

CINEFILIA Y LECTORES DIGITALES

Caso de Estudio laFuga

laFuga

Cinefilia y lectores digitales

Caso de estudio laFuga

María Laura Lattanzi

1. Introducción

A la hora de desarrollar un análisis del campo cultural cinematográfico y su cinefilia debemos considerar varias dimensiones de análisis. Una de ellas, y quizás la más clásica, nos obliga a revisar el desempeño de las instituciones tradicionales. Así, si nos detenemos a analizar al cine como campo cultural podemos dar cuenta de la cantidad de producciones fílmicas, salas de cine comerciales y no comerciales, distribuidores, festivales, proyectos audiovisuales financiados por entidades público-privadas, aparición en prensa de crítica de cine, etc... Y si atendemos particularmente al cine como objeto de conocimiento, que es lo que aquí nos interesa, daremos cuenta de la cantidad de publicaciones sobre cine, ya sea como libros, artículos académicos, revistas especializadas y variadas investigaciones; de las mallas curriculares sobre cine en universidades y/o institutos de educación superior, congresos y jornadas académicas especializadas.

Por otra parte, la cinefilia también tiene que ver con prácticas de sociabilidad cotidianas, ejercicios y/o rituales en los que las personas desarrollan un gusto – una pasión– y un conocimiento teórico y por el cine. Esto implica escaparse de la medida sociológica anteriormente identificada y revisar las complejas interrelaciones entre productores y lectores en su conformación de prácticas críticas y reflexivas sobre el cine; y por sobre todo considerar a la audiencia, en cuanto lectores de cine, como un sujeto activo, cargado también de emociones, intereses y posiciones, dentro de un espacio público, productor de resignificaciones continuas sobre el cine como objeto de conocimiento.

En este trabajo, que se posiciona como un documento sobre recepción, nos alejamos de las visiones que examinan a la audiencia general –los espectadores–, y nos proponemos analizar a un público especializado: el cinéfilo como lector de conocimiento sobre cine. Para ello formulamos un acercamiento exploratorio a las prácticas cinéfilas, tomando como objeto de estudio a la lectoría de la revista digital de cine laFuga.cl. El estudio de esta lectoría especializada puede

brindarnos elementos fundamentales en lo que refiere a las dimensiones de la cinefilia contemporánea en general, y del espacio del análisis crítico del campo audiovisual chileno en particular.

De esta forma, en este trabajo nos proponemos dos objetivos específicos:

-Analizar a los lectores de la revista laFuga.cl en relación a las transformaciones en las prácticas de la cinefilia actual, con un especial interés en los alcances de lo digital. Para cumplir este objetivo proponemos una introducción general al estado del arte del concepto de la cinefilia para luego ponerlo en relación con los resultados obtenidos en el estudio, identificando allí los elementos tradicionales, residuales y emergentes.

-analizar a los lectores de la revista laFuga.cl en relación a las transformaciones en el campo de cine en Chile y su desarrollo como objeto de estudio. Para cumplir este objetivo proponemos una introducción general al estado del arte del cine como objeto de estudio en Chile para ponerlo en relación con los resultados obtenidos en el estudio, identificando allí las correspondencias, divergencias, y posibilidades de convergencia para su mayor desarrollo.

2. Antecedentes

2.1 Cinefilia y lectores digitales

Comencemos por revisar un breve estado del arte sobre la cinefilia.

La cinefilia se entiende en términos generales como un conocimiento especializado sobre cine que se manifiesta en prácticas concretas, la más reconocida es la de la crítica. Pero como práctica cultural también implica una estilización de la vida, un posicionamiento sobre el mundo como sujeto intelectual, que conlleva modos de analizar, de ver y de hacer. Así, la diferencia fundamental entre un amante del cine y un cinéfilo es que éste último va a categorizar un conocimiento y va a participar del debate posicionando y/o desestabilizando criterios.

Tradicionalmente esta erudición y posicionamiento se realiza a través de textos, una equipada escritura sobre cine que posiciona elementos de juicio estéticos y éticos a la obra, trazando guías a esa pasión del cinéfilo, encauzándola también en una pedagogía de la mirada. Se trata de ganar una autonomía para el campo del cine a partir de definir criterios de juicio, modos de clasificación propios, y, así, establecer las reglas de funcionamiento interno. Este tipo de práctica impli-

ca definir un tipo de jerarquía al interior del campo cinematográfico que se posiciona en el espacio social con un mayor capital simbólico y logra entrar en la disputa hegemónica (Bourdieu, 2003). Se trata de un juego en donde, por un lado se instauran las herramientas semánticas para el análisis de los films, y por el otro la posición crítica del cinéfilo, en cuanto sujeto con juicio estético y ético-político.

Este modelo es el que caracterizó a la cinefilia moderna, la cual tiene su máximo esplendor a partir de la década del sesenta con la aparición de un renovado interés cinematográfico, en el que la revista *Cahiers du Cinema* tendrá un rol fundamental en la legitimación cultural a la hora de determinar ciertos criterios estéticos, éticos y políticos a partir de los films. Esta generación, que inicia André Bazin, funda revistas y cine clubs, a la vez que se posiciona y participa de los debates culturales de la época, abriendo un espacio de debate, de litigio y de discursividad. En el caso de esta cinefilia moderna es importante también destacar el rol que jugó la academia, “Los Cahiers du cinema, por intermedio de los universitarios y de los estudiantes que los leen, y algunos de los cuales se volverán ellos mismos docentes ‘de cine’, desempeñaron un rol de instancia de legitimación cultural” (Jullier y Leveratto, 2012, p.20). A partir de allí es que los vínculos entre el campo del cine –y sus aficionados– y las instituciones académicas se comenzarán a desarrollar con intensidad. Cristina Pujol Ozonas, académica española, describe en su libro *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos* (2007) como en los años sesenta y setenta la cinefilia fue asimilada por la universidad, estableciendo un campo fértil transdisciplinario entre las teorías de la crítica literaria y la crítica cultural (las teorías de la cultura, las teorías feministas, el post-estructuralismo y las construcciones del texto, el neomarxismo de Gramsci y la Escuela de Frankfurt, entre otras); y cómo eso contribuyó al desarrollo de nuevas formas de consumir y analizar el cine (las cinematecas, las salas de arte y ensayo y los estudios académicos historiográficos y biofilmográficos), siendo parte fundamental del proceso de consolidación y legitimación de la cinefilia. Así, la formación del prestigio cultural del cinéfilo, sus criterios de distinción social, tuvieron una extraordinaria influencia en la formación del gusto fílmico.

Pero a medida que pasan los años y nos acercamos a la actualidad, observamos como la figura de la cinefilia se van transformando. Incluso para quienes esta práctica está necesariamente vinculada con la experiencia de la sesión cinematográfica –la sala de cine–, como es el caso de Susan Sontag (2003), con la

creciente visualización de films en espacios domésticos, estaríamos frente a la inminente desaparición del cinéfilo. De todas formas, en la actualidad los teóricos consideran que más que asistir a su desaparición estamos frente a una mutación del concepto. Jullier y Leveratto (2012), advierten que la cinefilia es un concepto histórico que se va transformando según etapas, así en los años cincuenta asistimos a su institucionalización con la integración a la enseñanza universitaria, mientras que en los años ochenta comienza un proceso de individualización, debido a la democratización de los estudios y a la multiplicación de los equipamientos domésticos. Ángel Quintana (2005) y Martín y Rosenbaum (2010), también dan cuenta cómo las transformaciones en los dispositivos de reproducción y acceso a los films (tv, *blockbusters*, DVD y finalmente la web como un gran catálogo de films digitales) modifican sustancialmente la figura del cinéfilo. Estos teóricos coinciden en que asistimos a una creciente personalización de la situación -ya no la salida colectiva al espectáculo sino la organización doméstica-, y del objeto -la incorporación del film como un objeto casero-. Y a medida que avanzamos en la era digital, la figura de la cinefilia continúa transformándose gracias a fenómenos como la accesibilidad de los films y la posibilidad de conversar sobre ellos en canales de comunicación digitales. Brox y Rodríguez (2011), académicos y editores de nuevos medios en España, utilizan la categoría de 'Cinefilia 2.0' para destacar la proliferación de los blogs y redes sociales, a partir de los cuales, con sus características de masificación, inmediatez e interactividad, transformarían radicalmente las prácticas de la cinefilia en general y la crítica en particular. Esto implicaría por un lado el relevo de críticos de cine de los medios tradicionales (prensa impresa), pero también la posibilidad de generar nuevos recursos narrativos con las estructuras tecnológicas proliferantes: hipervínculos e incluso la utilización de archivos multimedia (como por ejemplo es el caso de los *gifs* animados).

Si bien, mucho de lo que hemos mencionado en relación a las transformaciones en la cinefilia, ahora digital, se visualiza con mayor facilidad a los países de mayor poderío económico, en el llamado 'Primer mundo', en América latina ya se perciben indicios de este cambio, no solamente en los sectores de clase media y alta, que cuentan con mayores recursos para el acceso y consumo de las últimas tecnologías y tendencias, sino, también en los jóvenes de las clases populares, quienes han sido socializados en prácticas digitales. [Se destacan algunas dimensiones interesantes en las prácticas de las clases populares en relación al campo cinematográfico. Por ejemplo, sabemos que las clases con menores ingresos ven restringido su acceso a las salas de cine cinematográficas tradi-

cionales, por el precio de las entradas y/o por la carencia de éstas en sus espacios cercanos, sin embargo, esto no implica que no visualicen filmes, sino que en su mayoría a través de la compra de copia de films –‘piratas’– en las ferias y/o calles cercanas a sus hogares, pueden acceder a diversas películas que visualizan en sus televisores –acaso el electrodoméstico más difundido en la población– y reproductores de DVD o computadores. A su vez han surgido algunas iniciativas populares donde se montan salas de exhibición en espacios mínimamente acondicionados y equipados, como es el caso de los ‘microcines’, los ‘pontos de cultura’ brasileños, los ‘apivideo’ bolivianos (mitad sala de cine-mitad sala de estar en barrios humildes de La Paz) o el proto-circuito de cine alternativo de Buenos Aires.]

2.2 Cine como objeto de estudio en Chile

Hagamos un breve repaso ahora por las actuales transformaciones en el cine como objeto de estudio en Chile.

Con el retorno a la democracia en Chile comienzan a observarse importantes transformaciones en el campo cinematográfico chileno. Algunos directores de cine vuelven del exilio, y se retoman iniciativas que habían sido censuradas durante la dictadura, como es el caso del regreso del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1990. A su vez, se registran durante estos primeros años de democracia los primeros hitos que impulsarán el desarrollo del campo: la creación de una línea de crédito especial para la producción de películas nacionales de Banco Estado, el surgimiento del Fondo Nacional de Desarrollo y Cultura de las Artes (FONDART), y la creación de la Escuela de Cine de Chile en 1995.

De ahí en más nos encontraremos con un escenario marcado por los avances en la industria cinematográfica, donde cada año se observa un aumento en el número de las producciones. [Chile ha pasado de contar con cuatro films de cine nacional estrenados en cartelera en 1998, a cuarenta y cinco en el año 2014.]

Estamos entonces frente a un desarrollo y renovación del campo que es posible gracias a factores técnicos, como las transformaciones tecnológicas que implican un abaratamiento de los costos de rodaje y producción; factores de financiamiento, como el aumento y consolidación de fondos estatales concursables para la producción cinematográfica, como también el apoyo –mediante concurso– de fundaciones internacionales, en la mayoría de los casos ligadas a festi-

vales de cine; factores legales institucionales como la Ley de Cine; como así también factores internos al campo que acompañaron e impulsaron este desarrollo tales como el surgimiento y desarrollo de escuelas de cine en Chile que permite la profesionalización en los distintos ámbitos de la producción, difusión de lo audiovisual, y el establecimiento y continuidad de un número importante de festivales de cine en distintas ciudades del país que se unen al circuito internacional -creciente- de promoción, circulación y exhibición de obras fílmicas. Este desarrollo vendrá acompañado de una renovación creativa, estética. A mediados de la década del dos mil, surge una camada de cineastas chilenos, que serán catalogados como de 'Novísimo cine chileno', identificando en ellos una estética y narrativa particular que se contrapone a los modos anteriores en los que se venían desarrollando el cine de ficción en Chile. Algunos autores (Ascanio Cavallo, Gonzalo Maza, 2011; Carolina Urrutia, 2010) señalan el surgimiento de esta generación en el 2005 cuando en el Festival Internacional de Cine de Valdivia -ahora una legitimada plataforma de exhibición y consagración para los cineastas chilenos- se estrenan films como *Sábado*, (Matías Bize, 2003), *Play* (Alicia Scherson, 2005), *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005) y *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2006). Además de este grupo podemos mencionar como en esta época el cine documental chileno se destaca con un lenguaje experimental y creativo que funciona en diversos registros: los que se abren hacia la fragmentación y la reflexividad (*Ningún lugar en ninguna parte*, José Luis Torres Leiva, 2004; *Dear nonna*, Tiziana Panizza, 2004), películas que transgreden los límites entre la ficción y el documental (*El pejesapo*, José Luis Sepúlveda, 2007; *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos*, Bettina Perut, Iván Osnovikoff, 2004), o la proliferación de un 'yo' cada vez más íntimo, literario y confesional (*La ciudad de los fotógrafos*, Sebastián Moreno, 2006; *Calle Santa Fe*, Carmen Castillo, 2006; *El edificio de los chilenos*, Macarena Aguilo, 2010). Finalmente podemos mencionar otras películas menos analizadas por la crítica académica pero que han significado la atracción de una gran cantidad de público nacional. Nos referimos a producciones comerciales, que responden más bien a las reglas del género, como la película de horror *Ángel Negro* (Jorge Olguín, 2000), la animación infantil *Ogú y Mampato en Rapa-Nui* (Alejandro Rojas, 2002), las comedias: *El chacotero sentimental* (Cristián Galaz, 1999), *Sexo con amor* (Boris Quercia, 2003) y *Stefan vs Kramer* (Lalo Prieto, Stefan Kramer, Sebastián Freund; 2012).

Todo estos cambios presionarán también un interés mayor por parte de académicos quienes comienzan a analizar las producciones contemporáneas del

cine chileno a partir de diversas matrices epistemológicas, políticas y estéticas. En este último sentido es importante observar en Chile diversas iniciativas que implican el desarrollo del cine como objeto de conocimiento. Desde inicios de este nuevo milenio asistimos a la creación de instituciones que apoyan la investigación del cine, como fondos de investigación especializados (en su mayoría a través de la creación del Fondo de Cultura Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes), cinetecas y archivos vinculados sobre todo a institutos de educación superior (como por ejemplo la cineteca de la Universidad de Chile y la proliferación de archivos audiovisuales en diversos museos e instituciones de memoria), becas para estudios en el país y en el extranjero (Becas Chile de CONICYT), colecciones especializadas en cine en distintas editoriales (Uqbar, Cuarto Propio), así como también espacios de investigación, publicación y difusión del material escrito como son las revistas especializadas digitales (laFuga, Mabuse), y diversas iniciativas de universidades (destacándose por ejemplo el Instituto de Estética de la Pontificia universidad Católica, a través de la creación de un diplomado en teoría y crítica de cine, la publicación de diversos estudios de cine y la revista Aisthesis). Proliferan de tal modo los estudios, análisis y críticas sobre cine en relación a años anteriores, al punto que nos encontramos con un estado inédito en relación al número de publicaciones (durante los años 2000 al 2007 se publicó la misma cantidad de ejemplares que en toda la historia de publicaciones sobre cine chileno que inicia en 1957), [Ver Hans Stange y Claudio Salinas, *La incipiente literatura sobre cine chileno* en Revista laFuga [en línea], 2008. Fecha de consulta: 13 de Noviembre 2015. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/la-incipiente-literatura-sobre-cine-chileno/302>] como así también de jornadas y congresos (destacando el Encuentro de Investigadores sobre Cine Chileno y Latinoamericano, impulsado desde la Cineteca Nacional y que lleva seis versiones sucesivas) y varias iniciativas que vienen a suplir los vacíos de documentación, archivo, historización y análisis crítico del cine chileno (destacándose la creación de la Cineteca Nacional en el 2006). De éstas iniciativas han surgido diversas áreas de estudio sobre la reciente producción chilena. Por una parte podemos mencionar publicaciones y artículos en torno a la categoría de 'Novísimo cine chileno', identificando allí algunos elementos sugerentes: la autoreflexividad y una mirada personal y estética sobre el mundo (Carolina Urrutia, 2010), o un giro intimista, biográfico, que devela el nihilismo, el desencantamiento político y el vaciamiento histórico, como consecuencias de una política neoliberal salvaje que se contrapone al cine militante de los sesenta y setenta (Carlos Saavedra, 2013; Póo, X., Salinas, C., & Stange, H., 2012). En ambos casos se trata de darle una etiqueta a una generación disimil a través de

análisis estéticos más bien internos a la obra (Urrutia), o a través de la utilización de marcos conceptuales de otras disciplinas, no siempre del todo profundizados (Saavedra; Póo, Salinas, Stange). [Dice Pinto (2015) sobre ello, “Sorprende acá la poca precisión de conceptos largamente desarrollados por la teoría literaria, el psicoanálisis y el análisis del discurso tales como ‘auto- biografía’, ‘intimidad’, ‘escrituras del yo’ o ‘giro subjetivo’, entre otros, cada cual con sus precisiones, marcos y delimitaciones, nos hacen sospechar de un poco ‘manejo’ y una confusión, como es el mismo hecho de llamar biográfico al cine de Matias Bize”, p.114] A su vez, en relación a un enfoque que cruza los estudios de cine en Chile con otras disciplinas, también se destacan algunas publicaciones en el área de cine y política, como por ejemplo *Audiovisual y política en Chile* (Corro, Santa Cruz y Barril, 2014), las tres ediciones de los encuentros de investigación realizados en Cineteca Nacional (Villarroel ed.: 2013, 2014, 2015), la Revista *Aisthesis* 47 (2010) dedicada al cine chileno y política. Como así también algunas publicaciones sobre la relación entre cine y memoria (Claudia Barril, 2013; las tres ediciones de los encuentros de investigación realizados en Cineteca Nacional).

De todas formas sabemos que estas iniciativas son más bien recientes, por lo que aún se necesita desarrollar y consolidar diversos -y transversales- programas de investigación sobre cine. Por ejemplo si comparamos con el caso argentino, salen a la luz algunos elementos a considerar en este sentido. Marcela Parada Poblete (2011), en una comparación con el país vecino se refiere a la necesidad de configurar un campo profesionalizado y académico de conocimiento sobre cine, que acompañe el crecimiento de formación y promoción de la producción cinematográfica chilena.

“Si bien el advenimiento de la democracia, en su momento, en ambos escenarios [argentina y chile], reactiva el campo cinematográfico nacional; mientras en el caso chileno el campo se aboca particularmente a la realización junto a la instauración de iniciativas de apoyo estatal-cultural para la producción de filmes, el caso argentino presenta una constitución de campo que combina la formación de profesionales tanto en la producción cinematográfica, como en la formación especializada para la reflexión de campo”.

En este sentido también resulta interesante observar otras iniciativas latinoamericanas que han ayudado a consolidar redes de investigadores de lo audiovisual a nivel nacional, pero con una incidencia regional. Nos referimos por ejemplo a ASEACA, (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), SOCINE (Sociedad Brasileira de Estudios de Cine y Audiovisual) y SEPANCINE

(Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico); iniciativas que han permitido generar nuevas y transversales reflexiones sobre las producciones recientes en sus países, como así también en la región.

2.3 Revista digital laFuga.cl

Los lectores especializados en cine de la revista laFuga son el caso de estudio que nos hemos propuesto analizar. Para ello revisemos primero algunos antecedentes de la revista.

LaFuga.cl es una plataforma de producción de contenido especializado en cine, que surge en mayo del 2005, y cuyo núcleo central es la revista de cine en línea, laFuga.cl. El grupo editor del sitio se propone como visión considerar al cine como un producto cultural capaz de condensar y reflejar fenómenos sociales más amplios, vinculados a los modos de ver, de pensar y de concebir la realidad, ya sea a través de formatos documentales, de ficción o experimentales. Es por ello que su objetivo es reflexionar en torno a la producción cinematográfica nacional e internacional para contribuir a una mejor comprensión y recepción de estos fenómenos por parte del público espectador de cine. La revista ha producido durante diez años *dossiers* de diversas temáticas con el propósito de ofrecer un debate abierto en torno del cine, que van desde la importancia del documental chileno al lugar de lo político en el cine como arte moderno. A la vez ofrece artículos diversos sobre cine, donde se discute lo más destacado del año en temáticas provenientes de la teoría, películas que implicaron un debate relevante, análisis de políticas culturales locales, programación de festivales de cine y otras actividades relacionadas con el cine; además de las secciones de entrevistas, críticas (hoy centrada únicamente en ofrecer críticas de cine chileno) y reseñas de libros.

La revista es de actualización bianual y se articula a través de un comité editorial nacional e internacional, que se va modificando e incluyendo a diversos actores del campo cultural en general y audiovisual en particular, con el fin de integrar diversas áreas de escritura y análisis. Escriben en la revista académicos e investigadores interesados en el cine como objeto de estudio, críticos de cine, escritores, productores y realizadores del campo del arte, representantes de agrupaciones e instituciones del ámbito cinematográfico local; como así también intelectuales y productores del ámbito cultural nacional e internacional que son invitados a reflexionar sobre el campo cinematográfico.

De esta forma podemos destacar su intención de generar textos que hagan del cine un objeto de conocimiento transversal, como así también la necesidad de dar cuenta de las prácticas nacionales en particular e internacionales en general. Si bien existen otros sitios especializados en cine chileno, la especificidad del sitio es la de conformar un espacio para la crítica que no esté ceñido al formato de la reseña periodística, sino más bien académica, configurando también un espacio para la cinefilia erudita y apasionada por el cine como objeto de estudio. Así, el sitio apuesta a constituir un lenguaje de análisis cinematográfico que indague en el cine como lenguaje artístico, como así también en el cine como un dispositivo de representación social.

3. Cinefilia en el campo de cine chileno. Caso lectoría lafuga.cl

3.1 Perspectiva de análisis

A partir de este recorrido por la cinefilia, y el campo del cine chileno, nos proponemos revisar ahora el caso de la audiencia especializada de la revista digital laFuga, identificando allí algunas características de su consumo general -audiencia-, y de la cinefilia en particular. Algunas de las preguntas que guían estas indagaciones son: ¿Cuál es el alcance de la audiencia de la revista? ¿Cómo es el tipo de interacción que mantienen con el sitio? ¿Cuáles son los intereses de esta lectoría especializada? ¿Cuáles son las prácticas que pueden surgir a partir su interacción con el sitio? ¿Cómo se relacionan con los dispositivos tradicionales (universidad, publicaciones)?

Propongo una mirada que vaya de lo general a lo particular, identificando elementos que nos brinda la presencia de una lectoría general cuantitativa, y la de un sujeto comprometido y relacional, que es el de la lectoría cinéfila. Para la obtención de datos utilizamos las analíticas del sitio que nos brinda Google Analytics, y la elaboración y aplicación de un cuestionario entre los lectores de laFuga.cl. Los datos del Google Analytics consideran el período activo de la revista digital, es decir de Marzo del 2005 hasta la actualidad (Enero 2016). Por otra parte, en relación a la metodología de la encuesta, ésta se envió y aplicó de forma online a la base de datos de lectores de la revista. Las preguntas contenidas consideraban tanto respuestas cerradas como abiertas.

Finalmente, es importante advertir que debido a que nuestro objeto de estudio corresponde a un caso en particular, los elementos que allí se ofrezcan para el

análisis deben ser interpretados más bien en su carácter de síntomas de un campo más general.

3.2 La audiencia general

De las tendencias cuantitativas del sitio podemos observar que el ingreso de los usuarios ha ido en alza, aunque la mayoría de las visitas de los usuarios se realizan en períodos muy concretos, en *peaks*, -entre dos y cuatro días sucesivos- en los que se producen eventos específicos, en este caso el lanzamiento de un nuevo número. Esta cifra de audiencia es contrarrestada con el porcentaje de rebote, cercano al 85%, lo que indica que en gran medida los usuarios que entraron a la web no interactuaron en el sitio. Este fenómeno puede ser entendido al menos a partir de dos situaciones: o bien el usuario entra a la web para curiosear, lo que ve no es de su interés y se sale; o bien, el usuario ingresa buscando un determinado contenido en particular. Este último fenómeno es el que creemos sucede en gran medida, considerando que la mayor parte de los usuarios ingresa a la revista a partir del buscador google -un 77% de la fuente de tráfico es a través de éste buscador, seguidos en un porcentaje bastante menor por un ingreso directo a la *url* de lafuga.cl, y en tercer lugar, la red social Facebook-. Si consideramos la duración media de las visitas, de un minuto y cuatro segundos, contrarrestada con el promedio de páginas visitadas, también nos da a entender una tendencia de usuarios que ingresan más bien a revisar un artículo o contenido en particular. Si contrastamos estos datos con otros casos de revistas digitales de conocimiento cultural especializado, se observan datos similares. Por ejemplo los datos del Google Analytics de la revista especializada *Arte y crítica*, [*arteycritica.org* es una plataforma dedicada a la escritura acerca del arte contemporáneo desde Chile. Los datos del Google Analytics han sido provistos por editores de la revista, y abarcan el período de Junio del 2012 a Marzo de 2016.] nos arrojan un porcentaje de rebote del 75%, y una duración media de visitas de un minuto con cuarenta segundos. Esto indicaría que la audiencia general de la revista no es un público cautivo que le interesa navegar al interior del sitio, sino que estamos frente a un público general digital, *internautas* que navegan en la web buscando información para un objetivo y/o proyecto particular.

La figura del internauta, propuesta por el sociólogo y antropólogo Néstor García Canclini (2007) a partir de las transformaciones en la era digital, refiere a un público que ahora navega en la web e interactúa en las redes, se desplaza en pantallas, computadores, teléfonos inteligentes, tablets y la emisión en directo.

Son lectores que navegan de forma no secuencial o multiseccional y no solamente por textos escritos, sino también recorriendo y consumiendo, imágenes estáticas y dinámicas, audio, vídeo y diversos procedimientos interactivos. Esto implica una forma de concebir el lenguaje más amplia que los paradigmas de lectura-comprensión escolar tradicionales, ya que este tipo de interacciones también involucra prácticas tales como: usar iconos, barras de desplazamientos, hipervínculos, y conectarse de forma paralela con imágenes, textos, música y mapas de sitios. Así este tipo de prácticas corresponde a un tipo de lectura más abierta, fragmentaria y por tanto con intereses heterogéneos. Fenómeno que se vincula a las formas de lectura actuales, como mencionan Verónica Gerber y Carla Pinochet en su artículo del libro *Hacia una antropología de los lectores* (2015) “En la actualidad, la unidad de la completitud ya no está inscrita en el texto: no es el libro o la revista lo que marca los límites de la lectura, sino que el propio lector los configura en función de sus propósitos personales (o colectivos).[...] Se trata de una lectura por proyectos” (2015, p.188).

Ahora bien, con estos datos cuantitativos hemos dado cuenta de una lectoría general, pero no podemos deducir desde allí la presencia o no de una cinefilia, como así tampoco indagar en sus características.

3.3 El lector especializado, cinéfilo, de laFuga.cl

Si revisamos los datos obtenidos a través del cuestionario, en primer lugar podemos identificar que se trata de adultos en su mayoría entre 30 y 40 años con residencia en Chile. En segundo lugar, es interesante destacar que las instituciones en las que desarrollan sus actividades son universidades e iniciativas vinculadas a la producción y/o promoción de cine (productoras, colectivos de realización, festivales). Llama la atención la ausencia de personas que declaran trabajar en empresas privadas sin vinculación a la academia y/o al cine, o en medios de comunicación tradicionales, como así también una escasa mención del sector público. A su vez, cuando se pregunta por la institución con la que vinculan a la revista laFuga, prevalecen los vínculos con universidades, y en menor medida con festivales (Festival de cine de Valdivia, SANFIC, FIDOCS) e iniciativas de extensión desarrolladas por el sitio, como es el caso del ciclo *Visiones Laterales*. Gran parte de los lectores se identifican como realizadores del campo cinematográfico (en un 40%), mientras que el resto se identifican como académicos o espectadores. A su vez, en su mayoría declaran participar de forma habitual en actividades vinculadas al cine (cursos, festivales, conferencias, etc.);

como así también leer periódicamente artículos de cine –destacándose incluso un mayor porcentaje de quienes leen artículos vinculados a cine todos los días-. Esto último corrobora entonces un público que puede ser caracterizado dentro del campo de la cinefilia

En relación a sus intereses, destaca una distribución heterogénea, al igual que observamos en la audiencia general. A continuación destacamos con mayor detalle los resultados:

Tabla 1:
Intereses del lector especializado de la revista laFuga, en tres o menos áreas de conocimiento a seleccionar

1	Cine documental	39.5%
2	Teoría del cine	38.6%
3	Cine latinoamericano	35.1%
4	Cine chileno	32.5%
5	Filosofía y estética	31.6%
6	Cine y política	29.8%
7	Estudios culturales	21.9%
8	Cine experimental	20.2%
9	Políticas institucionales vinculadas al cine	13.2%
10	Televisión y series	11.4%
11	Cine y tecnología	7%
12	Otros (menciones: <i>cine y educación, animación, blockbuster, géneros y autores, cine y genero, cine argentino</i>)	7%
13	Teoría política	4.4%

Resulta sugestivo el particular interés de estos lectores por el cine documental, al que le sigue el área de teoría del cine –esto último refleja la importancia de observar al campo del cine como objeto de conocimiento con una relativa autonomía-. Luego se subraya la necesidad de considerar al cine como una producción cultural regional y/o nacional, destacándose la importancia de estudios sobre cine latinoamericano y chileno como áreas de interés por parte de los lectores. Le siguen a ello estudios más vinculados con otras disciplinas como son: filosofía y estética, cine y política, estudios culturales; y finalmente otras áreas

de conocimiento sobre el cine menos explorados por los lectores como son: políticas institucionales vinculadas al cine, tecnología, televisión.

Cuando se les preguntó por los aportes que consideraba realizaba el sitio laFuga en las mismas áreas recién mencionados, los resultados fueron los siguientes:

Tabla 2:
Percepción de los aportes de laFuga en tres o menos áreas de conocimiento a seleccionar

1	Cine chileno	54%
2	Cine latinoamericano	47.8%
3	Teoría del cine	46.9%
4	Filosofía y estética	28.3%
5	Cine y política	24.8%
6	Cine documental	23.9%
7	Estudios culturales	18.6%
8	Cine experimental	15.9%
9	Políticas institucionales vinculadas al cine	5.3%
10	Otros	3.5%
11	Teoría política	2.7%
12	Televisión y series	2.7%
13	Cine y tecnología	1.8%

En términos generales los intereses de los lectores tienen un acercamiento con la percepción sobre los aportes que realiza la revista. Pero llama la atención que los lectores consideran que la revista ha realizado una mayor contribución en el área de estudio del cine como producción regional. En primer lugar destacan el aporte del sitio al campo de conocimiento del cine chileno, y en segundo lugar al cine latinoamericano. Lo que daría cuenta de una marcada impronta regional y nacional de la revista, así como también le adscriben al sitio un rol en la consolidación del campo cinematográfico chileno.

En cuanto a la interacción de los lectores con la revista, podemos observar que no se trata de lectores esporádicos o casuales, sino de lectores que ingresan con cierta periodicidad regular a la revista (algunas veces, frecuentemente); a la vez

que dicen –en su mayoría– leer los artículos completos. Datos que claramente se contraponen con la audiencia general mencionada anteriormente.

Tabla 3
Frecuencia de ingreso al sitio, en porcentajes

<i>¿Con qué frecuencia ha ingresado al sitio de la revista de cine online lafuga.cl en el último año?</i>	
Frecuentemente	27.2%
Algunas veces	47,4%
Sólo dos o tres veces	15,8%
Una vez	4,4%
No he ingresado en el último año	5,3%

Tabla 4
Tipo de lectura de los artículos, en porcentaje

<i>¿Cómo revisa los artículos de laFuga?</i>	
Los leo completos	65.5%
Los leo parcialmente	21.2%
Leo sólo los primeros párrafos	1.8%
Hago una lectura superficial para identificar el tema general	8%
Otro	3.5%

Es interesante también destacar que muchos de ellos declaran haber llegado al sitio por recomendación de un amigo y/o académico, seguido por un buscador de internet y redes sociales. Este fenómeno contrasta con la figura del lector internauta de la web, identificándose aún rasgos de formas de comunicación y acceso a la información tradicionales.

Tabla 5:
Canales de acceso al sitio de los lectores, en porcentajes

<i>¿Cómo conoció el sitio?</i>

Me la recomendó un amigo	28.3%
Buscador de internet	21.2%
Redes sociales	18.6%
Me la recomendó un académico	17.7%
Otro	8.8%
Citada en artículo y/o libro	5.3%

En cuanto al motivo de porqué ingresa al sitio destacan las respuestas en las que se busca información particular sobre algún autor, intelectual, seguido por una tendencia académica, por sobre obtener información sobre un director o película. Lo que nos confirma un carácter más bien académico en la revista; y la importancia de la firma del autor como un interés particular de los lectores. Como así también una búsqueda que tiene un fin específico, posiblemente por un proyecto en particular, más que por la ‘curiosidad’ o interés de interactuar con un sitio y obtener información de diverso tipo.

Tabla 6:

Motivo de ingreso al sitio de los lectores, en porcentaje

1	Conocer los textos de un intelectual/crítico/autor del artículo en particular	31%
2	Obtener información de una temática o tendencia académica vinculada al cine	26.5%
3	Revisar críticas de películas	24.8%
4	Curiosidad general de algún tema	17.7%
5	Obtener información sobre una película	12,4%
6	Obtener información sobre un director	11.5%
7	Otros (<i>publicar un artículo, haciendo tesis, todas las anteriores, varias de las opciones, porque es muy interesada y actualizado, búsqueda de lugares para publicar, visión crítica, obtener información sobre un conversatorio con los guionistas de la serie "Los archivos del Cardenal", no ingresé, sorprenderme con lo que ofrece, recibo correos de la revista, casualidad</i>).	11.5%
8	Obtener información sobre un género cinematográfico	4.4%

Es importante a su vez destacar el tercer lugar de motivo de ingreso al sitio: revisar crítica de películas. Esto último pone en valor la función de reseñas y crítica

cas de films, además de los artículos sobre diversos temas vinculados al cine. Situación que también emerge cuando se le pregunta por las secciones más visitadas.

Tabla 7:
Secciones visitadas por los lectores, en porcentajes

<i>¿Qué secciones visitó o visita del sitio?</i>	
Artículos (generales y/o de dossier)	52.2%
Críticas de películas	19.5%
Entrevistas	15.9%
No distinguí que existían estas categorías	8 %
Otro	2.7%
Reseña de libros	1.8%

Cuando se les pregunta por las actividades que realiza a partir de su interacción con laFuga, los lectores destacan en primera instancia el visionado de un film, y en segundo lugar la recomendación del sitio. Esto último es interesante ya que nos confirma las actividades propias de una cinefilia general, por sobre los de una actividad académica.

Tabla 8:
Acciones generadas a partir del sitio, respuesta múltiple.

1	He visionado films a partir de que han sido visibilizados y analizados en el sitio	56.6%
2	He recomendado el sitio a conocido/s	43.4%
3	He obtenido información importante para conocer el estado del arte general de un texto de producción propia, sin citar	38.9%
4	He posteo algún artículo en redes sociales o enviado por mail a conocidos	31.9%
5	He citado extractos de los artículos en un texto académico de producción propia	27.4%
6	He asistido a festivales, charlas y/o otras actividades promocionadas por el sitio	18.6%
7	He comprado libros que han sido visibilizados y analizados en el sitio	15%
8	Ninguna de las anteriores	10.6%

9	Otro (genero mis propias teorías, uso académico)	1,8%
---	--	------

Finalmente entre los lectores que participaron de este cuestionario, un 20% declaró haber participado escribiendo en laFuga. Si bien el porcentaje puede ser bajo, podemos también mencionar que existe una importante cantidad de lectores que participan de forma activa de diversas maneras: recomiendan el sitio, ‘posteoando’ en redes sociales.

4. Elementos emergentes y tradicionales de una cinefilia. Análisis del lector especializado

A partir de las características recién mencionadas podemos observar algunos elementos que darían cuenta de un tipo de cinefilia particular en los lectores del sitio laFuga.

En primer lugar podemos considerar, en términos generales, a este lector especializado del sitio como cinéfilo. Y ello por el simple hecho de contar con una filiación con el campo cinematográfico –ya sea como realizadores, académicos, espectadores o curiosos–, ser asiduos lectores de textos sobre cine y visionar films a partir de estas lecturas (*tabla 8*).

Por otra parte se destaca la permanencia de elementos de una cinefilia tradicional en las prácticas que conforman los vínculos de socialización (*tabla 5*). Se establecen redes aún a través de canales como el ‘cara a cara’, la recomendación de un cercano. Así la comunidad cinéfila, los lectores especializados del sitio, se diferencian de aquella masa de audiencia general que llega al sitio por un buscador. El lector especializado es un cinéfilo que conforma lazos de comunidad con el campo cinematográfico y el campo académico. No sólo será entonces un receptor de la información sino una persona que proceda activamente en este círculo de cinefilia que pretende instaurar la revista: mirar películas que conoció a través del sitio, recomendarlo, utilizar su contenido para fines académicos, conocer y asistir a otras actividades vinculadas, convertirse él o ella también en un crítico; en definitiva ser parte activa del campo del cine. Así las prácticas no implican únicamente interacciones digitales, sino más bien las de una comunidad, que, en contraste con la audiencia general, podríamos calificar como pequeña, consolidada, con vínculos más bien internos, centrípetos.

En relación a los actores institucionales que se vinculan a estos lectores salta a la vista una marcada relación con la academia, la que cuenta con una gran presencia entre sus adscripciones y en su percepción sobre las relaciones institucionales del sitio. Esto claramente implicaría un tipo de cinefilia tradicional, al estilo del modelo moderno.

Como elementos emergentes podemos mencionar una creciente importancia de los festivales de cine e iniciativas de producción o promoción colectivas cinematográficas –como productoras– con una presencia novedosa en cuanto campo institucional relacionado con la cinefilia, datos que se observan en la pertenencia institucional que declaran los cinéfilos o a la que relacionan con el sitio. Destaca la ausencia de instituciones vinculadas a medios de comunicación tradicionales, como así también de instituciones públicas. El primer caso daría cuenta de una transformación en la crítica ya no vinculada con la tradicional prensa escrita, sino con otras instituciones –todavía tradicionales–, como la academia, como así también con nuevos medios y formas de comunicación digitales.

4.1 Convergencia. Academia y festivales.

Quisiera advertir particularmente sobre estos dos actores recién mencionados – academia y festivales de cine– ya que han surgido con una importante presencia en los cinéfilos de laFuga.cl; y debido a su importancia como agentes dentro del campo cinematográfico. Creemos entonces que ambos actores funcionan como elementos de convergencia de la cinefilia. Ambos desarrollan mecanismos de distinción. La academia dota a las películas, directores o un ‘movimiento cinematográfico’, de un capital simbólico a través de prácticas académicas como publicaciones, artículos y congresos en los que se visibilizan ciertos autores, films, generaciones, géneros, y se aplican criterios estéticos y políticos con los que juzgarlos. La presencia de los vínculos académicos entre los cinéfilos de laFuga.cl puede leerse entonces en relación a cómo se han desarrollado en los últimos años en Chile los estudios sobre cine, estado que hemos repasado brevemente anteriormente. Resulta entonces sugestivo y prometedor esta inscripción académica de los lectores de laFuga, ya que creemos que es allí donde falta desarrollarse y consolidar espacios de convergencia organizacional en relación a los estudios sobre cine. Como hemos mencionado anteriormente, urge generar iniciativas académicas a largo plazo que a través de nuevos enfoques transversales consoliden un corpus de conocimiento sobre cine, a la vez que sirvan también como plataforma para la generación de redes y divulgación

de conocimiento sobre cine fuera de las fronteras nacionales.

Por otra parte, los festivales también establecen criterios de distinción y jerarquía interna al campo a través de sus diversos premios y reconocimientos. A la vez que sirven también como plataforma para una mayor visibilización, distribución y hasta financiación de filmes. Los festivales de cine, sobre todo en los casos internacionales, se han convertido en verdaderas plataformas de acceso a redes y contactos para los directores, productores y distribuidores. En el caso de Chile se observa en los últimos años el establecimiento y continuidad de un número importante de festivales de cine en distintas ciudades del país que se unen al circuito internacional –creciente– de promoción, circulación y exhibición de obras fílmicas. [En el contexto local se destaca la consolidación de Festivales como el Festival Internacional de Cine de Valdivia, El Festival Internacional de Documentales de Santiago, Santiago Festival Internacional de Cine, como así también la aparición de otras iniciativas diversificadas que incorporan una serie de nichos específicos de producción y contenido (Festival de Cine Social y Anti-social, Festival de Cine B, Festival Internacional de Cine Digital, Festival de Cine de Mujeres, etc.). A partir de ello entonces, es que podemos contextualizar y situar a los diversos cinéfilos de laFuga dentro de este desarrollo local.] A su vez, los festivales de cine han generado un particular interés entre lectores y críticos de cine que han dedicado secciones especiales al análisis de las películas exhibidas. Así, los festivales también se destacan como oportunidades de generar estos nodos de intercambio necesarios entre los investigadores de cine. Tal como menciona María Paz Peirano

“La aparición de los festivales en Chile ha estado estrechamente relacionada con el desarrollo una red de profesionales, convirtiéndose en espacios significativos para la conformación de redes. Estos nuevos profesionales del cine han sido parte de la constitución de una escena local renovada que reúne a los realizadores jóvenes con los más experimentados, así como también estudiantes de cine, programadores, académicos, críticos, periodistas, distribuidores y profesionales” (2016). [Peirano, M. P (2016) “The emergence of these festivals has been closely linked to the development of the Chilean professional network, and they have become important nodes for the encounter of the expanding network of professionals. They have been part of the constitution of a renewed local scene, bringing together experienced and younger filmmakers, film students, and other im-

portant agents, such as programmers, academics, critics, journalists, distributors, and professional organizations”. Traducción mía.]

Así, la presencia de diversos agentes vinculados al cine implica también una posibilidad de generar convergencias entre críticos, lectores especializados y otros actores del campo, revitalizando las producciones, y acercando a productores y lectores en un mismo espacio.

4.2 Entre una cinefilia institucional y digital. Lo global, lo local y el desarrollo del campo chileno

La presencia de intereses heterogéneos de los cinéfilos del sitio (*tabla 1*), nos permiten equipararlos con los tipos del internauta antes descrito (García Canclini, 2007) y el cinéfilo mutante (Martín, Rosenbaum, 2010). Por esta última categoría nos referimos a aquellos que tienen múltiples alternativas de navegación, de gustos, de intereses y realizan diversos tipos de convergencias gozosas para su cinefilia. Esta heterogeneidad de intereses también nos da indicios de elementos emergentes en la figura del cinéfilo. Un nuevo tipo, menos ‘homogéneo’ que el modelo de cinefilia moderna anteriormente descrito, una especie de ‘sensibilidad posmoderna’ que supone una mayor apertura del espectro de los gustos y una diversificación. Sin embargo, también se observa en sus prácticas concretas (*tabla 6*) un interés por recurrir a determinados autores, académicos reconocidos, con distinción, una voz de autoridad y seguridad. Lo que puede ser leído más bien dentro de las prácticas tradicionales del campo académico, donde el peso de la autoría tiene un mayor poder simbólico, y donde las posibilidades de realizar convergencias novedosas parecen verse reducidas, como así también puede leerse más bien por una práctica cinéfila más marcada por la ‘realización de proyectos singulares’ que por la curiosidad e interacción general con un sitio sobre cine.

Es interesante observar también que si bien suele relacionarse a la cinefilia digital como perteneciente a una comunidad global que no logra ser encuadrada dentro de determinadas ciudades (Rosenbaum, 2010); si podemos contrastar que los cinéfilos de laFuga tienen un especial interés en los cines regionales, en el cine latinoamericano y el cine chileno; a la vez que reconocen que el mayor aporte que ha realizado la revista tiene que ver con la consolidación del cine chileno como un campo de conocimiento. Consideramos entonces que estos datos pueden ser leídos en paralelo al despliegue del cine como objeto de estudio ya mencionado, como así también a las transformaciones generales del campo

cinematográfico chileno.

De esta forma los cinéfilos del sitio se distinguen por una atracción hacia las transformaciones en el campo cinematográfico chileno, que implicarían una necesidad de consolidar criterios de distinción que se acomoden a sus cambios objetivos y consoliden su autonomía, luchas por imponer o restablecer criterios de jerarquía, posiciones éticas y estéticas que se juegan inevitablemente en un determinado espacio social, un determinado territorio. Pero también este interés por el cine nacional y/o regional, que puede considerarse como residual o tradicional en la nueva era de la tecnología de la información y la comunicación global, implica una insistencia en la intensión de ver en el cine una búsqueda de identidad cultural, una necesidad por inscribirse en una tradición, en una historia. Desde aquí entonces se abre un posible espacio de disputas, visible o no, sobre el desarrollo de una cultura de cine chilena, una lucha por la legitimación de las nuevas generaciones del cine chileno, como así también una revisión histórica de su desarrollo.

De esta forma podemos afirmar que por un lado se privilegia la consolidación interna del cine chileno, y en segundo lugar el cine latinoamericano, como un objeto de conocimiento con autonomía propia, por sobre la transversalidad de los estudios de cine (*tabla 1 y tabla 2*). Y ello se encuentra necesariamente vinculado a lo observado en la producción de conocimiento sobre cine chileno, en la que destacamos que hay una necesidad más por la autonomía del campo que por profundos y efectivos cruces transdisciplinarios. Como sucede por ejemplo con el caso de la discusión en torno al 'Novísimo cine chileno' antes mencionada, en donde las lecturas son más bien internas (a la lógica estética de la obra o a la historia del cine chileno) y/o sin una mayor profundización de otras disciplinas. Por otra parte, si bien se destaca la falta de interés académico en otros géneros cinematográficos (aquellos más masivos, o vinculados a la tv), rescatamos el interés de los lectores por querer posicionar al cine documental como de gran relevancia. Todo ello, entonces, daría cuenta de la importancia de las disputas simbólicas político-territoriales, como así también de la importancia de dinamizar el campo pero haciendo emerger nuevas áreas al interior. Lo que indicaría una predominancia de fuerzas centrípetas por sobre las centrífugas, y sobre las que volvemos a llamar la atención para remarcar la necesidad de incorporar un enfoque transversal y multidisciplinario sobre cine.

5. Apuntes finales y próximos desafíos

“[lacinefilia] Rehabilitó géneros menores, los géneros del entretenimiento, como la comedia musical, el western, los policiales, etc. La cinefilia opuso a los criterios de la distinción cultural criterios inmanentes de la puesta en escena. Trató de definir la puesta en escena como lo propio del autor de cine. [...] La cinefilia en este sentido abrió un espacio de debate, de litigio, de discursividad” (Rancière, 2005).

A partir de este acercamiento más bien exploratorio podemos considerar que laFuga se ha desarrollado como un actor que dinamiza las relaciones de fuerza dentro del campo y fuera de él -en este caso en la academia- brindando herramientas para la aparición y desarrollo de cinéfilos. La revista online efectivamente desarrolló un espacio de relación entre cine y conocimiento, si ello consolidó una distinción cultural dentro y/o fuera del campo es algo que aún en este trabajo no estamos en condiciones de afirmar. Sin embargo, si consideramos lo mencionado sobre la audiencia general y los lectores especializados, es indudable que se dinamizaron los espacios de circulación, narración y, por tanto, de memoria de las imágenes del cine en un territorio específico Chile, y en cierta medida también en Latinoamérica.

Si bien, no podemos dar cuenta aún de la diversificación de producción efectiva del sitio, hemos identificado que entre sus lectores especializados existe una relativa diversificación y especialización. Fomentar esa diversificación, proponer nuevos cruces para que luego los lectores se conviertan ellos mismos en críticos que cuestionen los criterios pre-establecidos, revitalicen las discusiones del cine redimiendo géneros, proponiendo nuevos modos de ver y debatiendo nuevas éticas sobre las imágenes, es una de las apuestas fundamentales que todo actor involucrado en el desarrollo de una cinefilia debería tener. Es decir, de una cinefilia que considera a la experiencia cinematográfica también como un terreno en disputa. Un campo relacional de actores, instituciones, pero también discursivo de modos de ver y modos de hacer.

En el análisis de lectores especializados hemos distinguido elementos tradicionales y emergentes en el desarrollo de la cinefilia y el conocimiento sobre cine. Por un lado, en cuanto elementos tradicionales nos referimos a las posibilidades de convergencia institucionales a través de la academia, y en menor medida a los festivales, destacándose como lugares donde efectivamente hoy con-

fluyen y se relacionan los cinéfilos. Destacamos de allí la importancia de diversificarse y generar lazos organizacionales más consolidados, como es el caso de las redes de investigadores de audiovisual en Latinoamérica. Por otra parte y fuera de lo institucional, analizamos a los lectores especializados, en cuanto individuos que se relacionan con diversos textos en sus prácticas cinéfilas, a través de canales presenciales y digitales. Se trata de personas con intereses diversificados, que sin embargo aún privilegian la necesidad de consolidar el campo de cine chileno hacia el interior, por sobre el desarrollar vínculos transversales.

Finalmente queremos mencionar que si bien en primera instancia hemos comenzado este trabajo con cierto énfasis celebratorio por la era digital; un tono quizás, como a muchos nos sucede, desmedido, es también cierto que muchos de los elementos tradicionales todavía persisten. Un marcado peso de instituciones tradicionales, de capitales simbólicos ortodoxos ('el autor académico'), como así también una forma de conformar comunidad que se desarrolla de forma digital pero surge y se consolida en las redes en una comunidad de afinidades centrípetas y con fuertes lazos institucionales. No creemos sin embargo que esta permanencia de los elementos tradicionales de una cinefilia tradicional sean contraproducentes, sin embargo sí creemos que necesitan diversificarse. En este coyuntura para el desarrollo del cine como objeto de estudio se hace necesario que la academia por un lado, e iniciativas emergentes vinculadas a las prácticas digitales por el otro, generen y consoliden relaciones transversales y regionales, por sobre las disputas simbólicas al interior del campo de cine chileno.

De todas formas sabemos también que toda autonomía es relativa y que toda lucha por la significación se juega siempre en un espacio social mayor, un movimiento de trincheras y de posiciones donde lectores, productores, críticos, académicos y curiosos se relacionan lúdica o institucionalmente, defendiendo el status-quo, proponiendo nuevas convergencias de conocimiento o simplemente navegando. De esta forma queda la apuesta abierta, la de brindar herramientas de conocimiento que permitan establecer conexiones entre contenidos mediáticos dispersos, transversales; el territorio para la unión de esas constelaciones, el territorio para la lucha simbólica está aún por dirimirse.

5.1 La cinefilia y un archivo digital

Así entonces pareciera que para atraer una mayor audiencia a la revista, como así también para expandir las alternativas de convergencias de conocimiento

hacia otras formas de constelaciones menos tradicionales, surge la necesidad de reconfigurar las formas en las que se están realizando esas convergencias a través del sitio. Y ello es fundamental para un público con intereses heterogéneos, para un público especializado, como el caso por ejemplo del lector de laFuga que manifiesta intereses diversos y no necesariamente de los más hegemónicos (recordemos que el principal interés era por el cine documental). La apuesta hacia ello seguirá siendo digital, y el mecanismo: el archivo.

La idea del archivo ha ido progresivamente haciéndose un lugar en la producción y reflexión cultural de los últimos años. Es cierto que se trata de un formato que ha estado presente en el campo del arte al menos desde comienzos del siglo XX, y que el pensamiento de autores como Aby Warburg y Walter Benjamin han contribuido de manera fundamental en la exploración de sus posibilidades de sentido. La idea de un archivo en la era digital nos permite también cuestionar las distinciones tradicionales del campo cultural, tales como la unidad interna como núcleo de inteligibilidad de la obra, la genialidad soberana del autor y la linealidad narrativa de la historia; configurando nuevas propuestas, nuevas convergencias de búsquedas. La noción de archivo así expuesta comprende una dinámica de cruce y disponibilidad de sus contenidos que lo diferencia del concepto de patrimonio cultural, configurando un contexto marcado por la descentralización y la gravitación. No es casual que las nociones de archivo como montaje de constelación de sentidos desjerarquizados (por ejemplo al modelo de una propuesta warburiana) proliferan por doquier en la actualidad. En definitiva la conformación de un archivo digital es una apuesta contemporánea, una herramienta más para los internautas; y un posible territorio que abra la lucha por la significación, los modos de ver y posicionarse frente al cine. Para ello es necesario que el dispositivo del archivo contenga múltiples entradas -algunas con elementos emergentes, pero también residuales y/o tradicionales-, donde la audiencia general pueda navegar de forma abierta, y el lector especializado pueda descubrir nuevos cruces, conformar nuevas categorías, nuevas relaciones entre cine y conocimiento.

Referencia bibliográfica

Barril, C. (2013) *Las imágenes que no me olvidan*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.

Brox, O; Rodríguez, A. (2011). "¿Qué es la nueva cinefilia?" En: Revista *Détour*, N° 3, disponible en: <http://detour.es/tiempo/aaron-rodriguez-oscar-brox-cinefilia.a.htm> (Consultado: 21/12/2015).

Corro, P.; Santa Cruz, J.M.; Barril, C. (ed) (2014). *Audiovisual y política en Chile*. Santiago de Chile: Lom- Arcis.

García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores, internautas*. Barcelona: Gedisa.

Hagener, M. (2014). "La cinefilia en la época de la poscineematografía". Revista de estudios de cine *L'Atalante*, N°18, disponible en <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=238> (Consultado: 12/12/2015).

Jullier, L. y Leveratto, J. (2012), *Cinéfilos y cinéfilias*. Buenos Aires: La Marca.

Jenkis, H. (2008) *Convergence cultura. La cultura en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Orozco, G. (2009) «Entre pantallas. Nuevos escenarios y roles comunicativos de sus audiencias-usuarios». En Miguel Ángel Aguilar, Eduardo Nipón, Ana Portal, Rosalía Winocur (coords.) *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Barcelona: Anthropos/UAM-Iztapalapa. Pp. 287-296.

Parada Poblete, M. (2011). "El estado de los estudios sobre cine en Chile: Una visión panorámica 1960-2009". *Razón y Palabra*, 16(77) (consultado el 21/12/2015).

Péquignot, B. "La cinefilia un arma para la legitimación". *Revista laFuga*, disponible en: <http://www.lafuga.cl/la-cinefilia/505> (consultado el 21/12/2015).

Peraino, M. (2016) "Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals", *New Review of Film and Television Studies*, 14:1, 112-131, DOI: 10.1080/17400309.2015.1109345.

Pinto, I. (2008) "Mercado y contingencia". *Revista laFuga*, disponible en: <http://www.lafuga.cl/mercado-y-contingencia/303> (consultado el 21/12/2015)

--- (2015) "Rupturas, procesos y desvíos. Coyunturas críticas y académicas en la recepción del Novísimo cine" pp. 110-132. *Revista F@ro*, 2(22), disponible en <http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/424> (consultado el 21/12/2015).

Póo, X., Salinas, C., & Stange, H. (2012). "Políticas de la subjetividad en el "novísimo" cine chileno". *Comunicación y Medios*, 6 (26) , Pág. 05 - 11. doi: 10.5354/0719-1529.2012.25580 disponible en <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/issue/view/2406> (consultado el 21/12/2015).

Pujol Ozonas, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos*. Barcelona: UOC.

Rancière, J. (2005). "Las poéticas contradictorias del cine". *Revista de los Confines*, nº17.

Rosenbaum, J., Martin, A. (comp.) (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.

Saavedra, C. (2013) *Intimididades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago de Chile Cuarto Propio.

Sontag, Susan (2001). "A century of cinema" en *Where the Stress Falls: Essays*. New York: Picador.

Stange, H; Salinas, C. "La incipiente literatura sobre cine chileno". *Revista laFuga*, disponible en: <http://www.lafuga.cl/la-incipiente-literatura-sobre-cine-chileno/302> (consultado el 21/12/2015).

Urrutia, C. (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

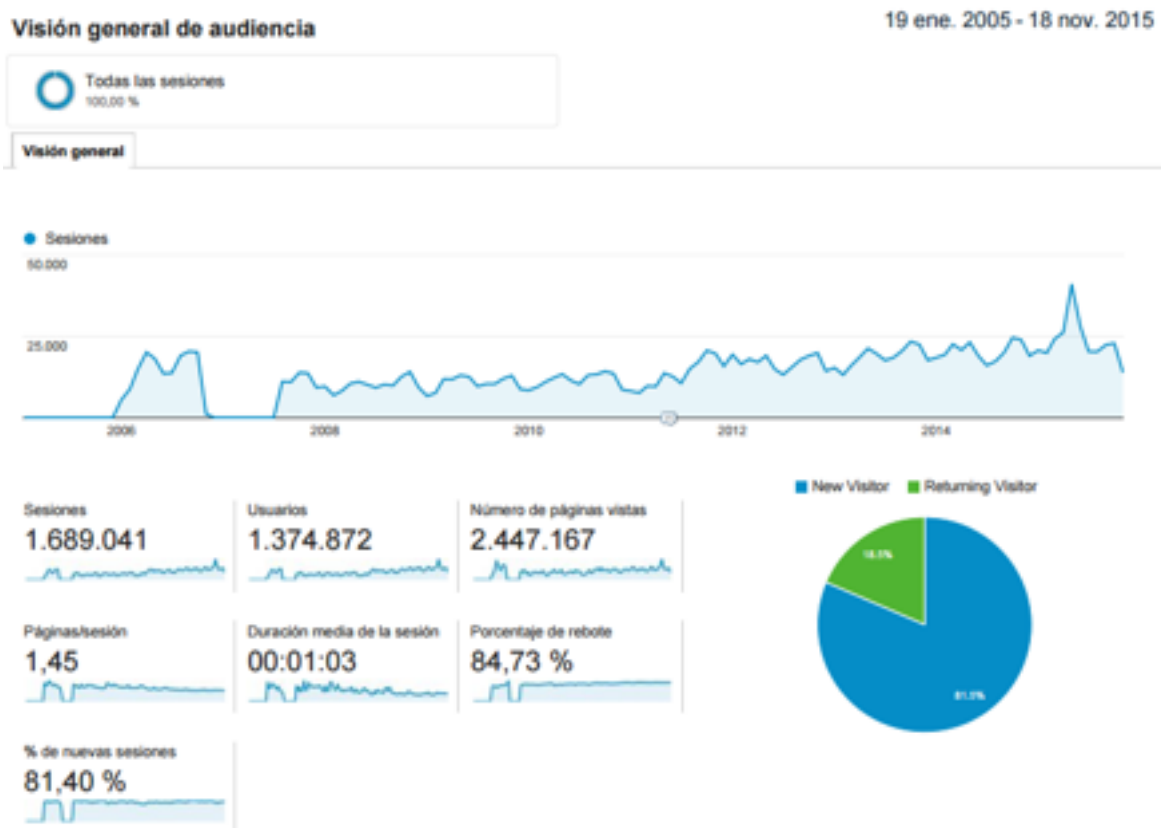
Villarroel, M. (ed). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, Lom Ediciones, 2013. *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, Lom Ediciones, 2013.

ciones, 2014. Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano. Lom Ediciones, 2015.

V.V.A.A (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. México: Fundación Telefónica, UAM, Ariel.

Anexos

Google Analytics, datos extraído de Enero del 2005 a Noviembre del 2015



-Sesiones por día:



-Proveniencia de las visitas.

<input type="checkbox"/>	Fuente/medio ?	Adquisición
		Sesiones ? ↓
		1.705.158 % del total: 100,00 % (1.705.158)
<input type="checkbox"/>	1. google / organic	1.320.962 (77,47 %)
<input type="checkbox"/>	2. (direct) / (none)	167.816 (9,84 %)
<input type="checkbox"/>	3. facebook.com / referral	39.847 (2,34 %)
<input type="checkbox"/>	4. search / organic	11.697 (0,69 %)
<input type="checkbox"/>	5. yahoo / organic	10.175 (0,60 %)

-Sesiones según duración.

Duración de la sesión	Sesiones	Número de páginas vistas
0-10 segundos	1.453.170	1.478.949
11-30 segundos	31.433	75.267
31-60 segundos	32.354	88.899
61-180 segundos	57.578	197.185
181-600 segundos	60.599	264.183
601-1800 segundos	46.123	242.296
1801+ segundos	7.784	100.388

-Páginas más vistas (25 primeras). Página por número de páginas vistas.

	Artículos	2.451.486 % del total: 100,18 % (2.447.167)	2.451.486 % del total: 100,18 % (2.447.167)
1.	/	233.993	9,54 %
2.	/el-acto-sexual-en-el-cine/266	110.291	4,50 %
3.	/twin-peaks/583	25.460	1,04 %
4.	/no-la-pelicula/573	25.317	1,03 %
5.	/erotismo-y-pornografia/283	25.120	1,02 %
6.	/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273	23.405	0,95 %
7.	/el-cine-segun-slavoj-zizek/18	21.977	0,90 %
8.	/la-teoria-del-montaje-de-atracciones-parte-ii/84	19.187	0,78 %
9.	/categoria/articulos/	18.820	0,77 %
10.	/dossier/cine-y-pornografia/1/	18.255	0,74 %
11.	/muy-parecido-al-amor/195	17.268	0,70 %
12.	/una-mirada-al-cine-negro/225	17.180	0,70 %
13.	/categoria/criticas/	17.078	0,70 %
14.	/sobre-el-cine-de-catherine-breillat/285	16.656	0,68 %
15.	/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86	16.425	0,67 %
16.	/portada/	16.261	0,66 %
17.	/dossiers	15.778	0,64 %
18.	/lucrecia-martel/735	15.050	0,61 %
19.	/formas-de-actuacion-ii/32	13.581	0,55 %
20.	/estrenos/	13.200	0,54 %
21.	/elogio-de-la-pornografia/289	12.873	0,53 %

22.	/la-ironia-y-el-horror/365	12.805	0,52 %
23.	/articulos/	12.737	0,52 %
24.	/buscar/	11.948	0,49 %
25.	/el-filme-ensayo/409	10.369	0,42 %

María Laura Lattanzi Vizzolini, es Candidata a doctora en Filosofía con mención en estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Licenciada en Sociología, Universidad de Buenos Aires (UBA) con especialización en sociología del arte en la Universidad Autónoma de Madrid, y la Università della Calabria. En la actualidad realiza investigaciones a partir de las temáticas: cine e historia en los casos de Chile y Argentina, y ejerce como docente en las áreas de sociología del arte y políticas del arte contemporáneo.