M. (2007). Estereotipos de género en publicidad. La creatividad en la encrucijada sociológica. *Creatividad y sociedad*, (11), 53-71.
- Geertz, C. (1990). *La interpretación de las culturas*. Madrid.
- Giddens, A. (1996 [1991]). *Sociología*. Alianza Editorial.
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements*. Macmillan.
- Hall, S. (1973). "Encoding and decoding in the television discourse". *Stencilled Paper*, (7). CCCS.
- Hellín, P. & San Nicolás, C. (2016). *Discurso publicitario. Bases simbólicas, semióticas y mitoanalíticas*. Comunicación y Sociedad.
- Janus, N. & Roncagliolo, R. (1982). Publicidad, medios de comunicación y dependencia. *Comercio Exterior*, 320 (7), 764-774. <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/661/8/RCE8.pdf>
- Landreth, S. & Zotos, Y. (2016) Gender stereotypes in advertising: a review of current research *International Journal of Advertising*, 35 (5), 761-770. <http://dx.doi.org/10.1080/02650487.2016.1203556>.
- Larraín, J. (2014). *El concepto de ideología. Postestructuralismo, postmodernismo, postmarxismo*. Lom Ediciones.
- Lindner, K. (2004). Images of Women in General Interest and Fashion Magazine Advertisements from 1955 to 2002. *Sex Roles* (51), 409-421. <https://doi.org/10.1023/B:SERS.0000049230.86869.4d>.
- Lippmann, W. (1964 [1922]). *La opinión pública*. Compañía General Fabril Editora.
- McQuail, D. (1991). *Introducción a las teorías de la comunicación*. Paidós.
- Messias, L., Veludo, T. & Pereira, I. (2021) Beyond gender stereotypes: the missing women in print advertising. *International Journal of Advertising*, 40(4), 629-656. <http://dx.doi.org/10.1080/02650487.2020.1820206>.
- Montero, C. (2018). *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile, 1850-1950*. Hue-ders.
- Moore, B. (2021). "La imagen humana en el arte". En VV.AA (2021), *La imagen humana. Arte, identidades y simbolismos*. Fundación La Caixa.
- Pacheco-Pailahual, S., Cuminao-Rojas, R., Saldías-Maldonado, B. & Nitrihual-Valdebenito, L. (2021). Perfiles y modelos de mujer en las revistas del siglo XX en Chile: el caso de la revista Rosita. *Historia y comunicación social* 26(2), 511-519. <https://doi.org/10.5209/hics.68671>.
- Peña-Marin, C. & Frabetti, C. (1990). *La mujer en la publicidad*. Instituto de la Mujer.
- Rom, J. & Sabaté, J. (2006). Publicitat i contracultura. *Tripodos*, (18), 139-154. <https://raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/40005>
- San Nicolás, C. (2005). *Introducción a la creatividad publicitaria. Fundamentos teórico-prácticos*. DM Ediciones.
- Sánchez-Aranda, J., García Ortega, C., Grandío Pérez, M. & Berganza, R. (2002). *El espejo mágico: La nueva imagen de la mujer en la publicidad actual*. Instituto Navarro de la Mujer.
- Sassatelli, R. (2012). *Consumo, cultura y sociedad*. Amorrurtu.
- Signoretti, N. (2017). A Study of Gender Advertisements. A Statistical Measuring of the Prevalence of Genders' Patterns in the Images of Print Advertisements. *Proceedings*, 1 (9), 947. <https://doi.org/10.3390/proceedings1090947>.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.
- Torres, B., Jiménez, L., Barrazueta, P. & Ordóñez, K. (2020). Los estereotipos y la representación de género en la publicidad ecuatoriana. *Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação*, (E26), 335-347. <https://bit.ly/2V8K4L7>
- Trindade, E. & Ribeiro, J. (2009). Antropología, comunicación e imágenes: alternativas para pensar la publicidad y el consumo en la contemporaneidad. *Pensar la Publicidad*, 3 (1), 203-218. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0909120203A>
- Van Dijk, T.A. (1999). *Ideología. Una aproximación interdisciplinar*. Gedisa.
- Vega, S. M.; Barredo, D. & Merchán, A. (2019). La imagen corporal de la mujer en la publicidad gráfica de las revistas femeninas españolas de alta gama. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (61), 93-110. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3194>
- Veron, E. (1972). "Ideología y sociología: para una pragmática de las ciencias sociales". En *Conducta, estructura y comunicación*. Tiempo Contemporáneo.

- Vergara, E., Garrido, C., Edwards, C. & Undurraga, C. (2019). Comunicación y espacio público en Chile. Una aproximación a la gráfica como referente ideológico en los años 70. *Cuadernos.Info*, (45), 163-172. <https://doi.org/10.7764/cdi.45.1716>
- Vergara, E., De Simone, L., Armstrong, P. & Quiroz, D. (2020). Publicidad y representación de la mujer en revistas femeninas: una aproximación al caso de revista Eva. *Revista 180*, (46), 15-25. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-46.\(2020\).art-669](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-46.(2020).art-669)
- Vergara-Leyton, E., De Simone, L., Gómez-Lorenzini, P. & Labarca, C. (2023). Mujer y consumo a través de la gráfica en Chile. *Gráfica. Journal of Graphic Design*, 11 (21), 59-66. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.226>.
- Wells, L. (1994). "Judith Williamson, decodificando anuncios". En M. Barker & A. Beezer (Eds.). (1994). *Introducción a los estudios culturales*. Bosch.
- Williams, R. (1999 [1960]). "Advertising: The magic system". En S. During (Ed.), *The Cultural Studies reader*. Routledge.
- Williamson, J. (1978). *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. Marion Boyars.
- Zecchetto, V. & Dallera, O. (2005). *Seis semiólogos en busca del lector: Peirce, Saussure, Barthes, Greimas, Eco, Verón*. La Crujía.

## Agradecimientos

Proyecto de investigación ANID / Fondecyt / Regular 1210418

### • Sobre los autores:

**Enrique Vergara** es Doctor en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor asociado de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado y dirigido diversos proyectos de investigación sobre consumo y publicidad en Chile.

**Liliana De Simone** es Arquitecta, Magister en Desarrollo Urbano y Doctora en Estudios Urbanos. Profesora Asociada de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora del Observatorio de Consumo, Cultura y Sociedad FCOM-UC.

**Jordi Busquet** es Profesor de sociología en la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna (URL) y miembro del grupo de investigación EIDOS. Licenciado en Ciencias económicas y doctorado en sociología por la Universitat Autònoma de Barcelona.

**Paulina Gómez-Lorenzini** es Periodista y Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora asociada de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigadora del Observatorio de Consumo, Cultura y Sociedad FCOM-UC.

**Claudia Labarca** es PhD por la Universidad de Durham, UK. Profesora asociada de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica. Sus líneas de investigación se centran en la confianza en organizaciones y la comunicación estratégica.

### • ¿Cómo citar?

**Vergara, E., De Simone, L., Busquet, J., Gómez-Lorenzini, P. & Labarca, C.** (2023). Representación e ideología en la publicidad dirigida a la mujer: Chile, 1952, 1970 y 2010. *Comunicación y Medios*, 32(48), 71-83. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70648>

# Las matrices del gusto. De la distinción a los algoritmos

*Cultural taste patterns.  
From distinction to algorithms*

**Rosario Radakovich**

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay  
rosario.radakovich@fic.edu.uy  
<https://orcid.org/0000-0002-1280-0916>

## Resumen

El gusto cultural es hoy la pieza clave para pensar los públicos y audiencias audiovisuales en el contexto digital. La novedad ha sido la puesta en marcha de algoritmos para la orientación, afirmación y reforzamiento del gusto de las audiencias en el ámbito de plataformas digitales. El artículo propone varias matrices que orientan la conformación de los gustos culturales, basados en factores de distinción, omnivoridad, individualización, eclecticismo, cosmopolitismo, emociones y experiencias. Por último, propone la conformación de una nueva matriz basada en lo que se denomina como "el gusto algorítmico". Para ello se recurre al análisis de Netflix, plataforma pionera a través de su sistema Cinematch en la utilización de inteligencia artificial en la predicción "a medida" del gusto audiovisual de sus usuarios. El artículo elabora una propuesta metodológica basada en los tipos ideales de orientación del gusto cultural. Cabe destacar que las matrices no se sustituyen una a la otra sino que conviven en la vida cotidiana de los sujetos.

**Palabras clave:** Gusto audiovisual, gusto cultural, gusto algorítmico, Netflix, plataformas digitales.

## Abstract

Cultural taste is today the key to think about audiovisual audiences in the digital context. The novelty has been the implementation of algorithms for the orientation, affirmation and reinforcement of audiences' taste in digital platforms. The article proposes several patterns that guide the shaping of cultural tastes, based on factors of distinctiveness, omnivorousness, individualisation, eclecticism, cosmopolitanism, emotions and experiences. Finally, he proposes the conformation of a new matrix based on what he calls "algorithmic taste". To this end, it uses the analysis of Netflix, pioneering platform through its Cinematch system in the use of artificial intelligence in the "tailor-made" prediction of its users' audiovisual taste. The article develops a methodological proposal based on ideal types of cultural taste orientation. It should be noted that the matrices do not replace each other, but rather coexist in the everyday life of the people.

**Keywords:** Audiovisual tastes, cultural tastes, algorithmic tastes, Netflix, digital platforms.

## 1. Introducción

*“Connect[ing] people to movies they love” (The Netflix Prize) <sup>1</sup>*

La formación del gusto cultural ha cobrado creciente relevancia para las ciencias sociales, en particular desde mediados del siglo XX, a partir de perspectivas tan dispares como las que surgen de las teorías de la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt y de los *cultural studies* de la Escuela de Birmingham. Mientras en la primera, autores como Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin contribuyen a conceptualizar y discutir el papel de las industrias culturales para la definición de gustos en un contexto de masificación y de pérdida de autonomía individual; la segunda, en tanto, con autores clave como Edward Thompson, Raymond Williams y especialmente Stuart Hall, replantea las condiciones de la recepción considerando a los públicos y audiencias como actores centrales de este proceso.

Desde la década de 1970, los debates se centraron en la vigencia o no de La distinción de Pierre Bourdieu ([1979]1998). Mientras unos afirman la validez de la teoría *bourdiana* sobre el gusto cultural a partir del *habitus* de clase, la formación de *capitales culturales* y la *distinción social* en un contexto de *homología estructural*; otros se propusieron modificarla o refutarla (Bellavance *et al.*, 2004).

Sobre el final del siglo XX aparecieron nuevas perspectivas que plantearon la imposibilidad de identificar repertorios culturales fijos —sobre todo asociados a clase—, a raíz de la incorporación de la cultura popular en el gusto de las élites. Así, las élites se caracterizaron como más eclécticas (Donnat, 1994) y omnívoras (Peterson y Kern, 1996), con mayor relevancia de las trayectorias y “disonancias” (Lahire, 2008) individuales, en desmedro de los perfiles de clase. A la desclasificación del gusto se agregaron vertientes analíticas que otorgaron mayor importancia a las emociones y experiencias en la definición del gusto (Holbrook y Hirschman, 1982; Hennion, 2004; Ethis, 2005; Leveratto y Jullier, 2006; Esquenazi, 2007; Détrez, 2020).

En los años dos mil, la creciente centralidad de la inteligencia artificial y la aplicación de algoritmos

para la selección individualizada de la oferta cultural, deja como incógnita la formación de una nueva matriz de orientación del gusto cultural, aplicado al universo audiovisual y cinematográfico digital. Para delinear sus características se utilizará el ejemplo de Netflix, empresa que ha revolucionado el sector audiovisual (Heredia-Ruiz, 2017; Small, 2012) gracias sobre todo a la aplicación de algoritmos para la recomendación personalizada de contenidos (Hallinan y Striphos, 2016). Su relevancia se traduce, además, en el número de suscriptores, que, para mediados de 2023, alcanzó los 238 millones de usuarios<sup>2</sup>, con presencia en más de 190 países en el mundo.

Los estudios empíricos que existen han enfatizado la capacidad de *engagement* de la plataforma (Benavidez y García, 2021) y la generalización de la práctica de *binge-watching* (maratones) especialmente entre los telespectadores considerados como parte de la generación *millennials* (Valiati, 2018). Otros estudios señalan que, cuanto mayor es su consumo, más acertadas son sus sugerencias; dinámica que se inscribe en una relación funcional de los usuarios con la tecnología (Iglesias, 2022). Estos estudios destacan tanto la capacidad de incidencia de la plataforma en el consumo audiovisual de los usuarios como la reflexividad y tácticas de los mismos para utilizarla.

Dada la novedad e impacto que tienen plataformas como Netflix para los usuarios, el objetivo de este artículo es explorar la configuración de una potencial nueva matriz del gusto cultural, denominada aquí como “matriz del gusto algorítmico”. Para ello, el artículo discute, en primer lugar, dimensiones teóricas de las “matrices del gusto”. En segundo lugar, presenta la discusión sobre la conformación tentativa de una nueva matriz, a partir de la aplicación de inteligencia artificial en el proceso de selección y orientación de las preferencias, descrita a través del caso de Netflix. Así, se analizan las dimensiones más relevantes que caracterizan la nueva matriz: a) la curaduría algorítmica, b) la catalogación de contenidos, c) el cambio de prácticas de visionado y, d) el impacto social de la reestructuración del campo audiovisual que implicó la llegada de la plataforma. Finalmente, en la conclusión discutimos los claroscuros de esta potencial nueva matriz.

La metodología del artículo se basa en la elaboración exploratoria de una clasificación específi-

camente de constructos tipo-ideales o tipologías (López-Roldán y Fachelli, 2015) del gusto cultural y audiovisual, y que son denominadas como “matrices del gusto”. Esta tipología de matrices busca comprender distintas orientaciones y prácticas culturales que están superpuestas en la vida social. En particular, se analiza la formación emergente de una nueva matriz, como se señaló anteriormente, a partir de la aplicación de inteligencia artificial para la orientación de las preferencias en plataformas especializadas en contenidos audiovisuales. La emergencia de la nueva matriz del gusto algorítmico no sustituye a las matrices pre existentes; por el contrario, convive y se tensiona con ellas.

## 2. Las matrices del gusto cultural

Las orientaciones del juicio estético y las apreciaciones culturales son diversas, complejas y multidimensionales. Las denominadas aquí “matrices del gusto” traducen distintos tipos de mecanismos para la formación y orientación de la apreciación cultural y artística, desarrollada a partir de perspectivas teóricas ya existentes en las ciencias sociales<sup>3</sup>.

Quizás el más debatido entre los mecanismos de orientación de las apreciaciones estéticas es el gusto distintivo, enfatizando el objetivo de “distinguirse” frente a otros: esto es, diferenciarse y, a la vez, jerarquizarse. En *La distinción*, Pierre Bourdieu ([1979] 1998) analiza tanto los aspectos relacionales vinculados a las prácticas y disputas de los agentes en el espacio social, como las con-

dicionantes y determinantes estructurales que les constriñen. Afirma que las prácticas de consumo están tanto condicionadas por los capitales y determinantes sociales como mediadas por disposiciones prácticas que denomina *habitus* de clase, a partir de las cuales los agentes configuran sus comportamientos sociales y estilos de vida.

La formación de un *habitus* cultural tiene como entorno a la familia y al sistema educativo, el barrio, los amigos más próximos; pero, en sí mismo, es la inmersión en aprendizajes y disposiciones que conforman los capitales culturales de cada uno y que van delineando el gusto cultural de los agentes. Para el autor, el disfrute de una obra de arte se experimenta a partir de la capacidad del sujeto de darle sentido. Esta capacidad está dada principalmente por la educación y por su poder para provocar lógicas de distinción y jerarquización social.

La teoría de Pierre Bourdieu sobre “la distinción” sigue siendo fundamental para la sociología contemporánea (Peters, 2020). No obstante, teóricos como Anthony Giddens (1997), Zygmund Bauman (2005) y Ulrich Beck (1998) han planteado nuevas bases conceptuales para abordar la independencia de los sujetos en la modernidad tardía sobre sus orígenes sociales, a partir de la individualización progresiva de los estilos de vida cultural vinculados a la diversidad cultural y a patrones culturales crecientemente tolerantes y cosmopolitas (Featherstone, 1991).

Las perspectivas recientes celebran el surgimiento de nuevos capitales y recursos culturales como

Tabla 1. Matrices del gusto cultural

| Matrices del Gusto Cultural |                  |                  |                              |                 |                                     |   |
|-----------------------------|------------------|------------------|------------------------------|-----------------|-------------------------------------|---|
|                             | Gusto Distintivo | Gusto Omnívoro   | Gusto Disonante              | Gusto Ecléctico | Gusto Cosmopolita                   | Gusto Emotivo y Experiencial  |
| Autores referentes          | Pierre Bourdieu  | Richard Peterson | Bernard Lahire               | Olivier Donnat  | Vincenzo Cicchelli y Sylvie Octobre | Antoine Hennion<br>Gilles Deleuze<br>Jaques Rancière<br>Henry Jenkins |
| Sujeto                      | clases sociales  | clases altas     | clases sociales e individuos | clases sociales | individuo - grupos sociales         | individuo   |

Fuente: Elaboración propia.

mecanismos “desclasificantes” (Di Maggio, 1987), que replantean los criterios de valor de los bienes simbólicos para la reproducción social. Con ello, suponen una creciente legitimidad de las expresiones de la cultura popular entre las clases altas, fenómeno asociado a procesos de estilos de vida cultural más eclécticos (Donnat, 1994) y cosmopolitas-culturales (Ochotnik y Cicchelli, 2017). A ello se agrega que el poder de las industrias culturales y las nuevas tecnologías de información y comunicación han transformado los mecanismos a través de los cuales se accede a la cultura y, con ello, han modificado la manera como se caracteriza el gusto cultural y las formas de intermediación artística.

Entre las teorías que debaten la homología, Peterson y Kern (1996) plantean la noción del omnivorismo cultural, según la cual, en el capitalismo posfordista (Harvey, 1998), las élites consumen todo tipo de bienes culturales y tienen una amplia gama de gustos artístico-culturales como resultado del declive del sistema de estratificación social rígido de etapas previas de la modernidad. Así, las clases altas adoptan un heterogéneo espectro de gustos culturales y artísticos que incluye expresiones clásicas de la cultura popular que podría caracterizarse como el gusto omnívoro<sup>4</sup>.

Como diversos autores han señalado (Bellavance *et al.*, 2004; Peterson y Kern, 1996; Donnat, 1994), se observa la persistencia de una correspondencia entre el espacio social y cultural y la existencia de desigualdades de acceso a la cultura, pero la relación entre identidad cultural y estatus social no es tan relevante como la sostenida por Bourdieu. El gusto de las nuevas élites hacia la cultura popular replantea la noción de una idealización de los sectores populares por la “alta cultura” y, a la vez, apoya la idea de la independencia de la cultura popular. En el lugar de mayor jerarquía de la legitimidad social se ubican los “omnívoros”: nuevas élites, menos *snobs*, más plurales y eclécticas en sus preferencias culturales. Donnat (1994, 2009) enfatiza que el eclecticismo resulta de la acción de fuerzas sociales exógenas como los medios de comunicación, el aumento de los niveles de educación, la movilidad social ascendente, el crecimiento y la diversificación de la oferta de productos culturales. Para el autor, el consumo y la apreciación de las obras de arte no es siempre, ni en todas partes, un marcador significativo de distinción social.

Al comparar los estudios norteamericanos y europeos, las diferentes tradiciones ejercen su poder sobre la legitimidad de las expresiones culturales. La comparación entre clases medias altas en Francia y Estados Unidos realizada por Michèle Lamont (2013), por ejemplo, revela el poder de las habilidades para el caso americano por sobre el nivel cultural, basado en un contexto de mayor democratización de la cultura a partir del poder de los medios de comunicación. Otras perspectivas que van en la dirección de la crítica a la hegemonía de la teoría de la homología *bourdiana* plantean también la insuficiencia de conceptos como *snobismo* y ostentación para analizar los gustos y pautas de consumo cultural de las clases altas. A cambio, nociones como cosmopolitismo, eclecticismo y apertura cultural parecerían caracterizar mejor a las nuevas clases creativas, clases de servicios o nuevas clases medias (Featherstone, 1991) a partir de comportamientos crecientemente hedonistas.

Bernard Lahire (2016), en tanto, observa agudamente el consumo cultural contemporáneo al sostener que los agentes incorporan en su trayectoria biográfica una serie de disposiciones, que denomina como “plurales y heterogéneas”, en las que se viven contradicciones, tensiones y mutaciones frente a las disposiciones heredadas. Así, caracteriza lo que podríamos denominar como el gusto biográfico en el que se da relevancia al “gusto disonante”, desanclado de las herencias estéticas de los orígenes sociales. Lahire analiza, por una parte, las disonancias culturales como resultado de variaciones intra-individuales ejercidas por el ambiente familiar, el capital económico y cultural, la estructura y distribución de capitales económicos y culturales, la naturaleza del capital escolar del padre y la madre; y, por otra, la socialización cultural ejercida por diversas instituciones sociales, políticas, religiosas y culturales frecuentadas a lo largo de la vida. Por ejemplo, la socialización de género y el ciclo de vida, la influencia de los amigos, la trayectoria escolar, la situación y prestigio profesional, y la situación conyugal son factores relevantes para la definición de la apreciación cultural.

Por último, el gusto ha revelado, además, ser sensible a emociones y experiencias singulares, que activan un interés y una preferencia que puede redefinir el gusto previo. La orientación o matriz del “gusto emotivo y experiencial” se advierte es-

pecialmente dentro del campo del arte vivo, como la danza o el teatro, por ejemplo, en los cuales la implicación, la sensibilidad visual o verbal y la necesidad de estimulación explica significativamente los perfiles de asistencia. Mientras Gilles Deleuze y Félix Guattari (2003) destacan la sensibilidad y el afecto que provoca la obra de arte, en un contexto más general de flujos, Holbrook y Hirschman (1982) ya habían sugerido tomar en cuenta la sensibilidad visual o verbal de los sujetos en espectáculos en vivo.

Varios estudios coinciden en la relevancia de introducir la sensibilidad estética del espectador para explicar los comportamientos, la asistencia y la frecuencia a conciertos de música clásica. El trabajo de Antoine Hennion (2004) va más allá y enfatiza la mediación entre la música y el público, basado en una perspectiva relacional en la que se enfatiza el poder de definición del juicio estético, resultado de la puesta en escena de emociones y vínculos de apego (incluso corporales).

Una posible matriz del gusto cultural basada en las emociones —y la pasión, en particular (Détrez, 2020, p.153)— puede desprenderse, también, del análisis de las comunidades de interpretación (Esquenazi, 2007) en el ámbito audiovisual. Los cinéfilos 2.0 descritos por Jullier y Leveratto (2012) validan las obras a partir de las emociones y experiencias que les provocan. En este contexto, las emociones estéticas compartidas (o transmitidas) proporcionan un marco ético para el disfrute estético e, incluso, constituye un "medio para experimentar la humanidad". Desde este punto de vista, el espectador aumenta su margen de autonomía (Rancière, 2010; Ethis, 2005; Leveratto y Jullier, 2006). Rancière (2010) hace notar, justamente, el potencial emancipatorio de los espectadores por sobre los conocimientos y lugares sociales arbitrarios.

Los fans, en tanto, tienden a derribar las barreras entre producción y consumo, así como también experimentan intensas emociones e identificación con los personajes e historias que admiran (Jenkins, 1992) y que, en su versión negativa, puede convertirse en "adicción" (Glevarec, 2013). De hecho, el rol de los fans es activo e incluye mecanismos de jerarquización y poder frente a otras audiencias (Fiske, 1989; Jenkins, 1992; Thomas, 2002; Jancovich, 2002; Gray *et al.*, 2017).

Según Lewis (1992) y Jenkins (1992, 2002), los fans transitan en las plataformas digitales apropiándose de contenidos, realizando interpretaciones y reinterpretaciones audiovisuales en lo que este último define como cultura de la convergencia. Desde esta perspectiva, los públicos, audiencias y usuarios digitales producen discursos: de hecho, "están dando forma, compartiendo, re-enmarcando y remezclado el contenido de los medios de una manera que antes era quizás inimaginable" (Jenkins *et al.*, 2013, p. 26).

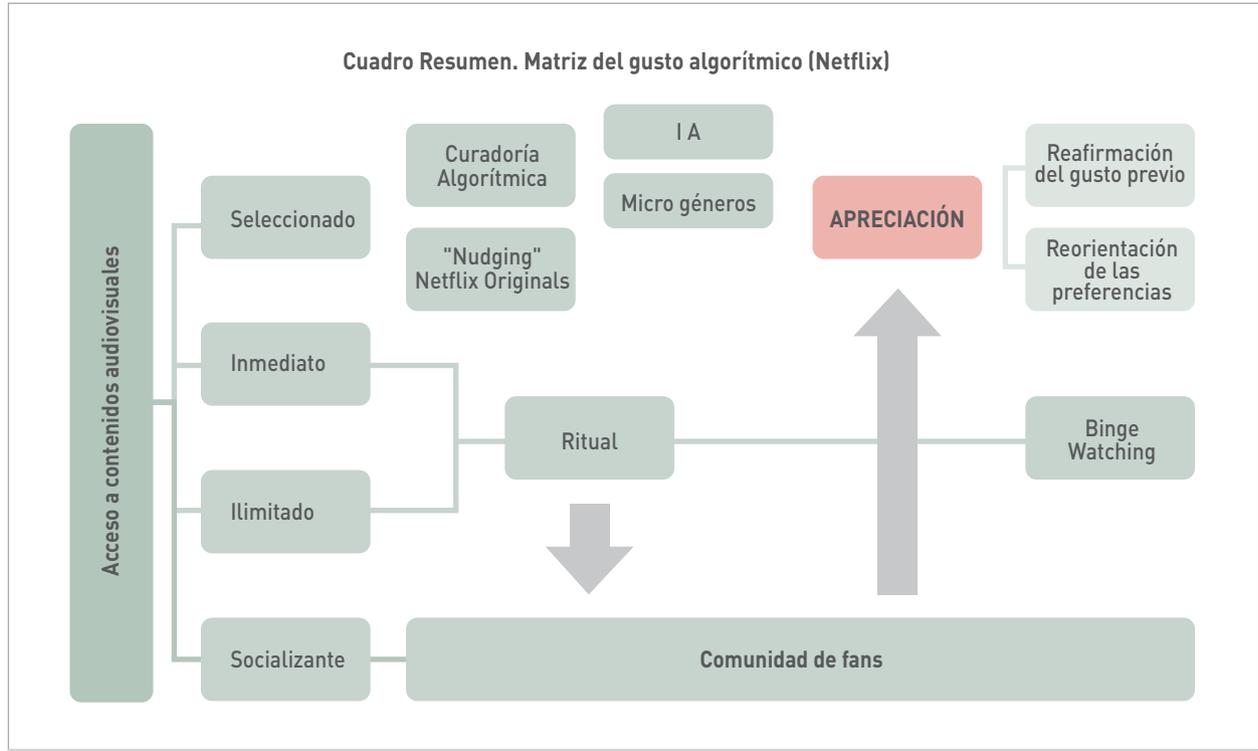
Como señala Dominique Cardon (2019, p.263), la cultura digital ha fortalecido el carácter experto de los fans, su productividad —a partir de la producción de historias alternativas, nuevos capítulos de la obra— y reflexividad —que puede, incluso, entrar en conflicto con la visión de los creadores—. Según el autor, "la diversidad de formas expresivas en la red ha permitido ampliar, acelerar y transformar los modos en que los objetos son asumidos y re-apropiados por distintos públicos" (2019, p.264). Esta perspectiva pone en cuestión el nivel de control de las preferencias que las plataformas pueden tener sobre sujetos que reconstruyen en forma colaborativa sus valoraciones sobre los contenidos audiovisuales a los que acceden.

Pero, ¿quién ofrece y orienta estas elecciones para que se legitimen y sean "populares" entre los fans de las plataformas? David Wright (2015) sostiene que los avances tecnológicos digitales han permitido democratizar el acceso y circulación de contenidos culturales que antes estaban encerrados en bibliotecas, en librerías "raras" o centros culturales "de culto". No obstante, de forma paralela y progresiva, sostiene Wright, este espíritu festivo del poder de las TIC's se ha ido tornando gris, permeado por procesos de datificación y mercantilización de los gustos de las personas que se convierten en sí mismos en los productos a comercializar mediante el control algorítmico.

### 3. ¿Una nueva matriz del gusto algorítmico?

Una nueva matriz de definición de gustos culturales en los públicos audiovisuales o audiencias podría configurarse en el ámbito digital de plataformas con el advenimiento de la inteligencia ar-

Tabla 2. La matriz del gusto algorítmico



Fuente: Elaboración propia.

tificial para la búsqueda de contenidos por parte de los usuarios. En este apartado se analiza, a modo de hipótesis, la potencial configuración de una nueva matriz del gusto, a partir del ejemplo de Netflix y de una serie de variantes que operan sobre los procesos de conformación de la apreciación estética-audiovisual de los usuarios, frente a las aproximaciones más consensuadas, mencionadas anteriormente.

En primer lugar, el acceso a contenidos es seleccionado por Netflix en una suerte de curaduría algorítmica. Estas disposiciones de búsqueda se basan en inteligencia artificial que promete contenidos personalizados, ajustados al gusto previo declarado al suscribirse o de la búsqueda de contenidos de cada usuario. A ello agrega un componente de presión (*nudging*), basado en la centralidad que ocupan las producciones propias (Netflix *originals*) en la interfaz de cada usuario.

En segundo lugar, una nueva clasificación de la oferta en micro géneros y valoraciones emotivas advierte un tránsito hacia clasificaciones subjetivas. Estos mecanismos podrían tener consecuencias en la forma de apreciación cultural, tanto en lo que pueda implicar reforzar gustos previos de los

consumidores como en la re-orientación y formación de las afinidades futuras.

En tercer lugar, la plataforma altera las prácticas audiovisuales preexistentes —en televisión abierta, cable y cine— ya que permite disponibilidad inmediata de contenidos y acceso ilimitado. A partir de estas nuevas condiciones, se promueven las prácticas de visionado compulsivo de maratones o *binge watching*, modificando también el ritual de aproximación a los contenidos audiovisuales en un contexto cada vez más propicio para el consumo doméstico y digital.

En cuarto lugar, Netflix transformó notoriamente el campo audiovisual, instalándose, desde esta perspectiva, como una plataforma infraestructural (Van Dijk *et al.*, 2018). Además, como toda industria creativa digital, los mecanismos de legitimación de sus contenidos tienen un fuerte componente social y relacional. La plataforma inscribe a sus audiencias en comunidades globales y devenidas en fans.

### 3.1 La curaduría algorítmica

Como señala Gillespie (2013), los algoritmos se transformaron en el intermediario por excelencia

del ámbito digital que orienta, sugiere, selecciona y jerarquiza contenidos culturales-audiovisuales. Según el autor, los algoritmos de recomendación mapean nuestras preferencias frente a otras ofertas y designan el valor que hemos de darle frente a otros. Es decir, el proceso de evaluación algorítmica y recomendación individual opera como intermediario especializado en la definición de criterios de valor y jerarquización de los contenidos audiovisuales.

Gillespie advierte una “nueva lógica de conocimiento” elaborada sobre la base de “presunciones”, tan relevante como la consulta a expertos u otros criterios de acceso al conocimiento y valoración de la cultura y el arte. Para ello, las plataformas implementan varios mecanismos simultáneos de orientación de los flujos de información: “1. los patrones de inclusión, 2. los ciclos de anticipación, 3. la evaluación de relevancia, 4. la promesa de objetividad del algoritmo, 5. el entrelazamiento con la práctica, 6. la producción de públicos calculados” (Gillespie, 2013, p.168).

Desde esta perspectiva, la promesa de la objetividad del algoritmo se fundamenta en la legitimación de la técnica, supuestamente imparcial, para la definición del gusto audiovisual. Para Netflix, las audiencias se dividen en *clusters* —o *racimos*—, tomando criterios no demográficos sino centrados en los perfiles de gustos, que conforman “micro-comunidades de gustos” (Gilmore, 2020). El tejido inicial de la matriz de preferencias de los usuarios con los que cuenta la plataforma dependerá de su voluntad de trasladar allí información sustantiva de sus gustos previos y *habitus* (Bourdieu, [1979] 1998), así como de la selección de contenidos realizada dentro de la plataforma.

Como señalan Hollinan y Striphas (2016), las lógicas algorítmicas traducen decisiones culturales. En el caso de The Netflix Prize, por ejemplo, “en su afán por ‘conectar a la gente con las películas que le gustan’, el Premio Netflix conectó los algoritmos con el arte y, al hacerlo, intervino en los fundamentos conceptuales de la cultura” (Hallinan y Striphas, 2016, p. 119). De hecho, el porcentaje de aproximación al gusto previo que revela Netflix en la oferta de contenidos para cada usuario opera como un marco de probabilidad, que, por un lado, ofrece una brújula de orientación en un mar de contenidos, pero, por otro, podría desmotivar

asumir riesgos o cambiar los patrones de consumo audiovisual.

Carlos Scolari (Andrada, 2023) advierte que los algoritmos interactúan con las audiencias. Pero en esta interacción operan como dispositivos de control (Foucault, 1977; Agamben, 2011) que presionan a las audiencias por los contenidos propuestos. Cabe preguntarse, ¿qué sesgos intervienen en la formación del gusto algorítmico? Mientras para unos, el criterio de la “objetividad del algoritmo” (Gillespie, 2013) es un pacto implícito entre usuarios y plataforma; para otros, los algoritmos siempre están mediados por decisiones y acciones humanas (O’Neil, 2014).

### 3.2 Re-catalogación de los contenidos audiovisuales en micro-géneros

Entre las estrategias desplegadas por la plataforma se destaca la reclasificación de los géneros audiovisuales a partir de la incorporación de micro géneros y *alt-genres* (Madrigal, 2014). Netflix caracteriza su oferta a partir de adjetivos que revelan, además del tema del argumento y narrativa de la película, la subjetividad de los usuarios al clasificar la oferta como, por ejemplo, “Series emotivas”, “Romances excéntricos”, “Películas sombrías”. Con ello, se despliegan mecanismos del “gusto emotivo y experiencial”, en el que las preferencias culturales se orientan sobre la base de sentimientos, experiencias y expresiones de subjetividad.

En otras menciones se clasifica sobre la base de la experiencia y su uso social: “Programas para maratonear” y “Programas para un *finde* (fin de semana)”, por ejemplo. Es decir, el sistema de clasificación de los contenidos audiovisuales se personaliza y complejiza con este diseño temático, emotivo y experiencial. Cabe agregar que, tanto la curaduría algorítmica como la recomendación sobre nuevos micro-géneros emotivos, podrían reproducir —en términos *bourdieanos*— los criterios de selección y orientación de las preferencias.

No obstante, autores como Sim (2023) advierten que el nivel de influencia es más limitado, dado que las clasificaciones se inscriben en contextos sociales, culturales e históricos. Desde su perspectiva, las nuevas clasificaciones aparecen como ideológicas e impuestas y no son apropiadas socialmente, dado que no tienen capacidad de gene-

ralización y se dirigen a muy pocos espectadores. Frente al debate, cabe preguntarse: ¿qué influencia tendrán los micro-géneros para modificar los criterios de clasificación del gusto en las nuevas generaciones?

### 3.3 Cambio de prácticas de visionado: *binge watching*

La plataforma no opera sólo sobre la oferta de contenidos sino también sobre los hábitos, prácticas y comportamientos culturales de sus públicos. La práctica del *binge-watching* es una consecuencia del acceso ilimitado a la oferta de contenidos, con el gusto del usuario como brújula (Matrix, 2014).

La práctica de *binge watching* ha implicado fuertes transformaciones para el consumo cultural de los públicos. El *binge-watching* plantea el consumo adictivo y voraz de contenidos. Tally Katz-Gerro (2010) advertía de la voracidad del consumo cultural en sectores medios habituados a las prácticas artísticas y culturales. La voracidad cultural se caracterizaba por la intensidad de participación en espectáculos y actividades culturales vinculada a algunos grupos sociales con una disposición exacerbada por la cultura.

Otros autores (Holt, 2016) plantean que, además del cambio que trajo Netflix en los dispositivos de búsqueda y acceso a contenidos audiovisuales, cambiaron también las estructuras afectivas, funcionales y sociales del consumo de medios. Se trata de cambios en la forma de consumo cultural: qué, cuándo, cómo, con quién. Pensemos en el eslogan *Netflix and chill* que se popularizó en Estados Unidos dada la asociación con las relaciones románticas que motivaba ver series en pareja.

Junto a las apropiaciones de la cultura popular de la noción de maratonear en Netflix, la empresa ha logrado mercantilizar y fidelizar las preferencias de los usuarios a lo largo de su ciclo de vida (Dessinges y Perticoz, 2021). Además, para habituar a los públicos a sus contenidos originales, la práctica del *binge watching* resultó perfecta. Se puede hipotetizar en qué medida la ritualización de las maratones de visionado refuerza la lógica emocional y experiencial en el consumo audiovisual como preguntas abiertas para abordar en futuros estudios.

### 3.4 El campo rediseñado: una plataforma infraestructural y relacional

Tal es el nivel de transformación del campo audiovisual actualmente que el modelo de negocios de Netflix ha sido imitado y/o adaptado por otras empresas digitales, desde Amazon a YouTube, incluso. Netflix ha asumido ese rol a partir del amplio desarrollo de tres procesos paralelos: “datificación”, “mercantilización” y “selección” (Van Dijk *et al.*, 2018) aplicados sobre las preferencias de sus usuarios.

Desde esta perspectiva, la *datificación* se refiere a aquellas actividades que son traducidas en datos y pueden ser procesadas por algoritmos en nuevas formas de valor económico y social. La *mercantilización* se refiere a la habilidad de las plataformas para transformar objetos, actividades, emociones e ideas en *commodities* o mercancías, tanto digitales como análogas. Este proceso es clave para el modelo de negocios de las plataformas. Por último, la selección es la habilidad de las plataformas de impulsar y filtrar la actividad del usuario en intereses y algoritmos e implementar un sistema de curaduría algorítmica de los “temas más relevantes, términos, actores, objetos, ofertas, servicios, etc.” (Van Dijk *et al.*, 2018, p. 83).

Siguiendo este razonamiento, la plataforma podría operar no sólo como nuevo productor de contenidos y curador, sino también como un nuevo agente de socialización o resocialización cultural que incide en la formación de capitales culturales, en este caso tecno-audiovisuales. Esta nueva modalidad de orientación del gusto cultural se basa en criterios emocionales y psicológicos aplicados a individuos o a microcomunidades de gustos.

De esta forma se instala una lógica relacional y experiencial para vivenciar los contenidos audiovisuales. Bajo esta lógica se pasa de públicos y audiencias a usuarios-fans. Como define Jenkins (1992), los fans se diferencian de los (hiper)consumidores porque se implican activamente hasta la obsesión con los productos culturales. Muy lejos de las nociones de audiencias pasivas, ellos interaccionan con la producción, elaboran sus propios significados e interpretaciones de los contenidos y participan en los medios, hasta crean sus propias subculturas.

Esta nueva lógica se produce en un contexto de convergencia entre medios digitales e industrias creativas. No obstante, existe un margen de libertad para las audiencias que reside en la interpretación de los contenidos, en las formas de apropiación, en las estrategias de evasión y *hackeos* al IP, entre otras iniciativas que permiten una relación más compleja y autónoma entre plataformas y audiencias.

## 4. Conclusiones

Lo que denominamos como “matrices del gusto” delimitan tipos ideales de los procesos y lógicas de formación de la apreciación cultural. Las formas tradicionales del gusto cultural —esto es: el gusto distintivo, biográfico, ecléctico, cosmopolita, emotivo y experiencial— coexisten con otras matrices emergentes, como el denominado gusto algorítmico. La nueva tipología se expresa en una curaduría algorítmica, la re-catalogación de contenidos, el cambio de prácticas de visionado —a partir de maratones o *binge watching*— y la conformación de comunidades de fans. Esta nueva matriz revela tanto la persistencia de orientaciones previas para la formación de la apreciación estética cuanto la irrupción de la inteligencia artificial como una nueva e inédita forma de intermediación y orientación de la oferta cultural.

Las características de la “matriz del gusto algorítmico” podrían poner en riesgo la autonomía cultural de las audiencias, sobre todo de las nuevas generaciones. No obstante, las audiencias han revelado siempre mecanismos inéditos y no calculados de apropiación de contenidos —mediaciones y tácticas de resistencia cultural— que deberán ser analizados en futuros estudios.

Nuevas líneas de trabajo podrían explorar empíricamente cómo las audiencias se relacionan y comportan cotidianamente con las plataformas digitales. También podrían abordar qué influencia tienen los algoritmos efectivamente en la orientación de sus preferencias para testear la hipótesis del “gusto algorítmico” y su potencial dimensión para el análisis de gustos y prácticas culturales. Sería necesario lograr abordajes empíricos tanto desde metodologías cualitativas de exploración de significados, razones y orientaciones culturales, como cuantitativas de análisis de *big data*.

## Notas

1. Sobre The Netflix Prize se puede consultar Lakhani, Karim R., Wesley M. Cohen, Kynon Ingram, Tushar Kothalkar, Maxim Kuzemchenko, Santosh Malik, Cynthia Meyn, Greta Friar, and Stephanie Healy Pokrywa. “Netflix: Designing the Netflix Prize (A).” Harvard Business School Case 615-015, August 2014.
2. “Number of Netflix paid subscribers worldwide from 1st quarter 2013 to 3rd quarter 2023”. Disponible en <https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> [consultada el 11 de noviembre de 2023].
3. Se advierte que las perspectivas que se ejemplifican no son ni pretenden ser exhaustivas sobre las aportaciones existentes en cada matriz del gusto, sino, más bien, ilustrativas de cada clasificación.
4. Los animales omnívoros son aquellos que se alimentan tanto de animales como de plantas. Por esta razón, se utiliza la metáfora para aquellas personas que consumen distinto tipo de géneros y expresiones culturales.

## Referencias

- Abercrombie, N., y Longhurst, B. (1998). *Audiences: A sociological theory of performance and imagination*. Sage.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 73(2), 249-264.
- Andrada, P. (2023). Entrevista a Carlos Scolari: “El ChatGPT es un animal que debemos domesticar”. *Comunicación y medios*, 32(47), 126-132. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70103>

- Bauman, Z. (2005). *Modernidad y ambivalencia*. Anthropos.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós.
- Bellavance, G., Valex, M., y Ratté, M. (2004). Le goût des autres: une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores. *Sociologie et sociétés*, 36(1), 27-57. <https://doi.org/10.7202/009581ar>
- Benavídez, C. y García, L. (2021). ¿Por qué ven Netflix quienes ven Netflix? experiencias de engagement de jóvenes mexicanos frente a quien revolucionó el consumo audiovisual. *Revista de Comunicación*, 20 (1), 29-47. <https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A2>
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterios sociales del gusto*. Taurus.
- Cardon, D. (2019). *Culture numérique*. Sciences Po.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2003). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Dessinges, C., y Perticoz, L. (2021). Netflix et les mutations des pratiques de visionnage: entre rupture et continuité. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, 31(31), 35-53.
- Détrez, C. (2020). *Sociologie de la culture*. Armand Colin.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52 (4), 440-55.
- Donnat, O. (1994). *Les Français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme*. Éditions La Découverte.
- Donnat, O. (2009). *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*. La Découverte, Ministère de la Culture et de la Communication de France.
- Esquenazi, J. (2007). *Sociologie des publics*. La Découverte.
- Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Armand Colin.
- Featherstone, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Amorrortu.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Routledge.
- Foucault, M. (1977). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo*. Península.
- Gilmore, J. (2020). To Affinity and Beyond: Clicking as Communicative Gesture on the Experimentation Platform. *Communication, Culture & Critique*, 13, 367-383.
- Gillespie, T. (2013). The Relevance of Algorithms. En Gillespie, T., Boczkowski, P., y Foot, K. *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality and Society* (pp.167-194). MIT Press.
- Glevarec, H. (2013). Television Series Fans and a Regime of Cultural Values: Located Pleasure and Autonomy of a Contemporary Culture. *Sociologie & Sociétés*. 45 (1), 337-360. <https://doi.org/10.7202/1016406ar>.
- Gray, J., Sandvoss, C., y Harrington, C. (2017). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. NYU Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1pwtbq2>
- Hallinan, B. y Striphas, T. (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture. *New Media & Society*, 18(1), 117-137. <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 85 (3), 9-24. <https://doi.org/10.3917/soc.085.0009>

- Heredia-Ruiz, V. (2017). Revolución Netflix: Desafíos para la industria audiovisual. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135, agosto-noviembre, 275-295.
- Holbrook, M. y Hirschman, E. (1982). The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings, and Fun. *Journal of Consumer Research*, Oxford University Press, 9 (2), 132-140. <https://doi.org/10.1086/208906>
- Holt, D.B. (2016). Branding in the age of social media. *Harvard Business Review*, 94, 13.
- Iglesias, E. (2022). Netflix: análisis comparativo del consumo de los usuarios antes y durante la pandemia. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 15(2), 1-20. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.11140>
- Jancovich, M. (2002). Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. *Cultural Studies*, 16 (2), 306-322. <https://doi.org/10.1080/09502380110107607>
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Routledge.
- Jenkins, H; Ford, S. y Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning In a Networked Culture*. NYU Press.
- Jullier, L., y Leveratto, J. (2012), *Cinéfilos y cinéfilias*. La Marca Editora.
- Katz-Gerro, T., y Sullivan, O. (2010). Voracious Cultural Consumption: The intertwining of gender and social status. *Time & Society*, 19(2), 193-201. <https://doi.org/10.1177/0961463X09354422>
- Lahire, B. (2016). Cultural dissonances: the social in the singular. En Hanquinet, L. y Savage, M. (Eds.) *International Handbook of the Sociology of Art and Culture* (pp. 312-323). Routledge.
- Lamont, M. (2013). En quoi Bourdieu a-t-il été utile à notre réflexion? Le cas des Etats-Unis. En Coulangeon, P., y Duval, J. (Eds), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, (pp. 59-68). La Découverte Recherches,.
- Lakhani, K., Wesley M., Kynon I., Kothalkar, T, Kuzemchenko, M, Malik, S, Meyn, C, Friar, G, y Pokrywa, S. (2014). "Netflix: Designing the Netflix Prize (A)." *Harvard Business School*, 615-015.
- Leveratto, J., y Jullier, L. (2006). *Cinéfilos y cinefilias*. Editorial La Marca.
- Lewis, L. A. (1992). *The adoring audience: Fan culture and popular media*. Routledge.
- López-Roldán, P. y Fachelli, S. (2015) Metodología de construcción de tipologías para el análisis de la realidad social. Material de Investigación y Docencia. Departament de Sociologia, UAB.
- Madrigal, A. (2014). How Netflix Reverse-Engineered Hollywood. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/how-netflix-reverse-engineered-holly-wood/282679/>
- Matrix, S. (2014) The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends, *Young People, Texts, Cultures, Volume 6* (1), 119-138. <https://doi.org/10.1353/jeu.2014.0002>
- Octobre, S., y Ciccelli, V. (2017). *L'amateur cosmopolite. Goûts et imaginaires culturels juvéniles à l'ère de la globalisation*. Question de Culture, Ministère de la Culture et de la Communication de France.
- O'Neil, C. (2016) *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. Crown Publishing Group.
- Peters, T. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Ediciones Metales Pesados.
- Peterson, R. A. y Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61 (5), 900-907. <https://doi.org/10.2307/2096460>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

- Sim, G. (2023) The Idea of Genre in the Algorithmic Cinema. *Television & New Media*, 24(5) 510–523.
- Small, O. (2012). Reshaping the music distribution model: An Itunes Opportunity. *Journal Of Media Business Studies (Journal Of Media Business Studies)*, 9(4), 41-68.
- Thomas, L. (2002). *Fans, Feminisms and "Quality" Media*. Routledge.
- Valiati, V. (2018). ¿Você ainda está assistindo? O consumo audiovisual sob demanda em plataformas digitais e a articulação das práticas relacionadas à Netflix na rotina dos usuários. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação. UFRGS.
- Van Dijk, J., De Waal, M., y Poell, T. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190889760.001.0001>
- Wright, D. (2015). *Understanding Cultural Taste*. Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137447074\\_7](https://doi.org/10.1057/9781137447074_7)

## Agradecimientos

Agradezco a la Prof. Tit. Divina Frau Meigs por las valiosas contribuciones para desarrollar este artículo en el marco de la estancia de investigación en la Cátedra UNESCO "Savoir Devenir a l'ère numérique" de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, apoyada por la Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH).

### • Sobre la autora:

**Rosario Radakovich** es Doctora en Sociología (Unicamp), especializada en Comunicación Audiovisual (UAB) y Estudios Internacionales (UDELAR). Licenciada en Sociología (UDELAR). Profesora Asociada de la Facultad de Información y Comunicación y Coordinadora de la Especialización en Gestión Cultural de la Universidad de la República. Investigadora Nivel I de la Agencia Nacional de Innovación e Investigación. Sus líneas de investigación son consumos culturales, análisis de públicos y audiencias, cultura digital, políticas culturales y audiovisuales.

---

### • ¿Cómo citar?

**Radakovich, R.** (2023). Las matrices del gusto. De la distinción a los algoritmos. *Comunicación y Medios*, 32(48), 84-95. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.71013>

## La norma de género a través del discurso del vino en Chile: Docu-series en 2017 - 2018

*The gender norm through the discourse of wine in Chile: Docu-series in 2017 - 2018*

### Olga Barbosa

Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile  
olga.barbosa@uach.cl  
<https://orcid.org/0000-0001-9397-0070>

### Andrés Haye

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
ahaye@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0002-3774-5124>

### Karina Godoy

Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile  
karinagodoy@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0000-6892-0178>

### María Jesús Ibáñez

Universidad de Chile y Universidad Diego Portales  
Santiago, Chile  
maria.ibanez@u.uchile.cl  
<https://orcid.org/0000-0002-8279-542X>

## Resumen

La producción de una imagen del mundo del vino en Chile es relevante para el sector vitivinícola, en el que las mujeres han conseguido una presencia significativa. Las preguntas sobre la imagen que proyectan los medios audiovisuales y cómo aparece relacionado el género con la narrativa de la modernización de la industria del vino son centrales en esta investigación donde se analizan dos series de televisión de tipo documental sobre vitivinicultura producidas con fines de difusión (2017 - 2018). Se codificaron diversos aspectos del discurso audiovisual con una perspectiva dialógica, encontrando que la posición de sujeto está fuertemente centrada en hombres; las mujeres aparecen con una relevancia emergente sólo en el rol de enólogas y la narrativa dominante pone a enólogos y enólogas como protagonistas de la innovación en un marco normativo tradicional, que enraíza en la familia las relaciones sociales económicas, de género y con la naturaleza. Finalmente, el artículo discute las tensiones inherentes a la imagen proyectada por estos medios.

**Palabras clave:** Discurso audiovisual, Documental y televisión, Género y modernización, Vino en Chile.

## Abstract

The production of an image of the world of wine in Chile is relevant for the wine sector, in which women, nowadays, have achieved a significant presence. Questions about the image projected by audiovisual media and how gender appears related to the narrative of the modernization of the wine industry are central to this research, which analyzes two documentary-type television series on viticulture produced for dissemination purposes (2017 - 2018). Various aspects of the audiovisual discourse were coded with a dialogic perspective, finding that the subject position is strongly focused on men; Women appear with an emerging relevance only in the role of winemakers and the dominant narrative places winemakers as protagonists of innovation in a traditional regulatory framework, which roots social, economic, gender and nature relations in the family. Finally, the article discusses the tensions inherent to the image projected by these media.

**Keywords:** Audiovisual discourse, Documentary and television, Gender and modernization, Wine in Chile.

## 1. Introducción

Las prácticas sociales, de conocimiento y tecnología asociadas a la producción de vino en Chile han entrado desde hace 30 años en un proceso de modernización, proyectando una nueva imagen al interior y exterior del país. La historia del vino en Chile se remonta al siglo XVI, período de conquista y evangelización española. Las primeras cepas vineras llegaron al país en 1550 y sus prácticas agrícolas y de bodega se fundaron en la Colonia y mantuvieron por alrededor de 400 años, dando origen a variedades y cepas criollas (Pszczółkowski, 2015). Producto del auge minero y los viajes de aristócratas chilenos a la cuenca mediterránea europea, muchas de las variedades criollas se perdieron, dándose paso a un desarrollo tecnológico desde 1850 que permitió que el sector invirtiera en tecnologías (maquinaria, regadío, bodegas subterráneas) y capacitación técnica de nuevas prácticas y en nuevas cepas originarias de Francia (Del Pozo-Artigas, 2014; Muñoz, 2015). Este desarrollo tecnológico y la plaga de filoxera favoreció al país: la contratación de profesionales extranjeros con experiencia vitivinícola internacional, especialmente francesa, contribuyó a cambiar sistemas de elaboración de vino (Briones, 2006). En la década de 1960 se gestó una transformación del sector, pasando de estar constituido principalmente por empresas familiares a sociedades anónimas y, en el caso de pequeños productores, a cooperativas (Del Pozo-Artigas, 2014). La expansión internacional ocurrió en las décadas de 1980 y 1990, con el aumento de la superficie explotada, dando paso a un nuevo desarrollo tecnológico y un proceso de modernización contemporánea (década del 2000) que busca cumplir las necesidades de los consumidores de mercados internacionales (Tapia, 2015).

La industria del vino se ha transformado con la modernización técnica, la internacionalización de mercados y la creciente incorporación de mujeres en distintos espacios de la vitivinicultura. Así también sus nuevas imágenes de culturas vitivinícolas, de territorios, del valor cultural del vino para el país y de su importancia económica (imágenes de su consumo y relación con momentos y aspectos de la vida; Aliste *et al.*, 2019; Gacitúa, 2023; Rojas, 2021; OIV, 2022). Por lo tanto, no basta considerar la modernización de este sector solo desde la perspectiva económica, pues los procesos de producción y

de consumo del vino están entramados con imágenes visuales, narrativas, horizontes temporales y enunciados típicos acerca del vino chileno. Todo esto, en su conjunto, proyecta una identidad nacional y territorial que, a su vez, abre nuevas posibilidades para la industria (Rojas, 2015). Esta literatura permite sostener que la modernización de la industria vitivinícola involucra una transformación no solo de la producción del vino, sino, también, de un discurso sobre el nuevo mundo del vino, sobre la identidad de un entramado amplio de prácticas diversas que van desde el trabajo en el campo al comercio internacional, sobre su pasado y futuro, sobre sus desafíos, logros, actores y protagonistas, su diversidad territorial y cultural y su valor patrimonial. De allí la relevancia de investigar la producción de este discurso por parte de medios audiovisuales diseñados, precisamente, para proyectar masivamente el mundo del vino.

Otra característica de la reciente ola de modernización del mundo del vino en que nos enfocamos es la creciente incorporación de las mujeres a la vitivinicultura. Nos preguntamos, en particular, por la forma en que estos medios audiovisuales de difusión significan el lugar de las mujeres y el papel de las normas o estereotipos de género. Es llamativo que en la imagen contemporánea del mundo del vino en Chile la mujer no aparece solo como figura de publicidad sino como un agente relevante en la producción, especialmente en puestos intermedios. Sin embargo, históricamente ha sido invisibilizada (Faye, 2023). Por ejemplo, su agrupación más tradicional y antigua, la Asociación Nacional de Ingenieros Agrónomos Enólogos de Chile se formó en 1954 y en 68 años cuenta con una participación de 1.220 profesionales donde solo el 29% son mujeres. Esta organización ha sido presidida por 21 personas, y solo en dos períodos por mujeres. Tras casi 50 años de existencia, es elegida Carolina Arnelo Vireros (2000-2002) y más adelante Adriana Cerón Araya (2019-2021). En otros aspectos icónicos del mundo del vino, se observa que alrededor del año 2000 se produce un periodo destacado para las mujeres del vino nacional. En 1999 Cecilia Torres recibe el premio al mérito vitivinícola otorgado por la Asociación de Enología siendo la tercera mujer en obtenerlo desde 1972. Posteriormente, el 2000 es elegida la primera mujer presidente y, paralelamente, María Luz Marín se instala como la primera mujer en Chile en ser fundadora, dueña y enóloga de una viña, Viña Casa Marín, empresa familiar fundada el año

2000 en el Valle de Lo Abarca. Estas mujeres se abren espacio al poder sobrellevando obstáculos no tan diferentes a los que enfrentaron las mujeres del vino del siglo XVIII, como Melchora Lemos, propietaria de una pulpería, molino y una bodega de vinos, pionera del vino en Mendoza (Lacoste, 2008). ¿Qué formas narrativas construye la producción audiovisual para comprender esta transformación del mundo del vino? ¿Cómo aparecen situadas las mujeres en relación con las distintas voces y sujetos que hablan en estas producciones?

El presente artículo reporta un estudio de docu-series sobre el vino en Chile, específicamente series que utilizan el formato documental para generar cápsulas promocionales televisivas, es decir de series que pertenecen a un género híbrido, entre documental y promocional, entre información y entretenimiento que insuman a las escenas del debate documental y sus límites desdibujados entre lo real y la ficción (Catalá y Cerdán, 2007).

Este trabajo explora cómo las figuras femeninas y las relaciones de género se vinculan con el proceso de modernización reciente del mundo del vino. El reciente surgimiento del sujeto femenino en la industria del vino en Chile se entrecruza con tensiones no resueltas en su historia y en el modo de relatar su historia en términos de tradición e innovación.

## 2. Teoría

La pertinencia de estas preguntas para investigar el proceso y el proyecto de modernización actual del mundo del vino se basa en la epistemología feminista de Sandra Harding (2008), quien plantea que los estereotipos de género juegan un rol importante en los principales procesos de modernización de Occidente. Por un lado, los períodos y sociedades consideradas de progreso se caracterizarían por articular una oposición temporal entre lo moderno y sus Otros (lo tradicional, antiguo, primitivo, lo natural), por otro lado, y de manera no casual, implican una desventaja estructural de las mujeres, quienes casi nunca cuentan en la historia del progreso. Observa, además, que las mujeres típicamente son cultural y socialmente vinculadas a lo natural o a lo tradicional de diversos modos. Por lo tanto, la pregunta sobre las mujeres en pro-

cesos de modernización permite comprender las modalidades que toma la tensión entre lo moderno y lo tradicional en cada contexto. El argumento de Harding interroga nuestro contexto, de qué modo y por contraste con qué aspectos del pasado se configura la modernización actual del mundo del vino y cómo se comprometen o no las relaciones de género en la oposición moderno-tradicional.

Sin embargo, un segundo desafío que plantea la epistemología de Harding es que no especifica categorías de análisis de discurso aplicables a medios audiovisuales. Nuestra propuesta, inspirada en la teoría de Mijail Bajtín (2002), sintoniza con la pregunta por las otredades y los posicionamientos que se ponen en juego en una obra, así como por la dimensión temporal que estructura la narrativa. Simultáneamente la conceptualización *bajtiniana* de los géneros discursivos modernos contiene orientaciones teóricas y metodológicas para investigar el discurso audiovisual del vino, no como un discurso unitario, central o dominante, sino como una multiplicidad de enunciaciones y enunciadores/as que incluyen en su discurso los enunciados y posiciones de otros, analizando especialmente las relaciones temporales y espaciales.

A partir de su teoría dialógica del discurso, originalmente referida a la novela, destacamos dos conceptos principales pertinentes a nuestro terreno de investigación particular. En primer lugar, la orientación al otro caracteriza todo enunciado como un acto o efecto de posicionamiento frente a otros en un campo de comunicación (Bajtin, 2002). De este modo una pieza audiovisual sobre el mundo del vino no puede prescindir del diálogo con otros en su industria de la que participa radicalmente. Una obra no refleja el mundo sino que lo "refracta" en una multiplicidad de voces, en línea con una concepción no representacional sino performativa del discurso (Voloshinov, 2009). Ambos aspectos de esta metáfora óptica permiten sostener en nuestro caso que el estudio de medios audiovisuales no refleja el mundo del vino desde un exterior. Y, como parte de él, abre audiovisualmente sus relaciones dialógicas, diferencias y tensiones, con un potencial de modificación del campo (Corrales y Santa Cruz, 2014). La pregunta por la figuración de las mujeres y relaciones de género en los medios estudiados implica analizar las voces y relaciones de toma de posición que configuran identidades y alteridades en el discurso audiovisual.

El concepto de cronotopo, en segundo lugar, se refiere a la configuración temporo-espacial característica de un género discursivo determinado (Bajtin, 1989). Su teoría dialógica parte de que las formas modernas de discurso no responden a géneros puros, ni por tanto a un cronotopo clásico, sino que implican composiciones creativas de elementos de distintos géneros que participan como voces dentro de una polifonía. Esto daría cuenta de una multiplicidad de formas de configurar la contraposición entre lo moderno y lo tradicional, y de anudarla a una relación dialógica con otras posiciones imaginadas en el campo de comunicación, actuales, pasadas y anticipadas. En nuestro caso, permite sostener la investigación en medios híbridos, más allá del discurso verbal y la literatura, a partir de la pregunta empírica por las múltiples temporo-espacialidades que abre una pieza, particularmente con las relaciones temporales con que se narra la modernidad contemporánea del mundo del vino.

Nuestra pregunta por el devenir de la norma de género en el momento de modernización actual del vino en Chile también debe su énfasis a la noción *bajtiniana* de género discursivo. Por un lado, un género no es una esencia discursiva sino el resultado de actos de posicionamientos en campos de comunicación, cuyos efectos normativos son parte de lo que cada enunciado puede afirmar o desafiar. Desde esta perspectiva, nuestro estudio de *docu-series* no busca la caracterización de un género discursivo particular, sino de las posibilidades discursivas que genera la mixtura entre lo documental y lo promocional en un contexto específico. Por otro lado, la categoría sexo-género (Butler, 2016), funciona similarmente en este trabajo no tanto para investigar mujeres en el mundo del vino, sino para describir las relaciones normativas y diferencias normalizadas en las que aparecen o no dichas mujeres. Desde las perspectivas feministas que nos dan Harding y Butler, no nos preguntamos por los estereotipos masculinos y femeninos en la industria del vino, sino por los modos en que son o no usados en el discurso audiovisual y, más ampliamente, por las posibilidades que abre el discurso del vino en la medida en que transita por diferencias sexo-genéricas. En síntesis, nuestro objetivo es conocer, a partir de una muestra de series para televisión, cómo aparecen relacionadas las imágenes de modernización y del sujeto femenino en el discurso audiovisual del campo de

comunicación del vino y la capacidad de estas imágenes para reforzar y alterar la norma de género.

### 3. Metodología

Aunque el enfoque dialógico nace del análisis del discurso verbal en la novela, se ha aplicado al audiovisual en teoría cinematográfica (Jordan-Haladyn, 2014). Sin embargo, no conocemos usos previos del enfoque dialógico a la investigación social de medios audiovisuales con mirada de género. Nuestro método de investigación de medios de comunicación audiovisual es una adaptación del método del análisis dialógico inspirado en la teoría de Bajtin y aplicado a análisis de la conversación y entrevistas (para una síntesis operacional de esta metodología, ver Larraín y Medina, 2007).

La selección y codificación del material se basó en una reflexión conjunta del equipo de investigación en una permanente colaboración interdisciplinaria de conocimientos metodológicos sobre vitivinicultura. Las dimensiones de análisis de cada segmento seleccionado se basaron en un sistema acotado de categorías dialógicas (voces y actores, discursos y relatos, temporalidades y espacialidades) y se realizó comentando estas dimensiones en cada segmento por medio de citas, descripciones y preguntas. Luego se sintetizó una descripción del conjunto de segmentos seleccionados de cada una de las *docu-series*, considerando cada conjunto de observaciones como el despliegue de un solo enunciado a través de todos sus capítulos. De este análisis derivamos una discusión de aquellos elementos comunes entre las *docu-series* estudiadas que resultan relevantes para abordar nuestra pregunta de investigación sobre género y modernidad en la producción audiovisual, y de imagen del mundo actual del vino, considerando que las *docu-series* estudiadas no reflejan el mundo del vino sino que participan de él y lo refractan a través del discurso audiovisual en una multiplicidad de voces, agencias y relaciones.

#### 3.1. Corpus

Para explorar la producción audiovisual y de imagen del vino en Chile, se buscaron todos los reportajes/documentales disponibles en plataformas

que llegan a distintos públicos, como *Youtube* y sitios *web* de canales de televisión. Se seleccionaron documentales chilenos en los cuales el tema principal es el vino desde la visión industrial, comercial y cultural, enfocado en consumidores de mercados internacionales y en la comunicación del vino a nivel nacional.

A partir de 15 trabajos identificados, se estudió la pre-selección intencionada de piezas en función de accesibilidad pública, profundidad de tratamiento temático y diversidad regional.

Se seleccionaron dos producciones audiovisuales, *El que a Chile vino* y *Entre viñas*, que fueron las dos series producidas para televisión con objetivos de difusión o promoción del mundo del vino encontradas en la búsqueda. Constan de varios episodios cada una, combinando el género documental con el formato promocional. Luego se seleccionaron respectivamente 5 y 4 capítulos,<sup>1</sup> en función de la relevancia del tratamiento audiovisual y del guion para la pregunta por normatividades de género y modernización de la industria del vino. Se incluyó por lo tanto una muestra intencional de episodios según relevancia de los temas tratados, especialmente en la medida en que refieren a las mujeres en el mundo del vino o a la modernización reciente del mismo en términos socio-ambientales, económicos o técnicos. Si bien se excluyeron de este estudio otras producciones audiovisuales por pertenecer al género documental clásico, menos orientado a la promoción del sector,<sup>2</sup> han servido indirectamente como medios de contraste para orientar nuestro análisis de las docu-series seleccionadas.

1. ***El que a Chile vino***. Serie documental estrenada el año 2018 en canal 13C. Para esa fecha ya se habían estrenado cuatro temporadas de 12 capítulos cada una. Creada por Juan Cristóbal, Nicolás y Pedro Costa de la productora Festivalente<sup>3</sup>.

2. ***Entre viñas***. Serie de la señal internacional de TVN y emitida el año 2017. Los 10 capítulos de esta serie presentan el testimonio de 10 viñas chilenas. La directora ejecutiva y de contenido fue Lorena Subiabre Muñante (Casa Patronales, Viña Santa Cruz, Viña Montes, Viña Undurraga) y la dirección principal fue de Patricio Álvarez Apablaza (Viña Casa Patronales, Viña Santa Cruz, Viña Undurraga) y Carolina Contreras Zúñiga (Viña Montes)<sup>4</sup>.

El tratamiento audiovisual se caracteriza por una modalidad principalmente expositiva en las producciones de *El que a Chile vino* y una participativa en el caso de *Entre viñas*. Sin embargo, en todos los capítulos de ambas series se da una mixtura del género entre el video documental y el clip promocional. Espacios, personajes y acciones de vigilancia relevantes para comprender cómo se está representando el proceso de monitoreo y control sobre las comunidades; (c) Finalmente, estableceremos cómo cada documental es un esfuerzo de contravigilancia, vigilancia desde abajo, vigilancia desde la base. Lo que se conoce como *sousveillance*, concepto asociado a la vigilancia desde las bases, desde las comunidades, desde los ciudadanos y que se opone directamente a la noción de *surveillance* o vigilancia desde arriba, desde el poder, desde la autoridad.

Tabla 1: Material de análisis

| Título de la serie                | Gusto Distintivo                          | Temporada/Episodio | Duración |
|-----------------------------------|---|--------------------|----------|
| <b><i>El que a Chile vino</i></b> | Innovación y sustentabilidad              | T1E8               | 22:50    |
|                                   | La mujer en la industria del vino chileno | T1E9               | 24:02    |
|                                   | Valles vitivinícolas                      | T1E10              | 23:21    |
|                                   | Nuevos enólogos                           | T2E3               | 23:00    |
|                                   | Dónde se encuentra el Valle del Itata     | T2E12              | 23:00    |
| <b><i>Entre viñas</i></b>         | Casas Patronales                          | T1E3               | 26:30    |
|                                   | Viña Santa Cruz                           | T1E6               | 25:20    |
|                                   | Viña Undurraga                            | T1E9               | 27:52    |
|                                   | Viña Montes                               | T1E11              | 26:18    |

### 3.2. Análisis

Se codificó el material en función de un conjunto inicial amplio de dimensiones, incluyendo aspectos del montaje (como movimientos de cámara y diseño sonoro), de la narrativa (temporalidad y relatos implícitos) y de la composición de relaciones (posicionamientos, identidades y alteridades). Durante el análisis se organizaron estos aspectos en tres dimensiones principales entretrejidas:

- a) **Voces:** enunciados, tomas de palabras masculinas y femeninas, presencias y ausencias de sujetos enunciantes, emisores y destinatarios, sujeto hablante y sujeto-objeto hablado.
- b) **Discursos:** construcción de significados más allá del enunciado individual, atención a elementos contextuales, a relaciones de poder, posicionamientos, considera intenciones del hablante.
- c) **Temporo-espacialidades:** configuración del tiempo histórico; relaciones temporales, presentación de la naturaleza, territorio y objetos; relaciones sujeto-objeto, sujeto-territorio y sujeto-naturaleza; objetos presentes, pasados y futuros; objetualización.

Los resultados del análisis se presentan como una caracterización general de ambas docu-series, articulando resumidamente las voces, discursos y temporo-espacialidades. Para este análisis se destacaron las regularidades observadas entre las docu-series. Luego, se discuten los resultados de un análisis transversal, con foco en las regularidades y lógicas comunes.

## 4. Resultados

Un primer análisis de las series por separado y luego comparativo dieron cuenta del ámbito de variación amplio que muestra este género híbrido docu-promocional en su configuración de voces, relatos y temporo-espacialidades. Aquí presentamos un tercer paso de síntesis, que integra elementos transversales a las dos series.

### 4.1. Voces y Actores

Las voces se encuentran diversificadas en figuras que identificamos como actores del mundo del vino para la docu-serie *El que ha Chile vino* y como personajes de cada empresa para *Entre viñas*. Estos aparecen como sujetos de enunciación que están representados transversalmente por gerentes (hombres), fundadores, enólogos, enólogas, viticultores. En *El que ha Chile vino* se suman una dueña fundadora y pequeños productores (tres casos, concentrados en el capítulo dedicado al Valle del Itata, Región del Maule, donde aparece solo una mujer), expertos (una mujer, directora editorial de la revista La CAV) y *sommeliers* (hombres y mujeres). Por otra parte, en *Entre viñas* existe una heterogeneidad de roles internos (Jefa de sustentabilidad, Gte. finanzas, Gte exportaciones, enólogo jefe) y tienen voz trabajadores y trabajadoras que se desempeñan en diferentes labores (Asistentes del hogar, jefe de campo, guía turística). Narrador siempre masculino. En las docu-series se configura y sostiene una diversidad con un evidente predominio masculino. La mayoría de las mujeres que enuncian lo hacen desde una misma categoría y figura, la de enóloga, las otras solo describen su labor. El experto, el viticultor y los altos cargos (dueños, gerencias, direcciones) son hombres.

Las relaciones entre las voces, quiénes toman la palabra y cómo la toman, muestran relaciones de poder. Las voces dominantes las expresan personas que, en lo genérico, se ubican desde las masculinidades y quienes están ubicadas o reconocidas desde una experiencia o una jefatura, denotando relaciones jerárquicas: “mi gente” en un sentido de propiedad, ser “dueño”; y algo similar ocurre con el lenguaje corporal que en el espacio da cuenta de esa certeza de poseer, mandar, liderar. Son mujeres quienes aparecen, en general, en posiciones de poder asociadas a la capacidad técnica, estableciendo su lugar a partir de su función, pero sin relación con la herencia. Por otro lado, la masculinización del mundo del vino configura una relación de poder donde los hombres son facultados de un conocimiento o destreza innata en las tareas del vino y, por tanto, tienen autoridad, en su quehacer y palabra, sobre las mujeres.

Aquellas figuras que no tienen voz, que son parte del fondo, no son muy distintas entre las docu-series. La forma en que aparecen las y los trabajado-

res es en labores del campo, junto a maquinaria, o en trabajos de cuidados. En el viñedo y bodegas la mayoría son hombres, aunque hay una presencia relevante de mujeres, pero especialmente en maquinarias de motricidad fina, selección de uvas o trabajo en serie (pase de botellas, destape o introducción de corchos). Su aparición muchas veces es borrosa, como parte de un paisaje. Como trabajadoras su individualización y rostros es muy baja, solo en *Entre viñas*. En cuanto a consumidores, hay una presencia importante de mujeres, su estética es urbana (por locación y vestuario) y aparecen, principalmente, en ferias gastronómicas, eventos nocturnos y actividades de enoturismo. La figura mapuche emerge a través de la mujer, quien no tiene mucho espacio y a través de tomas artificiales como acciones de caminar por una viña o tocar el kultrún, aparentemente a modo de complementar el paisaje asociado a una región.

La presencia de las mujeres en la serie *El que ha Chile vino* se configura desde la posición-figura de la enóloga, que invisibiliza otras presencias previas en la producción de vino: las trabajadoras del campo, la selección en bodega o trabajos administrativos. Como relato implícito, destaca la desubicación en que transitan constantemente las mujeres que ingresan al mundo del vino, en tanto modernización en un mundo que valora la herencia. El hombre y su relación con el vino estaría dada por una relación "más primitiva" mientras que las mujeres vendrían a ser una presencia moderna y profesionalizada. Se presenta como una intromisión la llegada de las mujeres a este espacio productivo. Así también, la imagen neoliberal femenina de la "súper mujer" (Rottenberg, 2014, 2013) toma fuerza en la industria, donde ocurre una identificación de muchas enólogas: son mujeres sacrificadas, multifacéticas, que, aunque les dificulta realizar las diferentes tareas (sociales, familiares y laborales), hacen buenos vinos. En el caso de *Entre viñas*, en cambio, sólo cinco mujeres toman la palabra: dos corresponden a trabajadoras del hogar con muy baja participación (Viña Casa Patronales), una enóloga jefa (Viña Santa Cruz), una encargada de sustentabilidad (Viña Montes) y una guía turística (Viña Santa Cruz). Su enunciación es para describir el trabajo de la empresa (Viña Montes y Viña Santa Cruz), el vínculo familiar (Viña Casa Patronales) o describir servicios (Viña Santa Cruz).

## 4.2. Discursos y Relatos

Los modos de enunciación se caracterizan por un modo coloquial, culto-informal, tanto de sus enunciadores como del narrador, una voz en *off* masculina encargada de llevar el relato y de introducir preguntas y redondear ideas. Quienes participan como informantes, lo hacen expuestos al lente en una posición, por lo general, fija: un encuadre y una pose, solo en *Entre viñas* existen escenas en movimiento relatando y ejecutando acciones. La enunciación nunca es directa a la cámara: la persona habla, en aparente diálogo, en función del rol y género de la persona. De manera transversal, enólogos y enólogas informan desde la bodega, laboratorios y en ocasiones en los tránsitos hacia estas locaciones. De todos los informantes, enólogos y enólogas suelen ser de los/as más activos/as en su enunciación. Por lo general, describen acciones y procesos que ocurren a su alrededor, están de pie y protagonizan tomas cinematográficas con ellos en movimiento. Por ejemplo, la enóloga de Viña Santa Cruz desgrana uvas en la cinta transportadora-seleccionadora relatando el proceso. En el caso del viticultor y los pequeños productores, los vemos enunciando desde el campo mismo, de pie, en el viñedo. Por otro lado, quienes enuncian desde una posición de expertos, técnicos o gerentes, suelen hablar sentados y desde lugares cerrados, evidenciando otra relación con el lugar y los objetos que remiten a su trabajo. Particularmente, en *Entre viñas* los dueños relatan desde una posición de poder que ostentan como hombres, desde la seguridad, confianza y estatus que significa su posición.

En el lenguaje corporal se observa una diferencia entre enunciados masculinos y femeninos: las mujeres mantienen posturas de mayor rigidez, con las extremidades próximas al cuerpo y con menor tendencia a la gesticulación, en contraposición a los hombres que muestran mayor soltura-relajo y usan un lenguaje corporal envolvente con mayor movimiento de sus extremidades. Esa diferencia se exacerba en el caso de hombres en cargos altos y de mayor edad: por lo general, sentados y en posturas que remiten a su poder, seguridad, ocupación del espacio y confianza. En general, las mujeres están de pie y pocas veces se muestran en locaciones de interior, a menos que sean enólogas. Las mujeres suelen sonreír más, aunque no es algo reiterado: predomina una actitud seria y concentrada como tono general de cada capítulo.

En *El que ha Chile vino* muchos de los discursos, los relatos y posiciones enunciadas, se articulan y configuran desde las nuevas tendencias en la industria del vino. De ahí que predomine la *innovación*, las *nuevas generaciones*, *redescubrir* y otros argumentos que apuntan a la novedad y su relación con el pasado, como tensión propia del mundo del vino. En este contexto, lo tradicional es el otro de lo moderno. De hecho, en la construcción de la imagen del mundo del vino por esta serie predomina una relación de oposición entre lo tradicional-artesanal-ancestral y lo moderno-tecnológico-industrial. Este imaginario aparece para cargar de sentido espacios como el campo en contraposición de la bodega, donde el primero está alineado con lo manual y la tradición y el segundo es cargado con lo moderno y donde aparece la industria asociada a tecnología y exportación.

La narrativa y relatos que describe y caracteriza cada viñedo en *Entre viñas* se articula desde la tradición familiar, el vínculo con el territorio, identidad nacional (histórica), innovación (desarrollo tecnológico) y compromisos de sustentabilidad. Se mantiene una tendencia en los relatos donde los gerentes o dueños relatan el origen de la adquisición de terrenos (inviertieron en suelo y en nuevos sectores productivos o adquirieron una viña), quién lo realizó, origen de la marca y número de hectáreas. Para el caso de Viña Casas Patronales, Santa Cruz y Montes estos relatos los vinculan a la familia, se describe desde la trayectoria, legado e identidad con épocas de la historia de Chile (guardianes y productores de historia), como a los placeres de familias acomodadas quienes utilizaban esas tierras como segundas viviendas (como afirma el gerente de Casa Patronales: "lo mejor a la casa patronal, el resto al mercado"). Al vínculo familiar y del origen de la marca están los relatos de Viña Undurraga que, a pesar de ser una viña con tradición histórica en el país, su origen se relata desde el poder adquisitivo del dueño actual, quien también realiza una descripción de lo que fue su trabajo como gerente general, vinculado a viajar, conocer y generar vínculos de amistad y confianza con grandes compradores y distribuidores de vino en el mundo.

El vínculo con el territorio se refleja en las imágenes de campesinos hombres y mujeres mayores cosechando. La historia y lo ancestral, en escenas que presentan iconografías, objetos museo y réplicas pertenecientes a comunidades indígenas

mapuche y, en menor medida, a comunidades aymara y rapanui. Los símbolos indígenas se ven reflejados en diferentes etiquetas de las empresas. La herencia familiar se presenta en objetos como fotografías antiguas de antepasados, casas y/o edificaciones antiguas con historia donde realizan las entrevistas y centran parte de sus relatos. Los sistemas de producción, de riego por goteo y la maquinaria de bodega recalcan la tecnología moderna en la innovación de las viñas. Aparecen turistas en lo visual y en los relatos de las fuentes, connotando una apertura de la industria a nuevos servicios como el enoturismo. En las labores que realizan estas presencias hay diferencias de género: los hombres realizan trabajos de fuerza, transportando objetos pesados o en labores agrícolas. En cambio, las mujeres son registradas en labores finas o de mayor precisión, como la selección de uvas en la vendimia y en el trabajo en los laboratorios de las bodegas con instrumentos de vidrio.

### 4.3. Temporo-espacialidades

La construcción temporal instala frecuentemente un futuro en tanto legado, herencia o trascendencia familiar, ligado a un mercado: un futuro como inversión y propiedad. El presente, en tanto, se construye mucho más desde lo moderno, lo productivo y activo para avanzar o conducir hacia un futuro. El pasado se configura desde la historia nacional, objetos y edificaciones a través de materiales que evidencian marcas y huellas del paso del tiempo. Hay una estética más cercana a lo lóbrego, lo sombrío, la ausencia de maquinaria, una mayor presencia de madera y tierra. La construcción temporal desde las experiencias y narrativas de enólogos y enólogas, como también de aquellos dueños fundadores de grandes viñas, sería la de un pasado volcado a Chile y un presente y futuro abierto al mundo. En esta línea temporal, la década de 1990 se presenta como un periodo de consolidación de la industria en Chile, con la fundación de grandes viñas en los valles centrales. Los nuevos enólogos llevan el presente y el futuro sobre los hombros; son los héroes del relato.

Las relaciones temporales se entremezclan para configurar vínculos con la historia nacional, legados familiares, lo moderno y la vitivinicultura. Los entrevistados relatan la historia del viñedo (Viña Undurraga tiene más de 130 años), la construc-

ción de casas patronales en el periodo de colonización, la confección artesanal de los materiales de construcción de las casas, colecciones de autos antiguos y bodegas de guarda que mantienen la estructura original y perduran. Hoy, cuando las casas y bodegas se han modernizado, manteniendo vestigios de lo que fueron, conviven con maquinaria moderna para cumplir los requerimientos actuales. Así se puede conocer el origen de la viña y trayectoria a lo largo del tiempo, apoyado con imágenes de las primeras facturas de exportación, fotos del equipo de trabajo y testimonios de trabajadores con más de 20 años trabajando en la viña. El legado familiar está asociado a los recuerdos que evocan a padres y abuelas, realizados con imágenes de retratos antiguos, testimonios de la influencia de la relación padre e hijo que hoy tienen cargos gerenciales y relatos de la infancia en los terrenos de la viña. Con objetos y réplicas representativas de los pueblos originarios, se remite a la tierra, a los primeros habitantes del territorio. Desde la vitivinicultura se habla constantemente de las prácticas tradicionales y las modernas, tanto en el manejo del viñedo como con las distintas formas de conducción y los materiales e insumos aplicados en la bodega de fermentación.

En el caso de la narrativa temporal de las mujeres, en un sentido importante aparece como un rescate tensionado por su historia en la industria del vino, la cual ocurre desde lo profesional. Por tanto, la llegada de mujeres a estudiar enología en la universidad se transforma en un hito. A su vez, el presente se transmite como el mejor momento para las mujeres en la industria del vino, siempre desde la mirada y narrativa de las enólogas.

## 5. Discusión

La imagen audiovisual sobre la articulación entre la modernización y la norma de género en el mundo del vino en Chile es compleja. El reciente surgimiento del sujeto femenino en la industria del vino genera tensiones en el modo en que se relata la historia de esta bebida alcohólica, reconociendo para las mujeres un lugar relevante pero limitado. En las series analizadas domina transversalmente una presencia masculina caracterizada tanto por la abundancia de agentes identificados y posicionados desde lo masculino, como por la

diversidad de roles y espacios que ocupan: expertos, viticultores, altos cargos gerenciales, jefes de campo, campesinos propietarios, maestros toneleros, hasta las voces en off que articulan el relato del mundo del vino. Las voces de las mujeres, en cambio, se enuncian principalmente desde la figura de la enóloga, cuyo liderazgo es tensionado por una narrativa ambigua aun entramada en los roles tradicionales del género (Gacitúa, 2023). Por otro lado, se invisibilizan otras presencias femeninas en el contexto de la producción, como son las trabajadoras del campo, trabajadoras de casa particular, seleccionadoras en la bodega y en trabajos administrativos.

La norma de género dominante se reproduce en las piezas audiovisuales analizadas a través de los modos de enunciación, que mantienen transversalmente un lenguaje coloquial y culto, y en el motivo del legado familiar, presentado en la participación del abuelo, padre, hijo o nieto, todos hombres con cargos en el viñedo o, bien, a partir de los relatos que recuerdan el vínculo al viñedo (los Morandé son abuelo y nieto, en Montes y Santa Cruz es padre e hijo) y en el motivo de la innovación, desde el desarrollo tecnológico de la infraestructura, remodelación y maquinaria empleada para la producción industrial de exportación. Esta visión industrializada se contraponen al pasado. Los sistemas de manejo en puño y la producción a pequeña escala del sur (Valle del Itata) presentada por la agricultura de subsistencia o pequeños emprendimientos vitivinícolas, se muestran como una producción antigua, tradicional, mostrando una visión romántica del trabajo agrícola del adulto mayor, poco valorados por la industria del centro de Chile (Aliste *et al.*, 2019).

La contribución empírica de nuestra investigación apunta a conocer las formas locales específicas en que las mujeres aparecen en el nuevo mundo del vino asociadas con múltiples tensiones no resueltas, particularmente entre tradición e innovación, donde el motivo de la familia es uno de los principales puentes narrativos. En consonancia con Harding (2008), se observó que el lugar de las mujeres y los estereotipos de género están anudados a las principales formas discursivas de la modernización vitivinícola, cruzados por las tensiones entre pasado, presente y futuro del mundo del vino. En relación con el discurso del nuevo mundo del vino, las series analizadas hablan de una modernización

que reproduce la norma de género, develando una potente tensión entre la creciente participación de las mujeres y los roles tradicionales. El análisis sugiere que el nuevo modo de producción de vino en Chile puede ser imaginado como una modernización en que las mujeres son entendidas como agentes fundamentales, o solo como una reorganización de los mismos modelos tradicionales que hacen del mundo del vino un plano esencialmente masculino, en el que las mujeres son bienvenidas. Hemos mostrado que esta disyuntiva acompaña toda la historia de la vitivinicultura chilena y que se asocia directamente con los recursos visuales y narrativos con los cuales las docu-series imaginan la actual ola de modernización.

Por lo tanto, puede especularse que estas tensiones importan a la hora de configurar la identidad del vino chileno y extrapolarla a nivel país y al mundo. Para autores como Tapia (2015), el mundo vitivinícola chileno no tiene identidad propia, ya que se ha desarrollado históricamente a partir de los modelos técnicos extranjeros de cada época. En nuestro análisis, la imagen del mundo del vino en Chile parece un collage que se ha construido históricamente, atravesado por diversas contradicciones y potencialidades que permiten abrir nuevas historias. La perspectiva de las mujeres en el vino permite visibilizar estas tensiones, interrogar los modelos de modernización del sector y sostener, desde la potencia de las mismas tensiones, una identidad no resuelta.

Desde la teoría feminista cabe preguntarse por la potencia de un problema no resuelto (Haraway, 2016). En nuestro análisis de comunicación audiovisual del mundo del vino en Chile, los medios de comunicación tienen un rol en la producción de una imagen del vino que proyecte diversidad. Esto puede entenderse desde la conceptualización de Bajtín y Voloshinov, que sostiene que los signos e imágenes no reflejan la realidad, sino que la refractan en una multiplicidad de imágenes que abren, expanden, diversifican, multiplican, desvían, reconducen y diseminan la producción del vino y de relaciones sociales en torno al mismo. La refracción es el efecto de diferenciación y redirección del discurso producto de la contestación entre posiciones o voces. Desde esta perspectiva, nuestra investigación de los medios documental-promocionales del vino en Chile, guiado por la pregunta acerca de la norma de género en el discurso audiovisual, releva el

trabajo de reimaginar un mundo del vino en múltiples direcciones y diversidad de voces y discursos.

A nivel teórico, este artículo contribuye mostrando una resonancia productiva para la investigación social entre teoría dialógica del discurso y teoría feminista. Para establecer esta complementariedad teórica, sin embargo, se requiere un estudio sistemático sobre puntos de consonancia y de disonancia entre las fuentes teóricas.

Finalmente, a nivel metodológico nuestro estudio aporta a futuras investigaciones con la aplicación de un método de análisis dialógico de discurso de medios audiovisuales, pero el análisis es ciertamente limitado al focalizarse en una muestra de capítulos de dos docu-series, y requiere profundizarse idealmente con un estudio comparado más amplio de distintos tipos de medios de comunicación del mundo del vino y otros sectores.

## Notas

1. La duración total del material seleccionado fue similar. Ver **Tabla 1**.
2. Tuvimos a la vista documentales y docu-series sin orientación promocional, particularmente dos: Cambio Global (cap. de *Vino y Cambio Climático*, serie documental de 6 temporadas transmitida en TVN, creada por la productora Cabala Producciones y dirigida por Gonzalo Argandoña) y *Pipeño: una memoria que porfía* (documental dirigido por Marcelo Gotelli).
3. Información sobre los estrenos en la revista WIP disponible en <https://wip.cl/el-que-a-chile-vino/> (recuperado el 30 de octubre de 2023). Sinopsis de algunos capítulos disponibles en <https://www.13.cl/c/programas/el-que-a-chile-vino/capitulos/> (recuperados el 30 de octubre de 2023).
4. Capítulos disponibles en <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2TN12T4i07up-9xUIoLBiHy5NTdkZr8e> (recuperados el 30 de octubre de 2023).

## Referencias

- Aliste, E., Bustos, B., Gac, D., y Schirmer, R. (2019). Discursos sobre la viña y el vino: nuevos territorios en el imaginario social. *Rev. geogr. Norte GD*, 72, 113-132. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022019000100113>
- Bajtin, M. (2002). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 245-290). Siglo XXI Editores.
- Bajtin, M. (1989). Las formas del tiempo del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Taurus.
- Briones Quiroz, F. (2006). Los inmigrantes franceses y la viticultura en Chile: El caso de René F. Le Feuvre. *Universum (Talca)*, 21(2), 126-136. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762006000200008>
- Butler, J. (2016). *El género en disputa*. Editorial Paidós.
- Catalá, J. y Cerdán, J. (Eds). (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la Filmoteca*, 0(57), 6-25.
- Corrales, O., y Santa Cruz, E. (2014). El construccionismo social: verdad, realidad y medios de comunicación. En Colección Documentos: Las imágenes del miedo. Discurso televisivo y sujeto delincuente. *Comunicación y Medios*, (1), 26-37.
- Del Pozo-Artigas, J. (2014). *Historia del vino chileno, Desde la época colonial hasta hoy*. Editorial Universitaria.
- Faye, P. (2023). ¿El vino tiene género?. *Vinifera 173*. <https://vinifera.cl/editorial/ficha.php?cod=173>
- Gacitúa, C. (2023). A 132 vendimias de la equidad de género. *Vinifera 167*. <https://vinifera.cl/editorial/ficha.php?cod=167>
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Harding, S. (2008). *Sciences from below. Feminisms, Postcolonialities, and Modernities*. Duke University Press.
- Jordan-Haladyn, M. (2014). *Dialogic Materialism. Bakhtin, Embodiment and Moving Image Art*. Peter Lang.
- Lacoste, P. (2008). *La mujer y el vino: emociones, vida privada, emancipación económica (entre el reino de Chile y el virreinato del Río de La Plata, 1561-1810)*. Caviar Bleu.
- Larraín A., y Medina, L. (2007). Análisis de la enunciación: distinciones operativas para un análisis dialógico de discurso. *Estudios de Psicología*, 23(3), 283-301.
- Muñoz, J. (2015). Viñas actuales en los mismos terrenos que el siglo XVI y XVII. En R. Aravena (Ed.), *Patrimonio Vitivinícola, aproximaciones a la cultura del vino en Chile* (pp. 35-50). Ediciones Biblioteca Nacional.
- Pszczółkowski, T. (2015). Sauvignon Blanc, Cabernet-Sauvignon y Carmenère, cepas claves de la viticultura actual de Chile. *Revista Iberoamericana de Viticultura, Agroindustria y Ruralidad*, 2(4), 1-6. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=469546445002>
- Rottenberg, C. (2013). The rise of neoliberal feminism. *Cultural Studies*, 28(3), 418-437.
- Rottenberg, C. (2014). Happiness and the liberal imagination: How superwoman became balanced. *Feminist Studies*, 40(1), 144-168.
- OIV. (2022). State the world vine and wine sector in 2022. [https://www.oiv.int/sites/default/files/documents/OIV\\_State\\_of\\_the\\_world\\_Vine\\_and\\_Wine\\_sector\\_in\\_2022\\_2.pdf](https://www.oiv.int/sites/default/files/documents/OIV_State_of_the_world_Vine_and_Wine_sector_in_2022_2.pdf)
- Tapia, P. (2015). El yeti y la identidad del vino en Chile. En R. Aravena (Ed.), *Patrimonio Vitivinícola, aproximaciones a la cultura del vino en Chile* (pp. 19-26). Ediciones Biblioteca Nacional.

- Rojas, G. (2015). Patrimonio e identidad vitivinícola. Reflexiones sobre la evolución de los significados culturales del vino en Chile. *Revista RIVAR*, 2(4), 88-105.
- Rojas, G. (2021). Viñas chilenas como patrimonio de la humanidad. *Revista RIVAR*, 8(22)218-225. <https://doi.org/10.35588/rivar.v8i22.4783>
- Voloshinov, V. (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Ediciones Godot.

## Agradecimientos

Proyecto de investigación Anillos en Ciencias Sociales y Humanidades / Fondo PIA SOC / 180023

Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).

Agradecimientos a Claudia Matus Cánovas, Camila Stipo Lara y a María José Bello Navarro por su colaboración en la discusión de los primeros análisis.

### • Sobre los autores:

**Olga Barbosa** es Dra. en Ciencias Biológicas mención Ecología, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora del Instituto de Ciencias Ambientales y Evolutivas, Universidad Austral de Chile. Investigadora del Instituto de Ecología y Biodiversidad (IEB) y directora Programa Vino Cambio Climático y Biodiversidad.

**Andrés Haye** es Dr. en Psicología mención Psicología Social. Profesor Asociado de la Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador Asociado del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR).

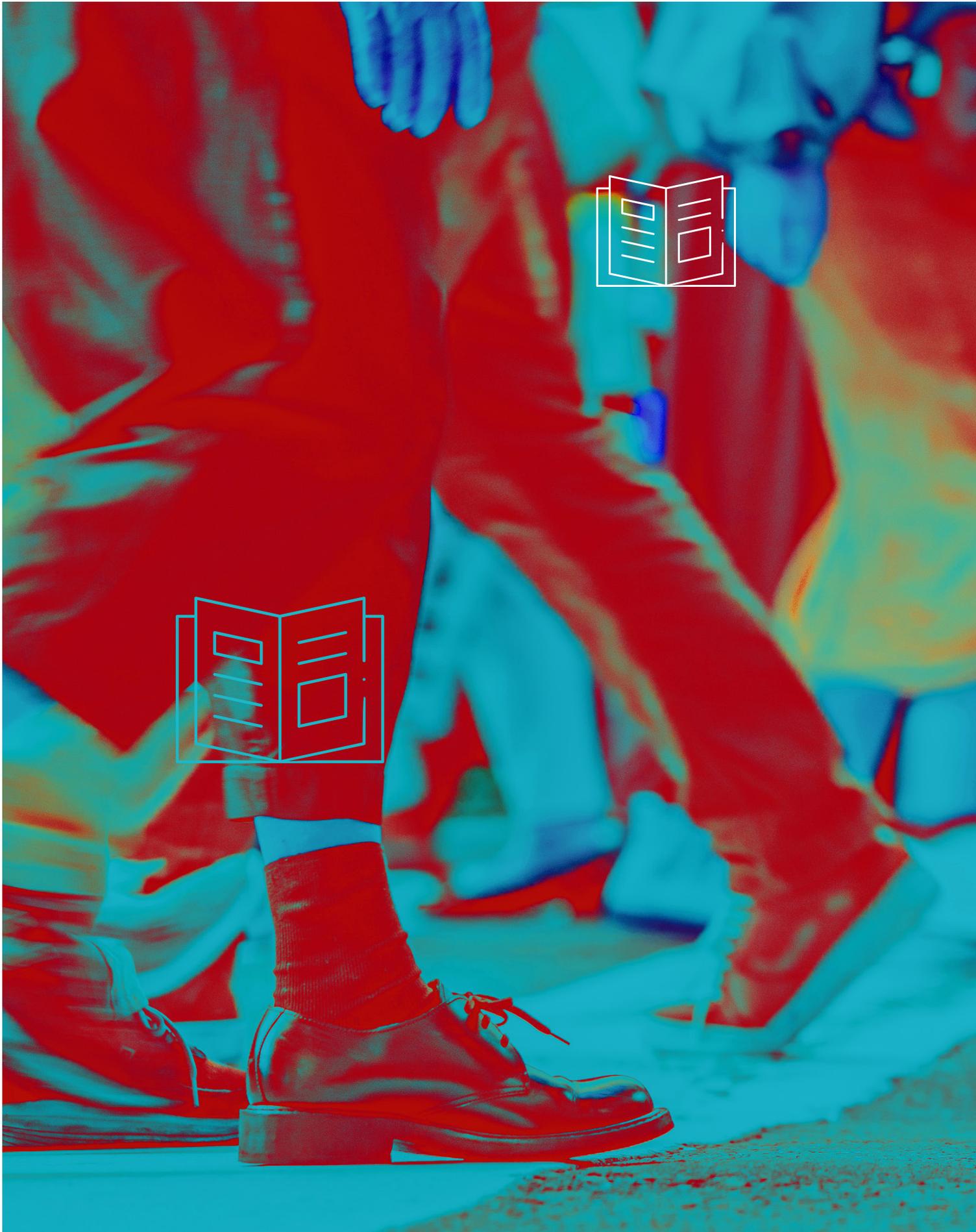
**Karina Godoy** es Ingeniera en Conservación de Recursos Naturales. Coordinadora Programa de Conservación de la Biodiversidad en Agroecosistemas, Instituto de Ecología y Biodiversidad.

**María Jesús Ibáñez** es Magíster en Género por la London School of Economics and Political Science (LSE). Estudiante de Doctorado en Filosofía, Universidad Diego Portales, Beca Doctorado Nacional ANID.

---

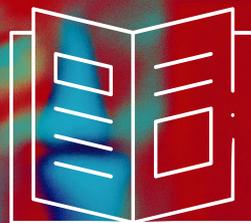
### • ¿Cómo citar?

**Barbosa, O., Haye, A., Godoy, K., & Ibáñez, M. J.** (2023). La norma de género a través del discurso del vino en Chile: Docu-series en 2017 - 2018. *Comunicación Y Medios*, 32(48), 96-107. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70263>



# DOCUMENTOS

---



# La alfabetización de la memoria: la ficción como espacio para recordar y olvidar diferentes comunidades étnicas, sociales y económicas<sup>1</sup>

**Pedro Lopes<sup>2</sup>**

SP Televisão & SPi / Universidade Católica Portuguesa, Portugal  
 pedro.lopes@sptelevisao.pt  
<https://orcid.org/0000-0002-9283-6117>

## Resumen

¿Cómo es que las series de ficción audiovisual contemporáneas pueden interpelar los mitos constitutivos sobre la nación, en particular en relación a sus comunidades étnicas y raciales discriminadas? ¿De qué manera estas producciones tensan la Historia, la(s) memoria(s) y la relación *con* y *entre las comunidades*? El creador de las series de ficción "Codex632" (Globoplay, 2023) y "Glória" (Netflix, 2021) explora los desafíos que representan para la producción audiovisual proponer nuevas formas no sólo de contar historias, sino de que éstas sean más complejas, apelen a diversos actores y "viajen" para encontrar nuevas audiencias. Este ensayo transita por el mito fundacional de Portugal como *bom colonizador*, la expansión/contracción de la diversidad sexogenérica en el audiovisual en una economía global de circulación de estas obras y las tentaciones de algunos actores por reescribir el pasado. Todo ello sobre la base de que la ficción audiovisual puede ser un agente de la Historia.

\* \* \*

Tengo que hacer un apunte previo: además de académico y profesor en la Universidade Católica Portuguesa y en la Escola Superior de Comunicação Social, ambas instituciones en Portugal, soy también guionista y director de contenidos de SP Televisão e SPi, la mayor productora portuguesa independiente y la mayor de Europa en horas producidas y emitidas. Así que no sólo estudio el medio audiovisual: también soy un agente que ha luchado, humildemente, por el cambio. No porque me considere activista, aunque posiblemente lo sea, porque cualquier guionista tiene una visión política del mundo. Esto no quiere decir que sea partidista. En mi caso, comparto con otros colegas de la productora una visión integral y humanista de la sociedad. Sin embargo, no es un camino fácil y presenta múltiples resistencias, que abordaré más adelante.

El título de este ensayo en portugués es *Literacia da memória: a ficção como espaço para recordar e esquecer diferentes comunidades étnicas, sociais e económicas*. Lo he traducido al español como "La alfabetización de la memoria: la ficción como espacio para recordar y olvidar diferentes comunidades étnicas, sociales y económicas". Utilicé

la palabra *alfabetización* porque no encontré una traducción mejor: se refiere al conjunto de conocimientos, de habilidades de enseñanza y aprendizaje, en este caso para reconocer cómo se construyen los recuerdos y, por eso, también podría constituir una cultura de la memoria.

Mi objetivo con este conjunto de reflexiones es establecer un punto de partida para la cuestión de la alfabetización de la memoria y su relación con la ficción audiovisual, tomando como tema central la importancia que la representación étnico-racial, en los géneros históricos y de época, tiene en la construcción de la memoria social.

Al considerar la memoria como un sistema de representaciones que construye una imagen del pasado a partir del presente y sus marcos de significación (Hall, 1997), es importante que dicha representación comprenda e incluya a todos los agentes sociales, aunque compitan entre sí, pero, al mismo tiempo, que respete los marcos mentales de la comunidad retratada que nos confronte a nosotros mismos, con nuestra Historia. Esto no quiere decir que *todas* las obras de ficción estén obligadas a caracterizar permanentemente a *toda* la población, pero la curaduría de los directores de programas o *head of drama* de las emisoras debe estar atenta a una pluralidad de voces.

En este artículo intento contextualizar y distinguir entre los conceptos de memoria individual y memoria social y realizar una primera aproximación, aunque muy preliminar, a la cuestión de la representación étnico-racial en la ficción audiovisual en Portugal. Por último, exploro algunas conclusiones sobre la formulación de una alfabetización de la memoria y reflexiono sobre el papel de los medios de comunicación en la producción de significados, en un fenómeno que es dinámico entre los procesos y prácticas de creación, preservación, erradicación y consenso de memorias, y la importancia de la ficción audiovisual como espacio de recuerdo y olvido de diferentes comunidades étnicas, sociales y económicas.

En la actualidad, con el rápido avance de la tecnología en nuevas y variadas direcciones, se está produciendo un cambio de paradigma: de la cultura escrita se ha pasado a la cultura visual. Los medios de comunicación, en particular la ficción audiovisual, se han convertido en una forma al-

ternativa de pensamiento histórico, en oposición o complemento a las versiones oficiales, en diálogo permanente con la Historia escrita y trabajando por un objetivo común: dar sentido al presente. Estamos situados en una época de descentramiento de la subjetividad, tal como lo definió Jacques Derridá. Una época en la que es cada vez más frecuente la disolución de las fronteras físicas, pero también de las culturales, provocada por un mayor conocimiento del "Otro". Bajo estas condiciones, nos encontramos a menudo en una posición permanentemente dudosa de saber quiénes somos y qué nos hace diferentes; aunque este conocimiento o imagen de aquello que somos se reconstruya constantemente (Bhabha, 2006).

En las sociedades contemporáneas, la cultura audiovisual es cada vez más prevalente, impulsada por la tecnología de producción y distribución de contenidos. En este contexto, las narrativas de ficción son ampliamente consumidas por públicos de todas las edades y las series, especialmente las de época e históricas, se han convertido en el principal vehículo para contar historias del pasado y preservar la(s) memoria(s). La cuestión es qué recuerdos queremos preservar o construir, qué decidimos recordar u olvidar y quién tiene acceso actualmente a este lugar de la palabra, del Poder.

Aunque el estudio de la Historia y de la memoria son cuestiones diferentes, ambos permiten contemplar procesos, prácticas y discursos que pueden ser interpretados en la actualidad. Por ello, resulta cada vez más urgente analizar el papel que desempeña la ficción audiovisual en la construcción de la memoria social, ya que las películas y series históricas y de época se han consolidado como el principal medio de construcción de narrativas del pasado y de difusión de la memoria, especialmente entre aquella generación que algunos etiquetan como *millennials*, así como las generaciones posteriores, quienes aún no han consolidado una visión sobre el pasado (Rosenstone, 2018).

Pero cuando la Historia la escriben los vencedores, como suele afirmarse –es decir, por quienes tienen voz pública–, los demás agentes sociales suelen acabar olvidados. Si, en palabras de Orwell, "quien controla el pasado controla el futuro", la ficción audiovisual acaba siendo el espacio donde se ejerce una parte importante de ese control, al menos en lo que se refiere a la formación de una memoria social.

Por lo tanto, la representación del pasado debe ser cada vez más diversa y exhaustiva en sus temas y en la forma de contemplar los distintos acontecimientos que permiten un encuadre histórico más completo e, incluso, conflictivo de la imagen del pasado.

## ¿Diversidad? étnico-racial en Portugal: Imágenes sin fricciones

En el caso portugués, hay poca representación de minorías étnico-raciales en las series de ficción. A primera vista, de 35 series realizadas en tres años (2021-2023), sólo 15 incluyen algún tipo de representación de minorías étnico-raciales en el reparto. Sin embargo, si miramos más de cerca, notamos que sólo 9 de estas 15 cuentan con más de un actor perteneciente a una minoría étnico-racial. Vale la pena mencionar que no existen estudios en Portugal que analicen cuantitativamente la representación de las minorías en la ficción audiovisual portuguesa y que los datos aquí presentados se recogieron a partir de investigaciones realizadas principalmente a través de bases de datos como IMDb, pero coinciden y confirman mi percepción como espectador.

La cuestión, también, es que no es posible afirmar que existe un alto grado de distorsión en el audiovisual en relación al mundo representado, porque no hay datos oficiales en Portugal sobre este tema. En el contexto del Censo de 2021, el Instituto Nacional de Estadísticas dio varias justificaciones para no incluir una pregunta sobre el origen étnico-racial de los ciudadanos portugueses.

Durante la preparación del Censo, el gobierno portugués decidió crear un grupo de trabajo con el objetivo de elaborar recomendaciones con el propósito de incorporar una o varias preguntas que permitieran caracterizar la composición étnico-racial de la población en Portugal. Dicho grupo, compuesto por 14 miembros y 2 suplentes, incluía académicos e investigadores, representantes de asociaciones, de movimientos y colectivos, entre otros. El trabajo de este equipo se extendió entre el

5 de febrero de 2018 y el 3 de abril de 2019, cuando entregó su informe final y sus recomendaciones. La principal sugerencia fue incluir una pregunta sobre el origen racial/étnico en el cuestionario del censo. El grupo de trabajo consideró que ésta era la mejor manera de capturar y retratar la diversidad y las desigualdades étnico-raciales en el país y sería una herramienta fundamental para impulsar políticas públicas antirracistas.

Sin embargo, y en contra de la recomendación del grupo de trabajo, el Censo de 2021 no incluyó ninguna pregunta sobre el origen étnico-racial de la población. El Instituto Nacional de Estadísticas justificó su decisión sobre la base de, al menos, tres argumentos centrales: Se corría el riesgo de institucionalizar las categorías étnico-raciales y legitimar la clasificación de las personas; como la pregunta sería opcional, crearía incertidumbre sobre los datos, y, finalmente, el dato resultante de la pregunta no permitiría explorar la discriminación étnico-racial pues el censo no pregunta sobre los ingresos de los encuestados.

Volviendo a nuestro tema de la ficción, es importante comprender la falta de preocupación por llegar a todos. O, al menos, por representar a todos, con una producción de ficción que proyecta un retrato distorsionado de la realidad portuguesa, proyectando el deseo y no lo que somos como comunidad. Y si proyectamos una imagen por encima de nuestra normalidad económica, también proyectamos en la pantalla una imagen étnico-racial alejada de la realidad.

Esta idealización mitológica, que consiste en una cierta naturalización de la realidad colonial a través de diferentes canales jurídicos, políticos, sociales y discursivos, se ha visto ampliamente reflejada en los medios audiovisuales que constituyen uno de los principales puntos de contacto, si no el principal, con el pasado histórico para la inmensa mayoría de la población. De este modo, la representación de las minorías étnico-raciales, así como de determinadas clases económicas o sociales, se convierte en un elemento indispensable para configurar (o no) un retrato inclusivo de un pasado histórico que, reiteradamente, no retrata determinadas dinámicas entre distintos grupos sociales y que, invariablemente, acaba mostrando esa tendencia a controlar el relato histórico de un país, proyectando una imagen cómoda y sin fric-

ciones. Cardina (2023) recupera la visión de Isabel Castro Henriques (2020), quien fue mi profesora en Historia en la Facultad de Letras de Lisboa, y que se reflejó en la consolidación, durante el siglo XX, de un sistema ideológico basado en tres dimensiones mitológicas: La perspectiva etnográfica, que considera al hombre blanco superior a las demás poblaciones y justifica la expansión colonial portuguesa como una forma de llevar la civilización a los pueblos "menos civilizados". La visión histórica, basada en el papel fundador de los descubrimientos portugueses y la presencia de Portugal en el mundo y que destaca el papel de Portugal en el descubrimiento y la exploración en tanto potencia mundial con enorme influencia cultural y económica. La visión sociológica, deudora del luso-tropicalismo y de las supuestas relaciones armoniosas que los portugueses siempre habrían establecido con otros pueblos y que esta tendencia se ha manifestado en la historia de Portugal a través de la tolerancia religiosa y la asimilación cultural (p. 16).

Según el profesor Eduardo Lourenço, uno de los grandes pensadores portugueses, que ha reflexionado constantemente sobre la identidad portuguesa, el país albergaría, y cito: "la más espectacular buena conciencia colonial que la Historia haya registrado" (Lourenço, 2014, pp.137-190). Este intento de controlar o fabricar la memoria, sobre todo la del pasado colonial, existe también en el audiovisual, donde son recurrentes los enfoques simplistas de lo que fue, o sigue siendo, nuestra sociedad.

El discurso de la lucha de clases es un discurso que ha ido perdiendo vigencia, aunque parezca que transitamos de una era de ideologías a una era de causas, incluso si la misma visión dicotómica del mundo está en su raíz. Laura Mulvey (1975) hizo hincapié en el control en el cine a través de la mirada masculina (*male gaze*), que bell hooks (1992) rebatió más tarde con la idea de la "mirada de oposición" (*oppositional gaze*). Para hooks, la teoría feminista en el cine sólo se contemplaba a través del feminismo blanco. Y el cine afroamericano independiente surge, precisamente, de la hegemonía de un cine blanco y blanqueado. Sin embargo, hooks señala que la mirada masculina también está presente en las obras de las directoras afrodescendientes. Esta perspectiva de pensamiento, a veces más consensuada, a veces más

radical, ha abierto espacio a nuevas voces y visiones del pasado, aunque a veces haya fomentado (o)posiciones irreconciliables.

## Memoria(s)

Antes de abordar más detalladamente la ficción histórica como espacio para recordar y olvidar comunidades infrarrepresentadas, especialmente a través de obras que he tenido la oportunidad de escribir y producir, quisiera mencionar algunas perspectivas teóricas sobre la memoria.

En efecto, la memoria ha estado presente en la cultura occidental desde las sociedades primitivas. Primero, como recuerdo mitológico de una sociedad que no tenía escritura y que, a través de la oralidad, evocaba el tiempo cíclico, en tanto fundamento de un modelo de vida social (Eliade, 2019). Cuando la Revolución Industrial alteró el paisaje de las ciudades y la estructura social tradicional, desarraigando a una parte importante de la población y rompiendo los lazos familiares que constituían la base de nuestra sociedad occidental, emergieron nuevos grupos identitarios en este contexto de transición hacia un sistema predominantemente económico y diversificado. Esta sociedad cambiante dio lugar a nuevas clases, como el proletariado. En este contexto, Maurice Halbwachs (1990) introdujo estudios que aportaron nuevas perspectivas sobre los procesos de construcción de la memoria.

Según Halbwachs (1990), influido por las ideas de Durkheim, Bergson y Blondel, nuestros recuerdos personales están moldeados por el vínculo entre nuestras experiencias individuales y el contexto respectivo, que da sentido a esos recuerdos. Por lo tanto, nuestros sentimientos y pensamientos más íntimos están enraizados en las influencias y circunstancias sociales que nos definen. Sin embargo, la idea de un recuerdo individual, uno del cual podamos afirmar que es "exclusivamente nuestro", acaba eludiéndonos, como los recuerdos de la infancia, ya que durante este periodo aún no estamos plenamente influidos por nuestra existencia social.

Como dice Halbwachs: "los recuerdos que más nos cuesta evocar son aquellos que no conciernen a nadie más que a nosotros mismos, que son nues-

tra posesión más exclusiva, como si sólo pudieran escapar a los demás a condición de que también escaparan a nosotros mismos" (p. 49). El autor distingue entre la memoria individual, relacionada con lo que hemos vivido, hecho, sentido y pensado, y la memoria histórica, que se refiere a acontecimientos en los que no participamos directamente, pero de los que somos conscientes y que acaban desempeñando un papel importante en la memoria colectiva. Esto significa que, cuando evocamos un determinado acontecimiento, dependemos de la memoria de los demás, algo especialmente relevante si hablamos de una sociedad poscolonial.

En la memoria histórica, que se compone de listas de hechos, fechas y detalles de acontecimientos que han llegado hasta nosotros en escasos documentos, el entorno social del pasado no desempeña ningún papel en nuestros recuerdos. Pero esto puede ser diferente cuando se trata de acontecimientos contemporáneos en los que la época aún está fresca en nuestra memoria, ya sea por el contacto con nuestros padres o por nuestros propios recuerdos vagos y fugaces de la infancia. Esto hace que la Historia no sea sólo algo aprendido, sino también algo vivido.

La Segunda Guerra Mundial dictaría un cambio de generación y de pensamiento. Lo mismo ocurrió con la división del mundo en dos bloques ideológicos durante la Guerra Fría. Estos conflictos tuvieron un fuerte impacto en el mundo académico y dieron lugar a nuevos enfoques de investigación. En el caso de la memoria, se transitó desde una teoría que defendía la influencia de los grupos en la memoria individual a la influencia consciente que tiene el Poder en el orden del discurso. Se comenzó a pensar en cómo los distintos grupos de la sociedad contribuyen a la creación de memorias contrapuestas o lecturas alternativas de la Historia.

En 1964 se fundó en Birmingham el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos creado por Stuart Hall y Richard Hoggart, que se dedicó al estudio de la memoria popular y, en gran medida, recuperaba la historia oral, enfrentándose a las representaciones oficiales del pasado. Estos espacios de resistencia colectiva, de grupos desfavorecidos, desafían la ideología dominante y ven la historia en una red que va más allá de la dimensión institucional. Se convierten en una red de múltiples capilaridades, que emanan de lo local y lo particular.

Las instituciones académicas, debido a la descentralización de los centros de poder o a la aparición de autores de distinta procedencia en los principales centros de producción científica internacional, han visto ampliarse los temas y los enfoques metodológicos. Los estudios subalternos han hecho hincapié en los grupos excluidos, que no tenían acceso a la escritura o que pertenecían a minorías dominadas, lo que ha demostrado que la escritura de la Historia, a través de lo que se recuerda y lo que se olvida, es también un espacio de dominación, lo que pone de manifiesto una vez más que el pasado no existe aislado de las preguntas que le formulamos en nuestro tiempo (Spivak, 2021).

En este sentido, resulta pertinente mencionar a Michel Foucault quien, en *El orden del discurso* (1997), explora la relación entre memoria y Poder y afirma que, quien controla la dinámica de los grupos, controla sus memorias. Foucault denuncia un desnivel entre los discursos recurrentes que tienen *verdad* por ser construcciones sociales. Foucault caracteriza el Poder como un elemento que controla la memoria, selecciona lo que debe ser recordado, pero también lo que debe ser olvidado. Según el filósofo, el Poder es responsable de la producción de recuerdos. El control se convierte en uno de los mecanismos del Poder, que se desarrolla a partir de una determinada configuración social, política, económica y cultural. El surgimiento de una nueva sociedad en la posguerra está marcado por el desmoronamiento de las estructuras tradicionales y sirve de base para la reflexión de autores como Foucault, Derridá y Deleuze, que critican el sistema capitalista y su creciente dominación. Las rápidas transformaciones que se estaban produciendo en el mundo llevaron a la historiografía –también, en este caso, influida por Durkheim– a centrarse no sólo en los acontecimientos, sino en los hechos sociales, como la evolución de las mentalidades como resultado de las fuerzas sociales e históricas en juego.

La memoria forma parte de este conjunto de procesos, ya que es en gran medida un fenómeno social. Si estos fenómenos sociales evolucionan y cambian con el tiempo, entonces la memoria también debe tener su propia Historia. Nuestros recuerdos son personales, pero están estructurados, como señalan Fentress y Wickham (1994), "por el lenguaje, por la enseñanza y la observación, por ideas mantenidas colectivamente y por experien-

cias compartidas por otros". En este sentido, vale la pena recordar las preguntas de Foucault (1997): "¿Qué es un sistema educativo sino una ritualización de la palabra; sino una calificación y una fijación de papeles para los sujetos que hablan; sino la constitución de un grupo doctrinario, al menos difuso; sino una distribución y una apropiación del discurso con sus poderes y sus saberes?" (p. 34).

Así, pues, la memoria se caracteriza por ser un sistema que recupera información y la combina para crear nuevas ideas. Representa un vínculo entre el pasado y el presente. La memoria social, por su parte, puede confrontarse con fuentes documentales, aunque la experiencia colectiva de un determinado grupo no requiere pruebas y las fuentes documentales son más importantes para los de fuera que para los que forman parte de la comunidad que recuerda. La memoria social se reconstruye a partir de elementos que se conservan, pero que pueden reorganizarse de nuevas maneras o, incluso, suprimirse parcialmente, con vistas a articularlos con los distintos elementos del grupo y considerando su relevancia para el colectivo.

Las nuevas dinámicas de una sociedad en red, en la cual las fronteras se difuminan y crean espacios continuos, no territoriales, sino virtuales, han modelado nuevos patrones en la circulación de información y contenidos. La relación entre ficción histórica audiovisual e historiografía ha adquirido una nueva dinámica que debe investigarse, según Warren Susman (1985), en torno a cuatro ejes diferentes:

1. La ficción audiovisual como producto de la Historia, que integra todas las condiciones tecnológicas, económicas, ideológicas e incluso morales;
2. Como reflejo de la Historia, una imagen que registra elementos históricos específicos como el habla, el movimiento y el comportamiento humano;
3. Como intérprete de la Historia, proporcionando una explicación del desarrollo histórico y un análisis del proceso de la propia Historia;
4. Y, por último, como agente de la Historia, en la que el propio contenido audiovisual incide en la mentalidad del público y moldea su experiencia cultural.

## Colonialismo y Guerra Fría

En la serie "Glória" (2021), que creé para Netflix y que fue la primera serie original de la plataforma producida en Portugal, abordamos la Guerra Fría, el pasado colonial de Portugal, las asimetrías entre campesinos y la élite urbana, así como las cuestiones de género. Mi objetivo era crear una pieza de entretenimiento basada en un secreto bien guardado: la existencia, durante más de 45 años, de un complejo construido por la Central de Inteligencia Americana (CIA) en medio de la nada, en un pueblo llamado Glória do Ribatejo. En el complejo trabajaban alrededor de 500 personas cuya misión era enviar mensajes producidos en Occidente a los países del Bloque del Este. Estos mensajes incluían la lectura de libros prohibidos al otro lado de la cortina, información sobre fútbol, misas y reportajes. Pero a través de esta narración tuve, también, la oportunidad de caracterizar un país amordazado por la dictadura (1926-1974), profundamente conservador, patriarcal, con una tensa relación con Estados Unidos y un odio ideológico a la Unión Soviética. Un país que se negaba obstinadamente a descolonizarse y que envió a la muerte a una generación de jóvenes que lucharon durante 13 años en una guerra en tres frentes en África.

Un régimen que creó la imagen del "buen colonizador", una campaña creada por la dictadura y que persiste hasta hoy. El protagonista de "Glória" procede de una familia vinculada al régimen, pero cuando va a luchar a Angola se da cuenta de la ilusión que supone el discurso del imperio y la misión civilizadora de Portugal. Su experiencia en la colonia portuguesa en África lo deja con un problema de identidad y de ubicación en el mundo y se convierte en colaborador de la KGB. Rápidamente se da cuenta de que ningún bloque ideológico permite ni alienta el pensamiento libre y que todos forman parte de una poderosa maquinaria donde sólo son peones en el juego. Como dije al principio, no se puede escribir sin comprometerse. Sin embargo, ésta no es una obra que quiera ajustar cuentas con el pasado ni aliviar conflictos sociales. El tema era controvertido, por lo que recurría a consultores históricos para no cometer errores gruesos, aunque eso no impidió tener la libertad de crear una obra que, en buena parte, es ficticia.

## Colonialismo ¿benigno?

Una de mis series más recientes es “Codex 632”, producida para Globoplay en Brasil y para la radio-televisión pública portuguesa, RTP. La serie es una adaptación de la novela homónima de José Rodrigues dos Santos, en la que un profesor universitario es contratado por una fundación italiana para completar la investigación de su maestro, muerto en extrañas circunstancias, y que le llevará a descubrir que la verdadera nacionalidad de Cristóbal Colón era portuguesa, hecho que los italianos querían mantener en secreto. En una escena de la serie, dos profesores universitarios –y esto es una autocrítica a mí, también– discuten sobre la actitud de los estudiantes ante el ataque a estatuas de personajes históricos. La escena transcurre, más o menos, así:

“Tomás y Vitória caminan de frente a la cámara en un pasillo amplio, con pilares, y pisos brillantes. Del diálogo y la escena se entiende que están en la universidad. Él, mientras camina, mira hacia afuera, fuera de encuadre, y ella mira su celular.

Tomás: Es la tercera vez esta semana, sólo en Lisboa.

Vitória: Están llamando la atención.

Tomás: (mientras la mira, molesto): De manera equivocada.

Ella levanta la mirada de su teléfono móvil y mira hacia afuera.

Vitória: No me parece. Tienen el coraje de decir las cosas como deben decirse.

Se detienen, miran hacia fuera del edificio, y miramos sobre el hombro de ambos personajes a un grupo de jóvenes alrededor de una estatua, protestando.

Vitória: Siempre tenemos cuidado con las palabras para no arriesgar el progreso de nuestra carrera ni la adjudicación de financiamiento para investigación.

Tomás: Tenemos que cambiar cómo se ve la Historia, hacer pensar.

La cámara muestra al dúo ahora de frente.

Vitória: ¿Cómo pretendes hacer eso? ¿Escribir un artículo que nadie va a leer? Retoman la caminata y los sigue la cámara, dentro del amplio pasillo.

Vitória: ¿Un libro que nadie va a comprar? La rabia trae cambios.

La cámara los sigue desde la espalda.

Tomás (sonríe, algo burlón): ¿A quién estás citando?

Vitória: Yo pensaba que sabías todo.

Tomás: No.

Vitória: *Googléalo*. Me voy a clases.”

La novela abre un espacio para hablar sobre el papel del Poder en la creación de una imagen del pasado, de las figuras célebres y del imaginario que nos da sentido de pertenencia a una comunidad determinada. Pero la serie reescribe el libro, incorpora nuevos personajes femeninos, incluye cuestiones de representación y otros asuntos de actualidad que me interesan personalmente.

Para esta serie queríamos que el *casting* fuera diverso, ya que los personajes y su identidad son fundamentales en la trama. Así, tenemos un oficial de policía, interpretado por Matamba Joaquim, un actor angolano-francés. En el primer episodio jugamos con cierto racismo estructural porque tenemos a este personaje vigilando al protagonista y no sabemos quién es, solo se revela más tarde que es policía; Ana Sofia Martins, actriz portuguesa de ascendencia caboverdiana, en el papel de profesora universitaria lesbiana asociada a causas sociales, que critica ferozmente la historia colonial portuguesa; Bia Wong como estudiante de máster que viene de Macao, colonia portuguesa que pasó a soberanía china recién en diciembre de 1999 y, finalmente, Goretti Ribeiro, que interpreta a una bibliotecaria brasileña con raíces indígenas y que guarda secretos del pasado histórico y colonial.

En esta historia, el protagonista despliega una investigación que cambia la percepción que tenemos de nuestro pasado, amenazando a los poderes establecidos y a los intereses económicos arraigados. Al confrontar distintas visiones y abordar temas de actualidad, la serie intenta apelar al sentido crítico y al hecho de que coexisten distintas visiones del pasado, muchas de ellas contrapuestas, contradictorias. Esto se puede comprobar cuando el “Padrão dos Descobrimentos”<sup>3</sup> es objeto de vandalismo por parte de un grupo de activistas. Allí, la ficción reproduce lo que ocurrió en la realidad. En efecto, en 2021, desconocidos *grafitearon* este monumento<sup>4</sup>.

El acto de recrear (*reenactment*) o escenificar (*re-staging*) se ha convertido en una de las formas más

importantes para mediatizar la Historia. Considerando el impacto que las narrativas audiovisuales tienen en la opinión pública, resulta imposible ignorar la importancia que estos productos tienen en la relación que establecemos con el pasado y en la comprensión colectiva de la memoria histórica. Por lo tanto, resulta fundamental analizar la ficción audiovisual en tanto agente de la Historia, parte integrante y pieza clave en la construcción de la memoria social.

En un país como Portugal, donde el imaginario de un colonialismo benigno (*bom colonizador*) ocupa un espacio crucial en la articulación del paisaje memorial, se tiende a reanalizar constantemente los mismos episodios históricos sin que cambie mucho la perspectiva. Tomemos, por ejemplo, los parques temáticos dedicados al llamado período de los descubrimientos, algunos de los cuales siguen en funcionamiento desde la dictadura del *Estado Novo*, como el "Portugal dos Pequenitos" (en Coimbra)<sup>5</sup> o el reciente "World of Discoveries" (en Oporto)<sup>6</sup>, un nuevo enfoque interactivo que renueva la visión grandiosa de nuestro pasado histórico. Hay, incluso, una edición del juego de mesa Monopoly: Odisseia dos Descobrimientos<sup>7</sup>, en el que los jugadores se proponen crear un imperio.

En la 17ª edición del festival internacional Indie Lisboa (2020) se celebró el coloquio "Representatividad: el papel interno del audiovisual portugués en un cambio de paradigma". El panel contó con varios protagonistas de la industria cinematográfica y televisiva portuguesa para debatir sobre la necesidad de "trabajar más y mejor sobre la representatividad en el audiovisual portugués".

Entre los diversos testimonios, destacan las palabras del actor y director Welket Bungué: "La ficción nacional portuguesa no es representativa sólo porque en ella aparezcan mujeres chinas, indias o negras, si esta idea de representatividad se centra en una idea de estereotipo. Como profesionales y consumidores portugueses de cultura portuguesa, queremos ver historias que tengan profundidad desde el punto de vista humano, además de representatividad". Actualmente, en Portugal se intenta compensar la falta de representatividad con la representatividad numérica, que sigue siendo muy limitada. Vale la pena señalar que esta brecha no sólo existe a nivel racial/étnico. Hay que hacer hincapié en otras minorías y en los excluidos del

*prime time* por razones económicas, de exclusión social o de orientación sexual.

En cuanto a la cuestión de la orientación sexual, tuvimos un período de amplia representación en las telenovelas portuguesas cuando el Parlamento aprobó el matrimonio entre personas del mismo sexo y la posibilidad de coadopción por parte de parejas del mismo sexo. Sin embargo, debido a las ventas internacionales de producción audiovisual, este tema ha desaparecido de la antena debido a que las principales regiones consumidoras de telenovelas portuguesas son países del Este y de Medio Oriente, lugares donde existe una clara discriminación contra la comunidad LGBTQ+.

Una visión más plural de la Historia no significa trazar tramas según una agenda oculta, sino permitir el acceso a una multiplicidad de voces representativas de distintos grupos y comunidades. La inclusión de diversos temas sociales ayuda a evitar la caricaturización de las comunidades invisibilizadas, caricaturizadas o apenas representadas. Por ejemplo, en dos telenovelas de SP Televisão, *Dancin' Days* (2012-2013) y *Sol de Inverno* (2013-2014), los personajes no existían sólo por su sexualidad. La relación de pareja, la dinámica familiar, la parentalidad, los problemas laborales, las dificultades económicas, todo ello ayudó a que el público dijera en el *focus group* que se trataba de una pareja como las demás, en la que muchos de los problemas eran similares, aportando un sentimiento de identificación por parte del público en general, aunque sin eludir las cuestiones de discriminación y la violencia.

El audiovisual portugués viene impulsando iniciativas para producir historias cada vez más inclusivas. En 2023, el programa de desarrollo de escritura cinematográfica y audiovisual, *Pitch Me!*<sup>8</sup> (iniciativa conjunta de la Academia Portuguesa de Cine y Netflix que busca descubrir guionistas emergentes), se centra en la diversidad y la inclusión de narrativas y autores con escasa representación en el cine y en el audiovisual, como, por ejemplo, personas con diversidad étnica, cultural, sexual, de género, con discapacidades y personas de entornos socioeconómicos desfavorecidos.

Vivimos una época interesante en la ficción audiovisual, pero también una época con muchos retos. Recientemente, en un programa internacional para

*showrunners*, en el que participo, un conferencista que habló de la producción ecológica abogó por reescribir la Historia; pero una reescritura que no se compone de una pluralidad de visiones enfrentadas, sino de falsificar la Historia para suavizar los conflictos con la esperanza de, así, garantizar hoy una nueva sociedad inclusiva y no bélica por la vía de borrar el pasado.

Esta visión romántica, aunque ese no sea su propósito, acaba en el límite descartando la existencia del racismo en la Historia, ignorar la ausencia de derechos de la mujer durante siglos o negar el Holocausto, lo que resulta indignante para todos aquellos que lucharon por superar estos obstáculos. Lo que comenzó como una visión provocadora o distópica, como la película *Inglorious Basterds* (*Malditos Bastardos*, 2009) o, más recientemente, la serie *The Man of the High Castle* (*El Hombre en el Castillo*, 2019), ha ganado tracción como declaración ideológica de una nueva contracultura que ha llevado a la reescritura de los libros o a la creación de "lectores de sensibilidad" para las series de televisión. El espacio de la creación artística lo permite todo, pero este espacio es cada vez más disputado debido a la facilidad de hacer llegar el mensaje a un público mayoritario.

La Historia y la ficción no deben ser un espacio para la venganza. En palabras de José Miguel Sardica, mi colega de la Universidad Católica de Lisboa, "La Historia es lo que es. Y la Historia, tal y como la ha venido haciendo la especie humana, está desequilibrada en lo que se refiere a la igualdad racial, entre los pueblos, entre los sexos, los géneros. Y en la Historia se ha avanzado integrando a las mujeres y a las comunidades negras, a los indios, entre otros. Pero no creo que la historia deba basarse en el justicialismo anacrónico, porque nuestros valores no deben servir para juzgar el pasado de hace 500 años".

El historiador se encuentra a menudo en una encrucijada en la que, aunque es libre de elegir su camino, se limita invariablemente a los hechos irrefutables, a riesgo de ver comprometida su credibilidad y, a menudo, su carrera. En el mismo sentido, los guionistas que se dedican a la ficción histórica trabajan con hechos, pero aspiran a lo que Todorov describió como "verdad de develamiento". En esta búsqueda de una verdad interpretativa hay una responsabilidad añadida, ya que, como apren-

dimos anteriormente, la ficción se establece como un espacio para el recuerdo y el olvido. La ficción histórica y de época desafía la percepción de que la verdad sobre el pasado sólo puede ser contada a través de palabras impresas y, como tal, el dilema de la reconstrucción adquiere una nueva profundidad. La complejidad de este tema surge de un cuestionamiento permanente del y al pasado, tratando de no estereotipar ni tipificar personajes y contextos. El propósito de este ensayo es, también, hacer un llamado a fomentar una alfabetización de la memoria como habilidad fundamental para leer críticamente las diferentes contribuciones a la generación de una memoria social.

En la época contemporánea, la ficción es más verdadera que la historiografía, escapa al control de las instancias oficiales y políticas que han tenido el monopolio de la construcción del relato del pasado, forjándose a menudo como una versión conflictiva o, al menos, en diálogo con el relato oficial o el de la nación. En este sentido, la ficción audiovisual puede ser un agente de la Historia, que no pretende reescribirla de acuerdo con las nuevas censuras que algunas corporaciones internacionales, especialmente estadounidenses, están implantando en todo el mundo, sino contemplarla en su totalidad, con todos sus defectos e, inevitablemente, actuar sobre la memoria social, demostrando que, entre las líneas de un guion, se encuentra el espacio de la memoria de diferentes comunidades étnico-raciales, sociales y económicas.

## Notas

1. Esta es una versión editada de mi presentación en el seminario internacional "Visiones y exclusiones en las pantallas del siglo XXI. Representaciones étnicas y medios", organizado por el Grupo de Investigación Observatorio Audiovisual Peruano con ocasión de los 25 años de la fundación de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 25 y 26 de octubre de 2023.
2. Agradezco a la Universidad Católica del Perú y a los profesores James Dettleff, Giuliana Cassano y Guillermo Vásquez.
3. Es un complejo monumental ubicado en Lisboa que retrata la empresa imperial de la colonización con

- una carabela y sus tripulantes. Tiene más de 50 metros de alto y 20 de largo. Ver <https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/>
4. Y ha ocurrido en ocasiones posteriores, también.
  5. Ver <https://www.fbb.pt/pp/>
  6. <https://www.worldofdiscoveries.com/>
  7. Ver <https://gameplay.pt/es/juegos-de-mesa/4572-monopoly-odisseia-dos-descobrimentos-5600791970299.html>
  8. Ver <https://www.academiadecinema.pt/pitch-me-2023/>

## Referencias

- Bhabha, H. (2006). *Nation and Narration*. Routledge.
- Cardina, M. (2023) *O Atrito da Memória. Colonialismo, guerra e descolonização no Portugal contemporâneo*. Tinta da China.
- Castro Henriques, I. (2020) *A Descolonização da História: Portugal, a África e a Desconstrução de Mitos Historiográficos*. Caleidoscópio.
- Eliade, M. (2019). *O Mito do Eterno Retorno*. Edições 70.
- Fentress, J. & Wickman, C. (1994). *Memória Social. Novas Perspectivas sobre o Passado*. Teorema.
- Foucault, M. (1997). *O ordem do discurso*. Relógio D'Água.
- Halbwachs, M. (1990) *A Memória Coletiva*. Edições Vértice.
- hooks, b. (1992) "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", in *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- Mulvey, L. (1975) Visual pleasure and narrative cinema, *Screen*, 16 (3), 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Rosenstone, R. A. (2018). *History on Film / Film on History*. Routledge.
- Spivak, G. C. (2021). *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?* Orfeu Negro
- Susman, W. (1985) "Film and History: Artifact and Experience", *Film & history: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 15, pp. 26-36

### • Sobre el autor:

**Pedro Lopes** es guionista y director general de contenidos de SP Televisão & SPi (Portugal), profesor de la Universidade Católica Portuguesa y de la Escola Superior de Comunicação Social. Licenciado en Historia (Universidad de Lisboa), tiene un Master en Comunicación, Cine y Televisión de la Universidad Católica de Portugal y es estudiante doctoral en Ciencias de la Comunicación en el ISCTE-UIL. En 2022, presidió la Asociación Portuguesa de Guionistas y Dramaturgos (APAD) y es miembro de la *International Academy of Television Arts & Sciences*. Obtuvo un *International Emmy Award* (2011) a la mejor telenovela por *Laços de Sangue*.

# Por un periodismo que retorne a sus comunidades

**José Miguel Labrín**

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
jmlabrin@uchile.cl

La Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile fue la primera que se fundó en el país. En 2023, conmemoró siete décadas formando a periodistas, reporteras/os, editoras/es y comunicadoras/es que han contribuido al desarrollo del campo profesional y académico. En el marco de esta conmemoración, su director, el profesor José Miguel Labrín, propone reconectar al periodismo con las comunidades a las que sirven, en sintonía con la necesidad de retejer la democracia. "Solo es posible la construcción democrática del convivir", dice Labrín, "con un periodismo que retome los intereses de los ciudadanos y pueda trabajar desde allí la preocupación por el bienestar colectivo, es decir, lo propio de lo público". La siguiente es una versión editada del discurso de la ceremonia oficial celebrada en octubre de 2023 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

\* \* \*

Es un privilegio estar hoy ante ustedes para celebrar el septuagésimo aniversario de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. En este aniversario, no solo conmemoramos la fundación de una institución educativa señera en el país y Latinoamérica, sino también el legado de generaciones de periodistas que han moldeado la narrativa de nuestra nación y han defendido los valores fundamentales de la democracia.

Esto, que tanto nos enorgullece como escuela, demuestra un sello que durante siete décadas se ha forjado a la par de las transformaciones mundiales sobre el valor del periodismo en la construcción del espacio público. Casi de manera contingente al establecimiento de las primeras escuelas de pe-

riodismo, a principios del siglo XX, ya casi un siglo, dos intelectuales, Walter Lippmann y John Dewey, desarrollaron una profunda discusión sobre el papel del periodismo en una sociedad democrática. Sus ideas han seguido resonando, obligándonos a enfrentarnos a preguntas fundamentales sobre las responsabilidades y los desafíos que enfrentan los periodistas y su formación.

Walter Lippmann sostenía que la complejidad del mundo moderno requería una forma de periodismo en la que los expertos y profesionales orientaran la información, presentándola de manera coherente para el consumo público. Lippmann creía en el concepto de un público informado, pero también reconocía que esta información tenía que ser cuidadosamente seleccionada y contextualizada para evitar la desinformación.

Por el contrario, John Dewey, filósofo y educador, defendió la idea de un periodismo que involucrara activamente a los ciudadanos en el proceso democrático. Imaginó una escena mediática en la que la gente participara activamente en la creación y difusión de noticias, situando el periodismo como un lugar de anclaje entre la entonces nueva formalización del periodista con el desarrollo de un proceso social mayor. Dewey argumentó que esta forma participativa de periodismo era esencial para fomentar una ciudadanía informada y comprometida, fortaleciendo así los cimientos mismos de la democracia.

A medida que nos encontramos en la encrucijada de la era digital, el debate Lippmann-Dewey nos recuerda constantemente lo problemático que es el lugar del periodismo, la gestión de las comunicaciones y el desarrollo de la ciudadanía como articulador de la sociedad contemporánea.

Desde el surgimiento de Internet y la expansión de las tecnologías (en este sentido profundo que ha impactado de lleno en nuestra vida cotidiana), hemos experimentado una suerte de democratización de la información, permitiendo que cualquier persona con un teléfono inteligente se convierta en un creador de contenido *para y desde* alguna plataforma. Lo que se reviste de una libertad de expresión, ha empoderado a los individuos, pero, también, ha dado lugar a cámaras de eco y burbujas de filtro, donde las personas a menudo están expuestas solo a información que se alinea con sus creencias preexistentes, ausente de la polifonía de voces que caracteriza el encuentro democrático.

Ante esto, las y los periodistas ahora tienen la tarea no solo de informar las noticias, sino también de desacreditar falsedades, escudriñando un mar de datos para, a partir de ahí, producir aquellas distinciones sobre lo posible y lo veraz que se encuentran debajo de la superficie. La responsabilidad de proporcionar información precisa y relevante nunca ha sido más crítica que en estos tiempos. Los periodistas deben esforzarse por cerrar la brecha entre el análisis de los expertos y la comprensión pública, reconociendo la diversidad de perspectivas y defendiendo la verdad como su principio rector.

Este escenario de transformación constante, descentrado en su apariencia, pero concentrado en torno a un nuevo paradigma, los diarios, revistas, radio y canales de televisión siguen siendo pilares fundamentales de nuestra democracia y, por cierto, de nuestra cultura. Sin embargo, enfrentan desafíos económicos significativos que amenazan su viabilidad, algo que hemos podido apreciar en los últimos años: los modelos tradicionales de ingresos para el periodismo se han visto trastocados, con los medios impresos luchando por sobrevivir y los proyectos independientes en plataformas digitales enfrentándose a la tarea de monetizar el contenido de manera efectiva.

Los medios de comunicación tradicionales, en tanto, se han enfrentado, además, a una disminución en los ingresos debido a la migración de anunciantes hacia plataformas en línea y llevado a una reducción en las suscripciones y ventas de diarios y revistas. Esta ha fundamentado repetidas crisis laborales de los periodistas, precarizando su labor constantemente, lo que afecta la calidad y la diversidad de la información disponible en el sistema mediático.

Para garantizar la supervivencia de los medios de comunicación tradicionales, es fundamental que el gobierno, las organizaciones de la sociedad civil, el sector privado y las universidades colaboren. Los gobiernos pueden ofrecer subvenciones para apoyar el periodismo de calidad y la producción de contenidos culturales. Las organizaciones de la sociedad civil pueden incidir en la importancia de apoyar medios de comunicación confiables y generar las condiciones e incidencia para consolidar los derechos de la comunicación. Las empresas privadas pueden desempeñar un papel crucial al invertir en publicidad en medios tradicionales y asociarse con ellos para crear contenido relevante, atractivo y de calidad para las necesidades de la población.

Es, también, una responsabilidad de las universidades articular esfuerzos para el desarrollo de proyectos periodísticos, desde nuevos tratamientos y coberturas que sean rentables social y económicamente. En ello, la academia tampoco debe limitar su acción a lo importante, pero ya evidenciada crisis, concentración mediática o sesgos editoriales. Hoy resulta cada vez más imperioso —si queremos resituar el valor del periodismo en la industria medial contemporánea—, avanzar más decididamente en la construcción propositiva para re-vincular a la ciudadanía con el periodismo profesional, identificar desde un trabajo interdisciplinario sobre cómo establecer nuevos mecanismos de financiación y, por cierto, ser capaces de proponer políticas públicas en el campo de los medios que favorezcan la disminución de las barreras para la generación de nuevos medios que estén al servicio de las más diversas comunidades.

Ante esto, una convicción: Más allá de las críticas al periodismo actual y su condescendencia con el poder, si formamos periodistas es porque, en gran parte, consideramos que los medios de comunicación tradicionales siguen siendo fundamentales para nuestra sociedad y son, ante todo, un componente clave en la construcción de todo proyecto democrático. El análisis profundo, una verificación de los hechos y un contexto que, a menudo, falta en las redes sociales y otras plataformas en línea, son demandas operativas, pero ante todo éticas de nuestra profesión.

La expectativa, entonces, más que renunciar a un sentido y un sello de nuestra formación, es reforzarlo desde la evidencia del cambio social que experimentamos. La demanda por un o una periodista que se identifique desde su función social con

una impronta ética debe ir a la par del desarrollo permanente de una avidez intelectual que le permita cultivar aquel pensamiento crítico que caracteriza al egresado de la Universidad de Chile.

Esto se acentúa cuando planteamos la necesidad de un periodismo que retorne a sus comunidades en las cuales encuentra su propia legitimación. Solo es posible la construcción democrática del convivir con un periodismo que retome los intereses de los ciudadanos y pueda trabajar, desde allí, la preocupación por el bienestar colectivo, es decir, lo propio de lo público. En su afán e interés nacional, la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile debe considerar, en conjunto con las otras universidades del sistema, la generación de proyectos innovadores para la satisfacción de los derechos de comunicación e información más allá del centralismo capitalino y dentro del marco de la pertinencia cultural que un Chile diverso exige.

Junto con la transformación tecnológica, lo cierto es que la configuración general de las comunicaciones en la sociedad contemporánea ha permitido ampliar el rango de acción de los y las periodistas. Ya visto desde la década de 1990, pero con una inusitada velocidad en los últimos diez años, la empleabilidad mayor de los periodistas ya no se encuentra en los medios convencionales sino en un amplio espectro de organizaciones. Esto ha generado una tensión entre el horizonte de la formación tradicional anclada en el ejercicio periodístico y la actual demanda de un gestor de comunicaciones que trabaje interdisciplinariamente, ya sea en *marketing*, la publicidad, la sociología o la ingeniería de datos, entre otras áreas.

Esto implica observar críticamente las condiciones bajo las cuales formamos a las y los periodistas y tomar decisiones en dicha dirección. Más que un declive de la formación, esto permite ampliar las condiciones en las cuales la formación universitaria de las comunicaciones se puede desarrollar y donde la base del periodismo tradicional pueda dialogar con los nuevos desafíos profesionales. Renunciar a innovar en esta línea sería restrin-

gir las posibilidades efectivas de incidencia en la construcción de lo público de nuestros egresados y, por cierto, desconocer la relevancia que tiene la universidad pública principal del país para formar líderes en estas nuevas competencias.

Además, es este el momento en el cual dichas decisiones cobran más importancia cuando el uso de la inteligencia artificial para la creación de contenidos está creciendo aceleradamente y la sustitución profesional es un escenario posible en las próximas décadas.

Finalmente, es importante consignar que la formación de periodistas y comunicadores tiene un desafío en el cual pocas veces reparamos: requiere de audiencias críticas. Atender a las futuras generaciones es también actuar sobre la base de las nuevas prácticas de consumo y las nuevas audiencias. Es necesario, entonces, construir un periodismo para las nuevas generaciones, abierto a sus propias prácticas y procesos de comunicación, pero, al tiempo, demandantes y críticas con respecto a la selección anclada en algoritmos.

La formación periodística universitaria deberá configurar un diálogo permanente con la educación ciudadana si se quiere conservar el ejercicio periodístico desde un sentido social mayor. Sin esa articulación entre un periodismo de calidad, la intersección de su desarrollo con nuevos procesos comunicativos en donde se encuentren con nuevos públicos y la vocación ética-pública que nos ha definido durante este siglo, difícilmente podamos cumplir las dimensiones previstas en aquel debate fundacional entre Lippmann y Dewey.

Así, las nuevas respuestas necesarias para aquellos problemas del periodismo que se actualizan en este siglo XXI, son el eje fundante de las próximas décadas de la formación de las y los periodistas. Un legado que toma la posta de los 70 años que conmemoramos pero que tiene el desafío de expandir su misión y transformar las posibilidades para el periodismo y las comunicaciones de cara al país, su proyecto democrático y sus comunidades.

- Sobre el autor:

**José Miguel Labrín** es Director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. Doctor en Comunicación, Cambio Social y Desarrollo por la Universidad Complutense de Madrid.

A crowd of people at a concert, overlaid with a red and blue color filter. The word "RESEÑAS" is centered in white, bold, sans-serif font with a white underline. Several stylized eye icons are scattered across the image: a small white eye in the top left, a white eye with radiating lines in the top right, a white eye with concentric circles in the middle left, a white eye with radiating lines in the middle right, and a white eye with a shaded pupil in the bottom right.

# RESEÑAS

## (In)dignidades mediáticas en la sociedad digital

Charo Lacalle. (2022). Madrid: Ediciones Cátedra. Impreso. ISBN: 978-84-376-4479-0

Este libro es un ensayo de la catedrática de periodismo de la Universitat Autònoma de Barcelona, Charo Lacalle, y tiene por objeto reflexionar sobre el papel que juegan los medios de comunicación tanto en la denuncia de indignidades como en su generación y propagación. La dignidad es uno de los conceptos que ha experimentado un mayor éxito en los últimos tiempos, hasta el punto de ocupar un lugar prominente en el discurso político de las últimas décadas. Como recuerda Lacalle, la dignidad es, de hecho, la fuente moral de la que beben todos los derechos fundamentales y está en el origen de muchas de las causas sociales que han marcado nuestra época, como el sindicalismo, el feminismo, el ecologismo o el animalismo (Gomá, 2019). Y, sin embargo, no será hasta acabada la Segunda Guerra Mundial —tres siglos después de la normativización de los derechos humanos— que este término hará por primera vez acto de presencia en el derecho internacional (Habermas, 2010).

Según la autora, las causas que explican esta paradoja residen en la vaguedad del concepto, que impide una fácil definición, pero también y sobre todo, en su carácter histórico y, por lo tanto, fluctuante. Es precisamente esta fuerte dimensión cultural la que lleva a Lacalle a intentar definir el valor de la dignidad a través de la descripción fenomenológica de in-

dignidades mediáticas, alineándose, así, con la idea del semiólogo italiano Paolo Fabbri (2014) de que solo con la ofensa que produce su violación llegamos a percibir su verdadero efecto de sentido.

El ensayo se articula, pues, en tres partes. En la primera, encontramos una aproximación a la dignidad desde una serie de textos legales y también un breve recorrido por la historia del concepto en la filosofía. La segunda parte del libro, en cambio, se centra en analizar el papel que juegan los medios de comunicación en la defensa de la dignidad, examinando casos protagonizados por mo-

vimientos como el *Me Too* y el *Black Lives Matter*. En este mismo bloque encontramos, también, un análisis sobre la manera en que el periodismo denunció las indignidades que se vivieron en los geriátricos españoles durante la pandemia de COVID-19. La tercera parte, en cambio, brinda una reflexión sobre la responsabilidad de los medios respecto al resguardo de la intimidad de las personas y sobre su influencia en la opinión pública. Para ello, se examinan la reconstrucción de Netflix y HBO MAX de los casos Alcàsser y Wanninkhof, la docuserie de Telecinco sobre Rocío Carrasco y la propagación en internet de *trolls*, *bots* y *fake news*.



En su aproximación legal al término, Lacalle recoge y compara una serie de acepciones que derivan del derecho internacional (*dignity as empowerment*) y de la bioética (*dignity as constraint*) y que revelan el sentido plurívoco de la dignidad, pero también de la teoría política, planteando una doble conceptualización de la idea: la *dignidad ontológica* y la *dignidad fenomenológica* (De Miguel Beriain, 2004). Además, el ensayo teje un diálogo con autores como Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Martha Nussbaum o Albert Camus, quienes reflexionan sobre las acepciones clásicas de la dignidad, en un recorrido filosófico que inicia en la Antigua Grecia y que acaba en la contemporaneidad, pasando por lo que Lebech (2004) identifica como los cuatro grandes escenarios en el desarrollo de la dignidad humana: el *marco cosmocéntrico* de la Antigüedad, el *crístocéntrico* de la Edad Media, el *logocéntrico* de la modernidad y el marco *poliscentrado* de la posmodernidad.

En cuanto al análisis de casos, Lacalle pone el foco sobre las indignidades mediáticas surgidas en los

últimos años en torno a clásicos como *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) o a las películas de Disney *Dumbo*, *Los Aristogatos* o *Peter Pan* y las define como episodios de un proceso de resignificación del patrimonio histórico y cultural necesario para promover la igualdad de género y la integración racial. También analiza los estrenos recientes de las miniseries documentales *El caso de Alcàsser* (2019) y *El caso Wanninkhof-Carabantes* (2021) y *Dolores. La verdad sobre el caso Wanninkhof* (2021) y reflexiona sobre la explotación de los sentimientos y la alimentación de tropos sexistas que caracterizan el género del *reality show*. Mientras que, con la docuserie sobre Rocío Carrasco, la autora realiza un análisis en profundidad sobre los mecanismos discursivos y las estrategias narrativas de este *media event* que se estrenó ante una audiencia de 3.700.000 espectadores. Finalmente, también argumenta cómo, con la irrupción de la web 3.0, internet se ha convertido en una arena donde se libran importantes batallas en la lucha por la dignidad. Así, en el último capítulo, toman protagonismo los desórdenes informativos,

la desinformación y los contenidos falsos o manipulados y el sesgo de los algoritmos, pero también las herramientas para combatirlos.

*(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital* es un libro que pone de relieve la doble faz de los medios de comunicación, siendo, a la vez, aliados en la denuncia de indignidades y también grandes generadores de las mismas y subraya el poder de las representaciones, capaces de mostrarnos el sufrimiento ajeno y de incentivar en nosotros sentimientos de empatía hacia los demás.

---

**Maria Porta Vilaplana**

Universitat Autònoma de  
Barcelona, España  
maria.portav@autonoma.cat

---

## Referencias

- Gomá Lanzón, J. (2019). *Dignidad*. Galaxia Gutenberg.
- Habermas, J. (2010). El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos. *Revista de Filosofía. Diánoia*, 55 (64), 3-25. <https://doi.org/10.21898/dia.v55i64.218>
- De Miguel Beriain, I. (2004). Consideraciones sobre el concepto de dignidad humana. *Anuario de Filosofía del Derecho*, 21, 187-212.
- Lebech, M. (2004). Mette, "What is Human Dignity". *Mynooth Philosophical Papers*, 59-69. <https://doi.org/10.5840/mpp200428>

## Pequeña enciclopedia filosófica de cosas ilustradas. Sobre De lunes a viernes, las cosas

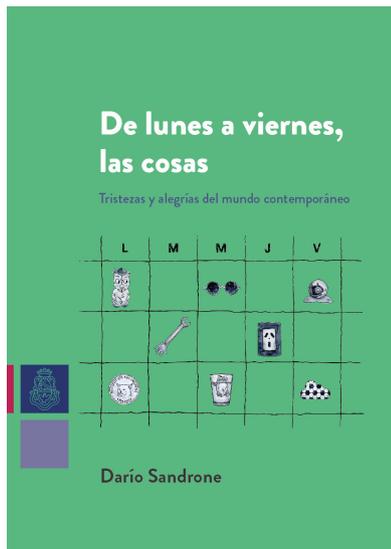
Darío Sandrone. (2022).

*De Lunes a viernes, las cosas.*

*Tristezas y alegrías del mundo contemporáneo.*

Editorial de la UNC. 340 páginas.

ISBN: 978-987-707-242-6



Ante este volumen es inevitable preguntarse ¿qué es este libro? Claro que podríamos responder de muchas maneras: que se trata de una compilación de las columnas de Darío Sandrone en *Hoy día Córdoba* y en *La Voz del interior*; si aceptamos lo que dice su autor podríamos decir también que se trata de un objeto tallado, tejido por el pensamiento, construido por sus manos. Es todo eso, pero también es una cosa que funge las veces de los *Gabinetes de curiosidades* de antaño, donde el tiempo se transforma en espacio y las cosas y las palabras tejen sus relaciones.

Con el afán por coleccionar curiosidades y hacerlas públicas, las cosas de este libro no son infinitas pero parecen serlo. Este pequeño gabinete que nos acerca el autor porta en sí lecturas atentas y la exhibición de ejemplares exóticos; a veces, por la lejanía en el tiempo o en el espacio en el que están situados; otras veces, por esa lejanía o oscuridad en la que las ha puesto nuestro olvido; otras tantas, por el manto de polvo con el que las cubre la obiedad o la cotidianidad; a veces, por estar sepultadas por nuestra ignorancia.

Estamos, así, ante la escritura fragmentada de esa *wunderkammern* en la que nos paseamos sin prestar atención, en la que vivimos muchas veces sin darnos cuenta de las excentricidades y existencias de todo tipo que rozamos, hacemos, rompemos o ignoramos a diario. En *De lunes a viernes las cosas*, Sandrone ofrece una visita guiada por el tiempo de las cosas, por el tiempo del mundo, una visita al pasado, al presente y a lo que se avizora del futuro. Este guía es, también, un gran narrador —como dice María Teresa Andruetto en el prólogo— que avanza aparentemente distraído entre las cosas, para hallar el tesoro de la sorpresa, para contagiar su curiosidad por lo no sabido. Su gesto es ambiguo: entre la atención del filósofo y el desvío del pensador, del curioso, del contador de historias. Es un presentador de anomalías y paradojas, un rastreador que, para que aparezca la cosa, las tamiza y pasa por la zaranda de la técnica humana, de los procesos políticos, científicos y culturales de la historia. Se revela, así, el tiempo de las cosas, los ensayos infructuosos previos que no prosperaron, la inquietud de la materia y la plasticidad de la invención, la gloriosa novedad que luego parece existir desde siempre en esa cosa sin la cual parece imposible vivir; o la mentira o falacia bajo la que otros vivientes no-humanos son tomados como cosas.

Sandrone cruza la filosofía y el imaginario, en la tarea artesanal de contar historias y en la intrépida escalada por cosas de toda calaña, fenómenos de toda índole, con un coleccionismo de partes del mundo que no dejan de crecer. Se dan cita el asombro —animado por Arendt— ante todas esas “cosas que tienen la función de estabilizar la vida humana” y la sorpresa de la novedad que desestabiliza la vida humana. O, a veces, la vida en general. Las cosas nos ayudan a persistir en lo que somos, también a destruirlo. El autor sitúa las cosas en esos “pequeños melodramas mentales que se despliegan en nuestra interioridad” y también las sitúa críticamente en la materialidad —a veces dramática, a veces trágica— en la que se dan pujas políticas, económicas, sociales, por hacerse de ellas, incluso, a veces, valorándolas más que a la vida.

Para sortear la tentación de caer en la indefinición en su existencia genérica de “cosas”, se nos ofrecen pistas para sondear esa vastedad que nos rodea. Esas pistas surgen en un diálogo con múltiples tradiciones y voces (Aristóteles, Heidegger, Husserl, Descartes, Locke, Lady Byron, Hume, Haraway, Arendt, Virno, Braidotti, Harman, Danowski y Viveiros de Castro; también, Horacio Banega, Ariela Battán, Emmanuel Biset, Andrea Torrano, Mary Shelley, Borges, Phillip Dick, Madonna y Leonor Marzano). Esas otras voces que balizan este libro parecen decir que las cosas no son ni objetos (palabra cara a la filosofía en tanto supone la previa posicionalidad de la cosa, para que sea objeto de nuestro conocimiento), ni mera existencia o stock (como ese modo de existencia disponible ahí a la mano). La cosa está, puede mostrarse o ausentarse, siempre y cuando aparezca en ese umbral de la visibilidad en la que puede ser tomada, deseada, construida, reconstruida, pero sobre todo insertada en el cotidiano devenir de nuestros días... de-lunes-a-viernes-las-cosas.

Recordemos las *Lecciones sobre filosofía de la historia* de Hegel: "Sin duda el hombre ha de ocuparse necesariamente de lo finito; pero hay una necesidad superior, que es la de que el hombre tenga un domingo en la vida, para elevarse sobre los quehaceres de los días ordinarios, ocuparse de la verdad y traerla a la conciencia". Raymond Queneau escribió *Los domingos de la vida* para ironizar acerca de la plenitud hegeliana de la vida del espíritu. Queneau —el mismo que quiso elaborar una "Enciclopedia de las ciencias inexactas"—, se pregunta acerca de la existencia de tal plenitud, de tal elevación del saber y la autoconciencia. Si es dable la comparación, esta enciclopedia de las cosas inexactas, cosas antes que objetos, cosas materiales antes que ideas del espíritu, en su plasticidad e in-exactitud pretenden nuestra atención. Es preciso volver a las cosas, porque nos hemos extraviado de ellas, parecen hoy retornar para decirnos que son cosa seria, que más allá de nuestra vida y nuestra historia, esas cosas serán las que nos sobrevivirán.

El ejercicio filosófico y escritural de desempolvar la obiedad de las cosas nos sitúa en una suerte de perspectivismo antropológico: somos animales que hacemos y tenemos cosas, a veces bajo el signo de la belleza, a veces bajo el signo de la utilidad, el uso y el consumo; muchas veces bajo ambos. Este pequeño manual de ejercicios de perspectivismo muestra que cosas que en un momentos fueron "indecentes" luego llegaron a ser "lindas y necesarias", que allí donde hay una necesidad hay una cosa, que el capitalismo es un sistema de cosas, una máquina de diseñar necesidades y opresiones, que las cosas y

su agencia forman parte de la historia política de la materia del mundo.

En este libro las cosas no son mudas ni inertes, como en el Kintsugi que "reconoce a las cosas como seres con historia, íntimamente relacionada a la de su dueño, y asume que las marcas de nuestras cosas se confunden irremediabilmente con las nuestras y merecen el mismo cuidado". Tampoco son pasivas ni pacíficas, desde la ooo (Ontología Orientada a Objetos), "las cosas no descansan", no se quedan quietas, conforman un sistema: "entendidas como procesos materiales que se despliegan en el tiempo" tienen una relación tensa con los objetos. Toda vez que la cosa es situada "en determinadas coordenadas sociales y simbólicas" puede convertirse en objetos, pero también los objetos pueden volver a ser cosas. Así, la cosa devora al objeto, es su amenaza.

A distancia de la lectura hegeliana que reclama la infinitud en los domingos de la vida y parece dejar la finitud para el trato horizontal con las cosas del mundo, parece, más bien, que nos encontramos en una prolífica finitud infinita, cuya enumeración podría llevarnos la vida, cuya enciclopedia sería la que no se termina de escribir, la que no deja de desactualizarse.

Como leemos en *El gran misterio* de César Aira (2018):

Amaneceres, cajas, sillones, terreros, torres. Obstáculos, taxis, redes. La enumeración de las cosas. La enumeración es una cosa más. Oro, cubo, terremoto, perspicacia. Podría seguir indefinidamente. Vaso, agua, pez,

rana, camisa, yo. Ni siquiera los diccionarios más completos contienen los nombres de todas las cosas, de algunas porque se inventaron después de que se escribiera el diccionario, de otras porque son nombres en otros idiomas. Y los nombres son apenas una parte, un aspecto de lo que nombran, el lado al que da la luz (p. 8).

El afán clasificatorio y el descubrimiento de las cosas no puede eludir el lenguaje, las palabras que surgirán para decirlas, para nombrar nuestra relación con ellas, lo que hacemos con ellas o lo que nos hacen hacer. Y así, a la euforia al creer que se ha completado la lista, le sigue el desaliento frente a su prodigalidad desbordante. Las cosas nos conciernen vitalmente y son parte de esos "trabajos que hacemos todos. Vivir" (Aira, 2018, p. 11).

Las cosas de este libro —como las cosas de Aira— están mediadas por el lenguaje, por lo que conocemos y desconocemos de ellas, por lo que es insospechado para nuestro uso o abuso, nuestro trato con ellas. Incluso desde aquí, paradójicamente, despliegan su no-ser-cosas, desbordándose en todo eso que las rodea, indicando aquello de lo que están investidas, afirmando acaso la potencia infinita de una agencia insospechada, más allá de lo humano, posthumana.

---

**Natalia Lorio**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
nalorio@unc.edu.ar

---

## Referencias

Aira, C. (2018), *El gran misterio*, Blatt & Ríos.

## Palimpsesto. Jóvenes y memorias de la dictadura

Dino Pancani (coord.). (2023).

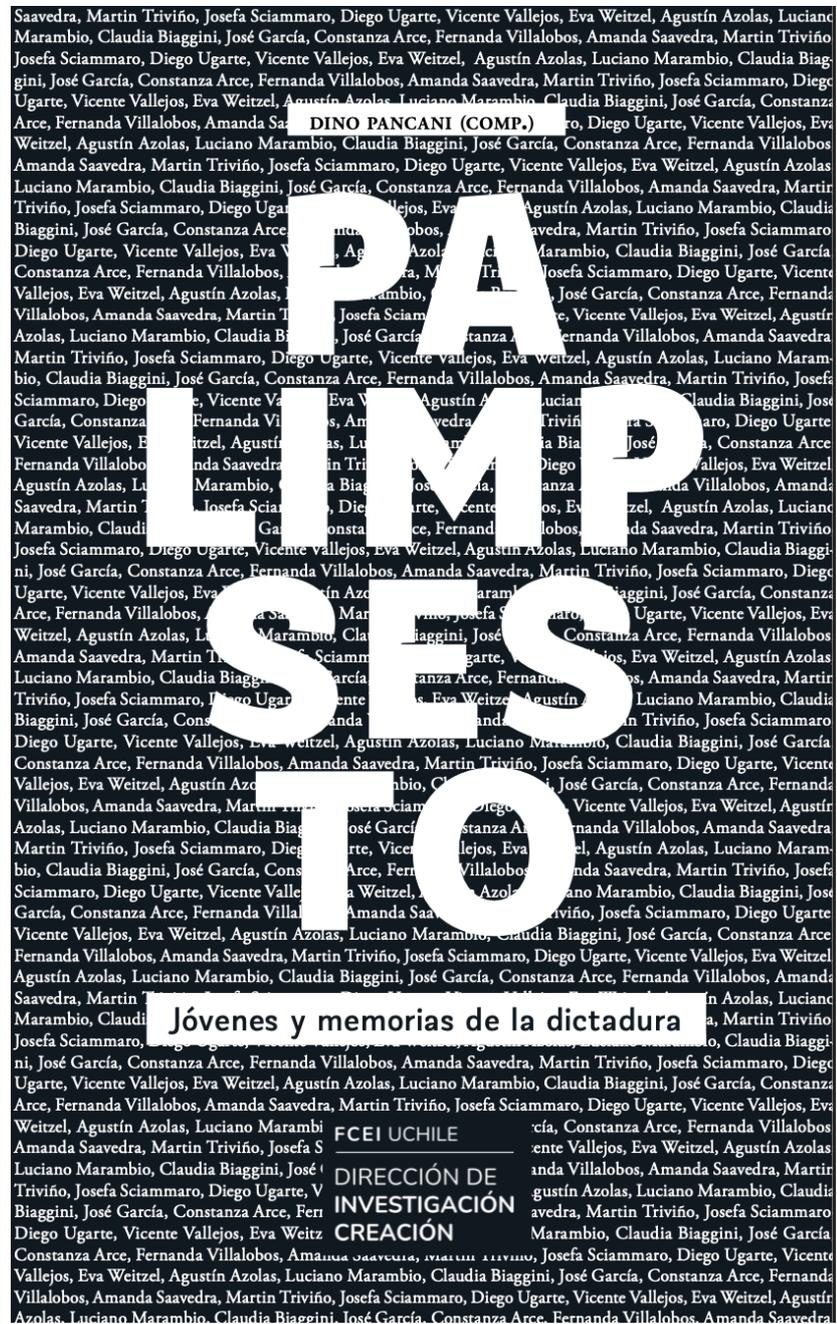
*Palimpsesto. Jóvenes y memorias de la dictadura.*

Santiago: Ediciones Dirección Investigación Creación de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. 102 páginas.

ISBN: 978-956-8438-81-4

Tal como señala la introducción de Dino Pancani, al parecer, en las familias se conversa poco sobre el pasado. El presente y la promesa de futuro consumen el escaso encuentro familiar entre generaciones y la carga académica de la formación de pregrado deja poco espacio para salir más allá de los espacios del campus y de la universidad para interactuar con otros y otras.

En general, se sabe poco del pasado; más aún de lo ocurrido hace 50 años atrás y de lo que implicó vivir en dictadura. Por lo tanto, el ejercicio que hicieron los estudiantes de periodismo y cine y televisión de la Universidad de Chile en este volumen implicó diversos desafíos: desde encontrar a alguien dispuesto a ser entrevistado hasta conversar sobre asuntos de los cuales no siempre se habla por la carga de dolor que conllevan. Como escriben Agustín Azolas y Luciano Marambio a propósito de su conversación con un campesino sobre su detención: "Es difícil tratar con un corazón con miedo porque el corazón con miedo teme a que los hechos vuelvan a suceder".



La dificultad de contar los horrores vividos durante la detención también aparece en el artículo de Amanda Saavedra y Martín Triviño, quienes dan cuenta de que Juan Luis nunca habló mucho sobre su detención, la cual, sin embargo, marcó un antes y un después en la vida familiar: La madre debió afrontar la situación y hacerse cargo sola de la familia, en medio del aislamiento de vecinos que

temían ser asociados con un detenido político.

Algo similar encuentran Josefa Sciammaro y Diego Ugarte cuando Hernán les cuenta: "Yo era muy chico, tenía ocho años y noté que algo pasaba en la casa. Somos una familia numerosa, de doce hermanos. Entraba y salía mucha gente de la casa y a los más chicos nos ocultaron

que mi hermano no estaba". El niño poco a poco se va dando cuenta de lo que sucede cuando sus vecinos dejan de invitarlo a jugar y a las fiestas de cumpleaños. Hoy, ya adulto, dice que "a veces me da miedo preguntarle [a su hermano] del tema. Hoy no le pregunto y no me cuenta. Hablando con ustedes me he dado cuenta que es un tema tabú en la relación que tenemos; es complejo".

El miedo a contar a la familia sobre lo ocurrido cuando fueron detenidos es una marca que queda en los relatos de memorias de las generaciones que siguen. El trauma impide hablar y, por ello, se rompe la transmisión intergeneracional, dejando un vacío que rompe la continuidad de la memoria.

Más allá del horror de las detenciones, la tortura y la desaparición, hombres y mujeres debieron seguir viviendo. Las necesidades de alimentarse, cuidar la salud y criar a los hijos eran un imperativo cuya responsabilidad recayó fundamentalmente en hombros femeninos, como queda claro en varios de los textos compilados en este libro: Muchos de los hombres, dada su militancia política o por razones de otro orden, no pudieron hacerse cargo de sus familias. A partir del relato de sus abuelas, Constanza Arce y Fernanda Villalobos se centran en "el día a día de las

personas de aquella época, en cómo fue su vida y cómo se desarrollaron en un ambiente sin libertad".

Claudia Biagini y Tomás García nos introducen en el tránsito de una novicia dominada por el miedo hacia el gobierno de Salvador Allende, pues las monjas superiores les habían afirmado que iban a dismantelar los conventos, hasta su trabajo posterior en la Vicaría de la Solidaridad apoyando a la gente perseguida.

Eva Weitzel y Vicente Vallejo recogen las memorias de un hombre y una mujer militantes y las consecuencias y costos familiares y personales que ello les significó: detención, exilio y clandestinidad, que, entre otras cosas, a uno de los entrevistados le impidió ver crecer a su hijo: "Tenía tres meses, luego cumplió cuatro meses y no lo vi durante cuatro años. O sea, lo veía cada dos meses para estar dos horas con él, que se hacían nada". Carmen, la otra entrevistada quien fue ayudista, señala: "Nunca dejé de sentir esperanza, tampoco esperaba recibir algo a cambio. Lo hacía por convicción".

Para los que fuimos testigos del golpe y luego de la dictadura no nos cuesta reconocernos en una serie de asuntos que emergen de lo que encontraron en sus entrevistas y conversaciones estos jóvenes estudian-

tes de periodismo y cine y televisión: el miedo, la desconfianza entre unos y otros expresada en el temor de los vecinos a contaminarse con aquel que había caído detenido, el temor a los sapos, a la delación, el aislamiento de la gente de izquierda, la solidaridad de otros a pesar del miedo. También la toma de conciencia de lo que ocurría, como en el caso de la ex novicia y la relevancia del rol de las abuelas en la trasmisión de las memorias en el seno de las familias.

En este sentido, el trabajo que está a la base de este libro es altamente meritorio: da cuenta de memorias del último tercio del siglo pasado recogidas por integrantes de una generación que nació en el siglo XXI. Además, es poca la gente de la edad de estos autores y autoras que puede exhibir publicados sus trabajos de curso. Pueden sentirse orgullosos de ello.

---

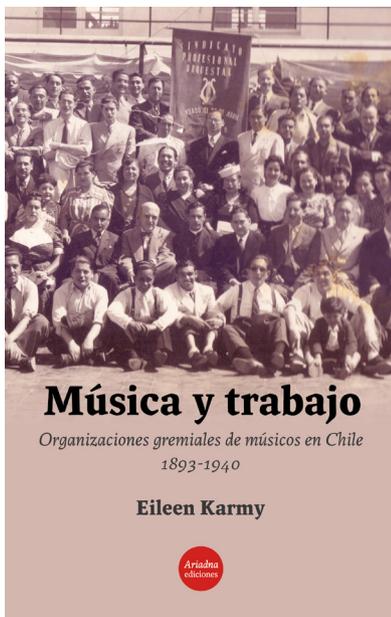
#### **Loreto Rebolledo**

Decana de la Facultad de Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
mareboll@uchile.cl

---

## ¿Músicos/as como artistas o como trabajadores de la música?

Eileen Karmy. (2021).  
*Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940.* Santiago de Chile: Ariadna Ediciones. 236 págs.  
 ISBN: 9789566095378



El presente libro de la socióloga y doctora en musicología por la Universidad de Glasgow, Eileen Karmy, explica, desde la historiografía —y a partir de archivos inéditos y registros de los propios miembros de las organizaciones analizadas—, la historia de la música en Chile desde una perspectiva del trabajo, reconstruyendo el relato y la historia de las y los músicos que se desempeñaron entre 1893 y 1940 en Valparaíso.

Dentro de los distintos capítulos se puede apreciar cómo se pasa del mutualismo al sindicalismo. De la misma forma, no solo describe la historia de sus miembros, sus roles y labores,

sus diferencias y semejanzas en términos de organización, sino también cómo se era parte de la organización y cómo se incluía o excluía a las mujeres trabajadoras de la música. En base a esos relatos, expone, además, qué tipo de profesiones promovían y cómo concebían la música y a los trabajadores de la música, además de cómo la tecnología y la industria cultural, de la mano de políticas sociales, irrumpen en las formas de organización y en la labor musical históricamente desempeñada y cómo se tienen que volver a reestructurar, adaptarse y organizar para poder seguir *viviendo de la música*.

El libro se divide en seis capítulos, abordando distintos bloques temáticos. En primer lugar, se describe el surgimiento del mutualismo en Valparaíso (1893-1914), donde se explica los fines de crear la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (SMSMV) y quiénes podían ser miembros y las actividades que desarrollaban como organización. Se presentan tres características que definen la SMSMV: a) reúne a músicos varones que trabajan en la música —excluyendo a mujeres—, b) pertenecían a una emergente clase media urbana y c) la mayoría de ellos trabajaba en orfeones.

La ciudad también tiene un rol dentro de la formación de la Sociedad. En ese entonces, Valparaíso era una ciudad industrial y eso explica las condiciones de vida de estos músicos y por qué necesitaron organizarse. Los miembros de la organización obrera eran de una incipiente clase media, con condiciones de vida precarias en comparación con otros músicos, como los “caballeros” de sociedades o clubes.

El segundo bloque temático refiere al paso desde el mutualismo al sindicalismo, los esfuerzos por mantener la SMSMV, los factores que impactaron dentro de la organización y la transición. El país y Valparaíso, en

particular, se vieron perjudicados por las consecuencias de la postguerra, viviendo una crisis social y política. De esta manera, las modificaciones legales introducidas a través del nuevo código de trabajo, junto con el compromiso estatal de abordar ciertas necesidades, como la protección laboral legal y los servicios de bienestar social, llevaron a la pérdida de relevancia del mutualismo. En este contexto, no solo los cambios a nivel sociopolítico afectaron a la Sociedad Mutualista de Músicos, sino que también los avances tecnológicos. En efecto, la expansión de la radio y la introducción del cine sonoro tuvieron un alto impacto en el trabajo de los músicos y en el contexto en el que se desempeñaban (Karmy, 2021).

La autora recalca que las grandes diferencias entre ambas formas de organización tienen relación con sus objetivos: la Sociedad buscaba mejorar las condiciones de vida de sus miembros, involucrándose en las distintas esferas de la vida, mientras que el Sindicato se enfocaba en las condiciones laborales de sus socios. De esta forma, la transición de una sociedad mutualista a un sindicato de músicos derivó de las leyes de seguridad social y sindicalización (Karmy, 2021).

El tercer bloque temático describe la proliferación del sindicalismo en Chile y, en específico, los sindicatos musicales: en este caso, del Sindicato Profesional de Músicos, liderado por Pablo Garrido. La figura de Pablo Garrido fue muy relevante al visibilizar las condiciones laborales de los músicos y propuso medidas para su mejora, incluyendo la valoración de su estatus social, la promoción y resguardo de la música chilena y la modificación de leyes de propiedad intelectual. Adicionalmente, abogó por la incorporación de una cuota de música chilena en las emisoras de radio y subrayó la importancia de la organización gremial para consolidar la unidad entre los músicos.

Garrido reconoció a los músicos como trabajadores, aunque comprendiendo las particularidades del mismo trabajo musical, entendiéndolo como una labor artística e intelectual. A su vez, veía en la música una herramienta para el cambio social. Por otra parte, impulsó la creación del Primer Congreso de Músicos de Chile (1940) y, posteriormente, la creación de la Federación Nacional de Músicos.

Los músicos sindicalizados tenían algunas características particulares a diferencia de los miembros de la SMSMV. Por ejemplo, se autodefinían como músicos profesionales, dado que vivían o —intentaban hacerlo— de la música. Así, la autora menciona que los músicos que participaron en las organizaciones gremiales analizadas presentaban particularidades en sus condiciones laborales y de vida, entre ellas: trabajaban mayormente de manera independiente y en diversos lugares, ya sea espacio público o privado y, con la llegada del cine sonoro a Chile, algunos se desempeñaban como compositores para las películas sonoras, aunque la mayoría seguía trabajando como intérpretes, incluyendo a instrumentistas y directores, compositores y profesores de música. La escena en la que se desempeñaban era la música popular.

Una de las grandes diferencias con la SMSMV radica en que el Sindicato era una organización de trabajadores que incluía tanto a trabajadores independientes como también a empleados y

empleadores. Cabe destacar que ambas organizaciones fueron marcadas por “la cuestión social”.

De esta forma, esta obra se destaca por ser la primera en ofrecer un análisis detallado y riguroso de las organizaciones gremiales de músicos en Chile. A través de su análisis, es preciso observar que el camino seguido por los músicos —trabajadores de la música— y el de sus organizaciones, estuvo influenciado por diversos factores: las industrias musicales, las transformaciones tecnológicas, cambios legales, además de las distintas formas de apreciar y entender la música, ya sea como un arte, o un trabajo o ambas.

Por otra parte, el trabajo realizado por la autora es de una notable minuciosidad y dedicación, llevándola a crear un sitio web<sup>1</sup> con archivos digitalizados, fotografías y audios que fueron parte de la investigación.

A partir de la lectura, se puede dar cuenta de que, en la actualidad, son los mismos aspectos que afectan a las y los trabajadores culturales, entre ellos: la falta de seguridad social, el multiempleo, la informalidad laboral, la flexibilidad e inestabilidad laboral, las brechas de género, la intermitencia y la falta del reconocimiento social al trabajo desempeñado (MINCAP, 2022), con un siglo de diferencia.

Este escenario de precariedades estructurales se intensificó y profun-

dizó con la reciente pandemia, demostrando una vez más la fragilidad y permeabilidad de la industria de la música y de los y las trabajadores de la música frente a las crisis (Peters & Peralta, 2022). Todavía es necesario reconocer a la música como un trabajo y a los músicos o músicas como trabajadores de la música, es por ello que se requiere una política pública que garantice condiciones laborales, una remuneración digna y la protección de los derechos sociales de las y los trabajadores de la música.

Por todo lo anterior, es que es necesario visibilizar las condiciones y problemáticas históricas del trabajo artístico-cultural y de las organizaciones de músicos en Chile. El mismo hecho de poder analizar estos archivos y relatar la historia de la música desde una perspectiva del trabajo, ayuda en la puesta en valor de las y los trabajadores musicales. Es de esperar que no pasen otros 100 años para revertir esta situación y se comience a valorar y reconocer la labor de las y los trabajadores de la música, como artistas y como trabajadores.

## Notas

1. <https://www.memoriamusicalvalpo.cl/>

---

### Mariana Peralta

Universidad de Chile, Chile  
mariperaltag@gmail.com

---

## Referencias

- Karmy, E. (2021). *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- MINCAP. (2022). *Registro Nacional de Agentes Culturales, Artísticos y Patrimoniales 2021*. Observatorio Cultural. Obtenido de <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/informe-preliminar-de-resultados-del-registro-nacional-de-agentes-culturales-artisticos-y-patrimoniales-2021/>
- Peters, T. & Peralta, M. (2022). El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por Covid-19 y las reformas políticas recientes. *Revista Argentina de Musicología*, 12 (1), 57-79.



[www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)

