

## ENTREVISTA





# “LA TV DEBE EXHIBIR LA IMAGEN DE UN NIÑO ACTIVO, CURIOSO Y COMPETENTE”

ENTREVISTA A VALERIO FUENZALIDA

PABLO ANDRADA SOLA

Universidad Central de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-2887-5517>

[pabloandradasola@gmail.com](mailto:pabloandradasola@gmail.com)

doi: 10.26439/contratexto2019.n032.4623

**Resumen.** Valerio Fuenzalida es uno de los investigadores más importantes de la educación mediática en Latinoamérica. Entre sus primeras experiencias en canales de televisión, en la década de 1970, y su actual interés por las audiencias infantiles, hay algunas constantes: no tenerle miedo a lo nuevo, desconfiar de los paradigmas y preguntar e investigar para tener un argumento justificado. En esta entrevista, nos cuenta cómo fue construyendo las ideas que lo llevaron a plantear la recepción activa mientras trabajaba en el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (Ceneca). Además, nos muestra cómo ha ido profundizando sobre la importancia de la emoción en la relación que establecemos con el audiovisual. Valerio sigue inquieto intelectualmente con deseos de construir pensamiento y transmitirlo directamente o mediante las posibilidades de la tecnología.

**Palabras clave:** educación mediática / medios / educación infantil / televisión

## “TV SHOULD EXHIBIT THE IMAGE OF AN ACTIVE, CURIOUS AND COMPETENT CHILD”

**Abstract.** Valerio Fuenzalida is one of the most important researchers of media education in Latin America. From his first experiences on television channels, in the 1970s, to his current interest in children's audiences, there are some constants: not being afraid of new things, distrusting paradigms, and asking and researching in order to have a grounded argument. In this interview, he told us how he developed the ideas that led him to propose an active reception while working at the Center for Research on Cultural and Artistic Expression (Ceneca). In addition, he showed us how he has delved into the

importance of emotions in the relationship that people establish with the audiovisual. Valerio remains intellectually restless, with a desire to continue building thought and transmitting it directly or through the possibilities of technology.

**Keywords:** Media education / media / preschool education /television

### **“A TV DEVE EXIBIR A IMAGEM DE UMA CRIANÇA ATIVA, CURIOSA E COMPETENTE”**

**Resumo.** Valerio Fuenzalida é um dos mais importantes pesquisadores em educação midiática da América Latina. Desde suas primeiras experiências nas emissoras de televisão, na década de 1970, até seu interesse atual pelo público infantil, existem algumas constantes: não ter medo ao novo, desconfiança dos paradigmas e a suas perguntas e pesquisas para ter um argumento justificado. Nesta entrevista, ele nos narra como estava construindo as ideias que o levaram a aumentar a recepção ativa, enquanto trabalhava no Centro de Pesquisa e Expressão Cultural e Artística (Ceneca). Além disso, apresenta o modo como tem se aprofundado na importância da emoção no relacionamento que estabelecemos com o audiovisual. Valerio permanece alvoraçado intelectualmente com desejos de construir o pensamento e transmiti-lo diretamente ou através das possibilidades da tecnologia.

**Palavras-chave:** educação para a mídia / mídia / educação infantil / televisão

**En el campo de la comunicación y educación hay una disputa conceptual con distintos términos que buscan imponerse. ¿Qué términos prefieres utilizar para referirte a este campo?**

En general, frente a estas disputas no tengo posturas académicas definidas. Nosotros en Chile hemos hablado de educación para la comunicación, educomunicación. Yo creo que hemos evitado algunas denominaciones más específicas, como *visual literacy*, que remite mucho a la lectoescritura. Pero yo no me corto las venas por cuál sería la nomenclatura que definiría mejor. Yo creo que es un campo en que lo central es que la comunicación es un elemento que debe profundizarse en su conocimiento.

**¿Cuándo nace tu interés por este campo y, específicamente, por la televisión?**

Entré a trabajar en la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile en un momento en que había mucho interés de parte de la universidad de participar y de formar comunicadores. Se creó la Escuela de Arte de la Comunicación en 1969. Llego allí desde la literatura bíblica, porque había una demanda de la universidad por crear un programa en canal 13 [de televisión] sobre la Biblia. Tanto la Vicerrectoría como la Escuela de Artes y la Comunicación eran lugares de mucha creatividad, de mucha efervescencia, de mucho interés en que la universidad se conectara con los problemas del país.

**¿De qué año estamos hablando?**

El año 70. Hacíamos un programa en el que diferentes actores iban a ir leyendo textos bíblicos. La imagen estaba centrada solo en el rostro y voz del actor; entonces cuando yo llego a la vicerrectoría dije que a mí me parecía que la imagen era muy pobre. La televisión tiene que estar enriquecida con una imagen más actual. Yo era de la teoría de que el texto bíblico había que actualizarlo a través de imágenes. Hacer una lectura a través de imágenes y actualizarlo a la realidad chilena o a la realidad latinoamericana, de tal manera que la imagen fuera una especie de interpretación de la realidad actual. Eso produjo una crisis porque la vicerrectoría me apoyó a mí, la vicerrectoría dijo: "La televisión debe tener riqueza audiovisual y, por lo tanto, en esta disputa estamos con Valerio". Y este académico que proponía solo leer el texto bíblico se sintió muy ofendido; y realmente él era un profesor muy distinguido, muy apreciado en el teatro. Él renunció.

**Ahí ya hay una primera disputa entre lenguaje audiovisual versus...**

Un lenguaje más teatral. Y el segundo programa en el que yo entré a trabajar era un programa periodístico que se llamaba *Detrás de su pregunta*, que era un programa que debía tener un sello editorial de la universidad. Llegué cuando el programa estaba armado. Tenía una primera parte que era un reportaje sobre un único tema. Después, había una entrevista en estudio que hacía una gran periodista, Erica Vexler, a algún

político o a alguna persona que tuviera que ver con el asunto. En la tercera parte había un académico de la universidad que hacía un pequeño comentario, que fue la parte más débil del programa. Mi rol era, cada vez que se definía un tema, buscar gente de la universidad que se pudiera reunir con nosotros y discutirlo. A esos dos programas tuve la gran suerte de que les fue muy bien.

### **En simultáneo seguías con tu labor académica**

Simultáneamente yo estaba estudiando en la Escuela de Artes de la Comunicación y me interesó mucho la semiótica. Yo procedía de estudios bíblicos literarios en que había un énfasis muy fuerte en la lingüística. Me interesó mucho la semiótica y empiezo a estudiar el lenguaje audiovisual desde este punto de vista. Es una cuestión que yo he seguido toda mi vida. Entonces yo tenía la postura de que el lenguaje audiovisual tiene reglas que deben estudiarse y conocerse. Y, por supuesto, leíamos mucho y había mucha discusión. Estaban los grandes autores, Barthes, Christian Metz, que nos apasionaban. Era también un momento de mucha efervescencia intelectual en torno a la televisión, medio que estaba recién haciéndose presente en Chile. Esta era la primera escuela chilena que se dedicaba a formar académicamente en televisión.

### **Así reforzaste tus convicciones y las ampliaste con la semiótica**

Claro. Eran discusiones que atravesaban fuertemente todo el audiovisual chileno. En ese momento, en el cine y en la televisión estaba muy de moda el plano secuencia. Se discutía y se decía que era una forma audiovisual “revolucionaria” porque introducía la presencia de la realidad en el audiovisual sin el manejo del montaje. Entonces se confrontaba con otras formas de realización, como el corte a través de planos, etc. Esas eran discusiones que apasionaban a todo el mundo. Las clases eran lo más discutidas que te puedas imaginar.

Recuerdo a dos profesores: uno que era un gran cineasta, Rafael Sánchez, quien editó un libro que hoy es absolutamente clásico llamado *El montaje cinematográfico*. Él hacía una defensa y una enseñanza del montaje en el cine, pero había otros defendiendo el plano secuencia. Entonces eran discusiones muy apasionadas. Y mi amigo Hugo Miller, quien era un hombre muy divertido y deslenguado, decía a los alumnos: “Ustedes son unos ignorantes. Están convencidos de que el plano secuencia es una creación actual. El primer cineasta en utilizar el plano secuencia es Hitchcock, en *La soga*. Secuencias muy largas y cuando se acaba el rollo se pasa a otra secuencia. Entonces no me vengan con el cuento de que esto es ‘la teoría revolucionaria’ del cine y que viene de Francia y de los marxistas franceses. Eso es pura ignorancia de ustedes”. Entonces, los alumnos quedaban sin saber qué decir. O sea, que pusiera de ejemplo el cine de Hollywood (que todavía en ese momento era mal mirado frente al cine europeo, antes de que *Les Cahiers du Cinéma* revalorizara a los directores de Hollywood) hacía que quedaran muy

desconcertados. ¡Cómo pudieron emplear en Hollywood un lenguaje revolucionario 10 años antes! Ese era el ambiente de esta época.

**Sí, queda bien retratado.**

Había una idea muy extendida de que la televisión era un medio potentísimo y que la audiencia quedaba subyugada y exponiéndose a la televisión, digamos, era inoculada por estos mensajes que le llegaban. Nosotros que estudiábamos mucho todas las reacciones frente a nuestros programas éramos mucho más escépticos. Queríamos hacer un programa bueno y la gente no lo encontraba bueno, primera gran diferencia. Queríamos hacer algo entretenido y la gente lo consideraba aburrido. Esa cuestión era muy muy fuerte. Nos llegaban cartas y veíamos las reacciones completamente distintas a todas las propuestas. La gente que incluso no entendía nada de lo que se había dicho en televisión.

**¿Esa era la herramienta metodológica de estudios de audiencia de la época?**

Teníamos los estudios de *rating* que se entregaban una vez al mes por los diarios de consumo en el hogar; y las cartas, que analizábamos como un mecanismo más bien cualitativo. Y todo eso nos decía que la televisión no era omnipotente: por más que nosotros queramos que a la gente le guste algo, ella toma distancia. La teoría de que la televisión es avasalladora y dominante no funcionaba.

Desde allí, en estas discusiones, fui entendiendo cada vez más que los receptores tenían posturas distintas. Conforme lo iba confirmando, noté que había muy pocos autores que pudieran académicamente tener datos o estudios que lo avalaran. Al revés, las tesis más dominantes y que eran muy acogidas, especialmente por la izquierda chilena, eran de Armand Mattelart, quien fue mi profesor, que subrayaba mucho el poder de la televisión desde una óptica marxista. Ahí yo fui aprendiendo cómo había una línea norteamericana conductista que consideraba que la televisión era omnipotente y una marxista que consideraba lo mismo. Ese ambiente era muy dinámico, muy inquieto, con posturas distintas y las discutíamos. De ahí provino mi interés en este tema.

**¿Cómo siguió tu interés en la comunicación y las audiencias?**

Posteriormente, a mí me echaron de la vicerrectoría por la dictadura, alrededor de 1975-1977. Empecé a trabajar para un grupo de comunicaciones que manejaba la radio Minería, de las grandes radios AM del pasado. El grupo que había comprado la radio quería transformarla en un grupo de comunicaciones potente. Manejaban también una emisora en FM, que era una tecnología incipiente. Tenían también dos revistas: *Vea*, que era una revista popular, y *Ercilla*. A mí me tocaba estudiar estos cuatro medios y hacer análisis y estudios de *rating*; ellos me permitieron calcular con el análisis de regresión que la onda FM iba a superar a la AM.

### ¿A través de encuestas?

Con datos de *rating* para la radio. Era a través de encuestas con diarios de consumo en hogares. A través de análisis estadísticos se podía ir evaluando la competencia entre AM y FM. Esa previsión fue muy acertada y en un año aproximadamente se produjo ese cambio. Yo estaba ahí trabajando media jornada. La otra media jornada yo seguí trabajando temas de comunicación. El proyecto más interesante en que estuve trabajando en esa otra media jornada era uno del Ministerio de Salud sobre lactancia materna. En un momento en que la lactancia en competencia con alimentos preparados estaba bajando fuertemente, hubo dinero para hacer 10 spots televisivos, 10 avisos radiales y 10 avisos para prensa. Lo hicimos muy acuciosamente. Trabajamos con mucha gente desde el punto de vista académico, no solamente desde la parte de la nutrición, sino también de la comunicación.

### Con esto que cuentas uno puede entender el 'armazón' conceptual con que llegaste al Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (Ceneca)<sup>1</sup>.

Ceneca era una ONG que estaba formada por gente que yo conocía, que venía de la Universidad Católica, vinculada a comunicaciones. Tomé contacto con ellos de forma casual. Se me ocurrió escribir un artículo para la revista *Mensaje*, que era justamente sobre esto: televisión, influencia de la televisión y cómo existen distintos esfuerzos educativos para enfrentarla. Este artículo lo leyó la gente del Ceneca y estaban interesados en este tema desde un punto de vista político. Un cientista político chileno, Norbert Lechner, sostenía que la dictadura chilena era muy distinta a las dictaduras latinoamericanas en que los militares estaban un tiempo en el poder y después se iban. Él decía que en Chile había un proyecto de largo alcance. De hecho, duró 17 años. Decía que este era un proyecto que utilizaba todos los recursos comunicacionales para perpetuarse y hacer un cambio cultural muy importante. En el análisis para ellos la comunicación era clave. La televisión era el arma más potente con la cual se podría producir un cambio cultural duradero; en Ceneca se pensó en crear un programa educativo para hacer que la gente no se tragara la televisión, como sostenía la teoría en la cual la mayoría creía; y yo llego allá y digo que no creo en eso [ríe].

---

1 El Ceneca fue una institución de investigación sin fines de lucro fundada en 1977 y cuyo propósito fundamental fue reunir a una serie de profesionales —sociólogos, comunicadores, antropólogos, historiadores, animadores socioculturales y literatos— para reflexionar e investigar los procesos culturales y de la comunicación que estaban emergiendo durante los años posteriores al golpe de Estado de septiembre de 1973.



**¡Te llamaron para hacer algo en lo que no creías!**

Les digo que soy escéptico. Antes de hacer cualquier planificación tenemos que estudiar a la gente y si efectivamente se tragan todo lo que nosotros creemos que se tragan. Y ellos aceptaron. Pudimos recorrer Chile del Valle Central, tuvimos contacto con mucha gente y creo que hicimos un estudio de audiencia muy amplio desde un punto de vista de números, de personas con las cuales hablamos, y muy intersocial. Era muy sorprendente, porque la gente desconfiaba totalmente de los noticiarios de la televisión, el principal género de propaganda de la dictadura.

**¿Qué más encontraron en esos estudios?**

Para ellos claramente había una diferencia entre una telenovela y los noticiarios; estos no tenían ninguna credibilidad. Tratamos de reconstruir por qué pasaba esto, de dónde proviene este juicio. La gente podía claramente gozar con una telenovela que venía a las 3 de la tarde en Televisión Nacional, pero en el noticiario de las 2 de la tarde, la misma gente por ningún motivo confiaba.

**En Ceneca empiezas a trabajar el tema de la recepción activa.**

Ahí empezamos a construir estos conceptos. O sea, la recepción crítica era la palabra académicamente más difundida. "La gente no es crítica. Se traga la televisión. Hay que formarlos para que sean críticos". Y nosotros descubríamos que eran críticos [ríe], antes de nosotros hacer nada, pero, además, resignificaban. Esa era una cuestión que nos asombró mucho. Empezamos a profundizar por qué leían la TV de esta manera desconfiada. Había que entender por qué resignificaban. Esa es la tesis que triunfó en Ceneca. Empezamos a leer, a buscar literatura. Ahí me servían mis contactos con Inglaterra o con Italia, en donde había literatura que empezaba a hablar de este modo.

**Y de tus estudios de la semiótica, de la polisemia...**

Todas esas cosas comienzan a cobrar una aplicación práctica en este trabajo. Logramos detectar que la gente decía que un programa era educativo porque la temática era muy importante para su vida cotidiana. Lo educativo era lo que los ayudaba a mejorar, a tener claridad de los problemas que había en su vida cotidiana. Lo educativo no era la docencia del aula escolar ni de la universidad. Era la vida cotidiana frente a la cual había problemas y adversidad, pero la manera de hablar estaba también muy relacionada con los testimonios de las personas que tenían que dar cuenta de estos problemas.

**Y eso hacían con el programa *Informe especial* de Televisión Nacional de Chile (TVN).**

Claro. Ese programa era muy mal visto en sectores altos chilenos porque decían: "Todos estos problemas los tienen que hablar académicos no 'esta gente que se queja'". Además, decían: "Este programa 'pinta' muy mal a Chile, lleno de problemas, de pobreza". Aquí

nuevamente aparecen los códigos, los códigos de hablar en televisión y los contenidos. ¿Cuáles son los contenidos educativos y culturales? Los que tienen que ver con la cultura cotidiana de las personas. No los contenidos escolares. No hay una demanda por enseñar a los niños más matemáticas, más geometría o más botánica, eso es tarea de la escuela. ¿Qué es educación? Ahí empezamos a releer al brasileño Paulo Freire, un hombre conocido para nosotros que trabajó en la Universidad Católica de Chile.

**Otra línea representada por Mario Kaplún también tenía sus bases en una parte de la obra de Freire.**

Si, pero eran lecturas distintas. La de Kaplún es una lectura que decía: “Enseñémosle a la gente nuestros conceptos de la ciencia de comunicaciones”, y nosotros decíamos no. En la gente hay elementos que tenemos que recuperar profundamente. Todo lo que nosotros hicimos en manuales para educación en televisión lo hacíamos después de muchas exploraciones con la gente. Qué les gustaría, qué es lo que no les gusta, e introducíamos también mucho el elemento lúdico. No era un sistema instruccional académico, que era el que proponían Armand Mattelart o Kaplún.

**Luego trabajaste en TVN y seguiste estudiando las audiencias, ya en un nuevo contexto.**

Pasé a TVN porque en Ceneca empezamos a pensar lo que pasaría en Chile en democracia. Empezamos a estudiar las transformaciones que hubo en el sistema de comunicaciones y en proyectos que deberíamos intentar hacer cuando llegara la democracia. Eso fue algo muy idealista, con muy poca base en la realidad, con los problemas que tenía el país, pero sí sirvió para ir tomando contacto con la gente de la clase política. Yo defendía mucho un sistema de televisión pública en que la parte de información tenía que ser muy informativa y no de propaganda del gobierno de turno.

**Como el modelo de la BBC que conociste en Inglaterra, más independiente.**

Yo creo que el modelo de la BBC es mucho más consensuado y hay más acuerdo que tiene que ser políticamente balanceado. En Inglaterra, la clase política acepta esto, lo ha internalizado; en Chile no. La clase política lo acepta como un remedio amargo.

**Y tú estabas a cargo del estudio de las audiencias**

Yo primero ayudé a redactar la ley de TVN y cuando se promulgó, me fui a hacer estudios de audiencia a la dirección de programación. Fui básicamente el iniciador de esa área en TVN. Aprendí mucho, tuve que profundizar en la semiótica audiovisual, en lo lúdico y en la televisión como medio emocional. Yo quedé impactado por cómo en los estudios de audiencia lo emocional era lo primero. También trabajé en la selección de presentadores de informativos de televisión, el programa que se estima es lo más racional en la televisión; cuando hacíamos testeos de cuál periodista poner como lector de información, la

gente planteaba partir de las reacciones de simpatía y antipatía generadas en ellos por las imágenes visuales exhibidas.

### **El tema emocional adquirió mucha importancia teórica.**

Me puse en contacto académico con un autor norteamericano, Ross Buck, quien me planteó su hipótesis de que la emoción es una energía muy potente en el ser humano y tiene una importancia muy grande en la motivación para la acción. O sea, no es solamente una cuestión de conveniencia racional, de cálculo instrumental. Él tenía una mirada de la emoción distinta a la de una fuerza capaz de engañar —ese era el gran temor que había desde el punto de vista de la información política, cuando se pensaba que a través de la emoción se podía engañar a la audiencia y encaminarla en cierta dirección—. Por eso se van tomando en Televisión Nacional políticas editoriales para impedir que las emociones personales de un periodista, incluso no conscientes, puedan influir en su verbalización. Empiezan a tener importancia editorial los portavoces de los partidos políticos, los jefes de bancada en el Congreso, para representar las opiniones partidistas. El periodista no podía editorializar ni emitir opiniones, sino solo introducirlas.

### **Y la emoción ya estaba presente en la ficción**

Nosotros nos dábamos cuenta de que, especialmente en la ficción y en géneros de realidad, la emoción era clave. Eso lo habíamos confirmado en el programa *Mea culpa*<sup>2</sup>. Me tocó hacer estudios de ese programa porque el directorio estaba muy preocupado: “Por este programa nos van a acusar de buscar *rating*, panfletario, sensacionalista”. En los estudios apareció clarísimamente que en los sectores populares este programa era considerado educativo. Se hizo un compromiso para dar 10 minutos al final del programa para discutir racionalmente los casos que se presentaban, pero el *rating* tenía 40 puntos y bajaba a 15 puntos en ese bloque racional. Entonces, al mes y medio suprimieron esa parte, porque no funcionaba.

## **EL INTERÉS POR LA TV INFANTIL**

**Vamos a tus intereses más actuales. En tu libro *La nueva televisión infantil* hablas de los cambios que han ocurrido en la producción televisiva. ¿Cuáles te parecen que son los más relevantes?**

En los últimos 10 años, he estado progresivamente concentrado en televisión infantil, que era un campo que en Televisión Nacional inquietaba y preocupaba. Y, de hecho, hicimos por lo menos un par de seminarios sobre eso.

---

2 *Mea culpa* fue un programa de televisión chileno emitido por las pantallas de Televisión Nacional de Chile en horario *prime time* conducido por Carlos Pinto de 1993 al 2009. Recreaba con actores los crímenes y delitos que habían conmocionado a la opinión pública chilena.

### **¿Cómo llega tu interés por la audiencia infantil?**

Era un interés muy controvertido porque la acusación académicamente popular era que la televisión volvía violentos a los niños; pero era un tema muy debatido. A partir de los estudios de audiencias, a mí me tocó estudiar el tema infantil porque le interesaba al canal. Lo trabajé con dos personas que relativizaban el tema de la violencia, Isidora Mena, psicóloga de la Universidad Católica, y la socióloga Elvira Chadwick. Elvira ha trabajado mucho los aspectos de relaciones blandas de los consumidores y de las audiencias con los medios y con los productos. Ella presentó estudios del mundo cotidiano de los niños, del imaginario de los niños, que se alejaban profundamente de una televisión educativa vinculada a contenidos escolares. Entonces, cuando volví a la universidad empecé a pensar que estaba en un ámbito propicio para profundizar en estas cosas.

### **Tienes un curso al respecto**

Empecé a hacer un curso que sigo haciendo hasta el día de hoy sobre televisión para niños de 0 a 6 años. Tuve la oportunidad de conocer a una profesora norteamericana, Ellen Wartella, quien escribió su tesis doctoral acerca de la evolución de la academia norteamericana sobre la influencia de la televisión. Ellen descubrió algo que yo elaboré posteriormente: que el mero mensaje televisivo en un visionado no bastaba para que fuera captado por los niños. Esa era la teoría conductista. El estímulo debe tener todo lo que yo quiero comunicar y, por lo tanto, hay que trabajarlo con la mayor perfección. Esa fue la idea con la que se hizo *Plaza Sésamo*. El niño tiene que atender a estos estímulos que están en pantalla. Si atiende, los puede captar y aprender.

### **Por eso hay tanta reiteración en los capítulos de *Plaza Sésamo*.**

Exactamente. Diseñaron técnicas especiales para ver la atención de los niños. Hay mucho esfuerzo de investigación para medir cómo los niños atendían y qué era lo que no atendían. Yo, a través de los estudios de recepción, tenía la idea contraria, que las audiencias resignifican, que son selectivas y que captan aquellos elementos frente a los cuales ellos sienten una conexión; por lo tanto, yo estaba más bien en la vertiente constructivista. Me fui apoyando cada vez más en eso y, por lo tanto, empecé a plantear que si queremos que los niños capten cierto contenido educativo, tenemos que construir un sistema constructivista en la recepción. No basta tener programas nuevos.

### **¿Y cómo se crean?**

Hay que crear un ambiente constructivista en el aula escolar, que es el lugar más acondicionado para el constructivismo. A fines de los 90 se crearon los canales infantiles en el cable y allí hay una transformación gigantesca. Los niños se van al cable. Las franjas infantiles desaparecen, o sea, hay formas de relación de los niños con la televisión que

cambian. Por lo tanto, hay que tener canales infantiles en televisión abierta o televisión digital para que los puedan recibir los niños que no tienen cable; pero eso no basta, hay que tener buenos programas. Ahí me alimentó mucha gente, entre ellos Daniel Anderson, con el cual yo he ido entablando una relación académica por correo electrónico. Él recuperó el tema de la atención. Fue construyendo las etapas de relación de los niños con la televisión. Las capacidades de atención con las cuales yo era sensible porque la neurociencia y las teorías de la evolución de los niños te muestran claramente estas etapas. Hay etapas y, por lo tanto, hay intereses activos en el niño. Y la televisión tiene que contactarse con esos intereses activos. Entonces, el niño tiene competencias internas frente a los programas televisivos. Yo creo que eso lo ha hecho muy bien BabyTV Channel<sup>3</sup>. Realmente ellos han estudiado mucho estos intereses activos, estas competencias.

### ¿Cómo fuiste integrando estos conceptos a tu idea de la televisión infantil?

Fui construyendo la idea de que hay nuevos criterios de calidad. Por ejemplo, el niño tiene que estar en pantalla él mismo, no el adulto, no el profesor. Los programas que se hicieron en Chile para una televisión parvularia eran con la Tía Patricia, la idea de la profesora en pantalla. Hoy día en la BabyTV no hay casi profesoras. Si hay un adulto, es una voz. Una voz en off. Pocoyó<sup>4</sup> ha retomado eso. Un adulto que interactúa, pero a través de la voz, con lo cual la voz empieza a tener un estatuto de lenguaje muy importante. Los nuevos criterios de calidad te embarcan en una línea de trabajo con los productores, con los realizadores de televisión infantil. Y tú sientes que puedes ir entregando ciertas cápsulas, ciertos tips. Por ejemplo, el niño, él tiene que estar en pantalla, pero tiene que ser un niño activo. Hay que representarlo. La palabra representación empieza a ser clave. Hay que presentar una imagen de un niño activo, curioso, con todas las competencias que sabemos que el niño tiene y que nos gustaría que la audiencia capte, pero las va a captar si las ve representadas en el niño. Tengo algunos papers en que yo llego a 10 criterios de calidad, pero también está el criterio del constructivismo. Son estos dos polos que tiene que atravesar: el visionado del programa por el niño y el programa que es construido por el niño. Se va construyendo un circuito comunicacional mucho más integral. Comenzamos con los realizadores, con una idea de que yo tengo que trabajar para esta audiencia y esta audiencia tiene estas competencias.

3 Baby TV es un canal de televisión por suscripción, propiedad de The Walt Disney Company diseñado para bebés y niños de 3 años.

4 Pocoyó es una serie infantil que sucede en un escenario 2D, con un plano blanco y sin fondo de colores. Toda la serie es creada con el software Softimage XSI. Narra las aventuras de un niño en edad preescolar llamado Pocoyó, que está descubriendo el mundo e interactuando con él.

### **¿Estos criterios de calidad incluyen la neurociencia?**

Mis estudios de audiencia hoy día tienen que contemplar esta variable y también los aportes de la psicología evolutiva del niño. Acá hay datos académicos que te enriquecen las miradas acerca de cómo es la audiencia. No bastan solamente los estudios con los niños, que es una etapa que yo hice y que me dio mucho, pero hoy día hay ciencias que te aportan mucha teoría y te ayudan a construir una imagen de cómo tiene que ser y cómo es el niño. Te dicen, tú tienes que representarlo de esta manera porque el niño es así. La emocionalidad empieza a ser una cuestión clave. Las emociones positivas facilitan el aprendizaje de los niños. Facilitan la memorización de los contenidos, por lo tanto, entre contenido y emoción hay una relación. Las emociones malas, muchas que la televisión transmite, en especial, en programas que no son para niños, al niño lo alteran, al niño lo estresan.

### **Nuevamente está el constructivismo.**

Los padres tienen que saber esto. Si en un noticiero tú ves, por ejemplo, que un niño muere porque lo dejaron los papás y se quemó la casa, los niños quedan afectadísimos por eso. Es una tontería apagar la tele. Hay que conversar con él, hay que elaborar esa emoción. Los rostros del niño que están puestos en un programa de televisión son el espacio de comunicación. Ahí está toda la cuestión semiótica del cuerpo significativo que trabajó mucho Eliseo Verón, en Argentina. El cuerpo es el gran significativo en el audiovisual. Y es un cuerpo emocional que se relaciona contigo emocionalmente, antes que con palabras. A las emociones hay que tenerles respeto porque pueden hacer mucho daño, pero también hacen mucho bien. Es un campo para que el niño aprenda. Si yo logro conectarme emocionalmente con el niño, el niño va a aprender muchas de las cosas que yo propongo que aprenda.

### **¿Las relaciones emocionales deben ser formadas?**

Las relaciones humanas son claves con los hijos, con las parejas, con los compañeros de trabajo. Si nosotros no enseñamos una buena relación emocional, nuestra vida en gran parte está cojeando, estamos mal equipados. Entonces es algo que vuelve a poner a las emociones en un rol positivo. No son solamente malas. Son motivadoras de grandes proyectos que nosotros querríamos tener en nuestras vidas, proyectos laborales, de cualquier naturaleza, pero son también alimentadoras de una buena calidad de vida con mis hijos, con mi pareja, en la sociedad. Somos seres humanos que nos conectamos por emociones. Es lo que dice Humberto Maturana.

### **¿Ves mucha televisión?**

Miro mucho la televisión infantil y la educación para crear niños buenos receptores. No hay que meterles miedo por la televisión. Hay que construir una buena televisión y

aprovechar todos los elementos educativos que nos puede ir entregando, que no es solo una educación asociada a la escuela. La primera cosa que ponen hoy las bases curriculares para la educación parvularia es conciencia de tus emociones y de las emociones de los demás. O sea, la emoción no es una cosa mala, maligna, manipuladora. Es una riqueza que te permite contactarte con los demás y contigo mismo. Es una capacidad positiva que hay que trabajarla, hacerla cada vez más potente, que te alimente a ti mismo y alimente tu relación con los demás. Entonces es una mirada que nuestra educación de párvulos tiene que cultivar; y yo les digo que la nueva televisión aporta mucho en eso: "Ustedes tienen aquí un recurso".

**Pero se enfrenta con un sistema educativo más tradicional...**

La nota, el rendimiento académico, las relaciones, que eres más simpático, que eres menos simpático, que estás bien vestida, que no estás bien vestida, que eres de tal clase social o que eres de otra clase. La competitividad es muy fuerte y eso va empujando el *bullying*, por ejemplo. El *bullying* en Chile se sabe que es más fuerte en la enseñanza básica.

**¿Tienes una propuesta para estos problemas?**

Para mí, el currículum, en mi manera de entender la educación para la televisión, tiene que ser en un parvulario y hasta cuarto básico (9 años) centrado en estos elementos lúdicos socioemocionales. Allí hay que aportar fuertemente todos estos contenidos socioemocionales. Yo diría que en el segundo ciclo básico (10 años) y hasta, probablemente, segundo medio (15 años), trabajo de producción en TV. Es una etapa en que un niño ya puede empezar a producir con su *smartphone*, algunos ya tienen en sus hogares capacidades y hay colegios que ya empiezan a tener. En esa etapa pueden hacer radio, pueden hacer televisión y pueden incluso trabajar en temas cognitivos. En el segundo ciclo básico y primero de enseñanza media es vital que los niños trabajen en comunicaciones. Tienen que aprender televisión y radio, haciendo televisión y radio con temáticas que tienen que ser relacionadas con su vida cotidiana. Hoy los colegios en Chile están teniendo pequeños canales de televisión.

**Qué te gustaría que ocurriera con este campo de la comunicación y educación en el futuro.**

Mira, nosotros llevamos varios años haciendo intentos de trabajo con el Ministerio de Educación, pero es muy difícil. Introducir políticas públicas en un ministerio es difícilísimo. Hoy día, aquí en la facultad está ocurriendo algo, está en proceso, y es que la universidad quiere hacer una inversión en compra de equipos para tener capacidad de emitir audiovisualmente en *streaming* y serían equipos poderosos con mucha capacidad de conexión simultánea. Entonces, ese equipamiento significa que nosotros tendríamos

la posibilidad de constituirnos en emisores de estos nuevos programas audiovisuales. Estando en *streaming* se conectan cuando las escuelas quieren y desean y cuando tienen el tiempo para hacerlo. Entonces, no es la televisión lineal que te dice: "Mire a las 10 de la mañana tiene que estar conectado, si no se conecta...". Eso nos da mucha más flexibilidad pues en las escuelas hay carencia de personal con capacidades técnicas. Todos estos equipamientos atemorizan un poco. Nosotros deberíamos tener un sistema mucho más flexible. Esa es nuestra gran expectativa.