

MÁS ALLÁ DEL PÚBLICO CINÉFILO

Festivales de cine regionales como espacios de mediación y participación cultural¹

María Paz Peirano
Universidad de Chile
Chile
mppeirano@uchile.cl
<https://orcid.org/0000-0002-5167-0296>

Javiera Navarrete
Investigadora independiente
Chile
j.navarretesalgado@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-3004-3670>

Marcela Valdovinos
Observatorio de Políticas Culturales
Chile
marcelavs.zb@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-7811-3454>

Recibido: 20 de julio de 2025

Aceptado: 25 de octubre de 2025

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/9r0910dwx>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2025.10576>

Resumen

Este artículo analiza la relación entre los festivales de cine de alcance regional en Chile y sus públicos, enfocándose en su rol como espacios de mediación y participación

¹ Este trabajo fue financiado por el proyecto “Públicos de cine en Chile” Fondecyt Regular n°1211594, de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), Chile.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

cultural en contextos territoriales que presentan diversas barreras al consumo cinematográfico. El texto analiza cómo estos festivales buscan expandir el acceso al cine, fomentar vínculos sociales y culturales, y desarrollar nuevos públicos. La investigación se basa en una metodología etnográfica longitudinal, llevada a cabo entre 2017 y 2024, que permitió caracterizar al público y su relación con los festivales. Se analizan en detalle dos casos de estudio: el Festival de Cine Chileno (FECICH) y el Festival de Cine Nacional de Ñuble (ÑUBLE CINE), ambos con fuerte orientación hacia el desarrollo de públicos regionales. Entre los principales hallazgos, se destacan las estrategias de mediación cultural que han permitido superar barreras de acceso geográfico, económico y simbólico al cine. Los festivales se enfocan en crear experiencias colectivas significativas y potenciar el visionado colectivo más allá del simple consumo cinematográfico. Asimismo, promueven una participación activa y afectiva del público, construyendo comunidades inclusivas en torno al cine y valorando el cine como herramienta de encuentro, debate y transformación social. El análisis de este caso permite desafiar y expandir la noción de “públicos de festivales de cine”.

Palabras clave: Públicos de festivales, festivales de cine regionales, desarrollo de audiencias, democratización cultural, participación cultural.

BEYOND CINEPHILIA

Regional film festivals as spaces for mediation and cultural participation

Abstract

This article analyses the relationship between regional film festivals in Chile and their audiences, focusing on their role as spaces for cultural mediation and participation in territories with various barriers to film consumption. The text analyses how these festivals seek to expand access to cinema, foster social and cultural ties, and develop new audiences. The research is based on a longitudinal ethnographic methodology, carried out between 2017 and 2024, which allowed for the characterisation of the audience and its relationship with the festivals. Two case studies are analysed in detail: the Chilean Film Festival (FECICH) and the Ñuble National Film Festival (ÑUBLE CINE), both with a strong focus on the development of regional audiences. Among the main findings are the cultural mediation strategies that have made it possible to overcome geographical, economic, and symbolic barriers to access cinema. Festivals' focus is on creating meaningful collective experiences and promoting collective viewing beyond simple film consumption. They also promote active and emotional audience participation, building inclusive communities around cinema and valuing cinema as a tool for encounter, debate, and social transformation. The analysis of this case allows us to challenge and expand the notion of 'film festival audiences'.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



Keywords: Festival Audiences, Regional film festivals, Audience development, Cultural democratization, Cultural participation.

Introducción

Los festivales de cine chilenos han sido históricamente nodos esenciales para la exhibición de cine “alternativo” al cine hegemónico producido por grandes estudios, en particular películas nacionales e internacionales que no suelen proyectarse en los cines comerciales en el país (González Itier 2020). Desde sus orígenes en los años 1950-60 y su reemergencia en los 1990 tras la dictadura, los festivales han funcionado como espacios de intercambio cultural y de profesionalización del cine chileno. El proceso se intensificó con la “Ley del cine” (2004), que impulsó la producción local (Trejo 2009) y multiplicó los eventos de exhibición que contribuyeran tanto a la difusión de las películas nacionales, como a la cooperación y encuentro profesional (Ley 19.981, art. 9, sub. h). Entre 2010 y 2019 el panorama se expandió, con un auge en 2015-2016, alcanzando 101 festivales activos en 2020 (Peirano y Ramírez 2022). Hoy, muchos cumplen un rol en producción, formación, redes y audiencias, además de proyectarse internacionalmente y transformar el campo audiovisual chileno (Peirano 2021).

En la última década se ha observado, además, una diversificación en el panorama de los festivales. Existen eventos especializados que se concentran en un género, temática o tipo de cine particular —como el Festival Internacional de Cine de Mujeres (FEMCINE) o el Festival Internacional de Cine Documental de Santiago (FIDOCs)—, junto a festivales de carácter más generalista, que incluyen distintos formatos y géneros (ficción, documental, cortometraje y animación). Dentro de estos últimos destacan algunos de mayor envergadura, con alcance nacional y capacidad de concentrar a profesionales y estrenos relevantes del cine chileno, como el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia) y el Festival de Cine de Santiago (SANFIC).

A la par, se ha consolidado una red amplia de festivales de escala regional, cuyo énfasis suele estar en el contexto territorial y en la formación de públicos locales. Es el caso del Festival FELINA en Linares y otras localidades de la región del Maule, el Festival Internacional de Cine de Rengo (FECIR) en la región de O’Higgins, el Festival de Cine Nacional de Ñuble (ÑUBLE CINE) en Chillán y el Festival de Cine Chileno (FECICH) en la región de Valparaíso. Este tipo de eventos se acerca a lo que Peranson (2009) denomina “festivales de audiencias”: instancias que se centran menos en el desarrollo profesional e industrial, y más a la vinculación con públicos no especializados y al fortalecimiento de identidades culturales regionales.

Esta orientación hacia las audiencias responde a cambios recientes en las políticas culturales en el país con un enfoque en Derechos Humanos, las que buscan no solo aumentar los espectadores de cine chileno, sino también mejorar el acceso a bienes culturales diversos (Art. 6 Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, 2001). Junto con ello, se busca ampliar y diversificar el perfil de quienes

asisten a actividades artístico-culturales, reconociendo en la presencialidad —pero no limitándose a ella— el ejercicio del derecho humano a la participación cultural (Asamblea General de la ONU 1948, MINCAP 2021). En este contexto, se considera la participación cultural como el involucramiento activo de las personas en la vida cultural, tanto mediante el consumo como la producción de bienes culturales, con beneficios que trascienden dichas prácticas, “mejorando la calidad de vida y el bienestar mediante la ampliación del repertorio de experiencias y el desarrollo de la imaginación; así como incidiendo en el sentido de pertenencia a una comunidad y promoviendo la cohesión social” (Pérez Castellanos 2020, en MINCAP 2021: 11).

Muchos festivales de cine regional nacieron, precisamente, como iniciativas de cineastas y gestores culturales locales que buscaban diversificar la exhibición y facilitar el acceso en sus territorios, donde la oferta es limitada. Según el MINCAP (2019), Chile cuenta con 515 salas y 91.668 butacas de cine; pero más de la mitad se concentran en la Región Metropolitana (1 por cada 144 habitantes). Le siguen las regiones de Biobío y Valparaíso, que reúnen un 7,82% (1 por cada 253). En contraste, otras regiones como Ñuble apenas alcanzan el 0,63% (1 por cada 836, casitodas en la capital regional, Chillán). Estas desigualdades de infraestructura dificultan el acceso al cine, especialmente en localidades pequeñas o ciudades intermedias donde no existen salas, el transporte público es limitado y la conectividad vial deficiente. En este escenario, los festivales funcionan como instancias de mediación cultural: articulan a distintos actores del ámbito regional y operan como nodos que buscan ampliar la circulación de contenidos audiovisuales y ofrecer experiencias de exhibición significativas a los públicos regionales.

A pesar de que los festivales suelen contar con un público fidelizado, uno de los principales retos para sus organizadores es continuar promoviendo una mayor asistencia y participación local. Estas dificultades se agravaron después de 2019. El llamado “estallido social chileno”, una serie de manifestaciones políticas de descontento y disturbios masivos en el país, alteró la escena cultural debido a la imposición del toque de queda por parte del gobierno de Sebastián Piñera en octubre de 2019, restringiendo las actividades de los festivales. Además, la crisis sanitaria de la COVID-19 redujo la asistencia desde marzo de 2020, obligando a muchos a cerrar o trasladarse al formato online en 2020 y 2021 (Peirano y Ramírez, 2023). Esta modalidad amplió el acceso a la programación, pero no sustituyó las interacciones presenciales con el público local, consideradas uno de los principales atractivos para los participantes. Desde 2022 se reanudaron las proyecciones en vivo, aunque enfrentan ahora nuevos desafíos derivados de la creciente digitalización del consumo audiovisual.

Este artículo analiza la relación de los festivales de cine con sus públicos, poniendo especial atención en las características de quienes asisten a festivales de alcance regional en Chile, así como en su diversidad, motivaciones y niveles de participación. En un escenario marcado por el incremento del consumo audiovisual digital y la persistencia de barreras estructurales en el acceso a la cultura, la asistencia sostenida a

algunos festivales de cine regionales constituye una excepción significativa frente a la tendencia general. Examinar estos públicos permite observar qué factores incentivan la participación en tales eventos y permiten expandir y diversificar las audiencias cinematográficas. En particular, los casos que analizamos más adelante —el Festival de Cine Chileno (FECICH) y el Festival de Cine Nacional de Ñuble (Ñuble Cine)—, que en los últimos años no solo han sostenido sino también ampliado su base de asistentes, permiten cuestionar ciertas preconcepciones sobre los públicos chilenos. Estos festivales regionales atraen audiencias abiertas a propuestas diversas —cine de autor, regional e internacional— y logran convocar comunidades que antes carecían de acceso o de una programación variada. El análisis se enfoca en sus estrategias para sortear barreras de acceso y en cómo estos espacios contribuyen a la formación de nuevas prácticas y culturas cinematográficas locales.

Este artículo se basa en una investigación etnográfica longitudinal realizada en más de 30 festivales de distintas regiones de Chile entre 2017 y 2024. La metodología consistió en la observación participante en ediciones recurrentes de estos festivales durante dicho periodo, entrevistas en profundidad con los organizadores de los festivales y con los públicos, y la aplicación de cuestionarios breves de caracterización de públicos en colaboración con algunos de estos eventos. Nos centraremos, en particular, en dos casos de estudio, el Festival de Cine Chileno (FECICH) y el Festival de Cine Nacional de Ñuble (Ñuble Cine), con los cuales se estableció una colaboración constante durante este periodo. Ambos casos evidencian un énfasis en el desarrollo de públicos locales y en la promoción de la cultura cinematográfica, especialmente mediante los espacios de mediación cultural y educación artística de los festivales. Mediante talleres, charlas con cineastas y actividades comunitarias se han fortalecido vínculos estables entre audiencias y cine, favoreciendo la formación de públicos diversos y, en algunos casos, más críticos. Estos esfuerzos, orientados a ampliar el acceso y reforzar identidades culturales regionales, enfrentan tensiones ligadas tanto a la desigual distribución de recursos y oportunidades culturales como a los cambios en los hábitos de consumo audiovisual. En este contexto, el análisis de estos casos permite problematizar la noción de “públicos de festivales de cine”, examinando sus alcances y limitaciones en el escenario chileno.

Públicos de cine chilenos

Una alta proporción de la población chilena no acude habitualmente al cine. El más reciente estudio sobre consumo cultural en Chile, la Encuesta Nacional de Participación Cultural (2024), reveló que solo el 54,3 % de las mujeres y el 53,2 % de los hombres habían ido al cine en los últimos 12 meses. Los jóvenes son más propensos a ir al cine que las generaciones mayores. Según la encuesta, el 76,6 % de las personas de entre 20 y 29 años declararon haber asistido al cine, frente a sólo el 20,9 % de las personas de 60 a 69 años. La educación cumple un rol clave en los patrones de asistencia al cine. Mientras solo el 18,4% de quienes tienen estudios básicos completos declaró haber

asistido, la cifra asciende al 70,3% entre personas con formación universitaria. Esta brecha coincide con lo observado en otras prácticas culturales en Chile -teatro, artes y danza- también asociadas a mayor nivel educativo e ingresos (Peters y Allende, 2024). Así, aunque entre 2001 y 2023 las salas comerciales crecieron un 167% y la asistencia un 169% (CAEM, 2024), estos aumentos parecen concentrarse en los mismos segmentos sociales, más que en la incorporación de nuevos públicos. Factores como la distancia geográfica y los altos precios de los multicines continúan excluyendo a adultos mayores, personas de menores recursos y habitantes de ciudades pequeñas, pueblos, periferias o zonas rurales sin transporte adecuado.

Desde mediados de la década de 2000, además, el público se ha ido orientando hacia la domiciliación y la individualización del consumo cultural en espacios privados, con una creciente difusión de los dispositivos tecnológicos y el acceso a internet entre la población (Peters y Allende 2024:67). Estos cambios incluyen la incorporación acelerada de los VOD: el 88,7% de los chilenos utilizan Netflix, seguido de Amazon Prime (40%) (Villagrán 2024:14). La pandemia de COVID-19 exacerbó este comportamiento, provocando una caída significativa de la audiencia cinematográfica en todo el mundo. En Chile, los cines permanecieron cerrados desde marzo de 2020 hasta julio de 2021, con una reapertura parcial y baja asistencia por las restricciones sanitarias. Una lenta recuperación comenzó en 2022, aunque con protocolos vigentes hasta septiembre la asistencia alcanzó 18.465.240 espectadores, apenas el 62% de la registrada en 2019 (29.731.558), año que marcó el pico histórico de concurrencia (CAEM 2024:4). El impacto en las salas persiste hasta hoy.

Una de las consecuencias de esta baja en los números de público, es que las películas que los exhibidores de multisalas consideran más riesgosas (es decir, aquellas que no garantizan el éxito de taquilla propio de los blockbusters de los grandes estudios) dejan de ser programadas, disminuyendo la diversidad de la cartelera cinematográfica y empobreciendo la oferta. Según los exhibidores, la tendencia decreciente en la asistencia al cine ha provocado una caída sostenida en la venta de entradas de todas las formas del “llamado cine independiente o de autor, que incluye al cine chileno” (CAEM 2024:6), suponiendo que menos personas están dispuestas a ver ese tipo de películas en el cine. Ahora bien, la observación de los exhibidores multisala se condice con su propia estructura de oferta cinematográfica puesto que, precisamente para asegurar asistencia a sala, programan mayoritariamente películas de grandes estudios de EE.UU, por largos periodos de tiempo. Por ejemplo, en 2023 la cartelera estuvo dominada por producciones estadounidenses (50,8% del total), que además concentraron mayor tiempo en cartelera, representando el 92,3% de los tickets vendidos. En el caso del cine chileno, correspondió al 8,4% de los estrenos, con un promedio de 0,5% de la audiencia² Esto impacta, por supuesto, la sostenibilidad de la industria audiovisual local.

²Excepcionalmente, algunas películas chilenas logran tener mayor éxito de taquilla, recientemente, por ejemplo, el documental *La Memoria Infinita* (Alberdi, 2023) con 339.166 espectadores y *Denominación de Origen* (Alzamora, 2024) con más de 100.000 espectadores a la fecha, desde su estreno en salas en

El cine “alternativo” (incluido el chileno) se encuentra en desventaja frente a su exhibición en las multisalas. Esta situación suele atribuirse, según los propios exhibidores, a un desinterés generalizado del público, lo que se vincula con una cuestión de “gusto”, asociado en este caso a sectores sociales más altos, jóvenes y con un *habitus* orientado al consumo cultural y a la asistencia al cine (Bourdieu 1988). Sin embargo, más allá de la socialización de clase, es necesario considerar otros factores en la estructuración de este *habitus*: la escasa diversidad de la oferta en las multisalas, que refuerza un único tipo de consumo, y las dificultades materiales de acceso (económicas y geográficas) a este tipo de películas. Con todo considerado, cabría preguntarse si los públicos potenciales de cine alternativo son realmente tan reducidos o, más bien otros segmentos de la población enfrentan diversas barreras de acceso que limitan su contacto con estas producciones.

En Chile, el consumo de cine menos masivo se concentra en circuitos alternativos que no aparecen en los informes del CAEM. Estos incluyen los cines independientes de arte y ensayo -cuyo público es mayoritariamente juvenil y “cinéfilo” (Alvarado et al. 2020)-, los festivales de cine y las plataformas online independientes, como MUBI o la chilena Onda Media. La información disponible sobre estos espacios, sin embargo, es fragmentaria, ya que tanto las salas independientes como los festivales carecen de sistemas estandarizados de reporte comparables a los de los exhibidores multisala. En este contexto destaca la Red de Salas de Cine, una agrupación nacional de 17 espacios independientes que ofrece una programación especializada en cine “alternativo”: producciones independientes de EE. UU., cine internacional y cine chileno. Según sus últimos informes (Red de Salas 2023, 2024), esta red registró 214.012 espectadores en 2023 y 230.570 en 2024, cifras que se suman al total de público de las películas alternativas en el país durante este período.

Según un estudio de la misma Red (2018), el público de los cines independientes corresponde a un “cinéfilo habitual”: el 51,9% asistía al cine al menos una vez por semana y el 64,8% valoraba la mayor diversidad de programación respecto a los multicines. Además, el 90,2% destacaba la importancia de exhibir cine chileno, lo que llevó a que en 2024 estas salas alcanzaran un 21% de cine chileno en su cartelera, equivalente al 26% de la asistencia total. Se trata de un público que también consume en otros espacios: 80% asiste a multicines y todos ven contenidos en televisión o internet. Lo distintivo es que buscan activamente espacios alternativos, tanto para diversificar el tipo de películas que consumen, como para vivir la experiencia colectiva del cine. En su estudio sobre el cine de arte y ensayo CCC en Santiago, Vergara (2024) muestra la importancia de esta experiencia para sus asistentes, quienes consideran como motivación para asistir al cine el disfrute colectivo y un sentido de pertenencia a una comunidad con intereses afines. Presumiblemente, este tipo de público, que continúa

marzo de 2025. La memoria infinita muestra la historia de amor de una famosa pareja de la televisión (Paulina Urrutia y Augusto Góngora) frente al Alzheimer, mientras que Denominación de origen retrata la lucha de la localidad de San Carlos por obtener la denominación de origen de su longaniza.

valorando la experiencia colectiva del cine, es también el que muestra mayor disposición a participar en festivales cinematográficos.

Los públicos de cine en festivales chilenos

Se dispone de muy pocos datos cuantitativos sobre la asistencia de públicos a los festivales chilenos, ya que los resultados de sus estudios de audiencia son prácticamente inaccesibles para los investigadores fuera de su organización. Por ejemplo, el último informe del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile MINCAP *Análisis del cine en Chile* (2019), indica que solo se puede acceder a los datos de tres eventos (Festival de Cine UC, FELINA y FICValdivia). Los resultados mostraron la asistencia total de 21.726 espectadores a estos tres eventos, con diferencias sustanciales entre sus preferencias de género de la oferta de los multiplex (seleccionando, por ejemplo, cine dramático frente a cine de acción, lo más programado en multicines). Estos escasos datos confirman la distinción entre el público de espacios de exhibición alternativo respecto a los cines comerciales en Chile, que parece acentuarse aún más en los festivales de cine.

Los estudios de grandes festivales de cine (como Cannes y Venecia) suelen referirse a que estos son espacios clave para la cultura cinéfila, donde el amor por el cine se transforma en una identidad compartida (Ethis 2018) y en una forma de distinción (Bourdieu 1988). Los festivales configuran modos de ver y valorar el cine, otorgando valor simbólico a las obras y construyendo la idea de “cine de calidad” (Jullier 2021). Estos públicos más especializados expresan una cinefilia culta, una “élite” conocedora y apasionada del cine, que busca la novedad y la calidad y combina la celebración del cine con un argumento crítico sobre su naturaleza y valor (de Valck 2007:174). El trabajo de campo en festivales en Chile confirma que estos espacios refuerzan jerarquías culturales ligadas al capital cultural. Debido a sus orígenes profesionales y a sus objetivos industriales, los festivales de cine de mayor envergadura en Chile (como SANFIC, FIDOCs o FICValdivia) suelen contar con la asistencia de cineastas locales y otros profesionales, y con un público local más reducido (Palma, Alvarado y García 2014). Muchos festivales cuentan pues con un núcleo reducido, pero fiel, de “cinéfilos” profesionales y otros locales.

Sin embargo, nuestra investigación de campo reveló también la presencia de otros públicos de festivales, que no corresponden necesariamente a ese tipo ideal del “cinéfilo”, ni a quienes asisten mayoritariamente a los multicines. En los festivales de foco regional que analizamos en este artículo, encontramos también públicos de distintas clases sociales y edades, quienes no se identifican con una “élite intelectual”, sino más bien con un interés por la diversidad cinematográfica y una disposición al encuentro social.

Esto puede deberse a la gestión de los organizadores, que buscan facilitar el acceso a cines diversos, pero que evitan enfatizar las distinciones culturales asociadas a las élites culturales. Aunque en los festivales regionales persisten elementos de la cinefilia clásica (ver, conversar y compartir “buenas” películas), el valor asociado al cine suele responder a una “nueva cinefilia” (Shambu 2020) marcada por el acceso digital, la crítica amateur y una mirada más inclusiva, que mezcla lo estético y lo político y da visibilidad a perspectivas históricamente marginadas (Monroy 2020). Esta cinefilia ampliada busca democratizar el acceso al cine desde una actitud afectiva y crítica, que sobrepasa el juicio estético “culto” y permite interpretar el mundo desde distintos contextos sociales. Se convierte así en una práctica que combina un vínculo emocional y un “equipamiento cognitivo de juicio” forjado en la sociabilidad cinematográfica (Jullier y Leveratto 2012: 83).

Diversos autores han sugerido que estas experiencias afectivas con el cine se intensifican gracias al carácter de “evento” de los festivales, que consolidan vínculos sociales y culturales. Más que simples vitrinas de programación, los festivales son espacios sociales donde la forma de interactuar con las películas resulta tan significativa como las obras mismas. Dickson (2015) señala que el público de festivales valora la experiencia compartida, articulada en términos espaciales y corporales, más que en la apreciación textual de “buenas películas”. Esta práctica encarnada genera un sentido de pertenencia fundamental para la cinefilia ampliada, entendida como experiencia emocional y colectiva. Los festivales potencian esta dimensión social mediante rituales de visionado colectivos y acotados en el tiempo, que produce un “ahora” afectivo y enfático (Harbord 2016: 72); es decir, un tiempo que solo puede ser vivido y sentido en el presente, en compañía con otros.. Stevens (2017: 662) propone incluso que los festivales pueden convertirse en “refugios”, convocando al público en torno a espacios simbólico-culturales que se articulan con debates sobre el cine, mientras organizadores y programadores actúan como mediadores entre películas y audiencias, favoreciendo encuentros personales en espacios de visionado compartido (Leão 2007; Vivar 2016).

Estos encuentros cara a cara pueden contribuir además a la formación de comunidades, pues el público de los festivales (independientemente de que se consideren cinéfilos o no) tiende a valorar la participación y el encuentro con otros. A menudo valoran las experiencias inmersivas y comunitarias (Stevens 2017) y, en ocasiones, entablan diálogos sobre cuestiones culturales y políticas más amplias, utilizando el festival como una “esfera pública cultural” (Wong 2011) en la que convergen diversas voces e ideas. Los públicos de los festivales, por lo tanto, son públicos predispuestos a la vivencia social compartida, que disfruta de estas interacciones tanto como de la sensación de estar viendo una película que no verían por cuenta propia, gracias al contexto del festival.

Estas particularidades del público de los festivales a nivel mundial coinciden con los resultados de los relativamente escasos estudios sobre los festivales de cine latinoamericanos (De Angelis y Wortman 2017; Calderón 2020) y con nuestras propias

observaciones de los festivales chilenos. Sus públicos tienen disposiciones similares, y sus organizadores buscan reforzar dichas actitudes. Para ello, algunos incluyen actividades durante todo el año y han buscado formas adicionales de financiación estatal para el desarrollo de sus audiencias.³ Los programadores orientan a los espectadores no solo mediante la selección de películas, sino también a través de los textos que elaboran sobre ellas. A su vez, los mediadores culturales (en ocasiones los mismos programadores) intentan guiar al público en las sesiones de preguntas y respuestas, con y sin los equipos de las películas tras la proyección. Esta labor de mediación se amplía en espacios diseñados específicamente para el desarrollo de audiencias, como las “escuelas de espectadores”, los foros temáticos o las clases magistrales, instancias que buscan promover el debate sobre el cine y estimular un diálogo activo entre los públicos y con los profesionales. En la siguiente sección, detallamos el caso de dos festivales centrados en el desarrollo de públicos regionales en esta línea, FECICH y ÑUBLE CINE.

Los públicos de los festivales regionales de cine: los casos de FECICH y ÑUBLE CINE

Como hemos mencionado, los festivales con foco regional corresponden en su mayoría a iniciativas de habitantes de la región en que se desarrollan, arraigados en un fuerte sentido de identidad local y en un carácter cinéfilo ampliado. Los dos casos a los que nos referimos aquí surgieron motivados por el deseo de dichos organizadores de diversificar la escasa oferta local y superar las distintas barreras de consumo mencionadas anteriormente. Ambos buscan atraer públicos que tienen algún interés por el cine, pero que ven obstaculizado el acceso a ciertas películas. Es decir, espectadores no especializados que suelen ser considerados “no públicos” por las estadísticas y los profesionales del cine: “cinefilos desconocidos” que no pertenecen a las filas de los cinéfilos eruditos. En otras palabras, estos festivales buscan contribuir a la democratización de la cinefilia (De Valck y Hagener, 2005: 13) al potenciar otros públicos y propiciar lo que Jullier y Leveratto (2012: 148) denominan “agencia cinéfila”, ampliando el acceso a las películas y cultivando una comunidad de espectadores más inclusiva. Tanto FECICH como ÑUBLE CINE cuentan, efectivamente, con públicos que se desvían de las tendencias de participación cultural reportadas anteriormente, incluyendo a más espectadores de otras clases sociales, de grupos etarios menos representados (como las personas mayores) y que se declaran de

³ Desde 2014, el Estado chileno ha promovido estrategias para aumentar el consumo de cine nacional, incrementando desde 2015 los fondos para formación de públicos y actividades como talleres y clases magistrales (OPC 2017). En 2020, esta política se fortaleció con la creación del fondo Programa de Apoyo a Organizaciones Culturales Colaboradoras PAOCC, que financia organizaciones culturales con proyectos participativos, apoyando así la continuidad de festivales como ARICADOC, FECICH, CINELEBU y FICVALDIVIA.

género femenino. Los números de asistencia a ambos festivales han ido aumentando en sus años de gestión, formando una base fiel de públicos que tiende a la expansión.

En el caso de FECICH, se ha desarrollado continuamente a los públicos locales. Desde su fundación en 2009, los organizadores han apostado por el desarrollo cultural cinematográfico con énfasis en el público regional. El festival se celebra en las ciudades intermedias de Quilpué y Villa Alemana y en otras zonas de la provincia de Marga-Marga, un territorio semi-rural cercano a las grandes ciudades costeras de la Región de Valparaíso.

Según el Estudio Prospectivo del Público de FECICH (2018 y 2019)⁴, las estrategias del festival han tenido un valor demostrable para sus públicos, quienes destacan el carácter atractivo y participativo del espacio. Este público es invitado a ver y debatir películas en un entorno seguro que, en otros contextos, se considera más “difícil” para personas con menos capital cultural que los cinéfilos más eruditos. Una estrategia destacada es organizar sesiones de preguntas y respuestas con cineastas chilenos, que permiten al público quedarse más tiempo en la sala y opinar. Por ejemplo, una asistente comenta: *“lo que me llamó más la atención era que finalmente se podía hacer una ronda de preguntas [...] se hizo como un conversatorio como en el living”* (Quilpué, femenino, 64 años).

La interacción continua también ha favorecido un vínculo emocional con el festival. Como señala una participante: *“el hecho de entrar acá y que haya gente recibiendo, era como otra disposición, lo encuentro acá como más hogareño”* (Quilpué, femenino, 45 años). Incluso, para algunos, la experiencia implicó una transformación personal: *“Me empezó a interesar mucho [el festival] y yo decía todo lo que me perdí de mi vida, y recién venir a descubrir que ahí hay historias [...] Por eso te digo, me perdí no sé cuanto tiempo de mi vida creyendo que no me gustaba el cine”* (Quilpué, femenino, 64 años).

Tras este estudio prospectivo, FECICH continuó elaborando estudios de públicos, confirmando cierta persistencia en sus perfiles: en su mayoría espectadores no especialistas, con presencia significativa de jóvenes estudiantes y personas mayores jubiladas, además de un marcado predominio femenino. En 2024, los datos muestran que en Quilpué el grupo más numeroso de asistentes fue el de 18 a 29 años (26,9%), mientras que en Villa Alemana destacaron los mayores de 60 años (31,3%). En ambas comunas, el público femenino alcanzó cifras relevantes: 58,7% en Quilpué y 65,7% en Villa Alemana. Asimismo, un 50,6% en Quilpué y un 52,7% en Villa Alemana declaró asistir porque le gusta el cine chileno y considera el festival una oportunidad para disfrutarlo. Esta valoración se vinculó con un mayor interés: en Quilpué, el 67,1% indicó estar más interesado que antes en el cine chileno, mientras que en Villa Alemana la cifra llegó al 71,2%. Además, la gran mayoría afirmó que la programación de

⁴ Estudio en el marco del proyecto “Festivales de cine en Chile”, Fondecyt n° 11160735 (ANID). Investigadora Responsable María Paz Peirano.

FECICH le permitió descubrir nuevos directores (95,7% en Quilpué y 94,6% en Villa Alemana) (Centro Cultural Quilpué Audiovisual 2024).

Otro esfuerzo del festival ha sido abrir un espacio que permite la disidencia, donde el público puede expresar críticas y afirmar sus gustos, incluso cuando difieren de los programadores, lo que favorece la expresión de gustos y miradas diversas. En efecto, el público valora estas instancias, pidiendo su continuidad e incluso su aumento. Aunque muchos no se consideran cinéfilos ni trabajan en el área, suelen ser críticos y reflexivos, interesados más en los aspectos sociales y políticos del cine que en lo formal. Como expresa una joven: *“Fue una gran inspiración [...] también me sorprendió de que había mucha gente joven [...] Me hizo pensar que quizás también están en las mismas, buscando inspiración o salir de lo que siempre vemos en las plataformas Netflix [...] Me abrió la perspectiva, porque ahora siento que tengo un mundo por descubrir”* (Quilpué, femenino, 18 a 29 años). En la misma línea, otra espectadora destacó: *“Hay una variedad [...] que abarca lo que se está haciendo en el cine chileno, industrial o no. [...] Eso permite también una diversidad en el pensamiento crítico.”* (Quilpué, Femenino, 30 a 39 años) (Centro Cultural Quilpué Audiovisual 2024).

Este enfoque ha cultivado una relación más horizontal entre organizadores y públicos, alejándose de los modelos tradicionales de desarrollo de audiencias de arriba hacia abajo. Al hacerlo, el festival desafía las formas convencionales de transmisión del conocimiento y la supuesta autoridad de los cinéfilos “expertos”, al validar sin reparos las reflexiones de los espectadores “no expertos”. Esta práctica se ha profundizado con actividades durante todo el año y la creación de la Escuela de Espectadores en 2017, que busca ampliar y reforzar la comunidad asociada al festival y donde el público local reflexiona colectivamente sobre el cine chileno. A 2025, acumula ocho versiones. Los talleres, presenciales y últimamente también online, se desarrollan durante varias semanas, incluyen un cierre con diploma (que consagra su nueva forma de capital simbólico y cultural) y la invitación a formar parte del “jurado ciudadano”. Más recientemente, los participantes han sido invitados a un taller de curaduría cinematográfica, con el objetivo de que participen más activamente en el programa del festival, conformando una franja especial de programación titulada “Públicos del futuro” (www.fecich.cl). Esta programación participativa promueve formas populares de cinefilia relacionadas con intereses locales, ampliando la “agencia cinéfila” y la noción de “público de cine” más allá de lo erudito, promoviendo así la democracia cultural y las prácticas colaborativas. Un estudio de la organización en 2022 indica que el 85,7% de los participantes de los talleres online se mostraron más interesados en el cine chileno tras asistir. Una participante comenta: *“Muy feliz de haber participado y que exista esta instancia de aprendizaje y de dar a conocer el cine chileno. He podido conversar sobre el tema con más personas y recomendar películas que no son las más ‘conocidas’, lo que ha cambiado en mí y en otros/as la percepción sobre el cine chileno”*. (Quilpué, Femenino, 37 años) (Centro Cultural Quilpué Audiovisual 2022).

Al igual que FECICH, ÑUBLE CINE se orienta al desarrollo de públicos regionales para el cine chileno. Fundado en 2019, tras la creación de la región de Ñuble (anterior provincia de Biobío), el festival surge del deseo de un realizador local de difundir cine nacional en una zona desprovista de oferta cinematográfica no comercial. Por esta razón, el festival se extiende más allá de Chillán, su capital regional, llegando a barrios periféricos, y ciudades y pueblos aledaños. Como otros festivales, se enfrenta al desafío de ampliar y diversificar su público (Peirano y Ramírez 2023:130), ideando estrategias para sortear la barrera simbólica que representan los prejuicios contra la calidad y el contenido político del cine chileno (sobre todo en una región que tiende a votar por partidos conservadores), lo que influye en la percepción que el público tiene de éste y su interés en consumirlo. En ese contexto, el festival no solo es una ventana de exhibición, sino que asume un rol de mediador entre el cine chileno y la comunidad local (Navarrete 2024). Cada proyección es acompañada por una conversación posterior, moderada por el encargado de programación, que no se limita a la presencia del equipo realizador ni a abordar temas técnicos, sino que permite elaborar en torno a las resonancias y procesos de identificación que la película genera: *“Me encantó que esto fuera gratuito y la experiencia de conversar en torno a películas chilenas que de repente no se ven en los cines y que son más la realidad de cada uno de los chilenos”* (Chillán, masculino, 15-19 años). Así, las estrategias de mediación del festival se han constituido en una de sus principales estrategias de convocatoria, invitando a sus asistentes a expandir la experiencia de visionado a través del diálogo.

Las infancias también ocupan un lugar prioritario en la estrategia de formación de públicos de ÑUBLE CINE. A ellas están dedicadas las mañanas y cada función incluye una actividad de mediación que anima a niñas y niños a usar su imaginación y creatividad. Esta es facilitada por una mediadora especializada, quien crea un ambiente distendido que estimula su participación voluntaria. Las niñas y niños se dispersan en el espacio de la sala de cine, se sientan en el piso y usan diversos materiales para, por ejemplo, crear marionetas de los personajes de las películas, o pintar flora y fauna nativa para luego ubicarla en el mapa de Chile, lo que hace que estas mediaciones promuevan un acercamiento práctico al cine chileno a través del juego y el movimiento, en lugar de reproducir la dinámica conversacional de las mediaciones con adultos. De esa manera, el festival aborda uno de los principales desafíos del desarrollo de públicos del audiovisual en el país, la inclusión de las infancias no sólo como espectadores, sino como sujetos de derechos culturales, con capacidad creativa y crítica.

Más del 85% de los asistentes al festival residen en Ñuble, lo que subraya la participación de la comunidad local (Festival de Cine Nacional de Ñuble 2023), y los estudios de público demuestran que el número aumenta año a año. En términos etarios y de género, el público de Ñuble Cine se alinea con las tendencias nacionales de participación cultural (Peters, Güell y Sotomayor 2022): es mayoritariamente femenino, con una concentración de adultos jóvenes (18-29 años) y adultos (30-39 años), que suman un 35% del total. Sin embargo, el festival ha logrado atraer a un número creciente de personas mayores de 60 años (14,5%), gracias a alianzas institucionales y

un sistema de invitaciones personalizadas. Además, sus públicos presentan una gran variedad de ocupaciones: profesionales relacionados o no con las artes, estudiantes, agricultores, desempleados, jubilados, personas que realizan labores de cuidado, entre otros. Esta diversidad ocupacional sugiere una diversidad en los niveles educativos, lo que desafía la tendencia nacional que asocia el consumo cultural con un alto nivel de ingresos (capital económico) y escolaridad (capital cultural) (Peters, Güell y Sotomayor 2022).

Concebido inicialmente como una herramienta para evaluar la gestión y adaptarse a las necesidades locales, los estudios de públicos de ÑUBLE CINE se han constituido en dispositivos de vinculación con los públicos. A pesar de priorizar instrumentos cuantitativos, el proceso de aplicación de la encuesta es asistido y se plantea como una oportunidad para conversar. La encuesta se ha vuelto una herramienta esencial para conocer al público, su percepción del festival, e identificar ámbitos de mejora continua. El impacto positivo que ÑUBLE CINE tiene en la comunidad local se refleja en diversos testimonios: *“Se agradece iniciativas como estas en la región para democratizar la cultura y promover el arte chileno”* (Chillán, femenino, 15-19 años), *“Agradezco la oportunidad de poder ver en el festival películas que normalmente no llegan a los cines de Ñuble”* (Chillán Viejo, femenino, 40-49 años), *“Me ayudó a darme cuenta que hace mucho tiempo no disfruto de películas o cine”* (Quirihue, femenino, 40-49 años)⁵. Las encuestas también sirven para canalizar críticas y sugerencias, como la petición de dividir la programación infantil por edades o dar prioridad a personas mayores y con discapacidad. Finalmente, resulta particularmente interesante la forma en que los asistentes se apropian del festival, usando la primera persona plural al hablar de sus expectativas y proyecciones: *“Excelente iniciativa, vamos por posicionar a Chillán como capital cultural del sur de Chile”* (Chillán, masculino, 40-49 años). Esta identificación con el festival trasciende el ámbito audiovisual y demuestra un impacto social significativo en la comunidad local.

Conclusiones

Los festivales de cine en Chile se han convertido en espacios cruciales para la difusión del cine “alternativo”, en un mercado dominado por el cine exclusivamente comercial. La asistencia a estos eventos muestra cómo cines diversos pueden conectar también con públicos más amplios y no especializados, desafiando preconcepciones sobre sus gustos y superando diversas barreras materiales y simbólicas de consumo. A partir de la observación y los testimonios recogidos, podemos apreciar cómo tanto los públicos fidelizados como los nuevos públicos de estos eventos pueden encontrarse con diversos valores artísticos, políticos y culturales que se resisten al circuito comercial hegemónico, pues permiten acceder a diversas cinematografías, construidas a veces al

⁵ Estudio en el marco del proyecto “Públicos de cine en Chile”, Fondecyt n° 1211594 (ANID). Investigadora Responsable María Paz Peirano.

margen y otras en diálogo con la dinámica industrial del cine contemporáneo. Esto se refuerza mediante la programación y el encuentro con otros en espacios que promueven la interacción cara a cara y el visionado colectivo, fortaleciendo el sentido de comunidad

En particular, festivales regionales centrados en las audiencias, como FECICH y ÑUBLE CINE, han mostrado cómo es posible romper las barreras tradicionales de consumo cinematográfico, mediante la acción constante y directa con diversos agentes del territorio. Estos festivales facilitan el acceso a quienes no pueden asistir a las multisalas y democratizan el consumo de un cine “alternativo”, habitualmente reservado a grupos con mayor capital económico, cultural y simbólico. A diferencia de los festivales cuyo foco principal se encuentra en el desarrollo de la industria local y construcción de redes profesionales, los esfuerzos de programación y las actividades de mediación de los festivales regionales no buscan potenciar una distinción basada en el gusto estético del “buen cine”, o al menos no primordialmente. Más que generar una comunidad festivalera exclusiva, que distingue simbólicamente a un público especializado, los eventos de este tipo buscan expandir sus públicos de maneras más inclusivas. De esta manera, aunque quienes programan buscan ofrecer un “cine de calidad” a sus públicos, concentran gran parte de sus energías en los diálogos posibles de estas películas con las experiencias de los diversos públicos locales. En ambos casos expuestos, los organizadores construyen un modelo de festival que facilita, más que la “educación” del público sobre un tipo específico de cine, la puesta en valor del cine como un espacio de encuentro, debate y participación social. En este sentido, buscan activar el visionado compartido como una expresión del derecho a la cultura y una instancia efectiva de participación social y cultural, que fomente la diversidad.

Hemos visto que quienes participan en estos festivales se distancian de la imagen tradicional del público de cine “alternativo” o del estereotipo del cinéfilo erudito con alto capital simbólico y cultural. Se trata, en su mayoría, de públicos no especializados, de edades y ocupaciones diversas, con actitudes cinéfilas más amplias. Comparten, eso sí, ciertos rasgos que los diferencian de los públicos exclusivamente digitales o de multisala: una disposición social que trasciende el interés por el cine y un alto consumo cinematográfico. Se caracterizan, en general, por una participación activa, orientada a generar vínculos con otras personas a través de su encuentro con propuestas culturales diversas. Están dispuestos a explorar y comprometerse con nuevas formas de cine que exigen un mayor capital cultural, o bien una actitud abierta al encuentro social y al disfrute compartido. Son públicos que buscan participar de una experiencia colectiva, sobrepasando el contenido del visionado.

Por supuesto, este tipo de público sigue siendo minoritario respecto a los asistentes a multisalas y consumidores online. Por otra parte, no representa a la totalidad de los habitantes de la región ni puede reflejar todos sus intereses. Tampoco podemos decir que la democratización de ciertos tipos de cine sea plenamente horizontal, pues implica igualmente un proceso de selección y exclusión (y un grupo de personas a cargo de

ello), aun cuando sea menos restringido que otros modelos de exhibición. Sin embargo, los festivales analizados incorporan conscientemente un enfoque de desarrollo de públicos orientado a ampliar y diversificar las posibilidades de acceso cultural de los habitantes de sus territorios. Más que el mero aumento cuantitativo de audiencias, este enfoque busca enriquecer la experiencia de los públicos mediante estrategias y actividades orientadas a su integración más efectiva, considerando sus limitaciones. Potencian pues la generación de vínculos afectivos y formas de participación que puedan convertir al festival en un espacio no solo para el consumo, sino para estar juntos y reflexionar con (y más allá) de la película.

Esta perspectiva aborda dimensiones de la participación cultural que conciben al cine y las artes como factores de desarrollo social y cultural, y que requiere de una práctica autorreflexiva constante, visible tanto en las actividades programadas como en el estudio sistemático de sus públicos. La disposición de FECICH y Ñuble Cine para trabajar profundizando los vínculos con sus públicos legitima su posición dentro de sus territorios, y contribuye además a fundamentar mejor sus solicitudes de financiamiento, ayudando así a asegurar recursos para su continuidad en el futuro. Esta posición les permite sostener un trabajo que, si bien es a pequeña escala, contribuye a potenciar el acceso a cines diversos y fomentar la integración social y la participación, sin que ello signifique profundizar aún más las brechas socioeconómicas, etarias y culturales, que caracterizan al consumo cultural en el país.

CRedit (Contributor Roles Taxonomy)

Peirano: Conceptualización, Análisis Formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Software, Supervisión, Redacción-borrador original, Redacción-revisión y edición; **Navarrete:** Curación de datos, Análisis Formal, Investigación, Redacción-borrador original, Redacción-revisión y edición; **Valdovinos:** Curación de datos, Análisis Formal, Investigación, Redacción-borrador original, Redacción-revisión y edición.

Bibliografía

- Alvarado, P., Araya, C., Bitrán, A., Feller, C., García, I. y Palma, T. (2020). Públicos y estrategias de convocatoria en salas de cine independientes y centros culturales de Chile. Disponible en: https://www.academia.edu/44807472/P%C3%BAblicos_y_Estrategias_de_Convocatoria_en_Salas_de_Cine_Independientes_y_Centros_Culturales_de_Chile
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- CAEM (2024) El cine en Chile en el 2023. Santiago: Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



- Calderón, C. (2020) 'Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos', *Comunicación y Medios*, 29(42), pp. 108–119.
<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57177>
- Centro Cultural Quilpué Audiovisual. (2022). Escuela de Espectadores de Cine Chileno. Informe Estudio de Evaluación. Octubre, 2022.
- Centro Cultural Quilpué Audiovisual. (2024). Estudio de públicos e Impacto. Fecich16 2024.
- De Angelis, C. y Wortman, A. (2017) 'El dinero es lo de menos. A propósito del público del Festival BAFICI'. Disponible en:
https://www.academia.edu/32964348/El_dinero_es_lo_de_menos_A_prop%C3%B3sito_del_p%C3%ABlico_del_Festival_BAFICI (último acceso 1 de julio 2025).
- De Valck, M. (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M., y Hagener, M. (2005). *Cinephilia: Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dickson, L. (2015). "'Ah! Other Bodies!': Embodied Spaces, Pleasures and Practices at Glasgow Film Festival." *Participations* 12 (1): 703–24.
- Ethis, E. (2018). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Malakoff: Armand Colin.
- González Itier, S. (2020) 'FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo', *Comunicación y Medios*, 42, pp. 96–130.
<http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57288>
- Festival de Cine Nacional de Ñuble (2023). Estudio de públicos 2023. [No publicado]
- González Itier, S. A. (2020). FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo. *Comunicación y medios*, 29(42), 96-107.
- Harbord, J. (2016). 'Contingency, time, and event: an archaeological approach to the film festival', en De Valck, M., Kreddel, B. y Loist, S. (eds.), *Film Festivals: History, theory, method, practice*. Routledge, pp. 69-82.
- Jullier, L. (2021). *Qu'est-ce qu'un bon film?* Malakoff: Armand Colin.
- Jullier, L., & Leveratto, J. M. (2012). *Cinéfilos y Cinefilias*. Buenos Aires: La Marca.
- Leão, T. (2007). O(s) público(s) do Fantasporto: Perfis-tipo de modalidades de apropriação ritualista do Festival Internacional de Cinema do Porto. *Revista Trajectos*, 11, 31-44.
- MINCAP (2019) Análisis del cine en Chile y sus audiencias. Reporte anual. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en:

<https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/09/analisis-del-cine-en-chile-y-sus-audiencias-2019.pdf> (Último acceso 1 de julio 2025).

- MINCAP-INE. (2025). *Encuesta Nacional de Participación Cultural y Comportamiento Lector*. ENPCCLL. 2024
- Monroy, V. (2020). *Contra la cinephilia: Historia de un romance exagerado*. Madrid: Clave intelectual.
- Navarrete, J. (2024). *Developing regional film festival publics: How does the Ñuble National Film Festival (Ñuble Cine) engage with Chilean cultural policies on film publics development and implement them at a local level?* Tesis de Magíster en Cine, Exhibición y Curatoría, Universidad de Edimburgo. [No publicada]
- OPC (2017) *Diagnóstico del panorama de la formación de públicos para el audiovisual en Chile*. Santiago: Observatorio de Políticas Culturales.
- Palma, T., Alvarado, P. y García, I. (2014) ‘Audiencias y estrategias de convocatoria en festivales de cine nacional’, *Comunicación y Medios*, 30, pp. 255–270. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i30.31610>
- Peirano, M.P. (2021) ‘Between Industry Labs and Audience Formation: Film Festivals and the Transformation of the Field of Film Production in Chile’, *Loisir et Société/Society and Leisure*, 44, pp. 47–65.
- Peirano, M.P. y Ramírez, G. (2022) ‘Festivales de cine en Chile’ [Dataset]. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6987255>
- Peirano, M.P. y Ramírez, G. (2023) ‘Chilean Film Festivals and Local Audiences: Going Online?’, en De Valck, M. and Damiens, A. (eds.) *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. USA: Springer, pp. 129–151.
- Peranson, M. (2009). *First, you get the power, then you get the money: Two models of film festivals*. En R. Porton (Ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (pp. 23-37). London: Wallflower.
- Peters, T., Güell, P. y Sotomayor, G. (2022). *Nuevas y viejas tendencias del consumo cultural en Chile: desigualdades, prácticas emergentes y descripciones semánticas*. *Revista Internacional de Sociología*, 80(3), e212. <https://doi.org/10.3989/ris.2022.80.3.21.1080>
- Peters, T. y Allende, C. (2024) ‘Entre oscilaciones en el acceso, reforzamientos sociales y la emergencia de políticas culturales: una breve trayectoria del consumo cultural en Chile’, en Cardoso, P. and Reyes, M. (eds.) *Consumos Culturales en América Latina 2*. Ecuador: UArtes y Mexico: UACM, pp. 45–86.
- Red de Salas de Cine y OPC (2025) *Reporte Anual. Informe de programación y públicos 2024*. Disponible en: <https://blog.redsalasdecine.cl/biblioteca/> (Último acceso 1 de julio 2025).



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



- Red de Salas de Cine (2024) Reporte Anual. Memoria de Actividades Desarrolladas. Disponible en: <https://blog.redsalasdecine.cl/biblioteca/> (Último acceso 1 de julio 2025).
- Red de Salas de Cine (2023) Reporte Anual. Memoria de Actividades Desarrolladas. Disponible en: <https://blog.redsalasdecine.cl/biblioteca/> (Último acceso 1 de julio 2025).
- Red de Salas de Cine (2018) Estudio de Audiencias Red de salas. Fábrica de Cultura. Disponible en: <https://blog.redsalasdecine.cl/biblioteca/> (Último acceso 1 de julio 2025).
- Rosas Mantecón, A. y González, L. (eds.) (2020) Cines latinoamericanos en circulación: en busca del público perdido. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Seldeño, A. (2013). Nueva cinefilia: Reflexiones sobre la transformación de las prácticas cinéfilas por las nuevas tecnologías de la contemporaneidad. *Razón y palabra*, 83, 452-465.
- Shambu, G. (2020). *The new cinephilia*. Montreal: Caboose.
- Stevens, K. (2017) 'Between Like and Love: Cinephilia and connected viewing in film festival audiences', *Participations*, 14(2), pp. 660–681.
- Trejo, R. (2009) *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Editorial Arcis.
- Vallejo, A. (2014) 'Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica', *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39, pp. 13–42.
- Vallejo, A. (2020) 'Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History', *Studies in European Cinema*, 17(2), pp. 155–169. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>
- Vergara, C. (2024) Vamos a ver una película (chilena): experiencias y percepciones de la juventud en el cine nacional. Tesis de Magister en Gestión Cultural. Universidad de Chile.
- Villagrán, F. (2024) El cine streaming de Ondamedia (2020–2023): ¿Cambios y nuevas formas de identidad chilena? Tesis de Magister en Comunicación Social. Universidad de Chile.
- Vivar, R. (2016). A film bacchanal: Playfulness and audience sovereignty in San Sebastian Horror and Fantasy Film Festival. *Participations*, 13(1).
- Wong, C.H. (2011) *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.