laFuga

Públicos y cineclubismo en el siglo XXI

Desafíos actuales en la conformación del ver colectivo

Por Luis Felipe Horta

Tags | **Cineclubismo | formación audiovisual | Mediación cultural | Públicos | Chile**

Doctor (c) en Artes mención Artes Audiovisuales Universidad Nacional La Plata (Argentina), Magíster en Teoría e Historia del Arte Universidad de Chile, Realizador en Cine y Televisión Universidad Arcis Chile. Coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile. Académico de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

1.- Contextos

Hoy vemos muchas más imágenes que antes, pero conocemos menos de ellas. La perplejidad frente a éstas se ha perdido, ya no nos inquietan, todas se parecen entre sí. Este momento histórico de la humanidad sitúa, entonces, una nueva discusión sobre la relación que ocupa la mirada en la perspectiva del saber:

> "El mundo entero se convierte en escenario para el cumplimiento de la promesa de la publicidad de la buena vida. El mundo nos sonríe. Se nos ofrece. Y puesto que imaginamos que se nos ofrecen todos los lugares, todos vienen a ser más o menos lo mismo" (Berger, p. 150).

Imágenes creadas con Inteligencia Artificial, reels de tiktok, historias de Instagram y un sinfín de objetos visuales redefinen la mirada individual, comprendiendo desde transformaciones fisiológicas hasta una nueva percepción que irremediablemente altera la experiencia del ver con el consumo. Si las comunidades contemplan por igual todo tipo de productos audiovisuales, sin una jerarquía en particular ¿dónde se sitúa hoy el modo de ver el cine?

Es bajo esta perspectiva que en los últimos 20 años se han instalado nuevos diálogos entre imagen y educación, los que muchas veces resultan problemáticos cuando el cine suele ser empleado como mero recurso. Si el cine convive por igual con el resto de prácticas audiovisuales contemporáneas, que ciertamente han perdido sustancialmente los hábitos del ver colectivo, cabe plantearse cómo se estructuran metodologías que consigan diferenciar la imagen consumible de las posibilidades del cine, sobre todo situando al público de forma sensible frente al mundo.

El cine no es un apoyo educativo, ya que en sí mismo tiene la facultad de educar, abriendo nuevas inquietudes sobre lo real que, ciertamente, requiere una serie de medios que lo posibiliten: capacidad de contemplación, predisposición a la experiencia sensible, fascinación por la realidad. A partir de esta premisa, podría secundariamente también llegar a ser un apoyo, pero que sin tener clara esta naturaleza, su potencial se agotaría rápidamente. Claramente, cada una de estas rutas hoy se torna ambigua, a partir de los simulacros virtuales de lo real que devienen en la pérdida de la experiencia. La protección de la mirada garantiza, entre otras cosas, soberanías culturales que dan cuenta de nuestra capacidad autónoma de pensar libremente, pero ¿Es posible proteger la mirada? ¿Se necesita una relación paternalista de "cuidados" y "protecciones"? ¿Qué es exactamente lo que se vulneraría en el acto de ver contemporáneo?

El derecho al acceso al arte es una condición inalienable de cada sujeto, debiendo garantizarse las condiciones para que cada persona tenga herramientas suficientes de comprensión audiovisual, y que posibiliten las relaciones sociales que surgen a partir de nuestra interacción con las imágenes.

Básicamente, estas condiciones se conocen como alfabetización audiovisual, abriendo con ello nuevas perspectivas de conocimiento entre los modos en que la comunidad auto organiza sus orientaciones visuales, y luego cómo éstas se proyectan desde las autonomías del saber.

En Chile se pueden documentar actividades, instituciones, activistas y entusiastas que han contribuido históricamente a conformar un entramado relacional entre públicos, educación y cine. Puntualmente, a partir del movimiento cineclubista que desde mediados de los años 50 del siglo pasado instaló una resignificación de lo que se entiende por "público", al auto organizar en la Universidad de Chile comunidades en torno a la conformación de una mirada, generando en esas instancias un proceso formativo que tuvo incidencia sustancial en las prácticas culturales, ya sea elevando la masa crítica, como también generando nuevos circuitos de exhibición no comercial que modificaron los accesos a la cinematografía. Es por ello que se dio una relación natural entre comunidad y universidad, tanto en el Cine Club Universitario de la década de 1950, el Cine Club de Viña del Mar en la década de 1960 y las experiencias cineclubistas de Kerry Oñate, dando paso en años de dictadura al trabajo contracultural de Alicia Vega, Lucía Carvajal, Sergio Salinas Roco o Enrique Eilers, cuyo modelo didáctico respondía a transferir la experiencia cinematográfica como un motor sensible de activación, establecido desde un marco donde las expresiones de la alfabetización audiovisual resultaban parte de la conformación de un público activo frente a la imagen.

En este contexto, los patrones e indicadores de legitimidad no eran los del presente. Habría sido impensada la valoración de los Talleres de Cine de Alicia Vega a partir de la cantidad de sus inscritos, o las itinerancias en territorio de Enrique Eilers bajo su presencia en la prensa. El valor de la actividad no estaba en sus indicadores de reportabilidad, [1] sino a partir de la capacidad de conseguir continuidad, la calidad de los contenidos y la incidencia cultural en su entorno a partir de sus metodologías. Es decir, lo educativo se reafirmaba en la confianza institucional que recaía en quienes demostraban conocimiento, tanto del territorio, como de adaptar las prácticas educativas a sus condiciones de desarrollo y transformación.

El actual predominio cultural del scrolling view o las plataformas VOD, ponen en cuestión la capacidad fisiológica en la percepción, ya que el gusto popular se orienta a lo efímero y el deshecho. También lo digital inhibe la posibilidad de reunir y conformar comunidad, donde redes sociales simulan convivencias que entremezclan avatares, bots y sujetos reales, todos ellos situados en el campo de lo individual. El cine, desde lo experiencial, hoy se reduce a espacios comerciales como las cadenas exhibidoras, o bien festivales y salas de cine arte, perdiendo gradualmente su posicionamiento en el mundo popular. Así es como el predominio del mercado ha delimitado el ver, restringiendo las películas consideradas de mayor valor estético, artístico o cultural a públicos especializados, y reorientando la mirada, antes colectiva, hacia prácticas del visionado individual mediante tecnologías digitales.

2.- Imágenes desafectadas

Lo digital no reviste, en sí mismo, una dificultad. Posibilita herramientas educativas que optimizan el acceso a muchas cinematografías, contribuye a hacer circular la información y perfecciona las condiciones técnicas de reproducción, facultando la ampliación del campo de la cinefilia en muchas dimensiones antes inimaginables. Es de acuerdo a esto que, potencialmente, la actualidad del cineclubismo allanaría el desarrollo de modelos capaces de indagar el potencial simbólico de la imagen que la cultura digital, en su afán de consumo y desecho, tiende a homogeneizar y banalizar. Pero, para que esto ocurra, deben existir ciertas condiciones culturales que lo permitan, ya que la pertinencia per se del cineclubismo no responde necesariamente a dar una solución causal inmediata ¿Cómo pensar entonces el cineclubismo actual?

La paradoja audiencia-público y éxito-fracaso, establece nuevos marcos valóricos desde una perspectiva vertical, que ciertamente encuentra sus efectos en la cultura predominante que muchas veces desecha e ignora experiencias positivas del pasado. Si el cine de expresión artística se circunscribe a un lugar de elite, mientras que popularmente se privilegia la relación efímera con la imagen, ¿Es posible recuperar la relación comunitaria entre arte cinematográfico y públicos?

3.- Metodologías

Las experiencias de mediación que despliega hoy la Cineteca de la Universidad de Chile, revisten una particularidad en el medio local, en cuanto se define en criterios curatoriales, metodologías y estrategias que sitúan el cine histórico como eje central. El análisis de estos procedimientos permitiría abordar los problemas actuales entre cine y educación desde las particularidades que reviste la especificidad en los lineamientos desplegados, pero también porque adscribe a una institucionalidad del Estado, lo que ha garantizado su funcionamiento continuo desde 2009, a su vez recogiendo y adaptando el modelo didáctico desplegado a partir de 1954. Esto resulta llamativo, ya que no existen otras instituciones públicas chilenas que posean este foco curatorial con esta prolongación en el tiempo, con dinámicas que lo actualicen a su propio contexto epocal.

El modelo educativo que emplea la Cineteca de la Universidad de Chile se basa en la metodología del cineclubismo, caracterizada por establecer un marco horizontal de apreciación cinematográfica que oscila entre lo experiencial y lo transdisciplinar. En primer término, se basa en una apertura institucional hacia la ciudadanía, colocando saberes en discusión con públicos no académicos ni necesariamente eruditos. Si bien este marco podría significar parte de la misión de las instituciones universitarias del país, en la práctica no existe aplicabilidad en el desarrollo de actividades de índole similar, acotándose a hitos direccionados a públicos cerrados o específicos, o en su defecto a la labor que despliegan museos u orquestas, expresiones históricamente vinculadas a las artes cultas.

El modelo cineclubista cuenta con tres instancias claramente definidas. Primero, una puesta en contexto de la obra antes de su visionado, donde se entregue a los públicos las herramientas suficientes que les permitan la apreciación de la película desde frentes diversos, como puede ser la cultura, la estética, la historia o el lenguaje, siempre actuando como detonante y no como un frío descriptor de datos. Luego, se realiza la instancia del visionado de la pieza audiovisual, mirada colectiva en un espacio habilitado técnicamente para tales objetivos. En tercer término, al final de la proyección se realiza un Cine Foro en que el debate es estimulado por quien se especializa en la mediación audiovisual, sumando algún invitado que permite proponer lecturas de la obra que gatillen la participación del público, quienes desde sus propias experiencias y relaciones sensibles con la imagen, articulan un marco relacional que construye una nueva experiencia de la mirada, situada en el asedio crítico a las posibilidades de la imagen.

La estructura señalada proviene de los procesos desarrollados por la Universidad de Chile en los años 50 y 60, presuponiendo a los públicos como sujetos activos de un proceso formativo horizontal. Así, la relación público-imagen cuenta con una intermediación que, en la práctica, opera estimulando la producción de saberes que de forma autónoma los públicos activan dentro de la actividad. Esto último resulta fundamental en las metodologías didácticas del presente, debido a que el método se focaliza en garantizar condiciones para que el acto del ver opere en conjunción con la resonancia aurática que implica la experiencia cinematográfica común. Es para conseguir este resultado que también se contempla la elaboración de insumos complementarios que aporten al trabajo reflexivo, como son la redacción de textos críticos, reseñas o impresos destinados a complementar los análisis, y a la vez proporcionar objetualidades que allanen el sentido de pertenencia de quienes asisten.

Esto último debe detectarse como parte del afán proyectual de la actividad, construyendo la pertenencia de comunidades que asimilan la habitual función del cineclub bajo sus propias prácticas de empoderamiento. Conseguir que los públicos se sientan parte activa y afectiva de las actividades cineclubistas que, cabe señalar, se desarrolla en un ambiente marcado muchas veces por academicismos o permeadas por el consumo cultural, implica formular condiciones muy distintas al de un espacio exhibidor convencional. Por ejemplo, espacialmente una sala de cine se articula en base a cuatro barreras de consumo, que gradualmente son atravesadas por el consumidor. La primera inicia en la venta de entradas de una boletería, donde además se ofertan otros potenciales objetos de adquisición. La segunda es el consumo de comida y merchandising, en un sector dispuesto especialmente para esta función, generalmente ubicado inmediatamente a continuación de la boletería. Luego, ya en la butaca, opera la última barrera consistente en la publicidad proyectada en pantalla grande. Solo después de esto, es que se inicia la proyección.

Por el contrario, el cineclub contempla solamente etapas de entrega, las que buscan romper estas barreras culturales. En el ingreso de los públicos, se obsequian los insumos educativos, mientras que la presentación, proyección y Cine Foro son espacios de entrega de saberes en una instancia gratuita. Los públicos otorgan también sus propios puntos de vista frente a la obra, iniciando entonces una

reciprocidad de entregas que saca de su lugar la mera proyección convencional de una pieza audiovisual. El desmontaje del patrón de mercado permite situar a las comunidades en un estatus del intercambio dinámico, lo cual también toma distancia de las prácticas habituales de una institución universitaria chilena, muchas veces delimitada por patrones de evaluación académica, encontrando en este caso un fortalecimiento en la generación de conocimientos abierto a cualquier persona, reapropiación de lo que hoy se entiende por universitas, es decir, la educación como un todo inserto en la cultura mediante la producción de saberes bajo dinámicas innovadoras.

4.-Cine Foro: estímulo y experiencia

Uno de los elementos que particulariza la metodología cineclubista desplegada por la Cineteca de la Universidad de Chile se encuentra en el Cine Foro, instancia realizada con posterioridad al visionado colectivo de una obra. Se diferencia de un conversatorio, un Q&A o una entrevista, porque gira en torno a una planificación y estudio previo, que sitúa la relación de los públicos con el saber. También porque pone en práctica habilidades educativas que buscan romper con los patrones del ver individual. El eje central que permite esto es la figura de un mediador, quien prepara una estructura, administra los dispositivos que abren un diálogo colectivo e investiga los elementos que detonan un diálogo participativo e inclusivo mediante habilidades que estimulan la producción de saberes. Esta es la gran diferencia con las otras estrategias señaladas, ya que un conversatorio o un Q&A se fundamentan en lo comunicacional, lo descriptivo o en la transferencia de información concreta, incluso donde se da respuesta a la particular curiosidad de quien realiza las preguntas.

En el Cine Foro, el mediador construye un clima que elimine barreras entre quienes participan, por lo que se prescinde de la acumulación de datos o lecturas academicistas, lo que permite decantar en el análisis compartido, generando así un dinámico cruce de saberes en los cuales el público también forma parte desde su propia experiencia. Este elemento resulta también innovador, ya que los públicos son partícipes en los mismos marcos metodológicos de un diálogo efectivamente participativo, para lo cual es importante generar las condiciones para que los públicos se alejen del rol de espectador de un relato entre eruditos, y a cambio sean parte activa del acontecimiento, tomando la palabra y potencialmente confrontando desde un diálogo emanado desde sus propias miradas, perspectivas y saberes. Esto último es preponderante, porque se asume a los públicos como sujetos basados en sus propios conocimientos, y la actividad de mediación es el territorio donde éstos circulan o se provocan. Este proceso metodológico puede darse bajo diversos dispositivos, principalmente adscritos al conocimiento empírico del trabajo territorial continuo que efectúa el mediador, del cual derivan los mecanismos objetivos que permiten este posicionamiento horizontal.

Un académico o un poblador, por igual, se sitúan en este espacio bajo una dimensión reflexiva desde sus propias experiencias y saberes, lo cual solamente puede en el plano educativo mediante las estructuras y dispositivos que un mediador pre construye, sistematizando un diagnóstico que realiza previamente en torno a los públicos, y que entrecruza con la curatoría de películas y las dinámicas de la actividad. Es por ello que un Cine Club, potencialmente, puede romper segmentaciones etarias, de género o clases sin ningún problema, convirtiéndose en un fin educativo en sí mismo siempre que la aplicabilidad de sus estrategias pueda corresponderse a los objetivos de la producción de saberes.

Entre las operaciones estratégicas, deben considerarse algunas esenciales. Por ejemplo, y parafraseando a la poeta y educadora Gabriela Mistral, "Saber es simplificar sin restar esencia" (1922). Por ello, el modo de ingresar colectivamente en el pensamiento abstracto, responde a la capacidad de cada mediador para situar problematizaciones complejas a partir de un lenguaje claro, sintético y hasta coloquial, si lo amerita el contexto territorial. Por el contrario, los academicismos y recursos semánticos propios de campos especializados, tienden a generar un efecto inverso en los públicos, quedando fuera de la discusión y, por tanto, no alcanzando los resultados propios de un proceso formativo, lo que a su vez que va en detrimento de la finalidad experiencial que tiene la dinámica.

La experiencia viva es central en un Cine Club. Está comprobado que aprendemos más cuando hacemos algo de forma autónoma, por sobre las explicaciones. Por ello, la práctica cineclubista ubica en el Cine Foro la posibilidad que los públicos intervengan planteando sus posiciones frente a la obra y lo dialogado, formando parte de un proceso colectivo en que el pensamiento verbalizado o la comprensión de ideas, provienen desde pares. Esto emula la sensibilidad inicial que se daba en los

orígenes del cine a principios del siglo XX, en cuanto la sala se convierte en el repositorio sensible e intelectual de una comunidad que recupera la fascinación por experimentar un acontecimiento. La ruptura de las jerarquías tradicionales, incluso proviniendo de expertos que puedan ser invitados al diálogo, contribuye en desmontar la figura tradicional del saber. Es en estas instancias donde se da por entendido que los públicos ya poseen conocimientos sobre la imagen, lo que adquiere un matiz relevante cuando los públicos no pertenecen a la elite universitaria letrada, pero a la vez consumen contenidos audiovisuales permanentemente.

Tomar posiciones, fundamentar o disentir argumentalmente, aporta en un campo social donde los procesos actuales están dominados principalmente por la información. Al establecer marcos relacionales como, por ejemplo, el respeto por las ideas ajenas o la capacidad de sistematizar una fundamentación, gatilla el surgimiento de un ciudadano que desarrolla habilidades en torno al pensamiento crítico, que puede luego aplicar en otras dimensiones de la vida. Con esto, se construye un clima que estimula la participación de los públicos, respetando caracteres y personalidades diversas, ya sea de manera activa mediante la toma de la palabra ante el colectivo, o pasiva desde la atención razonada.

Adecuar la metodología a las identidades de cada público siempre es un desafío, pero también un estímulo que únicamente puede darse al focalizar lo experiencial hacia el desarrollo de habilidades en mediación que consigan, con precisión, estos fines. Así, dentro de las metodologías señaladas y al ser trasladadas a prácticas concretas, se pone énfasis en elementos centrales como, por ejemplo, los tiempos de ejecución, la apertura a sensibilidades del contexto, las correctas condiciones técnicas de exhibición e incluso la entrega de información básica a los públicos, que permita a cada persona hacerse de un criterio informado, desmontando la idea del experto desde su relación jerárquica convencional. En estricto rigor, los marcos operativos deben estar predeterminados por las condiciones materiales a las que respondan los públicos, quienes llegarán a un estado aperturista que les permitirá generar relaciones intelectuales complejas, capaces de abarcar diversos frentes del conocimiento.

5.-Experiencias

La aplicabilidad de los elementos anteriormente tratados, podemos ilustrarla en casos de mediación desarrollados en la Cineteca de la Universidad de Chile entre 2019 y 2025. Todos estos procesos han sido desarrollados por la profesional Valentina Ávila [2] , quien desde 2023 asume formalmente a cargo del área de Mediación y Públicos de la institución, aplicando el modelo cineclubista antes detallado. Estos procesos se desarrollan bajo tres campos de acción. El primero estaría dado por una curatoría elaborada a partir del diagnóstico territorial, que allana un marco formativo que posibilita la aplicación del saber al cotidiano. El segundo responde a las actividades de recuperación de la experiencia sensible con un público activo. En tercer término, un modelo de apreciación cinematográfica formativa bajo parámetros antes descritos.

El primero de los campos puede ejemplificarse mediante el ciclo Cine y salud mental realizado entre el 5 de junio y el 2 de julio de 2019 en el Cine Club Sala Sazié, compuesto por las películas Kids (Larry Clark, 1995), All or nothing (Mike Leigh, 2002), Her (Spike Jonze, 2013), Eraserhead (David Lynch, 1977) y Amour (Michael Haneke, 2012). La elección de estas películas giró en torno a datos estadísticos objetivos de la realidad nacional: “durante 2018, el Servicio Médico y Dental (Semda) realizó un total de 7.307 atenciones psicológicas y psiquiátricas, según cifras presentadas en una reunión extraordinaria del Consejo Universitario” (Barrera, 2019). Así, cada Cine Foro estableció diversos focos de análisis de obra, siendo estos la desorientación adolescente, los cuerpos en crisis, el ensimismamiento, la dependencia a las tecnologías, la ansiedad frente a la condición de adultez, la soledad en la vejez y la muerte. Cabe consignar que tres meses después de esta actividad, en el país se produjeron las mayores protestas en el espacio público de las que se tengan antecedentes en el siglo XXI, donde entre muchas causas se vinculaba la calidad de vida y los trastornos de la salud mental, dando cuenta la pertinencia de un tema con la realidad local. [3]

El segundo campo puede ilustrarse en la actividad realizada el 12 de junio de 2025, donde el Cine Club Universitario, junto al Festival Films of the Future,4 [4] realizó una experiencia en el edificio Plataforma Cultural de la Universidad de Chile, que buscaba desarticular los límites entre la mirada individual y lo colectivo desde la educación y la experiencia de la mirada digital. La actividad consistió

en la proyección de 3 películas realizadas en realidad virtual, las chilenas Madre VR (Catalina Alarcón, 2023), Hypha (Natalia Cabrera, 2019), y la taiwanesa Patikulamanasikara (Tuan Mu, 2022), exhibidas con visores individuales pertenecientes a XRLab, y la proyección paralela en gran pantalla desde un simulador, operado especialmente para garantizar dicha práctica. El posterior Cine Foro permitió proponer un diálogo crítico sobre la experiencia entre los públicos asistentes, participando el artista visual y profesor de la Universidad de Chile Arturo Cariceo, junto el representante de CRTICLab, Alejandro Gándara, abordando la experiencia inmersiva desde la percepción y como fenómeno cultural, innovando en la relación entre tecnologías del ver digital y la experiencia cinematográfica.

Finalmente, el trabajo de apreciación cinematográfica puede ilustrarse con dos ciclos del Cine Club Universitario destinados a los estudios de autor desde una perspectiva poco convencional, donde el cine histórico es un patrón común. Durante el mes de mayo de 2024, se realizó una retrospectiva parcial del cineasta John Cassavetes, considerado un ícono de la contracultura norteamericana, caracterizado por un estilo intimista que se focaliza en las relaciones humanas, sus crisis y la indagación sobre la existencia, motivos que orientaron el foco curatorial bajo un contexto actual. El realizador, escasamente programado en los espacios exhibidores locales, permitió abordar sus temáticas puntualmente desde la dramaturgia y las operaciones formales que posibilitan el retrato de la intimidad. Desde otra perspectiva, en octubre del año 2025 el ciclo Eterno retorno: suspenso y pastiche en Brian de Palma, implicó leer la obra de este cineasta desde sus fuentes referenciales, citas que sitúan el intertexto como motor narrativo de la posmodernidad, donde violencia y nihilismo conforman también un cuadro reflexivo sobre el presente. En esta retrospectiva, no solamente se exhibieron las películas del autor Dressed to kill (1980), Blow out (1981) y Doble de cuerpo (Body Double, 1984), sino también un clásico como Psicosis (1960) de Alfred Hitchcock, que posibilitó realizar lecturas cruzadas en que se incorporan temas netamente del lenguaje artístico como la cita, la parodia, la cinefilia y el subtexto, resaltando con ello la experiencia cinematográfica como expresión formativa.

6.- Premisas a modo de conclusiones

Metodologías, criterios y prácticas como las descritas, revisten una aplicabilidad plausible bajo el contexto epocal contemporáneo, delineados por una cultura digital que establece premisas en torno a lo efímero, condicionando con ello el acto del ver. John Berger señala “Estamos tan acostumbrados a ser los destinatarios de estas imágenes que apenas notamos su impacto total” (2021, p. 130), lo cual decanta en las posibilidades visuales que la cultura digital conlleva, pero también en las reflexiones inmediatas que puedan existir sobre el alcance de estas, sobre todo al medirlas bajo parámetros propios del mercado. Por el contrario, los procesos cineclubistas descritos, hibridan lo contemporáneo con la tradición, emergiendo una instancia contracultural que ciertamente toma distancia del mercado y boga por la formación de públicos autónomos.

Para dar cuenta de cómo es posible configurar relatos sobre lo educativo, se entrelaza la noción de lo público junto a un modelo organizacional que sea capaz de repensar las estrategias de mediación, acordes a su propio tiempo. Esto da respuesta a estrategias que superan la inmediatez de la cultura visual actual, mientras que lo contracultural queda en un intersticio por tratarse de actividades planificadas desde una institución pública, que a la vez se debate entre las lógicas del mercado que predominan en la sociedad actual. En rigor, lo que ordena los criterios, es la defensa por un modo de habitar culturalmente la imagen.

A diferencia del cineclubismo de los años 50, las instancias del presente han abierto posibilidades en agrietar la conformación comunitaria en el acto del ver. Gustos, sensibilidades y búsquedas identitarias, permiten situar el cineclubismo en un territorio difícil de asir bajo las nomenclaturas de la cultura digital y el modelo social imperante, más aún si se lo contempla desde las economías culturales y el fomento industrial. Lo cierto es que en una época de crisis de la creatividad y del pensamiento crítico, estas instancias posibilitan el surgimiento de un público situado en otro estrato relacional con la imagen, pero también con su propio entorno. Para ello, ciertamente que la continuidad y prolongación de actividades resulta central para situarse en la conformación de un cambio de paradigma.

Antaño se establecía la división entre educación formal e informal. Hoy, la experiencia de la Cineteca de la Universidad de Chile y sus cineclubes, [5] desplaza esas fronteras al constituir un núcleo orgánico en la producción de saberes orientados a la sociedad, donde la comunidad toma la voz dentro del espacio institucional formal, para luego desmontar esa figura y reconstruirlo desde las experiencias que nutren el quehacer universitario. Entonces, el Cine Club se convierte en una experiencia que opera al interior del mundo cotidiano, convertido así en el refugio privilegiado ante el modelo de productividad regente. La Imagen-Portal deviene en afectos, sensibilidades y emociones, campos muchas veces vedados y menoscabados bajo el modelo actual. [6]

Es por ello que la premisa del saber mirar es adjudicable a una comunidad cuyas habilidades con la imagen provienen de su relación cotidiana con la tecnología digital, que el Cine Club permite erosionar desde lo reflexivo. Sin embargo, las restricciones propias de un sistema público dañado, que mediante estas expresiones atisba recuperar la misión universitaria, encuentra igualmente dificultades que son sorteadas en los mismos términos que en los años 50, como son la falta de recursos, las restricciones administrativas del sector público y las miradas esquivas sobre procesos formativos no convencionales.

Los procesos de mediación que despliega la Cineteca de la Universidad de Chile son, entonces, el resultado de la investigación aplicada y la elaboración de metodologías propias que se nutren de experiencias pasadas, adscribiendo a necesidades sociales actuales que, contraculturalmente, desbordan la superficie con que las comunidades se vinculan cotidianamente con la imagen digital. A cambio, se consigue profundizar en el alcance simbólico y cultural, y de ahí que la relevancia se sitúe en cumplir un rol de mediación audiovisual desde un cine histórico, cada vez más frágil en pantallas que generen su acceso razonado, y para el cual el desarrollo de estrategias de innovación está orientado a promover el traslado de lo experiencial a lo racional, garantizando con ello una toma de conciencia entre arte y sujeto.

Bibliografía

Barrera, B. (2019). “Cineclub - Sala Sazié realizará ciclo dedicado a la reflexión sobre la salud mental”. Noticia Universidad de Chile. Acceso online: https://uchile.cl/u154248

Berger, J. (2021). Modos de ver. Gustavo Gili: Barcelona

Mistral, G. (1922). Decálogo de la maestra. Gabriela Mistral. Pasión de enseñar. Pensamiento pedagógico. UV Universidad de Valparaíso

Filmografía

Alarcón, Catalina (2023). Madre VR

Cabrera, Natalia. (2019). Hypha

Clark, Larry (1995). Kids

de Palma, Brian (1980). Dressed to kill

de Palma, Brian (1981). Blow out

de Palma, Brian. (1984). Doble de cuerpo

Haneke, Michael (2012). Amour

Hitchcock, Alfred. (1960). Psicosis

Jonze, Spike (2013). Her

Leigh, Mike (2002). All or nothing

Lynch, David (1977). Eraserhead

Mu, Tuan (2022). Patikulamanasikara

Notas

1

Entendemos como reportabilidad, para efectos de este artículo, la herramienta que permite cuantificar en cifra los resultados, tanto de la asistencia de públicos como otros factores de consumo cultural

2

Licenciada en Filosofía de la Universidad de Chile, Coordinadora de la Asociación de Cineclubes de Chile (2018-2024), Investigadora y responsable del proyecto Historia del cineclubismo en Chile financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (en curso)

3

Rojas, Sergio (2023) ¿Qué hacer con la memoria de octubre?

4

Festival de carácter internacional con sedes en Chile y Estados Unidos. La dirección está a cargo de la cineasta y artista multidisciplinar Flavia Furtado

5

La Cineteca de la Universidad de Chile ha realizado, desde su reapertura en 2008, las siguientes actividades: Cine Club Universidad de Chile (2009-2016), Cine Club Sala Sazié (2016-actualidad) y Cine Club Universitario (2023-actualidad). En 2023 pudo crear su área de Mediación y Públicos, aunque las actividades databan de 2009

6

El concepto de Imagen-Portal es recogido de la experiencia de la cineasta y artista multidisciplinar Flavia Furtado. Ver: https://portalfilms.cl

---

Como citar: Horta, L. (2026). Públicos y cineclubismo en el siglo XXI, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/publicos-y-cineclubismo-en-el-siglo-xxi/1288