



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Magister en Historia

**DE SEGMENTO A PRODUCTO: LA REPRESENTACIÓN DE  
LA JUVENTUD EN LA REVISTA *ECRÁN* (1959-1969)**

**(From Social Segment to Market Product: The Portrayal of Youth  
in *Ecran* Magazine, 1959-1969)**

Tesis para optar al grado de Magister en Historia

**Sasha Jessie Quiroz Landahur  
Concepción, Chile  
2026**

Profesor Guía: Danny Monsálvez Araneda  
Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

***“Toto, tengo un presentimiento de que ya no estamos en Kansas”***  
*Judy Garland interpretando a Dorothy en la película El Mago de Oz (1939)*

## AGRADECIMIENTOS

*Agradezco enormemente a quienes me apoyaron durante este tiempo, colegas y docentes que me guiaron durante los años de Magister que coincidieron con los primeros de la docencia. De la misma manera, esta meta no habría sido posible sin la base que me permitió el pregrado, por ello, agradezco principalmente a mi profesora guía Claudia, que aceptó todas mis ideas ramificadas hasta el infinito, y les dio espacio y escucha.*

*Agradezco a mi familia por aceptar el ritmo que conllevaba este ciclo en función de ser siempre “algo para mejor” y ayudarme hasta en las pequeñas (grandes) acciones, como con una taza de café.*

*Y finalmente, agradezco profundamente a mi pareja, Constanza, por facilitarme incluso su espacio personal para estudiar y bajarme de las nubes negras del pensamiento errático, sin importar la hora y el lugar. Ojalá poder entregarte todas las bondades de la tierra, pero por mientras las consigo, infinitas gracias.*

## ÍNDICE

RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
MARCO TEÓRICO.....	11
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	20
METODOLOGÍA.....	25
HIPÓTESIS.....	30
OBJETIVO GENERAL Y ESPECÍFICOS.....	30
<b>CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO.....</b>	<b>31</b>
<b>I. TRAGEDIA Y SECUELA: IMPERIALISMO Y LAS GUERRAS MUNDIALES.....</b>	<b>31</b>
I.II. ALIADOS CIRCUNSTANCIALES: ESTADOS UNIDOS Y LA UNIÓN SOVIÉTICA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	32
II.III. LA AMENAZA DEL MODELO SOVIÉTICO (1917-1918) .....	33
II.IV. LA MISION DIVINA NORTEAMERICANA: PROTESTANTISMO Y EXPANSIÓN.....	34
<b>II. UNA GUERRA DISFRAZADA.....</b>	<b>36</b>
II.I. POR EL DOMINIO CULTURAL.....	38
II.II. POR LA HEGEMONÍA REGIONAL: LATINOAMÉRICA Y LA INFLUENCIA ESTADOUNIDENSE.....	41
II.III. PROTAGONISMO EMERGENTE: LA JUVENTUD COMO GRUPO SOCIAL .....	44
II.IV. CHILE EN CONTEXTO DE GUERRA FRÍA (1964-1969) .....	47
<b>CAPITULO 2: EL CONCEPTO DE JUVENTUD EN ECRÁN. ....</b>	<b>50</b>
<b>I. ECRÁN FRENTE AL CAMBIO CULTURAL (1959-1969) .....</b>	<b>50</b>
I.I. LA JUVENTUD BAJO LA LUPA: FORMAS DE DECIR Y MOSTRAR.....	51

I.II. DIMENSION EDITORIAL.....	55
I.III. DIMENSION DISCURSIVA.....	59
I.IV. DIMENSIÓN VISUAL.....	64
<b>II. CAMBIOS EDITORIALES: TRANSICIÓN A LO JUVENIL.....</b>	<b>66</b>
II.I. NUEVAS SECCIONES.....	71
<b>II. EL DISCURSO SOBRE LA JUVENTUD.....</b>	<b>79</b>
<b>IV.LAS IMÁGENES JUVENILES: EN EL TRANSITO HACIA LOS AÑOS SESENTA.....</b>	<b>99</b>
IV.I. TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS EN LA REPRESENTACIÓN JUVENIL.....	105
<b>CAPITULO 3: LO JUVENIL DENTRO DE LA LÓGICA DEL CONSUMO.....</b>	<b>115</b>
I. EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA CULTURAL EN LATINOAMÉRICA Y CHILE.....	118
I.II. LA REVISTA COMO MEDIACIÓN SIMBÓLICA DEL CONSUMO....	121
I.III. LA DECADA DE 1960 EN CHILE: MODERNIZACIÓN Y NUEVOS MEDIOS.....	123
<b>II.EL IDEAL JUVENIL CONSUMIBLE.....</b>	<b>126</b>
<b>CAPITULO 4: ESTRATEGIAS DE COMERCIALIZACIÓN DE LA JUVENTUD EN MEDIOS MASIVOS.....</b>	<b>131</b>
CONCLUSIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	143
ANEXO I: MATERIAL VISUAL COMPLEMENTARIO .....	148
ANEXO II: REGISTRO DE LA MUESTRA.....	157

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>FIGURA 1:</b> Esquema sobre el proceso de análisis de contenido. Fuente: Klaus Krippendorff: Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica .....	<b>26</b>
<b>FIGURA 2:</b> Revista <i>Ecrán</i> . Sombreros en Francia, Junio 1959. N° 1482.....	<b>54</b>
<b>FIGURA 3:</b> Revista <i>Ecrán</i> , “¿Cómo se fabrica una ‘sirena’ de 16 años?”, julio 1960, N° 1536. ....	<b>63</b>
<b>FIGURA 4:</b> Revista <i>Ecrán</i> , portada del 6 enero 1959. N° 1458.....	<b>67</b>
<b>FIGURA 5:</b> Revista <i>Ecrán</i> , portada del 15 abril 1969. N°1990. ....	<b>67</b>
<b>FIGURA 6:</b> Grafico I. Rango de edad en portadas durante el año 1959.....	<b>68</b>
<b>FIGURA 7:</b> Grafico II. Rango de edad presente en portadas entre 1960-1963...	<b>69</b>
<b>FIGURA 8:</b> Grafico III. Rango de edad presente en portadas entre 1964-1969...	<b>70</b>
<b>FIGURA 9:</b> Grafico IV. Distribución de protagonistas presentes en la portada de la revista <i>Ecrán</i> por década 1959-1969.....	<b>70</b>
<b>FIGURA 10:</b> Revista <i>Ecrán</i> , Quince años. Edad de la rebeldía, enero 1959, N° 1458. Pp. 4 y 5. Autora: Sybila Spencer. ....	<b>72</b>
<b>FIGURA 11:</b> Revista <i>Ecrán</i> , Jóvenes actores chilenos en la gira latinoamericana de buena voluntad, julio 1960, N° 1536.....	<b>73</b>
<b>FIGURA 12:</b> Revista <i>Ecrán</i> , “Paul Anka, el cantante del año llega el jueves 6, octubre 1960”, N° 1549. p. 2.....	<b>74</b>
<b>FIGURA 13:</b> Revista <i>Ecrán</i> , Créditos de la revista, de izquierda a derecha, julio y octubre 1960, N° 1536 y 1549.....	<b>74</b>
<b>FIGURA 14:</b> Revista <i>Ecrán</i> , Rincón Juvenil, enero 1961, N° 1562.....	<b>75</b>
<b>FIGURA 15:</b> Revista <i>Ecrán</i> . Para los más jóvenes “simpática pareja vuelve a enamorarse en la pantalla”, octubre 1965, N° 1810.....	<b>76</b>
<b>FIGURA 16:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Teatro y Ballet”, enero 1967, N° 1875.....	<b>76</b>
<b>FIGURA 17:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Mundo Joven”, abril 1967, N° 1891.....	<b>77</b>
<b>FIGURA 18:</b> Revista <i>Ecrán</i> . Secciones de “Ecrán Juvenil”, enero 1967, N° 1875.....	<b>78</b>

<b>FIGURA 19:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Quince años. Edad de la rebeldía”, enero 1959, N° 1458.....	<b>80</b>
<b>FIGURA 20:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “¿Cómo se fabrica una “sirena” de 16 años?”, julio 1960, N°1536.....	<b>81</b>
<b>FIGURA 21:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Paul Anka, el cantante del...”, octubre 1960, N°1549.....	<b>82</b>
<b>FIGURA 22:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “¿Sabe cómo comportarse con los muchachos?”, octubre 1960, N°1549.....	<b>83</b>
<b>FIGURA 23:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil”, diciembre 1960, N°1561.....	<b>84</b>
<b>FIGURA 24:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Control de Estrenos”, diciembre 1960, N°1561...	<b>84</b>
<b>FIGURA 25:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil. Actualidad Argentina”, abril 1961, N°1576.....	<b>85</b>
<b>FIGURA 26:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil”, julio 1961, N°1588.....	<b>86</b>
<b>FIGURA 27:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil”, octubre 1961, N°1604.....	<b>87</b>
<b>FIGURA 28:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil”, octubre 1961, N°1604.....	<b>88</b>
<b>FIGURA 29:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil”, abril 1962, N°1629.....	<b>89</b>
<b>FIGURA 30:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Rincón Juvenil”, diciembre 1962 N° 1665.....	<b>90</b>
<b>FIGURA 31:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Un mundo nuevo. Un mundo joven”, abril 1965 N° 1784.....	<b>91</b>
<b>FIGURA 32:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Teatro y ballet”, enero 1967 N° 1875.....	<b>93</b>
<b>FIGURA 33:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Mundo joven”, abril 1967 N° 1890.....	<b>94</b>
<b>FIGURA 34:</b> Revista <i>Ecrán</i> . “Ecran estrenos”, abril 1969 N° 1990.....	<b>97</b>
<b>FIGURA 35:</b> Revista <i>Paula</i> . “Qué se ve, qué se hace, qué se lee”, diciembre 1967 N° 6.....	<b>132</b>
<b>FIGURA 36:</b> Fotograma del tráiler de “Privilege” (1967) .....	<b>133</b>
<b>FIGURA 37:</b> Revista <i>Rincon Juvenil</i> . El público dice... ¡Que buenos son los Carr Twins!, julio 1965. N° 31.....	<b>135</b>

## RESUMEN

La presente investigación analiza las representaciones de lo “joven” y lo “juvenil” en la revista *Ecrán* durante el período comprendido entre 1959 y 1969, con el objetivo de comprender los procesos mediante los cuales este grupo social fue construido mediáticamente como un objeto cultural y simbólico orientado al consumo. A partir de la investigación sobre estrategias editoriales, discursivas y visuales, el estudio demuestra que la revista implementó una progresiva mercantilización de la juventud, articulada en torno a valores de modernidad, éxito, novedad y atractivo aspiracional, fuertemente influenciados por referentes culturales estadounidenses en el contexto de la Guerra Fría cultural.

El análisis del corpus permitió identificar la centralidad de lo juvenil como eje transversal del discurso mediático de *Ecrán*, donde el segmento operó simultáneamente como experiencia cultural y como mercancía simbólica. A través de portadas, secciones especializadas, recursos gráficos, tests, reseñas cinematográficas y musicales, la revista integró la rebeldía, el conflicto generacional y la novedad juvenil de manera estilizada y controlada, neutralizando su potencial disruptivo e incorporándolos a las lógicas de la industria cultural. En este proceso, la experiencia juvenil fue progresivamente traducida en un conjunto de signos, imágenes y comportamientos reconocibles y consumibles. Asimismo, la investigación identifica la centralidad de Estados Unidos como principal referente en la construcción mediática de la juventud promovida por *Ecrán*, visible en la reiterada presencia de figuras juveniles norteamericanas, la difusión del cine hollywoodense, la música popular anglosajona y la exaltación del éxito individual. No obstante, estos modelos no fueron incorporados de forma mecánica, sino que experimentaron procesos de traducción y adaptación local, evidentes en la reformulación de estéticas, lenguajes y expresiones juveniles en el contexto chileno.

Finalmente, el estudio se complementa con un análisis comparativo de otros productos culturales de carácter masivo, como las revistas *Paula* y *Rincón Juvenil*, el cine y la música popular, lo que permitió identificar patrones comunes en la comercialización de identidades juveniles durante la década de 1960. En conjunto, estos medios contribuyeron a consolidar una imagen de la juventud como sujeto deseante y consumidor, inserto en un entramado simbólico donde consumo, identidad y control cultural se articularon de manera estrecha en el Chile de la posguerra.

## INTRODUCCIÓN

A principios de siglo, la llegada del cine a Chile significó un cambio en los hábitos de consumo de los chilenos. La proyección de imagen en movimiento ofrecía entretenimiento que no discriminaba entre clases sociales, género o nivel educacional.<sup>1</sup> Por tanto, apeló a un creciente público masivo, lo que provocó un incremento progresivo en el número de salas de proyección cinematográfica y, como consecuencia de esta bonanza, un mayor número de consumidores de filmes. En respuesta a esta demanda, se crearon y publicitaron productos relacionados con la cinematografía y sus protagonistas. Un ejemplo notable es la Revista *Ecran*, publicada desde 1930, que se enfocaba en el mundo del espectáculo y en los protagonistas de la industria cinematográfica, centrando su atención especialmente en Estados Unidos y la imagen que Hollywood proyectaba con sus estrellas. *Ecran* interpretaba el lenguaje del cine y del espectáculo de manera que resultaba accesible a un público masivo pero selecto, bien informado sobre los estrenos y filmes más recientes.

Con el tiempo, y a medida que las publicaciones se desarrollaban, se incluyeron secciones con una orientación más social, permitiendo la correspondencia de lectores y relatando los últimos rumores sobre las estrellas de Hollywood. Hacia la década de 1960's, las secciones sociales fueron cada vez más frecuentes e incluyeron lentamente a la población joven. A principios de la década, las personas menores de 20 años representaban un 49,4% de la población chilena<sup>2</sup>, esto, posibilitó una mayor mercantilización y orientación de productos hacia aquel segmento de la población, aunque este proceso había comenzado a mediados de la década de 1950 con la influencia del Rock N' Roll norteamericano, el cine (con películas como *Rebelde sin causa* de 1955) y otros productos dirigidos al sector juvenil, la década de 1960 marcó un desarrollo masivo de estos productos y una profunda impregnación cultural de temas como la rebeldía y la libertad. Además, la fuerza laboral joven, en expansión desde las primeras décadas del siglo, contaba con el espíritu y los recursos económicos necesarios para consumir productos orientados a su grupo demográfico. Es así, la creciente importancia de la juventud como grupo social y económico generó una transformación en los productos culturales, que pasaron a estar cada vez más dirigidos a este sector. En consecuencia, la juventud comenzó a ser vista no solo como un segmento creciente, sino como un actor clave en la economía y la cultura de consumo.

---

<sup>1</sup> Stefan RINKE: *Encuentros con el yanqui: Norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990* Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013, p, 186.

<sup>2</sup> Yanko GONZALEZ: *Primeras culturas juveniles en Chile: Pánico, malones, pololeo y matiné*, Atenea (2011): 11-38.

Este cambio trajo consigo una representación de los jóvenes como portadores de nuevos estilos de vida, consolidando el concepto de juventud como un fenómeno social y cultural distintivo, moldeado en gran medida por las influencias mediáticas del momento, como la influencia de Estados Unidos. Así, el concepto de juventud, más allá de una simple clasificación etaria, se ha convertido en un espacio simbólico y representativo donde se articulan valores, comportamientos y expectativas que responden tanto a dinámicas globales como a particularidades locales.

## MARCO TEÓRICO

El concepto de representación es esencial para comprender cómo los discursos no solo reflejan la realidad, sino que también la configuran, moldeando las formas en que una sociedad entiende determinados grupos sociales. Roger Chartier<sup>3</sup> sostiene que las representaciones son construcciones culturales que estructuran el significado social, mientras que Stuart Hall<sup>4</sup> plantea que los sistemas de representación organizan el conocimiento sobre el mundo a través del lenguaje y las imágenes. Es en el caso de esta investigación, que la representación será analizada a través de los discursos editoriales y visuales de la revista *Ecran*, para identificar cómo estos configuraron una imagen idealizada de la juventud, asociándola con valores culturales promovidos por Estados Unidos. Por otra parte, la juventud puede ser entendida como una construcción social e histórica, más que como una categoría meramente etaria. Autores como Carles Feixa<sup>5</sup> y Yanko González<sup>6</sup> explican que la juventud ha sido conceptualizada de diferentes maneras según el contexto cultural, económico y político. Michel Foucault<sup>7</sup> complementa esta perspectiva al señalar que las categorías sociales son el resultado de discursos de poder que definen y delimitan el significado de ciertos grupos. Desde esta perspectiva, la juventud representada en *Ecran* no era una realidad objetiva, sino una construcción simbólica vinculada a estrategias de mercantilización y a una agenda cultural influenciada por la hegemonía estadounidense.

Para abordar esta cuestión, es fundamental remitirnos al concepto de representación, Peter Berger y Thomas Luckmann, en su análisis de la vida cotidiana, sostienen que la realidad nos moldea y que la comprendemos a través de un conjunto de significados construidos sobre significantes previos. En este sentido, afirman que la realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que yo apareciese en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene un significado para mí.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Roger CHARTIER: *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.

<sup>4</sup> Stuart HALL: *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito, Corporación Editora Nacional – UASB-E, 2013.

<sup>5</sup> Carles FEIXA: *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Editorial Ariel, 1999.

<sup>6</sup> Yanko GONZÁLEZ y Carles FEIXA: *La construcción histórica de la juventud en América Latina: bohemios, rockeros & revolucionarios*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

<sup>7</sup> Michel FOUCAULT, *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

<sup>8</sup> *Op. cit.* Peter BERGER y Thomas LUCKMANN: *La construcción social de la realidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1995, p. 39.

Por otra parte, Emile Durkheim, sociólogo quien introdujo el concepto de representaciones colectivas, califica a la representación como un conjunto muy variado de manifestaciones espirituales que surgen de la participación en común, del compartir e intercambiar cotidiano, de la propia organización social, y son formas de interpretación de la realidad y de expresión de sentimientos, angustias e ideales del grupo<sup>9</sup>. Por tanto, podemos decir que las representaciones en una sociedad conforman una especie de estructura simbólica, en torno a la cual, una sociedad organiza su producción de lo que consideran como “sentido”.<sup>10</sup> Así mismo, el historiador Roger Chartier en su libro *El mundo como representación* señala el surgimiento del análisis de las representaciones como parte del desarrollo de la disciplina histórica, transicionando desde un modelo descriptivo y categorizado hacia una historiografía más interpretativa, en donde los esfuerzos se concentran en descifrar las múltiples redes interrelaciones de una sociedad a partir de acontecimientos.<sup>11</sup> Es así como esta nueva orientación implica no solo describir los acontecimientos históricos o clasificar los fenómenos según categorías preestablecidas, sino también explorar cómo las personas en diferentes épocas han dado sentido a su mundo y han representado su realidad a través de textos, imágenes, prácticas y discursos. Por tanto, podemos afirmar que el estudio de las representaciones nos ofrece una ventana única para entender los procesos sociales y culturales que definieron una construcción simbólica, así como también, es necesario decir que las representaciones no son solo reflejos pasivos de la realidad, sino herramientas activas que contribuyen a la construcción de esta.

Respecto a aquella construcción simbólica, el sociólogo Stuart Hall explica en su obra *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, como la representación comprende la producción de sentido de conceptos en nuestra mente. Así, plantea dos sistemas de procesamiento. El primero, permite relacionar conceptos a través de lo que denomina “representaciones mentales”, generadas por nuestro pensamiento. Según su planteamiento, sin esta conexión entre concepto y representación, comprender el mundo sería imposible. Así, el sentido surge a partir de este sistema de representaciones alojadas en nuestra mente, las cuales se vinculan directamente con conceptos variados, no solamente aquellos pertenecientes a la realidad que identificamos de inmediato, como son los objetos cotidianos, sino que nuestra

---

<sup>9</sup>Vid. Lidia GIROLA: “Representaciones e Imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación” en Enrique DE LA GARZA TOLEDO y Gustavo LEIVA (comp): *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 402-431.

<sup>10</sup>Josetxo BERIAIN RAZQUIN: “Representaciones colectivas y estructuras simbólica de la sociedad” *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 51 (1988), pp. 25-48.

<sup>11</sup>Roger CHARTIER: *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 49.

mente elabora representaciones de conceptos más abstractos, como emociones, y así mismo, puede construir hasta “representaciones mentales” de conceptos inventados a lo largo del transcurso de la historia, como por ejemplo, ciclopes o minotauros mitológicos. A este complejo proceso de construir sentido, el autor lo denomina "sistema de representación", refiriéndose a la capacidad de nuestra mente para organizar, estructurar y relacionar diversos conceptos. De este modo, el sentido se genera a partir de la interacción entre lo real y el sistema de conceptos que poseemos, al que el autor describe metafóricamente como un "mapa conceptual", dicho mapa varía de persona en persona, entendiendo a cada ser individual como único, pero también con elementos en común, que nos permite comunicarnos y entendernos mutuamente dentro de una cultura que nos envuelve. El segundo punto planteado por Hall se refiere al lenguaje compartido, que posibilita la comunicación de los mapas mentales previamente mencionados. En este contexto, destaca las palabras, imágenes o sonidos que adquieren significado como "signos". Estos signos representan conceptos, los cuales se relacionan entre sí dentro de nuestro mapa mental individual. De este modo, los signos se organizan en lenguajes comunes, permitiendo traducir los conceptos que mantenemos en nuestro mapa mental en palabras, imágenes o sonidos. Esto nos facilita comunicarnos y expresar sentido entre nosotros.<sup>12</sup>

En consecuencia, podemos decir que la representación construye sentido mediante dos sistemas fundamentales. Primero, el sistema de representaciones mentales organiza conceptos en nuestra mente, formando un "mapa conceptual" único pero influido por elementos culturales comunes que facilitan la comprensión del mundo. Segundo, el lenguaje compartido permite expresar y comunicar estos conceptos mediante signos como palabras, imágenes o sonidos, creando puentes de significado entre individuos. Así, la interacción entre pensamiento y lenguaje es clave para construir y compartir sentido en el marco de una cultura, remitiéndonos a la etimología de la palabra “cultura”, proveniente del latín *colere*, con significados como habitar, cultivar y honrar con veneración.<sup>13</sup> De esta manera, el lenguaje no solo refleja la forma en que habitamos y entendemos el mundo, sino que también lo modifica. Así, la cultura se convierte en un espacio dinámico donde pensamiento, expresión y acción se entrelazan para dar forma a nuestra realidad. Esta concepción de las representaciones encuentra resonancia en el constructivismo, corriente de pensamiento que plantea que el conocimiento y la realidad social se construyen activamente a través de sistemas de representaciones como los anteriormente vistos:

---

12 Stuart HALL: *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional - UASB-E, 2013, pp. 460-462.

13 Raymond WILLIAMS: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 87.

concepto y signo. Es así, como el constructivismo plantea que la realidad material existe, pero es el sistema de representación aquel que entrega sentido a dicha realidad, a través de actores que conviven dentro de una cultura en común para comunicarse entre sí y dar sentido al mundo<sup>14</sup>.

En el ámbito de los medios de comunicación, la fotografía y el cine marcaron un punto de inflexión respecto a la pintura y la escultura, ya que permitieron una difusión masiva de imágenes y conceptos. El filósofo Walter Benjamin analizó en las primeras décadas del siglo XX este cambio desde la naturaleza misma de estos nuevos medios. Desde los primeros asentamientos humanos, la interpretación de conceptos a través de imágenes plasmadas en una superficie llevó a su reproducción, como en el caso de la pintura y sus copias o “falsificaciones”. La capacidad de replicar una obra dependía de la destreza del autor de la nueva versión, aunque estas reproducciones coexistían dentro de lo que Benjamín describe como culto. A lo largo de los siglos, dicho culto se transformó, pero mantuvo una estructura en la que la obra de arte conservaba un aura de originalidad inalcanzable para cualquier reproducción.<sup>15</sup>

El punto de inflexión y vendría con la invención desarrollo de la fotografía y el cine, esta propuso por primera vez la reproducción de la imagen se desliga del ritual, la obra de arte se compone en torno a su reproductibilidad, al contrario de las formas tradicionales, no tiene sentido encontrar la originalidad en la impresión auténtica<sup>16</sup>. Este tipo de obra, cambio y expandió la forma de producción de imágenes, nunca pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande. Por ejemplo, en el cine, una forma de obra en donde su carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad.<sup>17</sup> Es entonces, que la fotografía y el cine cambian el paradigma en las sociedades y plantea desafíos hacia el creador de las imágenes que produce, del mismo modo en que rara vez reflexionamos sobre la textura de una cuchara sobre la piel, solemos subestimar el impacto de la imagen en nuestra percepción, es entonces que la creación de la imagen también nos muestra otros mundos dentro de nuestra realidad a través de un lente. Es así, como estos tipos de manifestaciones visuales en su infinitud creativa pueden propiciar una percepción colectiva que es capaz de apropiarse de los modos de

---

<sup>14</sup> Stuart HALL: *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional - UASB-E, 2013, p. 467.

<sup>15</sup> Walter BENJAMIN: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2003, p. 49. Al inicio del capítulo, el autor menciona el caso de una estatua de Venus que, en el momento de su creación, fue venerada por los griegos como una deidad, pero que en la Edad Media pasó a ser considerada un ídolo maligno. Sin embargo, Benjamín sostiene que, a pesar de estos cambios en su recepción, la Venus se presentaba de la misma manera ante ambos públicos, conservando lo que él denomina su aura. En este mismo contexto, la nota al pie define el aura como la formación del valor de culto de la obra de arte, vinculado a categorías de percepción espacio-temporal.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 61.

percepción individual.<sup>18</sup> De este modo, la imagen deja de ser solo un medio de culto o expresión artística para convertirse en un agente activo que moldea nuestra percepción del mundo a través de las representaciones visuales presentes en la fotografía y el cine. Estas representaciones configuran poderosas visiones que dan forma a idearios colectivos, algunos de los cuales perduran hasta nuestros días. Para concluir, podemos remitirnos a Stuart Hall y considerar que, dentro de nuestro marco conceptual, la fotografía es una herramienta capaz de representar una diversidad, e incluso una infinidad, de conceptos gracias a su propia naturaleza. Esta capacidad le otorga un papel fundamental en la construcción de significados, permitiéndonos no solo documentar la realidad, sino también interpretarla y comprender su impacto en el conjunto de valores y percepciones compartidas. En este sentido, la fotografía no solo representa conceptos, sino que también contiene y proyecta visiones colectivas. Para nuestro caso de investigación, esto resulta especialmente útil para construir un mapa conceptual de la representación de lo juvenil.

A raíz de lo expuesto en relación con los discursos y las representaciones del concepto de juventud, es relevante considerar la etimología de la palabra "joven", cuya raíz grecolatina proviene de *jovialis*, cuyo significado es "hijo de Júpiter"<sup>19</sup>, el dios romano asociado típicamente con la suerte, la abundancia y la Fortuna. Este concepto se traslada metafóricamente cuando nos referimos a una persona joven, se trata de alguien que posee la suerte y la abundancia de un mundo aún por explorar y descubrir. Esta raíz, que nos conduce hacia una imagen ilusoria, refleja lo ambiguo y amplio que puede llegar a ser el concepto de juventud, abarcando distintos campos, culturas, lugares y épocas, hasta llegar a nuestra actualidad. En primer lugar, podemos comprenderla como una fase que traspasa dos aristas, la fisiológica, en donde inicia con la pubertad física hasta su fin, con el reconocimiento adulto como un estatus cultural.<sup>20</sup>

En *La construcción histórica de la juventud en América Latina*, Carles Feixa y Yanko González afirman que la juventud constituye una universal en la cultura, en donde estaría presente en todas las sociedades y momentos históricos, como un periodo de maduración y preparación para la inserción social<sup>21</sup>. Por lo tanto, la juventud ha estado presente desde los

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 86-87. Como ejemplo de representaciones colectivas referentes a la producción de imágenes, el autor toma como ejemplo al famoso ratón Mickey Mouse, calificándolo como una figura del sueño colectivo que da vuelta al mundo.

<sup>19</sup> María Gabriela PALAZZO: "Nombrar la juventud: discursos y representaciones de un," (presentado en VII Jornadas de Traducción y Terminología, CETRATER, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, septiembre de 2007).

<sup>20</sup> Carles FEIXA: *De jóvenes, bandás y tribus*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999, p. 16.

<sup>21</sup> GONZÁLEZ, Yanko y Carles FEIXA: *La construcción histórica de la juventud en América Latina: bohemios, rockeros & revolucionarios*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

inicios de la humanidad, trascendiendo culturas y civilizaciones, sin embargo, es en los contextos modernos cuando la juventud comienza a consolidarse como un grupo social diferenciado. Podemos rastrear la construcción social de la juventud como un producto de la industrialización, al tratarse de un demandado sector con educación suficiente para satisfacer los requerimientos de la demanda de mano de obra industrializada, posteriormente con el desarrollo y extensión de la educación obligatoria, la cual se incrementó como requisito para el acceso a trabajo, servicio militar o derecho a voto, el segmento “juvenil” fue estructurándose progresivamente y adaptándose a distintas realidades y sociedades. Así mismo, Carles Feixa plantea que la construcción de la juventud está ligada al filósofo Rousseau y su obra *Emilio*, en donde concibe la adolescencia como una metamorfosis interior, en donde despierta su conciencia y, por ejemplo, el sentido social. Por otro lado, la imagen de la juventud como un segmento apartado y diferenciado no aparecería hasta el siglo XX.<sup>22</sup> En aquel siglo, durante el periodo de las guerras mundiales, la juventud se vio enfrentada a la escasez de trabajo y la desescolarización en los países enfrentados con la guerra o la crisis económicas, a la vez, también fueron sujetos de las campañas ideológicas y políticas de los distintos frentes, motivando el desarrollo de una juventud politizada y adherente a los movimientos masivos.<sup>23</sup>

Referente a dichos movimientos, Rossana Reguillo, considera que la irrupción pública de los jóvenes en América latina llegó a finales de la década de los sesenta, esta irrupción, fue construida a través de la industria cinematográfica con películas como “Rebelde sin causa”<sup>24</sup>, y afirma que la juventud que conocemos en la actualidad es una invención de la posguerra, producto de surgimiento de un nuevo orden mundial que valoró la existencia jóvenes especialmente, porque podían ser sujetos de consumo.<sup>25</sup> Es entonces, que aparecería el “consumidor adolescente”, que convertiría su centro de vida social en las escuelas, que les permitía tener sociabilidad a través de distintas formas grupos dentro del establecimiento educacional, convirtiéndose en un mercado masivo adolescente.<sup>26</sup> Por tanto, el concepto de juventud, a lo largo de la historia, ha sido moldeado por distintos factores culturales, económicos y políticos, pasando de ser un periodo de transición biológica a consolidarse como un grupo social diferenciado. Como plantean Feixa y González, la juventud ha existido en todas las sociedades, pero su configuración como una categoría social específica es producto de la

---

<sup>22</sup> Carles FEIXA: *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999, p. 35.

<sup>23</sup> Sandra SOUTO KRUSTÍN: “Introducción: juventud e historia” *Hispania. Revista Española de Historia*, 225 (2007), pp. 11-20.

<sup>24</sup> REGUILLO CRUZ, Rossana: *Emergencias de culturas juveniles*. Bogotá: Editorial Norma, 2000, p. 19.

<sup>25</sup> *Ibid*, 23

<sup>26</sup> GONZÁLEZ, Yanko y Carles FEIXA: *La construcción histórica de la juventud en América Latina: bohemios, rockeros & revolucionarios*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013, pp. 114-115

modernidad y la industrialización, cuando los jóvenes se convirtieron en un sector clave para la educación y el trabajo. En este sentido, la expansión de la educación obligatoria no solo estructuró la juventud como una etapa de preparación, sino que también la vinculó a dinámicas económicas y de consumo. Reguillo refuerza esta idea al señalar que, en América Latina, la irrupción de los jóvenes como actores públicos ocurrió en la posguerra, impulsada por la industria cultural y la mercantilización de sus estilos de vida. En este contexto, la juventud pasó de ser vista como un simple tránsito hacia la adultez a convertirse en un segmento estratégico dentro del mercado y los discursos ideológicos, dando paso a la creación del “consumidor adolescente”.

La transición del concepto de juventud que hemos revisado puede ser analizada a la luz del enfoque de Michel Foucault en su obra *La arqueología del saber*, donde cuestiona la construcción del relato histórico tradicional y el concepto de historia de las ideas. En su propuesta, Foucault rompe con la continuidad de los grandes acontecimientos establecidos por la historiografía convencional, desafiando las narrativas lineales y expandiendo el campo de investigación. Su enfoque se centra en la articulación de los elementos que conforman el relato, en lugar de asumir una evolución progresiva y unitaria de la historia. En relación con esta concepción del relato se señala:

La historia continúa, es el correlato indispensable de la función fundadora: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día -bajo la forma de la conciencia histórica- apropiarse nuevamente todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar su morada. (Foucault 2002, 13)

Este planteamiento evidencia cómo la historia, en su función tradicional, opera como un mecanismo de restauración y unificación de un relato y a la vez, una cierta dominación sobre la naturaleza a través de la explicación única, revelando el mito y creando una narrativa discursiva continua y soberana. in embargo, con el desarrollo de disciplinas como el psicoanálisis, la lingüística y la etnología, el sujeto ha sido desplazado de su posición central como agente soberano del discurso y de su capacidad para estructurar un sistema único de interpretación. Como menciona Foucault:

Cuando quedó claro que el propio hombre, interrogado sobre lo que él mismo es, no podía dar cuenta de su sexualidad ni de su inconsciente (...) se reactivó otra vez el tema de una continuidad de la historia (...) que no sería sistema, sino duro trabajo de la libertad; que no sería forma, sino esfuerzo incesante de una conciencia recobrándose a sí misma y tratando de captarse hasta lo más profundo de sus condiciones. (Foucault 2002, 21-22)

Por tanto, el cuestionamiento a la continuidad histórica como un sistema totalizante abre paso a una concepción de la historia más fragmentaria y plural, donde los relatos ya no se organizan bajo una única matriz explicativa, sino que emergen desde distintas perspectivas, discontinuas y en tensión. Es así como la historia deja de ser una reconstrucción lineal del pasado para convertirse en un campo de disputas donde las estructuras simbólicas desempeñan un papel fundamental.

Si partimos de esta problematización, podemos aplicar la perspectiva de Michel Foucault a nuestra área de interés. Al referirnos a la juventud, no hablamos de una categoría natural o universal, sino de una construcción discursiva configurada a través de un relato impuesto, condicionado por dinámicas de poder, regulaciones mediáticas e intereses ideológicos. Por lo tanto, los conceptos transmitidos a través de representaciones ya sean visuales o discursivas, no surgían de manera espontánea, sino que estos son productos de un conjunto de relaciones complejas entre instrucciones, procesos económicos, sociales, formas de comportamiento, sistema normas, técnicas, clasificaciones y modos de caracterización.<sup>27</sup> Por tanto el discurso no es una simple vociferación dependiente solamente de la persona quien lo emite sino que también responde a este complejo sistema. En este punto, volvemos a recordar la estructura de la representación vista con Stuart Hall, en donde el significado no es inherente a los objetos o conceptos, sino que se construye a través de sistemas de representación que organizan y dotan de sentido a la realidad.

Continuando con Michel Foucault y su enfoque sobre las relaciones de poder en las narrativas, es necesario retomar la discusión planteada al inicio de este apartado sobre la narrativa única y el poder del relato histórico. En este sentido, para comprender cómo la figura de la juventud en la revista *Ecran* no surge de manera espontánea, sino que es el resultado de un discurso construido dentro de estructuras de poder, es necesario analizarla como parte de un régimen de representación que define y delimita su significado. Así, la juventud no solo es

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, 73-74.

representada, sino también modelada por un relato que responde a intereses ideológicos y económicos específicos, es decir, poder. En *Defender la sociedad*, Foucault plantea que la nuestra sociedad está compuesta por múltiples relaciones de poder, que construyen el cuerpo social, el cual no puede funcionar una circulación de un discurso verdadero. De esta manera, el poder funciona a través de los discursos de verdad, obligándonos a producirla, dado de que de esta manera puede seguir funcionando.<sup>28</sup> Pero dicho poder, no es una institución de clases o está definido por ciertos grupos de soberanía y sometidos, el poder se debe analizar como un algo que funciona en cadena, que se ejerce en red, y en dicha red, las diferentes personas pueden estar en la situación de sufrirlo o ejercerlo.<sup>29</sup> Vale decir entonces que en esta investigación sobre la revista *Ecran* y su discurso en torno a la juventud, podemos entender que el poder no solo se manifiesta, sino que también se produce y reproduce a través de sus representaciones. La revista no se limita a reflejar una visión de lo juvenil, sino que construye activamente un modelo específico, alineado con ciertos valores y prácticas que responden a dinámicas de poder más amplias.

---

<sup>28</sup> Michel FOUCAULT: *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 34.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 38.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El análisis de la influencia cultural de Estados Unidos en América Latina durante la Guerra Fría revela un proceso de inmersión que afectó múltiples aspectos de la cotidianidad, desde la moda y la música hasta el cine y los diferentes estilos de vida. En este contexto podemos citar estudios como los de Stefan Rinke, específicamente la obra *Encuentros con el yanqui: Norteamericanización y cambio social en Chile 1898-1990* en la cual analiza la penetración de Estados Unidos en Chile desde distintas aristas, incluyendo economía, política, cultura, sociedad, percepciones y procesos modernizadores del periodo. En este mismo contexto, pero extrapolando esta relación hacia uno más amplio, como es el caso de Latinoamérica podemos encontrar el texto coordinado por la investigadora Daniela Spenser *Especjos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, en donde introduce al lector en primer lugar, en el contexto de la guerra fría y las relaciones de Estados Unidos con Latinoamérica, posteriormente, se ofrece una visión que ubica a los países del hemisferio sur en desventaja frente al avance del sistema capitalista en el mundo y por consecuencia, establecer una posición antagonista que se alineaba de manera beneficiosa para países con intereses anticapitalistas, como la Unión Soviética. Es así como la obra analiza el caso de las políticas implementadas principalmente en México, donde su posición anticomunista le permitió una relativa estabilidad, y Cuba, la cual fue reconocida por el apoyo a las distintas revoluciones desarrolladas en Latinoamérica, para después describir situaciones en donde estas tensiones políticas se manifestaban en las distintas poblaciones de ambos países, revelando las consecuencias de ambas influencias en el cotidiano de estas sociedades.<sup>30</sup>

Siguiendo la influencia de Estados Unidos sobre Latinoamérica en el marco de la Guerra Fría, encontramos una obra que nos entrega una mirada sobre la propaganda que esta empleaba, en *Guerra fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*, editado y compilado por Antonio Niño y José Antonio Montero, en donde se exploran una serie de investigaciones respecto a propaganda Estadounidense alrededor del mundo, dentro del periodo cronológico que abarca el fin de la segunda guerra mundial hasta principio de la década de 1960, esta propaganda sería el resultado de una serie de desarrollo de políticas y relaciones culturales exteriores con el desarrollo de nuevos medios que posibilitaron la construcción de la misma, en este sentido, los editores agruparon la obra en tres ejes temáticos, abarcando Europa occidental, posteriormente un estudio de caso situado en España

---

<sup>30</sup> Daniela SPENSER, Ed: *Especjos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, 2004, pp, 7-8.

y finalizando con Latinoamérica<sup>31</sup>. En la misma línea temática, pero trasladándonos al ámbito cultural, destaca la obra de ensayos recopilados *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, editado por Benedetta Calandra y Marina Franco, este conjunto de ensayos ofrece una perspectiva renovada, alejándose del enfoque tradicional centrado en Estados Unidos, ya ampliamente estudiado. En su lugar, los ensayos proponen un análisis enfocado en las experiencias latinoamericanas frente a la guerra fría cultural, poniendo especial atención en el impacto de las industrias culturales y la propagación del "American Way of Life" en la región, entregando una mirada cronológica desde principios de siglo hasta el inicio de las dictaduras en la década de 1970.<sup>32</sup>

En el contexto de las investigaciones sobre la representación cultural durante la Guerra Fría y el siglo XX, las revistas han emergido como una fuente clave para examinar la difusión y construcción de identidades. Estas publicaciones, integradas al desarrollo de medios escritos de alcance masivo como la prensa, se configuran como poderosos dispositivos culturales. Un ejemplo relevante es la obra *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*, de Eduardo Santa Cruz, donde el autor explora el papel de la prensa en el desarrollo sociocultural de la sociedad chilena durante ese siglo. El autor utiliza la prensa como unidad de análisis para revelar cómo esta ofrecía múltiples representaciones de las realidades presentes en el periodo, demostrando la relación recíproca entre la prensa y la sociedad: mientras esta última moldeaba los contenidos periodísticos, los medios, a su vez, influían en el desarrollo social. Es así, como la obra se divide en 5 capítulos ordenados de manera cronológica, iniciando con la unidad de análisis, seguido por diferentes hechos y conflictos sociales, que culminan en el periodo de dictadura<sup>33</sup>. En este mismo ámbito, destaca otra obra en la que Eduardo Santa Cruz colabora junta con Carlos Ossandón, titulada *Entre las alas y el plomo: La gestación de la prensa moderna en Chile*. Este trabajo profundiza en los procesos históricos que dieron forma a la prensa moderna en el país desde el siglo XIX hasta principios del XX, a partir de diferentes líneas de investigación en torno a la comunicación y los medios masivos, consideran la fuente como un actor a que interactúa a través de estrategias asociadas a prácticas sociales y discursos de la época, es así como los autores dividen la obra en dos grandes partes, siendo la primera advocada a la idea de

---

<sup>31</sup> Antonio NIÑO, y José Antonio MONTERO, Ed: *Guerra fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, pp. 13-14.

<sup>32</sup> Benedetta CALANDRA, Marina FRANCO, Ed: *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 14.

<sup>33</sup> Eduardo SANTA CRUZ: *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014, pp. 7-11.

actor-estrategia y la segunda sobre soporte productor, es decir, a partir del discurso y el contenido de la fuente.<sup>34</sup> Es así como ambas obras comparten elementos, como su objetivo de análisis y el impacto que la prensa como medio masivo sobre las dinámicas sociales, aunque con distintas aproximaciones. Por otra parte, la producción masiva de la prensa en el Chile del siglo XX se desarrolló en conjunto con la expansión del libro y el crecimiento de las editoriales nacionales, encontrando puntos de convergencia en ciertos momentos. En su obra *Historia del libro en Chile*, Bernardo Subercaseaux plantea como objetivo de estudio analizar el libro a través de la metáfora (más presente en anteriores versiones de la obra) del “cuerpo y alma”, destacando cómo su producción física está intrínsecamente ligada a los acontecimientos intelectuales, sociales y culturales que lo rodean y determinan su desarrollo. Asimismo, el autor busca narrar una historia integral que abarque todo el ciclo de vida del libro: desde su producción, distribución y circulación, hasta su consumo.<sup>35</sup> Estructurado en nueve capítulos, la obra nos da cuenta de la evolución de la industria desde la imprenta hasta el desarrollo de compañías transnacionales ya en la década del siglo XX. Finalmente, es necesario mencionar, que, para los fines de esta investigación, la obra nos aporta desde el capítulo IV, valiosos antecedentes sobre el origen de la editorial dueña de la revista Ecran, la editorial Zig-Zag y su expansión hasta el género magazine. A modo de concluir este aparatado, podemos decir que las tres obras analizadas aportan perspectivas clave para comprender el rol de los medios masivos, como la prensa y las revistas, en la construcción y difusión de representaciones culturales durante el siglo XX en Chile. Los trabajos de Eduardo Santa Cruz y Carlos Ossandón destacan la prensa como un actor social dinámico, mientras que el análisis de Bernardo Subercaseaux amplía el panorama al incluir la industria editorial como un fenómeno integral que conecta la producción cultural con los cambios sociales e intelectuales.

Aunque ya hemos analizado la influencia de Estados Unidos en América Latina y revisado obras clave sobre la historia de los medios masivos escritos, como la prensa y el libro en Chile, aún persiste la necesidad de debatir el aporte de estas perspectivas a la comprensión del concepto de juventud. Este análisis resulta fundamental, dado que la juventud constituye un eje central en la presente investigación y su representación está íntimamente ligada a las dinámicas culturales del periodo estudiado. Es, por tanto, clave mencionar el estudio de este segmento a través del ensayo *La construcción histórica de la juventud en América latina: Bohemios, Rockanroleros & Revolucionarios* compilado por los antropólogos Yanko González

---

<sup>34</sup> Carlos OSSANDON, y Eduardo SANTA CRUZ: *Entre las alas y el plomo: La gestación de la prensa moderna en Chile*, Santiago, LOM, 2001, pp. 9-10.

<sup>35</sup> Bernardo SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile*. Santiago, LOM Ediciones, 2010, pp. 9.

y Carles Feixa, los cuales describen el propósito de su obra como una narración de la construcción histórica de la juventud de América latina, desde ámbitos culturales, sociales, teóricos y representacionales, en un contexto global. Esta obra surge ante la necesidad de considerar a la juventud como un sujeto central de estudio, especialmente ante la limitada atención o instrumentalización de este grupo en investigaciones históricas previas. Los autores presentan el libro como un esfuerzo colectivo por tejer los diversos mundos juveniles en América Latina, durante el siglo pasado, empleando un enfoque interdisciplinario que combina la antropología sociocultural y la historia. La estructura del texto se organiza en tres grandes secciones. La primera se centra en ofrecer una síntesis histórica y teórica que prepara al lector a través de los preludios conceptuales necesarios para entender las dinámicas juveniles. La segunda sección aborda lo que los autores denominan “casos”, desarrollados en distintos países latinoamericanos durante el siglo XX, incluyendo Chile, para explorar identidades juveniles desde aproximaciones sociohistóricas específicas. Finalmente, la tercera parte se enfoca en “trayectorias juveniles”, un conjunto de estudios detallados y monografías que conectan teorías y metodologías aplicadas en campos como la cultura, la antropología y otras disciplinas relacionadas.<sup>36</sup>

A partir de esta compilación, podemos seguir con otra obra de Carles Feixa, surgida anteriormente, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* en donde busca explorar las culturas juveniles desde su área de conocimiento. En el capítulo introductorio, el autor utiliza como ejemplo en base a los Sex Pistols y su trascendencia más allá de su existencia como banda formal. A través de este caso, demuestra la significativa influencia de la banda en regiones alejadas de su origen, como en jóvenes en México y España, quienes encontraron en la transgresión del punk una forma de expresión. Este ejemplo es fundamental para ilustrar el objetivo de la investigación: abordar la juventud de manera general y, al mismo tiempo, particular, dentro de contextos transnacionales. El autor, al igual que en la investigación anterior, enfatiza la necesidad de crear esta obra debido a la escasa investigación previa sobre la juventud, aunque reconoce y resalta estudios fundamentales de la antropología que han utilizado a este segmento como objeto de análisis. De este modo, la obra se orienta en dos direcciones principales: por un lado, estudiar la construcción cultural de la juventud, y por otro, indagar en cómo la juventud contribuye a la construcción de la cultura.<sup>37</sup> Además, el autor ha

---

<sup>36</sup> Yanko GONZÁLEZ, y Carles FEIXA: *La construcción histórica de la juventud en América Latina: bohemios, rockanroleros & revolucionarios*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013, pp. 9-14.

<sup>37</sup> Carles FEIXA: *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999, p. 12.

estructurado la obra en siete capítulos que permiten abordar el tema desde lo general hasta lo particular y concreto.

Para finalizar este apartado, podemos sintetizar tres dimensiones clave en el análisis bibliográfico, ofreciendo un panorama bibliográfico que no solo organiza las ideas centrales de la investigación, sino que también invita a reflexionar sobre los alcances y las limitaciones de las obras analizadas en relación con la juventud, los medios masivos y la influencia cultural en América Latina durante el siglo XX. En primer lugar, la revisión de textos como *Encuentros con el yanqui* y *Espejos de la guerra fría* permite reflexionar sobre la dualidad de la influencia cultural estadounidense. Por un lado, se reconoce su capacidad para introducir patrones globales de consumo y aspiraciones modernas, pero también, se cuestiona cómo estas mismas dinámicas crearon desigualdades y generaron resistencias en contextos nacionales. Esta influencia subraya la importancia de estudiar cómo la juventud latinoamericana se posicionó gradualmente como un segmento de consumo, pero también como creadora de significados dentro de este contexto. Ya en el caso de los medios masivos, obras como las de Santa Cruz y Subercaseaux destacan la prensa y el libro como espacios de interacción entre las dinámicas sociales y los procesos culturales. Sin embargo, es importante considerar cómo estas plataformas no solo reflejan realidades, sino que las construyen, definiendo quién tiene la voz y el poder. Esta idea es particularmente relevante para analizar la representación de la juventud en publicaciones como la revista *Ecran*, que no solo documentaba tendencias culturales, sino que también promovía un modelo juvenil alineado con valores asociados a la modernidad y el consumo. Finalmente, la incorporación de estudios sobre juventud, como los de Yanko González y Carles Feixa, invita a pensar en este grupo no solo como receptor pasivo de influencias, sino como un actor cultural activo. La idea de la juventud como constructora de cultura abre una reflexión sobre el poder de los jóvenes en contextos históricos, su capacidad para apropiarse y resignificar corrientes globales, adaptándolas a sus realidades locales. En conclusión, Cada eje presentado apunta a la importancia de integrar un análisis dinámico y relacional que no solo observe la influencia externa sobre la juventud y la cultura, sino que también contemple las respuestas, resistencias y creaciones locales que dieron forma a una identidad cultural única en el contexto latinoamericano. Este enfoque es esencial para comprender no solo las representaciones, sino también las transformaciones de un periodo marcado por profundas contradicciones culturales y sociales.

## METODOLOGÍA

La metodología de esta investigación se basa en un enfoque cualitativo, combinando el análisis de contenido basado en Klaus Krippendorff, para identificar temas recurrentes en los textos de la revista *Ecran* relacionados con la juventud, y clasificar las narrativas de acuerdo con los valores culturales e ideológicos promovidos por la publicación. Además, para el análisis visual, se adoptará un enfoque semiótico inspirado en Barthes, considerando las imágenes, fotografías, ilustraciones y anuncios publicitarios como signos que articulan significante y significado, y que, más allá de su valor estético, transmiten representaciones culturales y modelos de juventud alineados con valores estadounidenses. Este enfoque permite abordar de manera integrada los aspectos textuales y visuales de las publicaciones, examinando cómo ambos contribuyen a la construcción de la identidad juvenil en el Chile de mediados del siglo XX.

Para profundizar en la base teórica del análisis de contenido, esta investigación se apoya en la propuesta de Krippendorff (1997) el cual establece que el análisis de contenido puede definirse como un método de investigación orientado a comprender el significado simbólico de los mensajes. A partir de esta premisa, el autor desglosa que los mensajes no poseen un único sentido, sino que pueden ser interpretados desde múltiples perspectivas. Un mismo contenido es capaz de generar distintas interpretaciones incluso en un solo receptor, lo que evidencia la complejidad inherente a todo proceso comunicativo. La función principal del mensaje, según Krippendorff, consiste en proporcionar al receptor un conocimiento sobre hechos o acontecimientos, aunque siempre mediado por procesos de interpretación. Asimismo, el autor advierte que los mensajes y las comunicaciones simbólicas, remiten a fenómenos distintos de aquellos directamente observables. Más adelante, al referirse a las teorías del significado (entre las que se incluyen por ejemplo, la teoría de los símbolos y la semiología), Krippendorff subraya que todas ellas coinciden en la relevancia de la relación entre los datos y su contexto. En este sentido, los datos se conciben como estímulos físicos o vehículos-signos que adquieren significado a través de su inserción en un marco cultural y comunicativo determinado.<sup>38</sup> Desde esta perspectiva, el análisis del discurso presente en *Ecran* debe situarse dentro del contexto comunicativo en el que se producen los mensajes, considerando las condiciones culturales,

---

<sup>38</sup> Klaus KRIPPENDORFF: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 29-32.

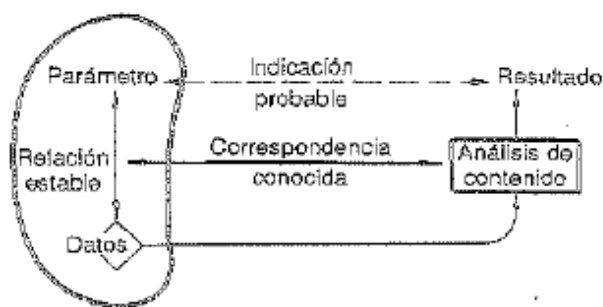


Figura 1: Esquema sobre el proceso de análisis de contenido. Fuente: Klaus Krippendorff: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 72.

ideológicas y editoriales que los configuran. En función de ello, el tipo de investigación aplicado en este apartado se orienta al estudio de fenómenos simbólicos a partir de datos existentes. El modelo inferencial del análisis de contenido propuesto por Krippendorff (figura 1) resulta especialmente útil para comprender la relación entre los datos empíricos y los fenómenos simbólicos que estos representan. En este diseño, los datos son definidos por el autor como una unidad de información registrada en un medio y que transforman significado, estableciendo un puente entre las formas simbólicas y los conocimientos concernientes a su contexto, estos datos emergen a partir de formas simbólicas complejas, enunciadas en un lenguaje espontáneo.<sup>39</sup> En este caso, los datos serán los artículos, imágenes y secciones de la revista *Ecran*, constituyendo el punto de partida desde el cual se busca evaluar un parámetro, que para este fin sería “la construcción de la juventud y los valores culturales asociados al modelo estadounidense”. Entre ambos niveles existe una relación estable, que posibilita formular inferencias sobre el significado simbólico de los mensajes. A partir de una correspondencia conocida, es decir, de la identificación de patrones discursivos y visuales que remiten a ciertos valores, el análisis de contenido permite transformar los datos en indicaciones acerca de cómo la revista configura, regula y comunica determinadas representaciones culturales.

El análisis del discurso se aplicará a los artículos publicados en la revista, con el objetivo de identificar las narrativas y valores culturales asociados a Estados Unidos durante el periodo seleccionado. Para ello, se abordarán dos dimensiones: textual y visual. En la dimensión textual, se seleccionarán artículos, editoriales y secciones dirigidas explícitamente al público juvenil, así como textos que aborden figuras juveniles dentro del cine y la cultura popular. Se analizarán

<sup>39</sup> *Ibid.* pp. 76-77.

las estrategias discursivas utilizadas para representar a la juventud, prestando especial atención al uso de categorías valorativas, referencias temporales y la vinculación con modelos extranjeros, especialmente estadounidenses. En la dimensión visual, se examinarán fotografías, portadas, anuncios publicitarios e ilustraciones que construyan una imagen de la juventud, estudiando su composición, el uso de símbolos y estereotipos, y la relación entre imagen y texto.

En este punto resulta necesario ampliar la comprensión del análisis de los recursos visuales. Para ello, se recurre a la propuesta del semiólogo Roland Barthes, quien, en *Lo obvio y lo obtuso*, define la fotografía de prensa como un mensaje constituido por diversos niveles de significación. Según el autor, este mensaje se organiza a partir de una fuente emisora (en este caso, el equipo editorial encargado de seleccionar y disponer las imágenes), un público receptor que las interpreta, y un canal de transmisión, el cual Barthes describe como “un complejo de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación...”.<sup>40</sup> Por tanto, Barthes plantea que, además de constituir un producto y un medio, la fotografía es también un objeto dotado de una estructura propia. Dicha estructura no funciona de manera aislada, pues mantiene una relación estrecha con el texto que la acompaña (como se verá más adelante). Aunque la escena fotografiada es reducida mediante las técnicas de reproducción, no es reconstruida ni compuesta por partes: no se “arma”, simplemente se registra. Por ello, Barthes sostiene que el mensaje fotográfico no está codificado. Esto no implica que aquello que vemos sea “real” en un sentido absoluto, sino que la fotografía transmite un mensaje cuyo nivel denotativo no depende de un código arbitrario. Si bien existen otros mensajes sin código (como el teatro o la pintura) todos ellos son reconocibles de inmediato para el espectador. A esta dimensión denotativa se suma el contenido analógico del mensaje, es decir, el modo en que la imagen ha sido tratada por quien la produce: iluminación, encuadre, ángulo, composición. Este nivel corresponde a un sentido secundario, un “tratamiento” que introduce en la imagen significados estéticos o ideológicos mediados por la cultura en la que se inscribe. A partir de este carácter imitativo propio de las artes analógicas, Barthes distingue la presencia de dos mensajes en la fotografía: por un lado, el mensaje *denotado*, que corresponde al analogón mismo, es decir, a lo que la imagen muestra en su nivel más literal; y por otro, el mensaje *connotado*, que surge del modo en que la sociedad, a través de convenciones culturales e ideológicas, orienta la lectura del espectador y le propone una determinada interpretación del mensaje visual.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Roland BARTHES: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1982, p. 11.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 12-13.

Por otro lado, en la relación de la imagen con el texto, el autor comenta que toda imagen es polisémica, y a su vez implica que posee una cadena flotante de significados potenciales entre los cuales el espectador selecciona algunos y descarta otros. Esta apertura semántica genera una suerte de indeterminación o “disfunción” del sentido, una interrogante sobre hacia dónde se orienta la significación. Para reducir aquella ambigüedad, en toda sociedad se desarrollan técnicas para fijar esta cadena de significados, con el fin de contraer esta interrogación, entre estas, está el mensaje lingüístico, es así como la palabra pretende responder a la interrogante ¿Qué es eso? Facilitando la identificación de esta *cadena flotante* de significados, constituye una descripción de la imagen. Esta función denominadora, funciona como un anclaje todos los sentidos posibles (denotados) de un objeto, mediante una nomenclatura.<sup>4243</sup> En el caso del “mensaje simbólico”, el mensaje lingüístico deja de limitarse a identificar y pasa a interpretar, actuando como un filtro que controla la circulación de sentidos y evita lecturas no deseadas. Aunque Barthes centra su análisis en imágenes publicitarias, advierte que fuera de ese ámbito el anclaje opera de forma abiertamente ideológica: su función principal es orientar la lectura de la imagen, conduciendo al espectador hacia ciertos significados y relegando otros. Además, esta función no abarca la totalidad del mensaje icónico, sino que, siguiendo la lógica selectiva de destacar unos signos sobre otros, se dirige solo a determinados elementos de la imagen. Como señala el propio Barthes, “el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen...”, evidenciando el poder que el lenguaje ejerce en la construcción de su interpretación.<sup>44</sup>

En entonces que, en consonancia con el texto anterior, el análisis visual se desarrollará mediante un procedimiento sistemático basado en los niveles de significación propuestos por Barthes. En una primera etapa, se realizará una lectura denotativa de cada imagen seleccionada, describiendo sus elementos visibles: tipo de plano, composición, iluminación, gestos, vestuario, escenarios, objetos y disposición espacial. Esta descripción constituirá el registro básico del analogón fotográfico. En una segunda etapa, se procederá al análisis connotativo, identificando los significados culturales e ideológicos asociados a la representación visual. Esta lectura considerará los códigos culturales presentes en las imágenes, los valores asociados a la modernidad, el consumo, la feminidad/masculinidad juvenil y la influencia estadounidense. En una tercera etapa, se analizará la relación entre imagen y texto, atendiendo al rol del titular, el

---

<sup>42</sup>Roland BARTHES: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1982, pp. 35-36.

<sup>43</sup> Barthes describe un ejemplo en base a un anuncio publicitario “ante un plato, puedo tener dudas para identificar formas y volúmenes; el texto explicativo (arroz con atún y champiñones) me ayuda a dar con el nivel *adecuado para la percepción*: me permite acomodar, no solo la vista, sino que también la intelección”.

<sup>44</sup>*Ibid.*, 36-37.

pie de foto y la disposición editorial como mecanismos de anclaje. Se examinará cómo estos elementos verbales reducen la polisemia de la imagen, orientan la interpretación y resaltan ciertos signos visuales por sobre otros. Finalmente, todas las observaciones serán registradas en el apartado “dimensión visual” que incluirá categorías derivadas de los tres niveles mencionados (denotación, connotación y anclaje), permitiendo comparar imágenes entre sí e identificar patrones persistentes en la construcción visual de la juventud dentro de la revista *Ecrán*. Finalmente, el análisis histórico-comparativo permitirá contextualizar las representaciones juveniles de *Ecran* dentro de un marco más amplio, considerando otros medios contemporáneos como revistas nacionales, cine y música, para identificar patrones en el desarrollo de la representación de lo juvenil. Asimismo, este enfoque permitirá analizar cómo los discursos y visualidades en *Ecran* fueron construidos por contextos sociales, políticos y económicos específicos, destacando la influencia cultural estadounidense en América Latina.

Cabe mencionar que el desarrollo del estudio se estructura en varias fases metodológicas. En una primera fase exploratoria, se realizó una revisión bibliográfica orientada a contextualizar históricamente la investigación, abordando la Guerra Fría, la cultura juvenil y la influencia cultural estadounidense en América Latina. Posteriormente, en la fase de recopilación de fuentes, se seleccionaron y analizaron ediciones de la revista *Ecrán* correspondientes al período 1959–1969, consultadas en archivos y bibliotecas digitales, priorizando aquellas que incluyeran artículos, imágenes y publicidades vinculadas a la representación de lo juvenil. El criterio de selección consideró un total de 55 ediciones, organizadas a partir de una muestra sistemática que incluyó los meses de enero, abril, julio, octubre y diciembre de cada año, con el fin de construir un corpus significativo y representativo del período estudiado. En la fase de análisis, las fuentes seleccionadas fueron abordadas mediante herramientas de análisis del discurso y análisis visual, permitiendo categorizar los resultados en función de los objetivos específicos de la investigación. Para facilitar este proceso, la información fue sistematizada en un documento de registro tipo Excel, organizado en columnas que reunían datos generales de cada edición, características de las portadas, información sobre los protagonistas y otros elementos relevantes para el análisis (véase anexo II, pág. 163). Finalmente, en la fase de síntesis e interpretación, los hallazgos obtenidos fueron integrados con el objetivo de responder al propósito central de la investigación, destacando de qué manera las representaciones juveniles en *Ecrán* reflejaron la influencia cultural estadounidense y su transformación en un producto cultural y comercial dentro del mercado mediático chileno.

## **HIPÓTESIS DE TRABAJO**

En esta investigación se espera comprobar, que durante el período de posguerra entre 1959 y 1969, la revista *Ecran* adoptó estrategias editoriales, discursivas y visuales que promovieron una mercantilización progresiva de la juventud chilena, moldeando su imagen y comportamiento de acuerdo con valores culturales influenciados por Estados Unidos. Estas representaciones juveniles no solo idealizaban a este grupo social, sino que también reflejaban y alineaban sus características con los intereses geopolíticos de la Guerra Fría. La creciente importancia del poder adquisitivo juvenil en la economía chilena fue un factor clave para la consolidación de este grupo como un mercado central, un fenómeno observable también en otros medios masivos de la época, como la radiodifusión, el cine, la música popular y otras publicaciones. El análisis comparativo entre estos medios permitirá identificar un patrón de estrategias comerciales y culturales que, bajo el influjo de la cultura estadounidense, configuraron una representación juvenil alineada.

### **OBJETIVO PRINCIPAL**

Analizar la influencia estadounidense en discursos y representaciones de lo “juvenil” presentes en la revista *Ecran* entre 1959 y 1969, enfocándose en las estrategias editoriales, discursivas y visuales utilizadas en el contexto de la Guerra Fría para transmitir valores culturales norteamericanos dirigidos a la juventud chilena.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Identificar elementos editoriales, discursivos y visuales relacionadas con el concepto de juventud presentes en la revista *Ecran* durante el periodo de 1959 a 1969.
- Comprender cómo se estructuraban y comunicaban los valores culturales asociados a la cultura estadounidense en las representaciones juveniles de la revista.
- Analizar los conceptos de mercantilización y cultura de consumo para interpretar cómo la revista *Ecran* transformó lo juvenil en un producto orientado al mercado entre 1959 y 1969.
- Comparar las estrategias editoriales de *Ecran* con las de otros medios masivos de la época, como revistas nacionales, cine y música, para identificar patrones comunes y divergencias en la comercialización de identidades juveniles

## CAPITULO 1

### CONTEXTO HISTÓRICO

#### I. TRAGEDIA Y SECUELA: IMPERIALISMO Y LAS GUERRAS MUNDIALES

Al término de la Segunda Guerra Mundial, el mundo enfrentaba enormes pérdidas humanas y materiales: cerca de 60 millones de muertos, dos tercios de ellos civiles. Europa quedó devastada; ciudades alemanas como Colonia y Hamburgo fueron destruidas casi por completo, Francia perdió una quinta parte de sus edificaciones y Gran Bretaña una cuarta parte de su riqueza nacional. La Unión Soviética sufrió cerca de 25 millones de muertos y millones de desplazados. En Asia, Japón fue intensamente bombardeado y alrededor del 40 % de sus zonas urbanas resultaron destruidas.<sup>45</sup> La magnitud de esta catástrofe está directamente ligada con un largo proceso de rivalidades imperiales que desembocó en la Primera Guerra Mundial (1914–1918). El conflicto enfrentó a los Aliados (Gran Bretaña, Francia y Rusia, luego apoyados por Italia, Japón y Estados Unidos) contra las Potencias Centrales (Alemania, Austria-Hungría, el Imperio Otomano y Bulgaria). La guerra concluyó con la derrota de estas últimas y la firma del Tratado de Versalles.<sup>46</sup> Dicho tratado buscó reorganizar Europa bajo los intereses de los vencedores e imponer fuertes restricciones políticas, económicas y militares a Alemania, considerada la principal potencia enemiga durante el conflicto, dado que estuvo cerca de inclinar la balanza a su favor en el momento más álgido de la guerra, lo que llevó a los Aliados a diseñar un tratado que limitara severamente su poder político, económico y militar.<sup>47</sup> Las consecuencias fueron profundas: millones de muertos, crisis económicas y la caída de imperios como el alemán, austrohúngaro, otomano y ruso..

En este contexto, el periodo entreguerras (1918-1939) puede entenderse como una transición *Inter-sistémica*, es decir, un periodo en el que el antiguo orden, representado por los grandes imperios previamente mencionados, comenzaron a perder poder y soberanía. En consecuencia, las normas y estructuras que estos habían establecido se vieron alteradas, dando paso a un proceso de reorganización global.<sup>48</sup> La pérdida de poder de las potencias tradicionales

---

<sup>45</sup> Robert McMAHON: *La Guerra Fría: Una breve introducción*. Madrid, Alianza Editorial, 2009, pp. 12–14.

<sup>46</sup> Anibal José MAFFEO: *El fin de la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento de un nuevo orden mundial*. *Revista Relaciones Internacionales*, 2005, pp. 1–2.

<sup>47</sup> Eric HOBBSBAWM: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999, p. 39.

<sup>48</sup> Patricia KREIBOHM: *1919: la puerta de la Entreguerras; una Transición Inter-sistémica*. *Relaciones Internacionales*, 2019, pp. 277–278. La autora identifica seis transformaciones relevantes en el periodo de entreguerras: el aumento de la influencia internacional de Estados Unidos tras la Primera Guerra Mundial, el surgimiento de la sociedad de masas y la expansión de la idea de justicia social, el protagonismo de los medios de comunicación de masas, como la radio, que favorecieron la participación femenina en la esfera pública, la

produjo distintos efectos. En países como Gran Bretaña impulsó reformas políticas y sociales, mientras que en otros, como Francia, fortaleció al poder Ejecutivo. En casos más extremos, las democracias fueron reemplazadas por regímenes totalitarios, como el fascismo en Italia y el comunismo en la Unión Soviética. Por otra parte, en los países derrotados, el resentimiento facilitó el ascenso de liderazgos autoritarios, como el de Adolf Hitler en Alemania. Este escenario favoreció nuevas tensiones. Los acuerdos de posguerra dificultaban la recuperación de los países derrotados, mientras la Unión Soviética permanecía aislada. Esta situación propició un acercamiento entre Alemania y la URSS en la década de 1920 y, al mismo tiempo, el fortalecimiento de movimientos de extrema derecha que recurrieron a métodos cada vez más radicales.<sup>49</sup> Durante la década de 1930 se consolidaron los regímenes totalitarios en Alemania, Italia y Japón. En 1933 Adolf Hitler asumió como canciller y al año siguiente se proclamó Führer, impulsando el rearme alemán en abierta violación de los acuerdos de posguerra. Paralelamente, Alemania, Italia y Japón promovieron políticas expansionistas y formaron alianzas, mientras Gran Bretaña y Francia adoptaron una política de conciliación frente a Hitler. Finalmente, en agosto de 1939, la Unión Soviética firmó con Alemania un pacto de cooperación.<sup>50</sup> Ya en septiembre, Alemania invadió Polonia, marcando el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

### **III. ALIADOS CIRCUNSTANCIALES: ESTADOS UNIDOS Y LA UNIÓN SOVIÉTICA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**

La relación entre Alemania y la Unión Soviética se quebró en junio de 1941, cuando Alemania invadió la Unión Soviética y avanzó hasta las cercanías de Moscú. Aunque el ataque fue finalmente repelido por el Ejército Rojo, evidenció la capacidad militar alemana y llevó a Stalin a integrarse al bloque aliado junto a las potencias occidentales. Por su parte, Estados Unidos ingresó a la guerra tras el ataque japonés a la base naval de Pearl Harbor en diciembre de 1941, acción motivada en parte por las sanciones económicas que Washington había impuesto a Japón frente a su expansión en el sudeste asiático. Con la participación

---

consolidación del principio de autodeterminación de los pueblos, el fortalecimiento de la cooperación internacional y la seguridad colectiva y la ampliación de actores en el sistema internacional con la creación de nuevos Estados y organismos como la *Liga de las Naciones*.

<sup>49</sup> HOBBSAWM: *Historia del siglo XX*, p. 43. Para finalizar el capítulo, el autor comenta que, desde aquel punto todas las personas que cruzaban la mayoría de edad en la década de 1930 esperaban la llegada de la Segunda Guerra Mundial, obsesionando de manera errónea a su propia generación.

<sup>50</sup> HOBBSAWM: *Historia del siglo XX*, p. 45

estadounidense, el conflicto adquirió una dimensión verdaderamente mundial.<sup>51</sup> Hacia el final de la guerra, los Aliados coordinaron una estrategia militar conjunta que resultó decisiva para su victoria. En 1943, los ministros de Relaciones Exteriores del Reino Unido, Estados Unidos y la Unión Soviética acordaron las bases para la reorganización de Europa. Ese mismo año, en la Conferencia de Teherán, Churchill, Roosevelt y Stalin discutieron el futuro del continente, alcanzando acuerdos parciales pese a las tensiones sobre Alemania. En 1944, Churchill y Stalin se reunieron en Moscú y delinearon informalmente una primera división de esferas de influencia en Europa del Este.<sup>52</sup> El conflicto concluyó tras los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki, que precipitaron la rendición de Japón en agosto de 1945. Los países derrotados fueron ocupados por los Aliados y el nuevo orden de posguerra comenzó a definirse en la Conferencia de Yalta (febrero de 1945). Allí, Roosevelt, Churchill y Stalin acordaron la división de Alemania en cuatro zonas de ocupación (soviética, estadounidense, británica y francesa) y el reparto de Berlín, además de reconocer la influencia soviética en los territorios ocupados por el Ejército Rojo y aprobar la *Declaración sobre la Europa Liberada*.<sup>53</sup> Así, el liderazgo internacional pasó a manos de las nuevas superpotencias. Estados Unidos emergió como el principal vencedor, con capacidad nuclear y una economía fortalecida por la guerra, mientras que la Unión Soviética consolidó su influencia mediante la ocupación de gran parte de Europa del Este y el poder del Ejército Rojo.<sup>54</sup>

### **I.III. LA AMENAZA DEL MODELO SOVIETICO (1917-1918)**

Tras la Revolución Rusa de 1917, el gobierno estadounidense apoyó al Gobierno provisional ruso mediante préstamos y reconocimiento diplomático, pues su permanencia en la Primera Guerra Mundial favorecía a los Aliados. Sin embargo, esta postura cambió con la toma del poder por los bolcheviques en octubre del mismo año. El nuevo régimen proclamó un modelo de democracia revolucionaria opuesto al liberal<sup>55</sup>, que promovía el derrocamiento del

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, 47-48.

<sup>52</sup> Cristian BUCHRUCKER: “Realidades y mitos en la construcción de la Guerra Fría”, en *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, 2020, pp. 45–46.

<sup>53</sup> BUCHRUCKER: “Realidades y mitos...”, pp. 45–46.

<sup>54</sup> MAFFEO: *El fin de la Segunda Guerra Mundial*, pp. 3-4.

<sup>55</sup> En el artículo “Liberalismo, Neoliberalismo y Postneoliberalismo”, José Vargas Hernández analiza el liberalismo como fundamento político y económico del Estado moderno y del capitalismo. Señala que sus raíces se encuentran en la Reforma Protestante, las revoluciones inglesas y el pensamiento ilustrado. Entre sus referentes destacan Montesquieu, con la división de poderes, y Rousseau, con la idea de soberanía popular y contrato social. En este marco, la libertad se concibe como un derecho individual que se expresa tanto en la esfera moral como en la económica. En el plano económico, autores como Adam Smith, David Ricardo y Thomas Malthus desarrollaron el liberalismo económico, sosteniendo que la búsqueda del interés propio impulsa la actividad productiva y, a

sistema capitalista a nivel global. La revolución bolchevique fue recibida con recelo en Estados Unidos, que incluso amenazó con retirar su ayuda económica si Rusia abandonaba el bando aliado. El gobierno de Woodrow Wilson reaccionó con la esperanza de restaurar un régimen liberal, reconociendo al embajador del antiguo Gobierno Provisional como representante de Rusia y negándose a reconocer a la Rusia soviética hasta 1933. Además, Estados Unidos intervino<sup>56</sup> directa e indirectamente en la guerra civil rusa apoyando al Ejército Blanco frente al Ejército Rojo. Esta oposición respondía tanto a intereses estratégicos como a razones ideológicas, pues el bolchevismo era percibido como una amenaza al modelo estadounidense, sentando así las bases de la futura rivalidad entre ambos países durante la Guerra Fría. En 1918, Rusia firmó la paz separada con Alemania mediante el *Tratado de Brest-Litovsk*, cediendo importantes territorios y recursos a los imperios Alemán, Austrohúngaro y Otomano. Finalmente, el Ejército Rojo logró imponerse en la guerra civil hacia 1920 y paralelamente, en Estados Unidos crecía un fuerte sentimiento anticomunista, alimentado por el auge de movimientos obreros, disturbios raciales y atentados anarquistas, en un clima de temor ante la expansión de la revolución en Europa.<sup>57</sup>

#### **I.IV. LA MISION DIVINA NORTEAMERICANA: PROTESTANTISMO Y EXPANSION.**

Es interesante observar que el rechazo a la expansión de sistemas políticos contrarios al modelo estadounidense fue una preocupación temprana de su política exterior. En las primeras décadas del siglo XIX, mientras los movimientos independentistas se extendían por América Latina, Estados Unidos mantuvo inicialmente una postura de neutralidad frente al conflicto entre España y sus colonias, ratificada por el Congreso hasta 1818. Sin embargo, sectores económicos estadounidenses veían en la independencia latinoamericana, nuevas oportunidades comerciales y simpatizaban con sus principios anticoloniales. En este contexto, en 1819 el presidente James Monroe manifestó a Gran Bretaña su intención de reconocer a las nuevas

---

través del mercado, contribuye al bienestar general. Puede ampliar esta información en José Guadalupe VARGAS HERNÁNDEZ: “Liberalismo, Neoliberalismo, Postneoliberalismo”, en *Revista Mad*, 2007, pp. 66–89.

<sup>56</sup> La intervención estadounidense en defensa de sus propios intereses ya había tenido un episodio previo, en México durante la Revolución Mexicana respondió a la defensa de sus intereses económicos y a la política de “democracia misionera” promovida por Woodrow Wilson. Tras el asesinato de Francisco I. Madero en 1913, Washington apoyó al constitucionalista Venustiano Carranza y llegó a intervenir militarmente tras los ataques de Francisco “Pancho” Villa en territorio estadounidense en 1916. El conflicto se resolvió en 1917 con el retiro de las tropas norteamericanas mediante un acuerdo entre ambos gobiernos. Una visión más detallada de este conflicto puede encontrarse en Aurora BOSCH: “La influencia de la Revolución rusa en Estados Unidos”, en *Juan ANDRADE BLANCO y Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (eds.), 1917. La revolución rusa cien años después*, Madrid, Ediciones Akal, 2017, pp. 197–200.

<sup>57</sup> ANDRADE BLANCO y HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1917, pp. 202-211.

repúblicas y, paralelamente, negoció con España la adquisición de Florida, concretada en 1822. La situación internacional se volvió más tensa en 1823, cuando la invasión francesa a España para restaurar la monarquía de Fernando VII reavivó el temor de una intervención europea en América, preocupación compartida por Estados Unidos y Gran Bretaña, aunque esta última también observaba con recelo el creciente expansionismo estadounidense.<sup>58</sup> Ante este escenario, el ministro británico George Canning propuso a Estados Unidos emitir una declaración conjunta en la que ambas potencias se comprometieran a no intervenir ni apropiarse de los antiguos territorios españoles en América, con el fin de preservar el equilibrio de poder en el continente sin apoyar explícitamente los procesos independentistas en curso.<sup>59</sup> Ante el rechazo europeo al reconocimiento de las nuevas repúblicas y la posibilidad de expandir su influencia en territorios como las Antillas, México y Cuba, el secretario de Estado John Quincy Adams propuso establecer una política que excluyera a Europa de los asuntos americanos, logrando convencer a la administración Monroe. Así, en diciembre de 1823, el presidente James Monroe presentó ante el Congreso la doctrina que posteriormente sería conocida como *Doctrina Monroe*. Su discurso, asociado a la consigna “América para los americanos”, establecía tres principios: el rechazo a nuevas colonizaciones europeas en el continente, la consideración de cualquier intervención europea como una amenaza para Estados Unidos y la decisión de mantenerse al margen de los conflictos entre potencias europeas.<sup>60</sup> La advertencia dirigida a Europa, y en particular a Gran Bretaña, permitió a E.E.U.U ampliar su influencia sobre América Latina, disputando la hegemonía al Viejo Continente y sentando las bases para futuras intervenciones en antiguos territorios coloniales.

Este afán expansionista no surgió solo como respuesta a amenazas externas, sino que se vinculaba a un credo profundamente arraigado en las bases fundacionales del país. La idea del *Destino Manifiesto*, término acuñado por el periodista John L. O’Sullivan en 1845 en *The Morning Herald*, en el contexto de la guerra contra México tras la anexión de Texas, dio nombre a una doctrina que incluso antecedía a la consolidación de Estados Unidos como estado-nación.<sup>61</sup> Con antecedentes religiosos en el protestantismo, específicamente en la ética

---

<sup>58</sup> Leandro MORGENFELD: “Nuestra América frente a la doctrina Monroe”, *Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Batalla de ideas*, 2023, pp. 30–31

<sup>59</sup> Laysa REID: “Los orígenes de la doctrina Monroe y la construcción de la identidad política estadounidense”, *Cátedra*, 2023, p. 59

<sup>60</sup> MORGENFELD, “Nuestra América frente a la doctrina Monroe”, pp. 31-32.

<sup>61</sup> Roberto MARÍN GUZMÁN, “La Doctrina Monroe, el Destino Manifiesto y la expansión de Estados Unidos sobre América Latina. El caso de México”, *Revista Estudios*, 1982, p. 126.

calvinista<sup>62</sup>, se produjo un cambio significativo en el pensamiento evangélico. Según esta doctrina, la acumulación de riqueza y el éxito económico eran interpretados como señales del favor divino, mientras que la ruina se entendía como evidencia de su pérdida. De este modo, el calvinismo contribuyó a legitimar un orden social asociado al desarrollo del capitalismo, vinculando religión, trabajo y acumulación de riqueza. Esta ética llegó a América con los colonos puritanos, influyendo en el desarrollo económico y en la temprana vocación expansionista de Estados Unidos. Asimismo, el credo calvinista alimentó la idea de un pueblo elegido por Dios, lo que reforzó una visión de superioridad moral y la misión de difundir sus valores entre otros pueblos.<sup>64</sup> Durante la colonización, esta visión religiosa y civilizadora se impuso sobre las poblaciones indígenas de América del Norte. Con el tiempo, este impulso evangelizador se proyectó hacia el resto del mundo, en particular hacia América Latina, presentada como destinataria de una misión “civilizadora”. Así, el expansionismo estadounidense puede entenderse como un rasgo constitutivo de su desarrollo, concebido como un mandato divino del *pueblo elegido* para difundir valores como la libertad religiosa, la democracia republicana y el capitalismo.

## II. UNA GUERRA DISFRAZADA.

Como se ha mencionado, la Guerra Fría fue considerada un conflicto ideológico entre Estados Unidos y la Unión Soviética que dominó la escena internacional durante la segunda mitad del siglo XX. Con la irrupción de la bomba atómica, generaciones enteras crecieron bajo el temor constante de un cataclismo nuclear. No obstante, como señala Hobsbawm (1999), una

---

<sup>62</sup> Referente a Juan Calvino (1509-1564), teólogo, jurista y filósofo, considerado uno de los padres de la reforma protestante junto a Martín Lutero. Su doctrina está marcada por el concepto de predestinación, es decir, no todos los hombres están destinados a la salvación, también están predestinados a la condena eterna, pero ambos grupos contribuyen a la gloria de Dios. Para una exposición más amplia sobre su pensamiento y su vínculo con la modernidad, véase: Alberto RAMÍREZ, “De Martín Lutero a Juan Calvino. Sobre el papel del Protestantismo en el surgimiento de la modernidad”, en *Cuestiones Teológicas*, 2009, pp. 129–146.

<sup>63</sup> En la introducción escrita por Joaquín Abellán a la edición en español de *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo* de Max Weber (Madrid, Alianza, 2004), se señala que el autor desarrolló su tesis a partir de una inquietud formulada por un estudiante, lo que lo llevó a indagar en la relación entre el protestantismo y el surgimiento del capitalismo moderno. Como punto de partida, Weber recurre a los escritos de Benjamín Franklin, donde identifica una ética que convierte la acumulación de dinero en un deber moral y en un fin en sí mismo. No obstante, esta mentalidad, observa Weber, no surgió dentro de un sistema capitalista consolidado, sino en un contexto aún pre-capitalista, lo que lo impulsa a buscar sus raíces en el plano religioso. A partir de ahí, emprende un análisis comparado de las principales confesiones religiosas de los siglos XVI y XVII, llegando a la conclusión de que solo una ética religiosa con fuerza normativa, como la del protestantismo ascético y en particular la doctrina calvinista, pudo haber moldeado las disposiciones culturales que hicieron posible el capitalismo moderno. Joaquín ABELLÁN, “Introducción” a MAX WEBER, *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, trad. Joaquín Abellán, Madrid, Alianza, 2004, pp. 7-17.

<sup>64</sup> ROBERTO MARÍN GUZMÁN: “La Doctrina Monroe, el Destino Manifiesto y la expansión de Estados Unidos sobre América Latina. El caso de México”, en *Revista Estudios*, 1982, pp 123-126.

característica singular de este conflicto fue que, objetivamente, no existía un riesgo real e inminente de una guerra total entre las superpotencias, pese a la retórica apocalíptica que ambas promovían. En la práctica, tanto Washington como Moscú aceptaron el reparto global de esferas de influencia establecido tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Así, la Unión Soviética consolidó su dominio sobre los territorios ocupados por el Ejército Rojo, mientras que Estados Unidos pasó a liderar el bloque capitalista occidental.<sup>65</sup> Este acuerdo tácito comenzó a delinearse en la *Conferencia de Yalta*, donde se sentaron las bases del orden bipolar de posguerra. Fue también, la última reunión entre Churchill, Roosevelt y Stalin, ya que el 12 de abril de 1945 Roosevelt falleció, siendo sucedido por su vicepresidente, Harry S. Truman. Con su llegada, la política exterior estadounidense adoptó un nuevo rumbo. En julio de 1945, Truman se reunió con Stalin y Churchill en la *Conferencia de Potsdam*, donde se debatió la organización de Alemania. Stalin reclamó reparaciones por 10.000 millones de dólares, pero Truman se opuso, considerando que ello obstaculizaría la recuperación económica Alemana, clave para la estabilidad de Europa occidental. Ante la falta de acuerdo definitivo, se optó por dividir Alemania en zonas de ocupación. Durante esta conferencia, Estados Unidos decidió utilizar la bomba atómica, lanzada sobre Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, lo que precipitó el fin de la guerra en el Pacífico y limitó la participación soviética en la ocupación de Japón.<sup>66</sup> Así, Washington consolidó su hegemonía en Asia oriental, mientras inauguraba la era atómica, que marcaría en conflicto durante décadas posteriores. Con el transcurso del tiempo, las relaciones decayeron progresivamente, ya en febrero de 1946, el diplomático George F. Kennan, envió un “largo telegrama” a Washington. En él, Kennan hizo hincapié en que la hostilidad soviética para hacia el mundo capitalista era inevitable, así también, que la amenaza externa era una justificación para mantener el régimen totalitario.<sup>67</sup> Esta misiva solamente hizo crecer la hostilidad hacia los soviéticos, aunque la Unión Soviética no representara una amenaza real fuera de su zona de influencia.<sup>68</sup>

La *Doctrina Truman* de 1947 surgió como respuesta al creciente clima de hostilidad hacia la Unión Soviética.<sup>69</sup> Fue presentada el 12 de marzo de ese año a través de un discurso

---

<sup>65</sup> HOBBSAWM: *Historia del siglo XX*, p. 230.

<sup>66</sup> McMAHON: *La Guerra Fría*, pp. 45-51

<sup>67</sup> *Ibid.*, 51-52

<sup>68</sup> Hobsbawm (1999) sostiene que, tras la guerra, la Unión Soviética quedó devastada económica y socialmente, lo que la obligaba a buscar ayuda externa. En ese contexto, no tenía interés inmediato en enfrentarse con Estados Unidos, la única potencia capaz de proporcionarla. Para el autor, la confrontación no fue inicialmente una estrategia deliberada, sino el resultado de las condiciones internas y la debilidad estructural soviética. Véase HOBBSAWM: *Historia del siglo XX*, pp. 236-237.

<sup>69</sup> McMahon (2009) señala que, pese a su limitado poder real, la URSS generaba gran alarma en Europa occidental y especialmente en Estados Unidos. Los soviéticos aprovecharon esta situación impulsando gobiernos afines en

ante el Congreso de los Estados Unidos, en el que el presidente subrayó la urgencia de brindar apoyo a Grecia y Turquía (a petición de Gran Bretaña), países cuya estabilidad se veía amenazada por grupos revolucionarios respaldados por la Unión Soviética.

En sus palabras “La existencia misma del Estado griego se ve amenazada hoy por las actividades terroristas de varios miles de hombres armados, liderados por comunistas, que desafían la autoridad del gobierno...”.<sup>70</sup> Asimismo, el presidente sostuvo que la Unión Soviética había incumplido los acuerdos de Yalta al instaurar regímenes afines en Polonia, Rumania y Bulgaria. Concluyó su discurso con un llamado a la acción “Los pueblos libres del mundo esperan nuestro apoyo para mantener sus libertades. Si flaqueamos en nuestro liderazgo, podemos poner en peligro la paz mundial, y sin duda, el bienestar de esta nación”.<sup>71</sup> Este discurso deja en evidencia la construcción de la amenaza comunista, al presentar a la URSS como un antagonista que se aprovecha de naciones vulnerables. Al mismo tiempo, refuerza la idea de que es imperativo para EEUU defender la libertad, comprometiéndose con el respaldo a los distintos *pueblos libres* del mundo. La contienda estaba definida, el enemigo claramente identificado, y la guerra disfrazada apenas comenzaba a manifestarse públicamente en el escenario internacional. En junio de 1947, el secretario de Estado de Truman, el general George Catlett Marshall, lanza el *Plan Marshall*, proyecto destinado a la recuperación de la Europa devastada posguerra, mediante un sistema de transferencias a fondos perdidos.<sup>72</sup> El plan significó 13.000 millones de dólares en ayuda para Europa occidental, contribuyendo a la recuperación de la región y restableciendo el mercado para los productos americanos.<sup>73</sup> De la misma manera, el plan fue rechazado por los soviéticos, debido a la posible vinculación de las intenciones humanitarias que disfrazarían la intención de crear fricción entre Moscú y sus gobiernos afines.<sup>74</sup>

## II.I. POR EL DOMINIO CULTURAL

---

Polonia, Rumania y Bulgaria, y apoyando movimientos insurgentes en zonas estratégicas como Irán. Véase McMAHON: *La Guerra Fría*, pp. 52-53.

<sup>70</sup> HARRY S. TRUMAN: “Truman Doctrine”, discurso ante el Congreso de los Estados Unidos, Washington D.C., 12 de marzo de 1947, en Miller Center, <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-12-1947-truman-doctrine>.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> HOBBSAWM: *Historia del siglo XX*, p. 244.

<sup>73</sup> McMAHON: *La Guerra Fría*, p. 59.

<sup>74</sup> Frances STONOR SAUNDERS: *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2013, p. 45. Esta información es complementada por McMahon, quien señala que el ministro de Asuntos Exteriores soviético, Molotov, abandonó la Conferencia de París advirtiendo que el Plan Marshall “dividiría Europa en dos grupos de Estados” (*La Guerra Fría*, 2009, p. 244).

El enfrentamiento entre las superpotencias se desarrollaría en distintos frentes y con diversas intensidades a lo largo de las décadas siguientes. Sin embargo, en el ámbito cultural, el choque comenzó desde los momentos culmines de la II Guerra Mundial. Como se ha señalado, la Unión Soviética carecía entonces de armamento nuclear y su territorio había quedado devastado tras la guerra. Aun así, optó por un rumbo distinto: concentró sus esfuerzos en ganar la “batalla por la mente de los hombres”. Por su parte, Estados Unidos debía adaptarse rápidamente. Según informó un oficial de inteligencia a su superior, el jefe de la Oficina de Servicios Estratégicos, la pronta puesta en marcha de la bomba atómica no solo demostraría su poderío bélico como herramienta de presión internacional, sino que también abría la posibilidad para que los enemigos recurrieran a métodos “pacíficos” como la propaganda, la subversión, etc. Provocando así una alteración de equilibrio entre ambos métodos. La misiva concluye resaltando la necesidad de evitar un conflicto abierto, pero subraya la importancia de emplear aquellos métodos “pacíficos”, ya que estos serían fundamentales antes, durante y después de una eventual guerra.<sup>7576</sup>

Para comprender con mayor claridad el papel que desempeñan herramientas como la mencionada propaganda en esta disputa, es necesario detenernos en el tipo de poder que se ejerce a través de estos mecanismos. Solo así será posible dimensionar su alcance y efectividad dentro del escenario de la Guerra Fría. Joseph Nye (2004) acuña el término *soft power* para referirse a la forma indirecta de obtener lo que uno desea. Según señala, un país puede alcanzar los resultados que busca en el ámbito de la política mundial porque otros países aspiran a su nivel de desarrollo, ya sea en términos valóricos, económicos o deseando emular su ejemplo. Asimismo, destaca la importancia de establecer una agenda que permita atraer a otros actores internacionales, en lugar de imponer cambios mediante la amenaza del poder militar o las sanciones económicas.<sup>77</sup> El *soft power* plantea que no basta con demonizar al adversario ni con recurrir a amenazas o coerción, es igualmente fundamental proyectar una imagen atractiva de país, capaz de convertirse en un modelo a seguir para otros. Como ejemplo, tomaremos la nota al pie n.º 71, donde se describe un episodio de disputa entre Estados Unidos y la Unión Soviética en torno a la construcción de una “Casa de la Cultura” soviética en Berlín. En respuesta, Estados

---

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>76</sup> STONOR SAUNDERS describe cómo, en 1947, los soviéticos inauguraron una “Casa de la Cultura” en Berlín, equipada con bar, calefacción, salón y muebles antiguos, lo que provocó una reacción envidiosa del encargado británico de Asuntos Culturales. La iniciativa buscaba llegar a un público amplio y contrarrestar la imagen de incivilización atribuida a los rusos. Como respuesta, Estados Unidos fundó las *Amerika-Häuser*, que ofrecían cine, bibliotecas, conferencias y exposiciones para combatir la propaganda soviética, la cual retrataba a los estadounidenses como “mascadores de chicle, ignorantes prepotentes y culturalmente estériles”. SAUNDERS, CIA, pp. 34-35.

<sup>77</sup>Joseph NYE: *Soft Power: The Means of Success in World Politics*, Nueva York, PublicAffairs, 2004. p. 5.

Unidos impulsó la creación de las *Amerika-Häuser*, centros culturales abiertos al público cuyo eje era la promoción de los valores y expresiones culturales estadounidenses. Esta estrategia buscó posicionar la cultura norteamericana como una alternativa atractiva frente a la soviética, es decir, generó valor en torno a su propia imagen más que centrarse en castigar directamente al adversario. De manera similar, Nye sostiene que el *soft power* se basa en la capacidad de moldear las preferencias de los demás. Por ello, en las democracias, los líderes y candidatos suelen recurrir a este tipo de poder, ya que influir en las preferencias ajenas se relaciona con cualidades intangibles como una personalidad carismática, una cultura atractiva y valores políticos compartidos. En este sentido, si un líder encarna aquello que otros desean, le resultará más fácil ejercer liderazgo.<sup>78</sup>

Retomando las consecuencias de la *Doctrina Truman* y el *Plan Marshall*, Estados Unidos crea la *Ley de Seguridad Nacional* en Julio de 1947, que daría origen a la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y el Consejo de Seguridad Nacional.<sup>79</sup> El legado del presidente Harry S. Truman (quien ejerció hasta 1953) sería la inauguración de una política de agresión e intervención en el extranjero. En junio de 1948, el Consejo de Seguridad Nacional de los Estados Unidos emitió la ultrasecreta directiva NSC-10/2, redactada por George Kennan. En ella se afirmaba que la Unión Soviética y sus aliados llevaban a cabo un programa sistemático de actividades encubiertas destinado a desacreditar los objetivos y acciones de Estados Unidos y las demás potencias occidentales. Como respuesta, la directiva autorizaba la implementación de diversas operaciones secretas (entre ellas, propaganda, sabotaje, guerra económica, subvención de grupos opositores a gobiernos hostiles y apoyo a movimientos de resistencia). Estas acciones debían ser planificadas y ejecutadas de forma tal que no pudiera establecerse vínculo alguno con el gobierno estadounidense.<sup>80</sup>

Una de las formas de ejecutar estas directrices de manera discreta fue mediante la difusión de valores a través de expresiones de la cultura popular. Manifestaciones como el cine, la música o las revistas se convirtieron en vehículos estratégicos para proyectar los ideales estadounidenses. Si se requiere un ejemplo, la industria cinematográfica, definida por Hobsbawm como el entretenimiento de masas por excelencia,<sup>81</sup> ofrece antecedentes claros: ya en las primeras décadas del siglo XX, esta industria tuvo un notable desarrollo en Francia y Estados Unidos. Durante la Primera Guerra Mundial, mientras las industrias europeas se

---

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>79</sup> STONOR SAUNDERS, *La CIA y la guerra fría cultural*, p. 52.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 54-62.

<sup>81</sup> HOBBSAWM: *Historia del siglo XX*, p. 332.

desplomaban, Estados Unidos redirigió sus esfuerzos para cubrir la creciente demanda cinematográfica. Con el respaldo del gobierno, se creó la *National Association of the Motion Picture Industry*, que incorporó contenidos propagandísticos en las producciones filmicas.<sup>82</sup> Así también, en 1930, se adoptó, producto de la presión proveniente de sectores ligados a la iglesia hacia la asociación de productoras de Hollywood (MPPDA), el código de Producción Cinematográfica (o *código Hays*, en honor al presidente de dicha asociación) que regulaba la aparición de, por ejemplo, delitos, muertes y desnudos. Respecto a la aceptación del código, Rodríguez de Austria (2015) sostiene que el anticomunismo desempeñó un papel clave. Tras la Gran Depresión y la crisis económica, muchas miradas se dirigieron hacia el modelo soviético como alternativa. En este contexto, el ala conservadora de la Iglesia Católica coincidió con los intereses del poder económico estadounidense, que veía en el comunismo una amenaza a su liderazgo. Así, incluso cuando la crítica al sistema capitalista se manifestaba únicamente en relatos de ficción, se buscaba contener su avance.<sup>83</sup> Este ejemplo permite concluir que, incluso en ausencia de una *Doctrina Truman* explícita o de un organismo estatal encargado de la censura, los sectores dominantes de Estados Unidos establecieron sus propios criterios anticomunistas. A través de acuerdos internos, se autorregularon mediante un código de producción alineado con sus intereses ideológicos. En este contexto, el anticomunismo funcionó como motor de una forma de *soft power*, no impuesta por la fuerza, sino promovida a través del convencimiento.

## II.II. POR LA HEGEMONÍA REGIONAL: LATINOAMERICA Y LA INFLUENCIA ESTADOUNIDENSE.

Tras la implementación del *Código Hays* y antes de la Segunda Guerra Mundial, Roosevelt promovió una imagen positiva de Estados Unidos en el extranjero, utilizando la industria cinematográfica como herramienta. En 1933 proclamó la *Política de Buena Vecindad*, orientada a fortalecer la cooperación con América Latina y contrarrestar la influencia del

---

<sup>82</sup> ENRIQUE SÁNCHEZ RUIZ, “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural”, en *Revista Universidad de Guadalajara*, 2003, pp. 21–24.

<sup>83</sup> El autor ofrece como ejemplo de esta mirada crítica hacia el sistema capitalista tres filmes: *Heroes for Sale* de William Wellman (1933), *The Power and the Glory* de William Howard (1933) y *Little Man, What Now?* de Frank Borzage (1934). Véase ALFONSO M. RODRÍGUEZ DE AUSTRIA: “El código de producción de Hollywood (1930–1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”, en *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 2015, p. 185.

nazismo y el fascismo en la región.<sup>84</sup><sup>85</sup> Esta colaboración implicaba también el abandono del intervencionismo militar estadounidense que databa del siglo anterior, y que había afectado principalmente a América Central y el Caribe. Como parte central de su política, Roosevelt reafirmó el principio de no intervención en los asuntos internos o externos de los países latinoamericanos.<sup>86</sup> Su visión resultó, en cierto modo, premonitoria, al instalar la necesidad de establecer vínculos tanto culturales como económicos que permitieran, por un lado, frenar la expansión del nazismo en la década de 1930, y por otro, contener la influencia del comunismo tras 1945.<sup>87</sup> Este giro también afectó la relación entre Estados Unidos y los partidos comunistas latinoamericanos, en el contexto de las alianzas internacionales del periodo de entreguerras. Estas se vieron interrumpidas tras el pacto entre Stalin y Hitler, pero se reanudaron durante la Segunda Guerra Mundial. En este escenario, algunos militantes comunistas participaron en gobiernos latinoamericanos, mientras el Comintern<sup>88</sup> flexibilizaba su apoyo a coaliciones orientadas a impulsar reformas.<sup>89</sup>

La política de no intervención de Roosevelt, junto a otros factores económicos y sociales, favoreció avances democráticos en América Latina hacia el final de la guerra. Estados Unidos mantuvo además inversiones en la región, aunque fuera del *Plan Marshall*. En 1953 se creó la *United States Information Agency* (USIA), organismo independiente del Departamento de Estado destinado a promover la cooperación con América Latina y contrarrestar el comunismo y el sentimiento antiestadounidense.<sup>90</sup> Aquel año también estuvo marcado por la muerte de Stalin y la posterior ascensión de Nikita Jrushchov. Del mismo modo, el golpe de Estado orquestado por la CIA en Guatemala contra el gobierno reformista de Jacobo Árbenz en 1954 simbolizó un giro decisivo en el escenario mundial: la política de no intervención promovida por Roosevelt llegaba a su fin, mientras que la desaparición del principal líder soviético cerraba definitivamente el ciclo de la Gran Alianza.<sup>91</sup> La ascensión de Jrushchov como

---

<sup>84</sup>Andrés LÉNÁRT: “América Latina según Whitney y Disney. El cine interamericano de la Política de Buena Vecindad en los años 1930 y 40”, en *Acta Hispanica*, 2018, pp. 55–67.

<sup>85</sup>Lénárt se refiere a la dimensión cinematográfica (y por tanto cultural), como un componente central de la Política de Buena Vecindad, articulada a partir de la creación, por mandato de Roosevelt, de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA). Uno de los principales objetivos de esta oficina fue mejorar la imagen de Estados Unidos en América Latina. Para ello, la OIAA intervino en diversas áreas como el comercio, la comunicación, la prensa, la radio, el cine y la cultura, las cuales convergían en un eje común: la propaganda. Véase LÉNÁRT: “América Latina según Whitney y Disney”, *Acta Hispanica*, 2018, p. 58.

<sup>86</sup>Vanni PETTINÀ: *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2018. Pp. 39-40.

<sup>87</sup>Antonio NIÑO y José Antonio MONTERO, *Guerra Fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 281.

<sup>88</sup>Internacional Comunista.

<sup>89</sup>PETTINÀ, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, pp. 40-41.

<sup>90</sup>NIÑO y MONTERO, *Guerra Fría y propaganda*, pp. 286-287.

<sup>91</sup>PETTINÀ, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, p. 59.

autoridad suprema impulsó una serie de transformaciones orientadas a distanciarse del dogmatismo de su antecesor. En este contexto, se promovió una política más flexible que buscaba abrir espacios de diálogo con países ajenos a la órbita socialista. Esta orientación se consolidó durante el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, celebrado en febrero de 1956, donde se anunció una nueva línea internacional basada en la coexistencia pacífica. Dicha doctrina reconocía la necesidad de convivir con el bloque occidental, rechazando el conflicto armado como vía principal y promoviendo el respeto a la soberanía de los Estados. A partir de este giro, durante la década de 1950 la imagen de la Unión Soviética experimentó una mejora significativa, marcando una clara diferenciación respecto del periodo estalinista. Pero esta aparente suavización de la política soviética no implicaba el cese de las intenciones de expandir el comunismo internacionalmente, sino que motivo al uso de la influencia cultural como la estrategia que cobraba gradualmente relevancia en busca de preparar al mundo para una inminente revolución, dirigiendo sus esfuerzos a territorios distantes, mediante una serie de programas de ayuda destinados principalmente a África y Asia durante el transcurso de los años 50. Aunque Latinoamérica quedaría momentáneamente en segundo plano, la estrategia soviética tocaría inminentemente el territorio.<sup>92</sup>

El giro definitivo hacia América Latina se produjo en 1959, con el triunfo de la Revolución Cubana, que logró derrocar al dictador Fulgencio Batista y colocó a la región en el centro del escenario del conflicto global. Posteriormente, el líder de la revolución, Fidel Castro, declaró oficialmente el carácter comunista del nuevo régimen, lo que llevó a la Unión Soviética a ofrecer su respaldo y protección, consolidando así la presencia del bloque socialista en el hemisferio occidental. La Revolución Cubana tuvo sus orígenes en el fallido asalto al cuartel Moncada en 1953, acción que llevó al exilio a Fidel Castro. Años más tarde, regresó a Cuba acompañado por una pequeña fuerza guerrillera, desembarcando en una zona remota de la isla. Junto a Ernesto "Che" Guevara y un grupo inicial de apenas 100 hombres, inició la ofensiva contra el régimen de Fulgencio Batista. Según Hobsbawm, la revolución triunfó no tanto por la fuerza insurgente, sino por el progresivo debilitamiento del régimen, que terminó por colapsar al perder el apoyo de todos los sectores sociales, desde la burguesía hasta sus propias fuerzas armadas. Castro supo capitalizar este derrumbe, y en consecuencia, heredó el poder.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Rafael PEDEMONTTE: *Guerra por las ideas en América Latina, 1959–1973: presencia soviética en Cuba y Chile*. Santiago, UAH Editores, 2020, pp. 30–33

<sup>93</sup> HOBSBAWM: *Historia del siglo XX*, p. 437

### II.III. PROTAGONISMO EMERGENTE: LA JUVENTUD COMO GRUPO SOCIAL

Ya hemos abordado la propaganda y las estrategias mediante las cuales Estados Unidos intentó orientar el orden mundial, así como su llegada e implementación en América Latina. Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿a quienes estaba destinada esta propaganda?, ¿Cuáles eran sus objetivos y cuáles eran sus principales medios? Si bien la población de ambos bloques protagonistas vivía cotidianamente las consecuencias del conflicto, es fundamental detenerse en un grupo que adquirió una creciente relevancia tras la Segunda Guerra Mundial: la juventud. Aunque la concepción de la juventud ha sido abordada previamente, viene muy al caso recordar el concepto.

A pesar de que la juventud ha existido como fase vital en todas las sociedades, su configuración como grupo social diferenciado surge con la modernidad, la industrialización y la expansión de la educación. González y Feixa destacan su vinculación con nuevas demandas laborales y procesos de escolarización, mientras que autores como Reguillo subrayan que la juventud actual es una invención de la posguerra, moldeada por la industria cultural y el consumo. En este contexto, se consolida una juventud como actor colectivo, lo que abre paso a su conformación como cultura de masas en las décadas de 1950 y 1960. Según Feixa (1999), el surgimiento de la juventud como grupo cultural autónomo puede comprenderse a partir de una serie de factores interrelacionados. En primer lugar, el Estado de bienestar sentó las bases para un crecimiento económico sostenido y una mayor protección de los grupos dependientes, lo que permitió a los jóvenes beneficiarse de una expansión significativa de las oportunidades educativas. En segundo lugar, la crisis de las estructuras tradicionales de autoridad (tras décadas marcadas por regímenes autoritarios en diversas partes del mundo) dio lugar a una demanda creciente de libertad juvenil. En tercer lugar, el contexto económico favorable facilitó la incorporación de los jóvenes al mercado laboral, otorgándoles una progresiva independencia financiera que impulsó la creación de un mercado adolescente específico (*teenage market*), con productos dirigidos especialmente a ellos, como la moda, la música y las revistas. En cuarto lugar, la expansión de los medios de comunicación masiva, como el cine, permitió la consolidación de una cultura juvenil de alcance internacional, con lenguajes propios que se expresaban a través de formatos como la radio y el disco. Finalmente, los autores destacan un proceso de modernización moral, que significó el tránsito desde valores puritanos y capitalistas hacia una ética más flexible (a la que denominan “comunista”), cuya expresión más visible fue la llamada “revolución sexual”, favorecida también por la invención y difusión de métodos

anticonceptivos.<sup>94</sup> El *teenage market* consolidó su presencia en Europa durante la década de 1950, particularmente con el auge del fenómeno adolescente en el Reino Unido. En este contexto, se observa una creciente concentración de mujeres jóvenes, en su mayoría con ingresos propios, que destinaban parte de su dinero a consumos tradicionalmente masculinos, como la cerveza y el tabaco, pero también a productos culturales como ropa, conciertos y discos. Este cambio de hábitos de consumo reflejaba no solo una mayor autonomía económica, sino también la emergencia de nuevas identidades juveniles asociadas al ocio y la cultura popular. Un ejemplo ilustrativo de esta transformación se observa en el caso de Estados Unidos, donde la venta de discos experimentó un crecimiento explosivo: de 277 millones en 1955, con la irrupción del rock, se incrementaron a 600 millones en 1959 y alcanzaron los 2.000 millones en 1973. El poder adquisitivo del segmento juvenil permitió el acceso a bienes que funcionaban como señales materiales y culturales de identidad propias de su grupo etario. No obstante, lo que marcaba una diferencia sustantiva entre las nuevas generaciones y sus padres no era solo la forma de consumo, sino una barrera de experiencias profundamente distinta. Los jóvenes crecieron en contextos sociales, políticos y culturales que contrastaban radicalmente con los vividos por sus antecesores como procesos revolucionarios, ocupaciones por potencias extranjeras o movimientos de independencia frente al colonialismo.<sup>95</sup>

Esta barrera generacional, heredada de los acontecimientos tanto internacionales como locales, atravesó distintas generaciones e impactó de manera diversa en sus respectivas cotidianidades. Si bien es posible identificar ciertos elementos comunes entre los jóvenes de distintos países, no puede ignorarse que las consecuencias de estos procesos adquirieron un carácter marcadamente nacional. En ese contexto, la juventud comenzó a reconocerse a sí misma y a consumir dentro de una especie de burbuja cultural, enmarcada en sus propias experiencias cotidianas. En el caso de Chile, esta dinámica se tradujo, desde la industria de consumo masivo y los medios de comunicación, en la aparición de productos dirigidos específicamente al público juvenil, como las revistas especializadas que proliferaron durante la década de 1960. Estas publicaciones representan el último eslabón de una transformación progresiva del formato revista. Aguilera Ruiz e Iroumé Awe (2018) dan cuenta de este proceso a través del caso de la editorial Zig-Zag (fundada en 1905), que desde principios de siglo impulsó boletines dirigidos a estudiantes, como *El Estudiante*. Con el tiempo, en un proceso que los autores describen como de “perfeccionamiento” de la editorial, los segmentos juveniles comenzaron a incorporarse en revistas de circulación general hasta mediados del siglo XX,

---

<sup>94</sup> Carles FEIXA: *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999, p. 43-44.

<sup>95</sup> HOBSBAWM: *Historia del siglo XX*, pp. 329-330.

aunque sin ser aún objeto directo de estrategias publicitarias ni de consumo segmentado. Dentro de estas publicaciones, destacan especialmente aquellas dedicadas al cine, que operaban como vehículos de circulación de imágenes provenientes de Hollywood. Estos magazines funcionaban así como canales de difusión de la estética y los productos culturales estadounidenses, integrando imágenes, estilos de vida y modelos aspiracionales propios del imaginario hollywoodense.<sup>96</sup> La penetración del cine a través de las revistas, impactó profundamente en Chile mediante el proceso de “americanización”, según Rinke (2013). Las estrellas de cine, accesibles al público a través de las películas, convirtieron la fama en un producto comerciable y atractivo. Paralelamente, la riqueza ostentada por estas figuras alimentó el culto hacia las estrellas de Hollywood: en las portadas de revistas era común encontrar anécdotas sobre sus vidas lujosas, detallando qué objetos compraban o cómo organizaban su tiempo libre. Esta representación transmitía un doble mensaje, al promover el consumo tanto de bienes como de personajes. Así, el desarrollo de la industria cinematográfica impulsó también el crecimiento de la publicidad como medio de difusión y persuasión. El culto a las estrellas de cine transformó los modelos de belleza, así como los comportamientos y las nociones en torno a los roles de género. La abundancia de imágenes provenientes de Hollywood tuvo un impacto masivo, modificando la visión del mundo, especialmente entre los jóvenes.<sup>97</sup>

La visión del mundo moldeada con Hollywood se vio enfrentada por el acontecer tanto nacional como internacional. La crisis económica, la Segunda Guerra Mundial, el ascenso de los movimientos de izquierda, el desarrollo de una economía interna y el fortalecimiento del Estado de bienestar contribuyeron a un cambio de paradigma respecto a la percepción de Estados Unidos como modelo a seguir. La política de Buena Vecindad impulsada por Roosevelt no dio los frutos esperados, como la superación del déficit de desarrollo, y la guerra acentuó el distanciamiento con el país norteamericano. Aunque en 1948 se creó la *Comisión Económica para América Latina y el Caribe* (CEPAL), un organismo ligado a la *Organización de las Naciones Unidas* (ONU) que promovía el desarrollo capitalista mediante la industrialización estatal, la cooperación con capitales extranjeros y reformas estructurales también elaboró una crítica al sistema vigente, al definirlo como estructuralmente desigual y perjudicial para las

---

<sup>96</sup> SAA ESPINOZA, Marcela: “Jóvenes fotografiados: un recorrido histórico a las revistas de juventud y los usos e intenciones de sus imágenes fotográficas”, en Óscar AGUILERA RUIZ y Nicole IROUMÉ AWE (eds.), *Juventud y fotografía en revistas juveniles chilenas del siglo XX*. Santiago, RIL editores, 2018, pp. 94–95.

<sup>97</sup> Stefan RINKE: *Encuentros con el Yanqui: Norteamericanización y cambio sociocultural en Chile, 1898–1990*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013, pp. 190–191

economías periféricas (América Latina).<sup>98</sup> Ni siquiera la *Alianza para el Progreso* (1961)<sup>99</sup> pudo detener el alejamiento para con el modelo liberal capitalista, más aún, considerando la Revolución Cubana de 1959, con la que la URSS se instalaba a los pies de Estados Unidos.

#### II.IV. CHILE EN CONTEXTO DE GUERRA FRÍA (1964-1969)

Durante las primeras décadas de la Guerra Fría, el sistema político chileno reflejaba con nitidez las tensiones ideológicas propias del conflicto global. Hacia comienzos de la década de 1960, la democracia representativa en Chile estaba marcada por una polarización entre dos bloques principales: a la derecha, se encontraban los partidos Conservador y Liberal; a la izquierda, los partidos Comunista y Socialista. En el centro del espectro político emergía la Democracia Cristiana, cuyo candidato, Eduardo Frei Montalva, fue respaldado por sectores conservadores luego del sorpresivo triunfo de un diputado socialista a comienzos de ese mismo año. Frei Montalva había desempeñado un rol destacado en la política chilena. Una de sus acciones más significativas fue su renuncia al cargo de Ministro de Obras Públicas y Vías de Comunicación, en abierta protesta por la masacre ocurrida en la Plaza Bulnes el 28 de enero de 1946, durante el gobierno de Juan Antonio Ríos (en la que resultó asesinada Ramona Parra, quien más tarde daría nombre a las Brigadas Ramona Parra). Del mismo modo, Frei expresó su firme oposición a la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, que ilegalizaba al Partido Comunista y sancionaba a sus militantes, consolidando así su perfil como defensor de la democracia y los derechos políticos.<sup>100</sup>

El 4 de septiembre de 1964, Frei Montalva es electo presidente, e iniciaría su gobierno bajo el lema “Revolución en Libertad”, con una serie de programas de reformas, criticadas por ambos lados del espectro político.<sup>101</sup> Al ser una vía alternativa y separada del comunismo y no directamente desafiante hacia USA, el gobierno de Frei Montalva se benefició de la ayuda de la Alianza para el Progreso durante la administración norteamericana de Lyndon B. Johnson

---

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 269-274.

<sup>99</sup> El presidente John F. Kennedy, en el poder entre 1961 y su trágica muerte en 1963, impulsó la Alianza para el Progreso como una estrategia para América Latina que buscaba replicar, en cierto modo, los efectos del Plan Marshall (1947) en la reconstrucción de Europa. Esta iniciativa contemplaba una serie de reformas económicas, sociales y educativas destinadas a promover el reparto de tierras, fomentar la industrialización, diversificar las economías nacionales e incentivar el comercio con Estados Unidos.

Para profundizar en la implementación de la Alianza para el Progreso en países como Chile y Venezuela, véase: Froilán RAMOS RODRÍGUEZ y Javier CASTRO ARCOS: “La Alianza para el Progreso en Chile y Venezuela, 1961-1963”, en *Tiempo y Espacio*, 2014, pp. 93-138.

<sup>100</sup> Javier COUSO y Carlos HUNEEUS: *Eduardo Frei Montalva: un gobierno reformista. A 50 años de la “Revolución en Libertad”*, Santiago, Editorial Universitaria, 2018, pp. 32-42.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 48.

(periodo 1963-1969) importando grandes empresas como farmacéuticas, fabricantes de alimentos, etc. además de recibir cuantiosas sumas de dinero con un total entregado hasta el final de su gobierno en 1970, de mil quinientos millones de dólares,<sup>102</sup> siendo el país que recibió la mayor cantidad de recursos per cápita de todo el hemisferio. Al gobierno de Eduardo Frei Montalva se le reconocen diversos logros significativos, entre ellos la promulgación de la Ley de Reforma Agraria, la “chilenización” del cobre, el incremento en la recaudación fiscal y la modernización del sistema educativo. Pero hacia fines de la década de 1960, la estrecha relación entre Chile y Estados Unidos comenzó a deteriorarse. La llegada de Richard Nixon a la presidencia (1969–1974) significó un recorte sustancial de los fondos destinados a la Alianza para el Progreso. Al mismo tiempo, una parte significativa de la Democracia Cristiana se desplazó hacia la derecha, lo que derivó en una fractura interna del partido. Este sector, en alianza con la derecha tradicional, impulsó la candidatura del expresidente Jorge Alessandri. En respuesta, el ala progresista de la Democracia Cristiana presentó como su abanderado a Radomiro Tomic. Sin embargo, la división del centro político debilitó sus posibilidades, facilitando el triunfo de Salvador Allende, quien se impuso por un estrecho margen de poco más de dos puntos porcentuales.<sup>103</sup>

El auge y posterior declive del proyecto de Eduardo Frei Montalva representa uno de los modelos de gobierno respaldados por Estados Unidos en el marco de su cruzada anticomunista durante la Guerra Fría. A su vez, dicho proyecto refleja un eco del clima político de la época: la Revolución Cubana había marcado un punto de inflexión en el enfrentamiento ideológico hemisférico, cuyas repercusiones polarizaron profundamente a las sociedades latinoamericanas. Mientras la gesta revolucionaria encendía el entusiasmo de los jóvenes militantes de izquierda, también generaba un temor creciente en sectores de la clase media, preocupados por la inestabilidad, lo que contribuyó al desplazamiento de posiciones políticas hacia la derecha.<sup>104</sup> Cuba no era solo un bastión comunista a escasos kilómetros del territorio estadounidense, sino también una amenaza simbólica cuya posible expansión inquietaba a Washington. Frente a ello, la ayuda económica ya no bastaba: el conflicto había desplazado su centro al Tercer Mundo y se libraba, cada vez más, en el terreno de las ideas.” La Batalla por la mente de los hombres”, proclamada por Estados Unidos, adquiriría en la década de 1960 un nuevo foco: los jóvenes. Así, la disputa ideológica por el alma de América Latina se intensificó, con la juventud convertida en un terreno estratégico de la confrontación global.

---

<sup>102</sup> RINKE, *Encuentros con el Yanqui*, 2013, pp. 280-282.

<sup>103</sup> Mark FALCOFF: “Eduardo Frei Montalva (1911–1982)”, *The Review of Politics*, 1982, pp. 324–325.

<sup>104</sup> PETTINÀ, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, p. 114.



## CAPITULO 2

### EL CONCEPTO DE JUVENTUD EN *ECRÁN* (1959-1969)

#### I. INTRODUCCIÓN: *ECRÁN* FRENTE AL CAMBIO CULTURAL (1959-1969)

En el capítulo anterior se abordó el rol de la editorial Zig-Zag en la producción de productos culturales dirigidos al público juvenil, así como su evolución durante las primeras décadas del siglo XX. Se destacó, además, su vínculo con las revistas de cine y el impacto que tuvo Hollywood en el consumo de dichos productos en Chile. En este contexto, la revista *Ecrán*, fundada en 1930, se inserta plenamente dentro de este tipo de publicaciones, desarrollando un periodismo cinematográfico que acercó al público chileno a las estrellas provenientes de Estados Unidos.<sup>105</sup> Durante la primera mitad del siglo XX, Zig-Zag se consolidó como una de las principales editoriales del país, alcanzando una proyección internacional significativa: para 1941, exportaba más de 260.000 libros a diversos países de habla hispana. A partir de la década de 1950, en Chile, el desarrollo del sistema educacional y el avance hacia una sociedad de consumo masivo propiciaron la expansión de productos derivados del libro, como las revistas, que se integraron de lleno a la industria cultural. En la década de 1960, Zig-Zag publicaba 33 revistas de historietas, además de títulos como *Eva*, *Rosita*, *Telecrán* (sucesora de *Ecrán* tras su cierre en 1969), *Rincón Juvenil*, entre otras. A ello se sumaban formatos populares como las fotonovelas y fotorromances, que ampliaban el alcance de la editorial en el mercado del entretenimiento impreso, buscando ofrecer productos para cada miembro de la familia.<sup>106</sup> Dentro de este conglomerado editorial, la revista *Ecran* desempeñaba un papel clave al acercar Hollywood al público chileno mediante un relato periodístico centrado en el *Star System* (o culto a las estrellas), especialmente en su apogeo durante la década de 1940. Sin embargo, hacia los años 60, la hegemonía del cine estadounidense comenzó a verse desafiada por el auge del cine europeo, particularmente el francés, que si bien ofrecía mayor calidad artística, no lograba igualar el poder de convocatoria de las producciones norteamericanas. En este nuevo contexto, Marina de Navasal asumió la dirección de *Ecrán* al inicio de la década y, aunque mantuvo la fórmula del *Star System*, reorientó la revista hacia sectores medios profesionales que demandaban mayor profundidad en los contenidos y mostraban un creciente interés por el cine europeo. Bajo su liderazgo (y posteriormente bajo la dirección de Luz Marmentini, quien

---

<sup>105</sup> Andrea PARADA ROBLES: “*Encanto desde Hollywood: glamour y feminidad en la revista Ecran (Chile 1930-1931)*”, *Aisthesis*, 2016, p. 192.

<sup>106</sup> Bernardo SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM Ediciones, 2010. Pp .130-167.

asumió en 1964) la revista comenzó a transformarse, incorporando elementos que respondían a los cambios culturales de la época. Entre estas reformas se incluyeron la reintroducción de la firma en las críticas cinematográficas y la publicación de extensos artículos sobre cine nacional e internacional. No obstante, esta nueva fórmula no logró consolidar una nueva audiencia ni retener a los antiguos lectores. Además, el surgimiento de nuevos medios audiovisuales comenzó a desplazar el papel que la revista desempeñaba en el ecosistema mediático chileno. Finalmente, *Ecran* publicó su último número, el N.º 2005, en 1969, siendo reemplazada por una nueva publicación llamada *Telecran*.<sup>107</sup>

## II. LA JUVENTUD BAJO LA LUPA: FORMAS DE DECIR Y MOSTRAR.

En los siguientes apartados nos advocaremos al análisis del concepto de juventud presente en la revista *Ecran* durante el periodo 1959-1969, para cumplir este propósito, se requiere de una aproximación multidimensional, que no solamente analice los discursos presentes, sino que también las decisiones editoriales y visuales que estructuraban a la publicación. Esta perspectiva nos permite comprender cómo se construye simbólicamente la juventud en un medio de comunicación que, precisamente, articula texto, imagen y selección temática en función de contextos ideológicos y culturales específicos. Desde esta mirada, se justifica abordar el estudio desde tres niveles: editorial, discursivo y visual.

Primeramente, retomaremos la concepción de Stuart Hall sobre los sistemas de representación. En el capítulo “The Work of Representation”, parte de la obra *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Hall señala que la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce e intercambia significado entre los miembros de una cultura. Este proceso implica el uso del lenguaje, así como de signos e imágenes que sustituyen o representan cosas.<sup>108</sup> Esto se desarrolla mediante dos sistemas que ya hemos comentado previamente. En esta ocasión, nos centraremos en el segundo sistema, referido al lenguaje compartido, el cual permite interpretar el mundo de manera similar dentro de una cultura común. Sin embargo, para construir significado no basta con comprender de forma parecida (o contar con mapas conceptuales similares), sino que también debemos ser capaces de representar o intercambiar significados y conceptos a través de nuestro lenguaje compartido. Es decir, nuestros mapas conceptuales deben traducirse a un lenguaje que nos

---

<sup>107</sup> Jacqueline MOUESCA: *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, Santiago, Planeta, 1997. Pp. 101-106

<sup>108</sup> HALL, Stuart: “The Work of Representation”, en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall, Londres, SAGE Publications, 2009, p. 15.

permita relacionar nuestras ideas o conceptos mediante palabras, sonidos o imágenes. Estas palabras, sonidos e imágenes se denominan signos, dado que representan conceptos que expresamos desde nuestros mapas mentales hacia otras personas que comparten nuestra cultura. Asimismo, el lenguaje no se limita únicamente a lo que hablamos o escribimos para expresarnos, sino que también las imágenes transportan signos de expresión interpretables, al igual que los gestos, la vestimenta o la música. A partir de esta premisa, podemos afirmar que *Ecran* emplea signos interpretables dentro de una cultura común, utilizando imágenes y texto como lenguajes para construir significado. Dicho significado se enmarca y se regula por convenciones sociales, a modo de un código que permite la comunicación de forma tal que el entendimiento sea mutuo y el significado se mantenga coherente entre nuestros mapas conceptuales.<sup>109</sup> Respecto a las convenciones sociales, podemos vincularlas con el pensamiento Foucaultiano sobre el discurso, el cual plantea que este se encuentra mediado por procedimientos orientados a dominar el acontecimiento aleatorio. En este sentido, las convenciones sociales, que regulan el signo y, por ende, el significado, cumplen precisamente esa función. En consecuencia, el discurso, como manifestación de los convencionalismos y, a su vez, expresión de un código que se articula a través de signos pertenecientes al sistema de representación, no se limita a ser un vehículo de comunicación. También constituye el objeto de deseo y encarna poder: como señala Foucault (2004) es aquello de lo que uno busca apropiarse.<sup>110</sup>

Si hablamos del poder como finalidad, Thompson (1998) define al poder como la capacidad de actuar de acuerdo a propósitos e intereses de cada uno, la capacidad de intervenir en el curso de los acontecimientos y afectar sus resultados, por tanto, al ejercer poder, los individuos emplean recursos que tienen a su alrededor, como medios que les permiten alcanzar sus objetivos e intereses.<sup>111</sup> A partir de esta definición, Thompson distingue cuatro tipos de poder, de los cuales, para los fines de este apartado, nos interesa el “poder simbólico”, también denominado cultural. Este poder se origina en la actividad de producción, transmisión y recepción de formas simbólicas significativas, la cual constituye un aspecto esencial de la vida social, ya que las personas se expresan constantemente a través de símbolos en su necesidad de comunicarse e intercambiar información. En este sentido, ejercer poder simbólico implica que los individuos utilicen recursos (a los que Thompson denomina “medios de información y

---

<sup>109</sup> *Ibid.* pp. 18-22

<sup>110</sup> Michel FOUCAULT: *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2005 pp. 14-15.

<sup>111</sup> John B. THOMPSON: *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 1998. p. 29.

comunicación”) para difundir contenidos simbólicos con la intención de influir en los receptores, orientando sus respuestas y acciones hacia ciertas direcciones en desmedro de otras. Estos recursos se encuentran estrechamente vinculados a instituciones que, a lo largo de la historia, han acumulado y gestionado medios de información y comunicación con el fin de ejercer poder simbólico. Entre ellas destacan las instituciones religiosas, educativas y las denominadas por Thompson como “mediáticas”, orientadas específicamente a la producción y difusión masiva de formas simbólicas.<sup>112</sup> Podemos considerar a la revista como una institución mediática, en tanto surge como una extensión del periódico tradicional, pero con un carácter especializado. Se configura como un medio escrito de aparición periódica que aborda temáticas específicas, orientadas a un público cada vez más heterogéneo. Dentro de sus productos destaca el género *magazín* (o *magazine*), que utiliza este formato para articular y proponer distintas temáticas en sus páginas.<sup>113</sup> En este sentido, se puede catalogar como un dispositivo clave en la producción y circulación de formas simbólicas, al configurar un espacio donde se definen y legitiman representaciones culturales. Desde la perspectiva de Thompson, su carácter mediático le permite transformar contenidos específicos (como modas, estilos de vida o referentes cinematográficos) en mensajes socialmente significativos que orientan percepciones y prácticas.

Ecran articula el poder (y, por ende, el discurso) mediante la utilización de diversos signos, como enunciados, imágenes y artículos a lo largo de sus páginas. Veremos a modo de ejemplo, la figura 2 (p. 64), titulada *Sombreros en Francia*, en la que se presentan fotografías de tres mujeres portando dicha prenda. En este caso, el título se ve reforzado por la visualidad de la composición, construyendo un discurso en el que texto e imagen se complementan y legitiman mutuamente. Por otra parte, los párrafos que acompañan las imágenes describen a distintas estrellas, entre ellas la francesa Mireille Granelli, y comienzan señalando: “Para las jovencitas, los sombreros tejidos (...) son la gran moda”. Aquí el poder se ejerce a través del enunciado: ya no se trata solo de mostrar sombreros franceses, sino de clasificarlos como una “gran moda” y de dirigir el mensaje hacia un grupo específico, las “jovencitas”. De esta manera, la revista no se limita a informar un hecho, sino que conceptualiza una visión del mundo, en la cual los signos visuales y textuales orientan la lectura y modelan percepciones sobre el consumo y la identidad femenina.

---

<sup>112</sup> *Ibid.* pp.33-35.

<sup>113</sup> SANTA CRUZ, *Prensa y sociedad en Chile*, p. 55



Figura 2: Revista Ecran. Sombreros en Francia, Junio 1959. N° 1482. P. 15. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena

Si retomamos el término “jovencitas”, utilizado en la revista, es posible establecer una conexión directa con el concepto de juventud. Como se discutió anteriormente (pp. 12–14), dicho concepto no es estático, sino que surge y evoluciona en un marco histórico y cultural específico. En este sentido, la utilización del término por parte de *Ecran* no solo alude a un

grupo etario, sino que contribuye a delimitar y representar a la juventud como un sector con prácticas, gustos y consumos particulares. De este modo, la revista participa activamente en la construcción simbólica de la juventud y las “jovencitas”. En suma, la revista *Ecran* construye un discurso propio en torno al grupo juvenil, el cual, como hemos señalado, se articula en función de un objeto de deseo. En este sentido, lo “juvenil” no aparece como una categoría neutral, sino como una representación elaborada según lo que la revista desea proyectar y legitimar. Para sostener este poder sobre la noción de juventud, *Ecran* recurre a distintos apoyos (enunciados, imágenes y textos) cuya selección no es aleatoria, sino que responde a las nociones y lineamientos editoriales de la publicación. Por ello, para identificar cuál es el objeto de deseo que la revista atribuye al segmento juvenil, resulta necesario analizar los recursos que emplea: en el plano editorial, a través de los contenidos que selecciona; en el plano discursivo, mediante los enunciados con los que valida determinadas prácticas; y en el plano visual, por medio de las imágenes que refuerzan y legitiman sus concepciones sobre la juventud.

## I.II. DIMENSION EDITORIAL

Para comprender cómo se materializaron dichas representaciones, resulta fundamental examinar la dimensión editorial de *Ecran*. En este nivel, se abordan las decisiones relativas a la selección de contenidos, la jerarquización de temáticas y la organización interna de la revista, aspectos que permiten identificar los criterios que guiaban la construcción de lo juvenil como objeto de consumo cultural. La dimensión editorial, en tanto espacio de mediación entre la línea ideológica, las exigencias del mercado y las dinámicas de la industria cultural, constituye un punto de partida necesario para desentrañar los modos en que se configuró la juventud como categoría simbólica dentro de las páginas de la revista. Thompson (2002) relata que, a medida que se desarrollaba el capitalismo industrial a fines del siglo XVIII y la población migraba del campo a las ciudades para trabajar en fábricas, las tradiciones, religiones y mitos dejaron de ser suficientes para moldear la imaginación colectiva. El avance del capitalismo industrial produjo nuevas relaciones sociales, fundamentadas en un Estado que ejercía su autoridad a través de la ley, en lugar de depender de figuras místicas. Esta secularización de la política y de la vida social favoreció la aparición de las *ideologías*, entendidas como sistemas de creencias seculares con una función tanto legitimadora como movilizadora.<sup>114</sup> Dichas ideologías fueron difundidas

---

<sup>114</sup> John B. THOMPSON: *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana–Unidad Xochimilco, 2002, pp. 118-119.

mediante doctrinas<sup>115</sup> políticas, las cuales fueron facilitadas hacia la población gracias al aumento del alfabetismo y la expansión de la industria del periódico. Como resultado, la población fue aumentando gradualmente su participación pública. Es en este contexto que Thompson describe la aparición del discurso sobre las ideologías, entendidas como sistemas organizados de creencias que interpretaban los fenómenos sociales y se utilizaban para justificar el ejercicio del poder.<sup>116</sup> Siguiendo esta línea, para explicar el surgimiento de la industria cultural, Thompson recurre a los planteamientos de Horkheimer y Adorno en su obra *Dialéctica de la Ilustración*, en donde explica que la secularización de la población eliminaron las creencias místicas para dar paso a una razón científica, que objetiva al mundo. Así, los humanos también son objetivados a través de la subordinación y dominación dentro del capitalismo.<sup>117</sup> En este sentido, Horkheimer y Adorno (1994) sostienen que, como resultado de estos procesos, la cultura de masas adquiere un rasgo uniforme: el cine, la radio y las revistas conforman un sistema armonizado entre sí, ya que toda cultura de masas bajo el monopolio tiende a la homogeneidad. Además, estos productos culturales dejan de ser concebidos como arte, funcionando en cambio como negocios cuya función ideológica es legitimar la “porquería” que producen deliberadamente.<sup>118</sup>

En consecuencia, siguiendo a los autores mencionados, podemos comprender que los formatos masivos (como la revista, en nuestro caso de investigación) ejercen formas de dominación a través del discurso, el cual opera mediante la doctrina y sostiene una ideología en el marco de un sistema político y social, en este caso, el capitalismo. Al ver una revista, advertimos la presencia de discursos que buscan legitimar una ideología en el lector, persuadiéndolo de que determinado mensaje es válido y legítimo. A su vez, dicha ideología se encuentra permeada por una industria cultural que responde a un monopolio de intereses. En este escenario, las distinciones aparentes entre productos culturales, como los diferentes géneros cinematográficos o los semanarios de revistas a distintos precios, cumplen la función de clasificar a los consumidores: al ofrecer un producto para cada perfil, se refuerza la ilusión

---

<sup>115</sup> Aunque Williams no se refiere textualmente a la palabra “doctrina”, analiza el uso del término *doctrinario* en el contexto político contemporáneo, aplicándolo a grupos, personas o actitudes basadas en un conjunto determinado de ideas. Asimismo, rastrea su uso histórico en Francia, en 1815, donde servía para describir a un partido que buscaba conciliar posiciones extremas. Para mayor detalle, véase WILLIAMS: *Palabras clave*, pp. 110-111.

<sup>116</sup> THOMPSON: *Ideología y cultura moderna*, pp. 119-120.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 147. Thompson utiliza esta lógica de dominación como punto de partida para introducir el análisis de la “industria cultural” según Horkheimer y Adorno, a la que describe como la mercantilización de las formas culturales producidas por la industria del espectáculo en Europa entre finales del siglo XIX y el XX.

<sup>118</sup> Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994, pp. 165-166.

de diversidad, cuando en realidad todos permanecen dentro de la lógica monopolística.<sup>119</sup> Del mismo modo, como hemos visto, el formato escrito y dirigido a un público masivo fue un elemento clave en la propagación de ideologías durante la época moderna y en la consolidación del Estado-nación. A lo largo de los siglos XIX y XX, este formato, en particular el periódico, expandió su influencia y circulación a escala global. Si bien en sus orígenes estuvo dirigido a élites restringidas, el crecimiento del alfabetismo y la ampliación de la participación en la esfera pública transformaron su orientación, abriéndolo a un público cada vez más amplio. Paralelamente, la prensa adoptó un periodismo más ligero, con presentaciones visualmente atractivas y una mayor atención al crimen, los deportes y las apuestas, al mismo tiempo que incorporaba de manera progresiva la publicidad comercial, la cual llegó a desempeñar un papel central en la organización financiera de los periódicos. La integración de la publicidad marcó un antes y después para la circulación de los periódicos, ya que estos fueron progresivamente requiriendo una inversión de capital más cuantiosa para mantenerse en competencia, afectando negativamente al propietario tradicional que sostenía un periódico como empresa familiar, para dar paso al desarrollo de grandes organizaciones que sostenían varios periódicos que se desarrollarían fuertemente durante el siglo XX. La integración de la publicidad marcó un punto de inflexión en la circulación de los periódicos, ya que estos comenzaron a requerir inversiones de capital cada vez más cuantiosas para mantenerse en competencia. Este cambio debilitó al propietario tradicional que gestionaba la prensa como empresa familiar y dio paso al surgimiento de grandes organizaciones capaces de sostener varios diarios, consolidándose con fuerza a lo largo del siglo XX.<sup>120</sup>

En el caso chileno, podemos encontrar un ejemplo de este proceso en el desarrollo editorial encabezado por Zig-Zag, un conglomerado que, entre otros productos, controlaba la revista *Ecran*, dirigida a un público segmentado. Fundada en 1905, Zig-Zag se integró tempranamente a la expansión de los formatos impresos. Como señala Santa Cruz (2014), en su primera edición se trató de una revista promocionada con novedosos afiches y carteles callejeros. Citando a Carlos Ossandón, el autor destaca que la publicación fue especialmente innovadora por el uso de la imagen fotográfica en papel, lo que la diferenciaba de sus competidores. A ello se sumaba la integración de diversos soportes (fotografía, ilustración, diagramación y tipografías variadas), elementos que no solo le otorgaban un carácter distintivo, sino que además modelaban los gustos de su audiencia.<sup>121</sup> Así, la revista Zig-Zag causó impacto,

---

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 168.

<sup>120</sup> THOMPSON: *Ideología y cultura moderna*, pp. 259-263.

<sup>121</sup> SANTA CRUZ, *Prensa y sociedad en Chile*, p. 56.

estableciéndose como un referente noticioso, de crónica social y cultural para los sectores altos y medios hasta mediados de la década de 1960. Dentro de la revista, colaboraron intelectuales provenientes de distintos sectores político, desde Benjamín Subercaseaux hasta Baldomero Lillo.<sup>122</sup> De este modo, Zig-Zag no solo marcó el desarrollo de la industria editorial en Chile durante el siglo XX, sino que también sentó las bases de una cultura de masas en la que publicaciones como *Ecrán* se insertarían como productos especializados, dirigidos a públicos definidos en el contexto de la modernización cultural del siglo XX.

En continuidad con este fenómeno, Néstor García Canclini (1995) sostiene que ni las distintas revoluciones, estudios ni movimientos políticos y artísticos alternativos evidenciaron con la misma claridad los cambios en el ejercicio de lo público y de la ciudadanía como lo hizo el rápido crecimiento de las tecnologías audiovisuales de la comunicación. Estas nuevas tecnologías establecieron modos distintos de informarse, de comprender la comunidad y de ejercer derechos. Frente a la desilusión de la población respecto de la burocracia estatal, los partidos políticos y los sindicatos, las personas recurrieron a la radio y a la televisión en busca de servicios, justicia, reparaciones o, simplemente, atención.<sup>123</sup> En este sentido, resulta lógico que la juventud haya encontrado un espacio propio en los medios masivos, como las revistas, el cine o la música, dado que su configuración como segmento social comenzó a gestarse durante las primeras décadas del siglo XX. González y Feixa (2013) sostienen que la adolescencia fue “inventada” a inicios de la era industrial, aunque fue recién en el siglo XIX, con las reformas en la educación, el trabajo y la organización familiar, cuando emergió una generación consciente de su capacidad para construir una cultura diferenciada de la de los adultos.<sup>124</sup> Este proceso se profundizó en las primeras décadas del siglo XX, consolidando a la juventud como un grupo social y cultural con identidad y prácticas propias. Tras la Segunda Guerra Mundial, la juventud adquirió un papel protagónico en la escena pública; sin embargo, en Occidente predominó un modelo conformista que representaba la adolescencia como un período exento de responsabilidades.<sup>125</sup> Paralelamente, emergió otro modelo, el del “rebelde sin causa”, caracterizado por una actitud inconformista que se percibía como una amenaza a los fundamentos de la civilización. Ambas representaciones juveniles encontraron un terreno fértil en el desarrollo de los medios masivos, que facilitaron la configuración de una cultura juvenil internacional-popular articulada a través de la radio, el disco y el cine. Estos lenguajes

---

<sup>122</sup> SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile*, p. 130.

<sup>123</sup> Néstor GARCÍA CANCLINI: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México D.F., Grijalbo, 1995. P. 25.

<sup>124</sup> GONZÁLEZ y FEIXA: *La construcción histórica de la juventud en América Latina*, p. 90.

<sup>125</sup> FEIXA: *De jóvenes, bandas y tribus*, p. 41.

universales posibilitaron que los jóvenes comenzaran a identificarse más con sus pares etarios que con los adultos. A ello se sumó un factor decisivo: la consolidación del *teenage market*, un espacio de consumo orientado a los jóvenes, quienes adquirirían progresivamente mayor capacidad adquisitiva. Dentro de este mercado se desarrollaron productos culturales como revistas, música y moda, concebidos y promovidos específicamente para adolescentes.<sup>126</sup> Respecto al auge y protagonismo de la juventud dentro de la cultura de masas, que comenzaba a ocupar un lugar central en la esfera pública, Humberto Eco (1984) advierte una paradoja: aunque la juventud se percibía como protagonista de la vida social, lo hacía a través de modelos culturales burgueses difundidos por los medios masivos, que eran asumidos como expresiones propias y autónomas. Desde las estrellas del cine hasta los personajes de las novelas románticas, la cultura de masas ofrecía representaciones y situaciones humanas que, si bien no guardaban relación directa con la experiencia de los consumidores, se presentaban como modelos a seguir.<sup>127</sup> Para comprender cómo los consumidores incorporan estos modelos, Eco señala que el proceso ocurre a través de una identificación privada entre un objeto o imagen y un conjunto de finalidades, conscientes o inconscientes. De esta manera, se genera una unidad entre la imagen y la aspiración: el objeto o la representación se transforman en un símbolo ritual, una imagen mítica en la que se condensan deseos y aspiraciones, proyectando aquello que los individuos anhelan ser.<sup>128</sup>

A partir de lo anterior, podemos comprender por qué *Ecran* dedicó gran parte de sus páginas a la exhibición de estrellas de cine: se trataba de modelos a seguir desde una mirada hegemónica que utilizaba los medios masivos como vehículos de transmisión ideológica hacia sus consumidores. Estos referentes no permanecieron estáticos, sino que se adaptaron a los cambios culturales. A medida que la juventud fue ganando protagonismo en la esfera pública, la revista redefinió su público objetivo y ajustó sus contenidos, moldeando sus productos para captar a este nuevo y atractivo segmento social, pero manteniendo una línea editorial que respondía al desarrollo capitalista del siglo XX. De este modo, *Ecran* no solo diversificó sus estrategias editoriales, sino que también se convirtió en un espacio de producción simbólica donde se instalaron modelos juveniles específicos, legitimando ciertos discursos mientras marginaba otros.

### **I.III. DIMENSIÓN DISCURSIVA.**

---

<sup>126</sup> *Ibid.* pp. 42-43.

<sup>127</sup> Humberto ECO: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1984 p. 30.

<sup>128</sup> *Ibid.* pp. 252-253.

Si en el plano editorial la revista *Ecran* ajustó sus contenidos y estrategias para captar a un nuevo público juvenil, en el nivel discursivo desplegó un conjunto de narrativas, metáforas y lenguajes que contribuyeron a definir lo que significaba “ser joven” en el Chile de mediados del siglo XX. Estos discursos, lejos de ser neutrales, operaban como vehículos de legitimación de determinados modelos culturales, mientras desplazaban o invisibilizaban otras formas de juventud. De este modo, el análisis discursivo permite reconocer cómo el lenguaje de *Ecran* no solo describía a los jóvenes, sino que participaba activamente en la configuración de sus representaciones.

En la introducción de *El orden del discurso*, Michel Foucault (2005) propone una hipótesis “supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio”.<sup>129</sup> De este modo, el discurso no solo determina qué puede ser dicho, sino también aquello que queda silenciado. Entre los mecanismos que regulan esta producción, Foucault identifica los procedimientos de “exclusión”, dentro de los cuales se encuentra lo “prohibido”.<sup>130</sup> Este recurso evidencia la estrecha relación entre discurso, deseo y poder, mostrando cómo el decir está siempre condicionado por mecanismos de control. Así mismo, Foucault destaca el procedimiento de “exclusión”, ejemplificado en la figura del loco medieval, cuya palabra carecía de valor, puesto que no contenía ni verdad ni relevancia.<sup>131</sup> En nuestro caso de investigación, la representación de la juventud en *Ecran* tampoco escapa a estas dinámicas: responde a una ideología que, al decidir qué mostrar y qué omitir, pone en juego procedimientos de exclusión en función del público al que se dirige, es decir, el discurso construye una representación, más que solo describirla. En consonancia con lo anterior, el lingüista Teun van Dijk (2013) complementa esta mirada, argumentando que una condición importante para el ejercicio del control social a través del discurso, es el control del discurso mismo y de su producción.<sup>132</sup> Los grupos poderosos dominan un amplio rango de estilos discursivos: controlan los diálogos, las reuniones, redactan leyes, libros, instrucciones y otros textos, actuando como hablantes activos. En contraste, los grupos desfavorecidos carecen de poder y se les niega la posibilidad de expresarse. De este modo, el discurso se convierte en un instrumento tangible del poder, a través del cual un grupo, ya sea institucional o de clase, ejerce su influencia al determinar el acceso a los contenidos y

---

<sup>129</sup> FOUCAULT, *El orden del discurso*, p. 14.

<sup>130</sup> *Ibid.* “Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia”.

<sup>131</sup> *Ibid.* pp. 15-18.

<sup>132</sup> Teun A. van DIJK: *Discurso y poder*. Barcelona, Gedisa, 2013. p.64.

estilos comunicativos disponibles. Lo anterior, se puede ver patente en las formas de reproducción del discurso, de reproducción masiva, así como la distribución e influencia. Como ejemplo, van Dijk se refiere a las organizaciones corporativas de medios, que controlan tanto las condiciones de producción como en el caso de los periódicos y las editoriales, como así también quienes son parte de las corporaciones, como sus contrataciones, presupuestos, la orientación editorial y los contenidos. Aunque, las organizaciones que dependen de la publicidad (como la revista), el control recae indirectamente en los anunciantes y actores institucionales que suministran la información de la cual dependen dichas organizaciones.<sup>133</sup> Además, como señalan Horkheimer y Adorno, todas estas entidades responden a un mismo poder hegemónico que regula los modos de distribución, controlando así no solo el discurso de los medios masivos, sino también, en parte, la conversación pública. Por otra parte, van Dijk sostiene que el proceso de producción del discurso está controlado por una “élite simbólica”, compuesta por periodistas, escritores, artistas y otros agentes culturales que poseen la capacidad de definir contenidos, estilos y formatos comunicativos, determinando qué se dice, cómo se dice, quién puede hablar y de qué manera se presenta el discurso. Este tipo de élite puede fijar la agenda de las discusiones públicas, influir en la relevancia de determinados temas y en la cantidad y tipo de información difundida, especialmente en lo relativo a la representación pública de personas o grupos. En este sentido, la élite no solo fabrica y transmite conocimiento, creencias, moral e ideologías, sino que convierte su poder simbólico en un poder ideológico. Sin embargo, estas élites también se encuentran condicionadas por las corporaciones que integran el poder hegemónico, lo que limita su autonomía y convierte a sus miembros en portavoces de intereses institucionales o corporativos.<sup>134</sup>

Como ejemplo de la influencia del discurso, veremos un ejemplo a través de la figura 3 (pág. 63), en donde la mirada nos lleva inmediatamente al título en letras cursivas *¿Cómo se fabrica una “sirena” de 16 años? El extraño caso de Tuesday Weld*<sup>135</sup>, dirige inmediatamente nuestra atención hacia la persona en cuestión, despertando curiosidad sobre ella. La autoría del artículo corresponde a Mildred Madison. La composición incluye cuatro imágenes y, debajo, una sección con fondo negro donde la autora describe cada fotografía según su criterio. Si observamos la segunda imagen de izquierda a derecha, se ve a una niña hincada sobre una silla, con las manos juntas en posición de rezar y la mirada hacia arriba. Madison introduce el párrafo

---

<sup>133</sup> *Ibid.* pp. 64-65.

<sup>134</sup> *Ibid.* pp. 65-66.

<sup>135</sup> Tuesday Weld (nacida en 1943) fue una actriz estadounidense, ganadora de un Globo de Oro a mejor actriz promesa en 1960. Entre sus trabajos destacan “Looking for Mir. Goodbar” (1977) y “Erase una vez en América” (1984).

así: “Dios mío, dame amiguitas con quien jugar” ...debe haber pedido Tuesday a los seis años, mientras le sacaban esta fotografía para promocionar una bata de levantarse. No podemos saber con certeza cuál era la situación real; al leer, relegamos la verdad a la descripción de la autora, quien construye un relato que transmite la sensación de soledad de la niña y nos hace asumir sus pensamientos y deseos, reforzando el poder del discurso en la representación de la juventud. Inmediatamente debajo de la sección con fondo negro, la autora introduce la siguiente descripción: “Entre las jóvenes estrellas de Hollywood destaca Tuesday Weld, una rubiecita de dieciséis años, ya famosa por sus frases intempestivas (...) y actitudes de sirena. Se suele fotografiar envuelta en una toalla y... sin nada más, logrando con ello que hasta la más sofisticada gente de Hollywood levante sus cejas en gesto de sorpresa”. Nuevamente, el discurso nos impacta: no tenemos evidencia de que la actriz destaque realmente ni de cuáles son sus supuestas “actitudes de sirena”, pero aceptamos como verdad lo que nos presenta Madison, y, por extensión, lo que Ecrán transmite. Incluso el gesto de la toalla resulta ambiguo: ¿cuál es exactamente la reacción de sorpresa de la gente de Hollywood y quiénes son esos observadores? Aun así, la narrativa deja un dejo de duda y manipula nuestras propias concepciones, construyendo una imagen de la actriz a partir de un hecho narrativo elaborado por la autora.

En conjunto, este ejemplo evidencia que Ecrán no se limitaba a informar sobre la juventud, sino que construía representaciones específicas mediante el discurso, seleccionando cuidadosamente qué mostrar y qué omitir, y moldeando la percepción del lector. La construcción de la figura de Tuesday Weld ilustra cómo la revista articulaba narrativas que combinaban curiosidad, admiración y ambigüedad, transmitiendo valores y modelos culturales implícitos. Así, la dimensión discursiva de la investigación revela que Ecrán elaboraba relatos que buscaban formar un modelo de juventud por medios de dispositivos que destinados a moldear conductas, estilos de vida, prácticas y patrones, directamente relacionados con el modelo que Estados Unidos buscaba propagar, difundir, exportar e imponer a escala internacional. En este sentido, la revista operó como mediadora cultural, traduciendo y difundiendo representaciones vinculadas a valores estadounidenses. Este marco discursivo no se agotaba en la palabra escrita, sino que encontraba en la dimensión visual un complemento indispensable: los cuerpos, gestos e iconografías materializaban de manera concreta las aspiraciones y estereotipos propuestos, reforzando los sentidos previamente construidos en el plano textual.

EL EXTRAÑO CASO DE TUESDAY WELD

# ¿Cómo se fabrica Una "SIRENA" de 16 años?

Por MILDRED MADISON



La primera foto "comercial" de Tuesday Weld, cuando tenía tres años de edad, como modelo de un traje de baño.



"Dios mío, dame amigas con quien jugar"... debe haber pasado Tuesday, a los seis años, mientras le sacaban esta fotografía destinada a hacer publicidad a una lata de lavavajillas.



Tuesday al entrar a la edad del "patito feo", cuando el desarrollo preadolescente la obliga a "ocultarse".



Desaparece el mal tallo del "patito feo", cuando el Tuesday reaparece bellísimo a los doce años.

ENTRE las jóvenes estrellas de Hollywood destaca Tuesday Weld, una rubicita de dieciséis años, ya famosa por sus frases intempestivas (hemos consignado algunas de ellas más arriba) y actitudes de sirena. Se suele fotografiar envuelta en una toalla y... sin nada más, logrando con ello que hasta la más sofisticada gente de Hollywood levante las cejas en gesto de sorpresa. ¿Hay en Tuesday Weld una nueva Clara Bow, Jean Harlow, Ava Gardner o Lana-Turner? Es decir, será una estrella que más brillará por sus escándalos personales y su belleza que

por su talento? Lo curioso es que se plantea esta interrogante a propósito de una muchachita que acaba de cumplir los dieciséis años y que ha filmado sólo dos películas: "El Inconquistable Sexo Débil" (estrenada en Santiago) y "High Time", con Bing Crosby, Fabian y Richard Beymer. A la edad que Tuesday tiene debía hallarse en el colegio y bajo el alero de su familia y no dando que hablar en las columnas de chismografía.

### ¿COMO ES TUESDAY?

Tuesday significa martes, y, aunque ra-

ro, es el verdadero nombre de la estrella. Empezó a trabajar a los tres años de edad como modelo infantil. Con un descanso de dos años (para superar la edad del "patito feo"), Tuesday siguió trabajando como modelo —tanto de modas como de fotografías de publicidad— hasta que cumplió los quince años y se trasladó a Hollywood. Allí fue "descubierta" para el cine y debutó con "El Inconquistable Sexo Débil". Ahora se habla de ella como la futura "sirena" de Hollywood. Es corriente verla con el grupo "beatnik" de la ciudad del cine, formado por adolescentes vestidos casi siempre de pantalón y sweater, con el cabello estudiantilmente revuelto. A pesar de sus cortos años, maneja un pequeño automóvil y se deja cortejar por diversos pretendientes, algunos de ellos con el doble de su edad. Sin duda Tuesday está llevando una existencia tan poco corriente como su nombre. ¿Qué opina la señora Weld del comportamiento de su hija? Se lo preguntó y me responde:

Una encantadora escena en su primera película, "El Inconquistable Sexo Débil". Tuesday tenía quince años y ya era una pequeña coqueta, como lo insinúa en esta escena con Dwayne Hickman.

—Desde su primera infancia he tratado de enseñar a Tuesday (y a sus hermanos Sally y David) la mayor responsabilidad posible, toda la que fueran capaces de tomar. Si Tuesday quería ponerse algo que la hacía verse ridícula, yo la dejaba. Siempre pensé que era mejor para ella aprender por sus errores que por mis recomendaciones. Ante mi asombro, la señora Weld me ofrece más detalles sobre su "técnica" educativa:



PAG. 2

Figura 3: Revista Ecrán. ¿Cómo se fabrica una "sirena" de 16 años?, Julio 1960. N° 1536. P. 2. Artículo realizado por Mildred Madison. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

#### I.IV. DIMENSIÓN VISUAL.

La construcción discursiva de la juventud en *Ecrán* se ve reforzada por los elementos visuales presentes en la revista. La selección de fotografías, la disposición de las imágenes, los títulos y los fondos destacan no solo lo que se dice, sino cómo se quiere que el lector lo perciba, amplificando la influencia del discurso. En el caso de Tuesday Weld, por ejemplo, la combinación de la imagen con el texto genera un relato completo: la mirada, la postura, la tipografía del título y el fondo negro trabajan en conjunto para enfatizar la narrativa creada por la autora. Así, la dimensión visual no actúa como un simple acompañamiento del discurso, sino que se convierte en un vehículo activo de significación, reforzando los modelos y estereotipos que la revista busca instalar en su público. Este análisis permite dar paso a un examen detallado de la dimensión visual de *Ecrán*, donde imágenes y diseño se articulan para consolidar la representación ideológica de la juventud.

Como se había mencionado en la introducción de este capítulo, Hall (2009) plantea que la representación es un proceso esencial para producir e intercambiar significados en una cultura, mediante el uso de signos (palabras, imágenes, sonidos) que traducen nuestros mapas conceptuales a un lenguaje compartido. Este lenguaje no se limita al habla o la escritura, sino que incluye gestos, vestimenta o música. En este marco, *Ecrán* utiliza texto e imágenes como signos interpretables dentro de un código cultural común, construyendo significados regulados por convenciones sociales que garantizan su coherencia.<sup>136</sup> Los planteamientos de Hall, están contruidos en gran parte, gracias a los aportes del lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913), el cual estableció una terminología para el uso de los signos, *significante* y *significado*, para referirse a los integrantes del signo.<sup>137</sup> Si desmenuzamos un poco a Saussure, el *significante* remite a la forma (ya sea una imagen, una palabra escrita o un sonido), mientras que el *significado* corresponde al concepto que esa forma evoca en nuestra mente. Ambos elementos son indispensables para la producción de sentido; sin embargo, es la relación que se establece entre ellos, mediada y fijada por nuestros códigos culturales y lingüísticos, sosteniendo todo proceso de representación. Por consecuencia, la producción de signo y por ende el sentido no es arbitrario, es producto de los contextos históricos y culturales de un periodo en específico.<sup>138</sup> A partir de aquello, resulta pertinente tomar de ejemplo la reflexión de

---

<sup>136</sup> HALL, Stuart: "The Work of Representation", en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE, 2009, p. 15-22.

<sup>137</sup> CASTAÑARES, Wenceslao: "Signo y representación en las teorías semióticas", en *Estudios en Psicología: Studies in Psychology*, 2002, p. 341.

<sup>138</sup> HALL, "The Work of Representation...", pp. 31-32.

Roland Barthes, quien en *Mitologías* ilustra cómo ciertos rostros y objetos exceden su función inmediata para transformarse en mitos, como el caso de la *Garbo*<sup>139</sup>. Barthes describe cómo Greta Garbo pertenecía a un universo en el que el encanto del rostro humano ejercía una perturbación singular en el espectador, al constituir una suerte de estado absoluto de la carne, inalcanzable e inmutable. A partir de esta premisa, caracteriza su fisonomía como un “rostro-objeto”, evocando la película *La reina Cristina*<sup>140</sup>, donde su maquillaje adquiere el espesor de una máscara, un “rostro enyesado” que remite a una idea platónica de belleza. En este sentido, *Garbo* encarnaba un ideal casi asexuado que, sin necesidad de travestirse, permanecía siempre idéntico a sí mismo. Su apodo de “Divina” apuntaba precisamente a esa condición de perfección, una belleza que descendía simbólicamente del cielo. Barthes demuestra así que una figura cinematográfica trasciende a la persona para convertirse en la encarnación de un arquetipo estético y cultural.<sup>141</sup> En el caso de la *Garbo*, el rostro cinematográfico se convierte en mito, transformando a la actriz en un arquetipo cultural más que en un individuo concreto. El caso de Greta Garbo permite ejemplificar este funcionamiento del signo: el significante puede entenderse como su imagen en *La reina Cristina*, la película misma o las tomas que enfatizan su rostro; mientras que el significado se construye como el mito que Barthes describe, un “rostro enyesado” y una belleza “divina”. Este sentido no proviene de la actriz en sí, sino de los códigos culturales que definen qué entendemos por belleza, elevándola así a la categoría de ideal.

Retomemos el ejemplo de Tuesday Welds (figura 2). En una primera instancia, se nos presenta una secuencia de imágenes que, al observarlas de izquierda a derecha, permiten identificar distintos *significantes*. Vemos, en primer lugar, una niña junto a un balón; luego, otra en posición de cuclillas sobre una silla, con las manos juntas y la mirada hacia arriba; más adelante, una figura infantil sosteniendo y contemplando un perro, (aparentemente un Dachshund) y, finalmente, un retrato de perfil que muestra a la figura femenina mirando directamente al espectador. En cuanto al *significado*, los conceptos que surgen en nuestra mente sugieren la idea de un proceso de crecimiento: la niña aparece en distintas etapas, asociada a nociones como la inocencia, el juego o incluso la religiosidad. Sin embargo, esta interpretación no se construye únicamente desde la imagen, sino que se ve condicionada y completada por el discurso ubicado bajo la secuencia, que orienta la lectura del espectador, confirma ciertas hipótesis e integra los elementos visuales en un signo pleno. La dimensión visual no constituye

---

<sup>139</sup> Barthes se refiere a la actriz Greta Garbo (1905-1990).

<sup>140</sup> Película de 1933, protagonizada por la actriz.

<sup>141</sup> Roland BARTHES: *Mitologías*. México D.F., Siglo XXI Editores, 1999. Pp. 39-41.

un simple apoyo del discurso, sino la representación misma puesta en acción a través de la mirada. Es, al mismo tiempo, lo que vemos y lo que pensamos, pues activa procesos de significación que van más allá de lo visible. Por ello, no resulta sorprendente que ocupe un lugar central en *Ecrán*: las imágenes no solo muestran rostros o escenas, sino que proponen conceptos que los lectores integran consciente o inconscientemente, modelando percepciones, expectativas y creencias. En este sentido, analizar lo visual en *Ecrán* implica reconocer que las fotografías, las portadas y las composiciones gráficas no son meros adornos estéticos, sino dispositivos activos en la construcción de sentido. La selección de gestos, miradas y poses juveniles, la jerarquía entre texto e imagen, así como los encuadres y fondos empleados, organizan una gramática visual que orienta la lectura del público, que articula pensamientos en los lectores. Estos elementos transforman a las estrellas juveniles en íconos culturales, vinculando moda, cuerpos y emociones con valores más amplios como el glamour o rebeldía.

En síntesis, el examen de *Ecrán* desde sus dimensiones editorial, discursiva y visual permite observar cómo la revista articuló estrategias específicas para construir y transmitir representaciones de un modelo juvenil alineado con valores culturales estadounidenses. La selección y organización de contenidos, las narrativas textuales y la codificación visual no solo configuraron modelos de lo “juvenil”, sino que también funcionaron como mecanismos de circulación ideológica. Consideradas en conjunto, estas tres dimensiones permiten comprender cómo *Ecrán* funcionó como un dispositivo mediático orientado a difundir la influencia de Estados Unidos en una juventud delimitada social y culturalmente, principalmente urbana y con acceso al consumo cultural promovido por la revista. Partiendo de esta comprensión, el siguiente apartado presenta la metodología de análisis utilizada para examinar sistemáticamente cómo se materializan estas estrategias editoriales, discursivas y visuales entre 1959 y 1969.

## **II. CAMBIOS EDITORIALES: TRANSICIÓN A LO JUVENIL**

Los cambios experimentados por la revista *Ecrán* durante el periodo estudiado se evidencian, en primer lugar, en sus portadas. En la figura 4 (p. 67) se observa cómo la publicación se presenta como “revista de cine internacional”, mientras que en la figura 5, el subtítulo se amplía a “revista internacional de cine, radio y TV”. Esta modificación refleja la búsqueda de diversificación de la revista con el fin de atraer a distintos públicos, lo que también se manifiesta en el rol de sus protagonistas: en la primera portada aparece la actriz estadounidense Kim Novak (1933), mientras que en la segunda lo hace Sandro (1945-2010),

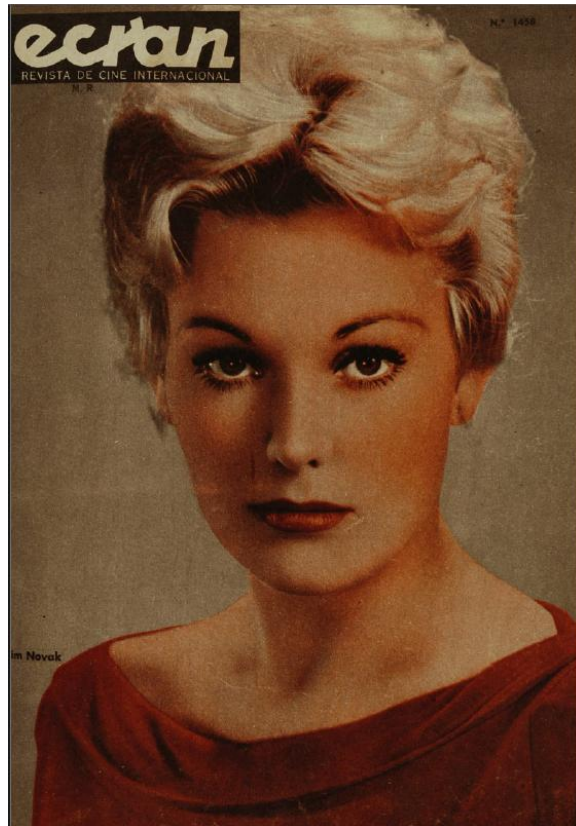


Figura 4: Revista *Ecrán*., portada del 6 Enero 1959. N.º 1458. Protagonizada por Kim Nova  
Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

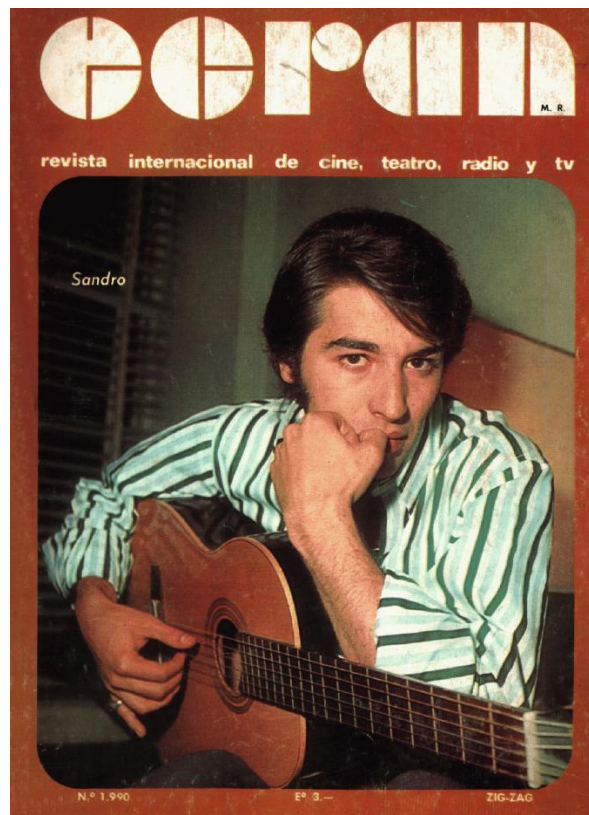


Figura 5: Revista *Ecrán*, portada del 15 abril 1969. N.º 1990. Protagonizada por Sandro (Roberto Sánchez). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

cantante y actor argentino. Se puede afirmar que la diversificación temática de *Ecrán* estuvo

acompañada también por una diversificación en las figuras que protagonizaban sus portadas. La revista pasó de presentarse como una publicación internacional centrada en el cine de Hollywood a proyectarse como un medio más amplio, abarcando distintos lenguajes de la cultura de masas y con una mirada orientada hacia Latinoamérica. El protagonismo de las portadas resulta revelador, pues muestra quiénes eran seleccionados para atraer la atención de los lectores-consumidores. En este sentido, destaca que tanto Kim Novak como Sandro, tenían poco más de veinte años (26 y 24, respectivamente), lo que suponemos, evidencia la orientación juvenil sostenida por la revista. Sin embargo, este aspecto puede explorarse con mayor precisión a través de las estadísticas sobre las edades de quienes aparecieron en portada, lo que permite rastrear patrones en las distintas etapas editoriales de *Ecrán*. Dichos cambios se relacionan directamente con los cuatro directores que marcaron el periodo de estudio, en primer lugar, hasta 1959, la revista está a cargo de María Romero (quien asumió en el cargo el 1 de agosto de 1939), quien orienta la revista exclusivamente hacia la cinematografía. A mediados del 1960, Romero renuncia a la revista y asume Marina de Navasal, quien mantiene la línea dejada por su predecesora pero también, intenta acercar la revista a los nuevos públicos interesados en el cine más allá del culto a las estrellas. Línea que siguió profundizando Maria de la Luz Marmantini, quien asumió en el cargo en 1964 hasta 1969, momento cuando se establece como director interino Omar Ramírez y finalmente se publica la última edición (N° 2005), el 29 de julio de aquel año.<sup>142</sup> En la figura 6 se presenta un gráfico de barras con dos columnas que corresponden a los rangos de edad de los protagonistas al momento de aparecer en la revista

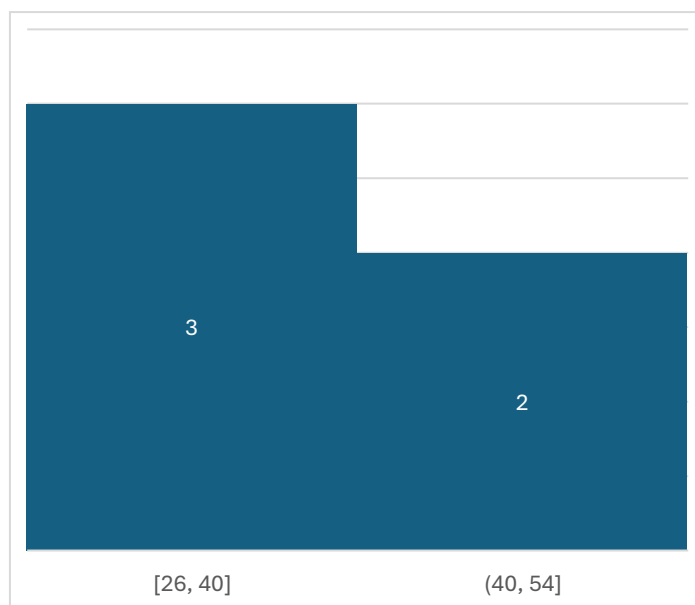


Figura 6: Gráfico I. Rango de edad en portadas durante el año 1959. Fuente: Elaboración propia con base en Memoria Chilena

<sup>142</sup> MOUESCA, *El cine en Chile*, pp. 95-107.

*Ecran* durante 1959: 26–39 y 39–52 años. Tal como se observa, el grupo predominante corresponde al rango de 26–39 años, ya que 3 de las 5 portadas revisadas están protagonizadas por personas de este segmento etario. En el periodo de Marina de Navasal (1960–1963), la figura 7 muestra un aumento significativo en la presencia de protagonistas entre 31 y 40 años: de un total de 20 revistas revisadas, este rango concentra la mayor cantidad de apariciones. A primera vista, podría pensarse en una decisión editorial orientada a dar protagonismo a figuras

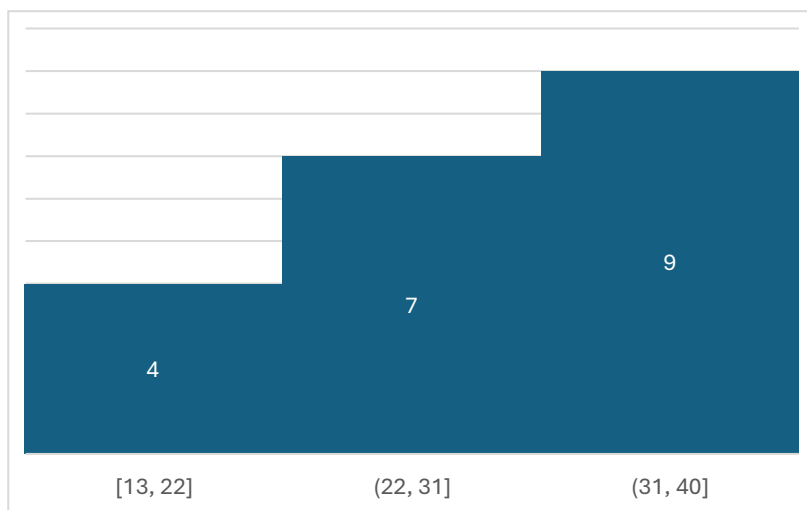


Figura 7: Gráfico II. Rango de edad presente en portadas entre 1960-1963. Fuente: Elaboración propia con base en Memoria Chilena

de mayor edad; sin embargo, al sumar los otros rangos etarios entre 13 y 31 años, se evidencia que 11 de las 20 portadas corresponden igualmente a protagonistas juveniles, lo que confirma la persistente centralidad de este rango etario. En este gráfico dimensionamos el cambio de orientación que Navasal trajo a *Ecran*, en donde vemos la integración de una mayor variedad etaria en sus portadas, iniciando desde los 13, a diferencia de las portadas bajo la visión de Romero, en donde sus protagonistas iniciaban en los 26 años. Posteriormente, en 1964 María de la Luz Marmentini asumió la dirección de la revista, tomando su lugar Omar Ramírez en 1969. La figura 8 (pág. 80), correspondiente a este periodo final, muestra cómo *Ecran* intentó adaptarse a los nuevos medios de comunicación y, al mismo tiempo, revela una marcada concentración etaria en sus portadas. Predominan los protagonistas de entre 26 y 34 años (14 casos), seguidos por los de 19 a 26 años (9 casos), mientras que los rangos de 34–41 y 49–56

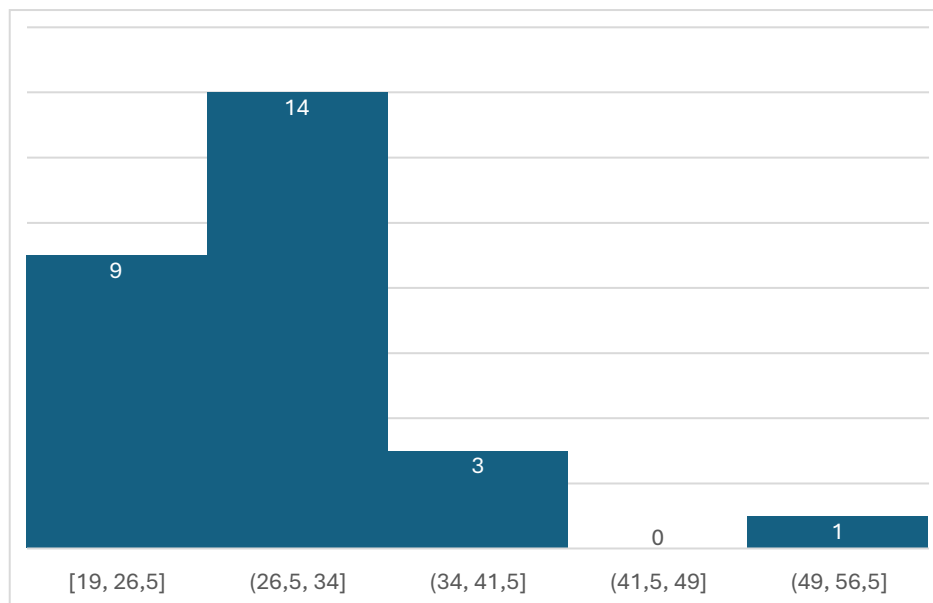


Figura 8: Gráfico III. Rango de edad presente en portadas entre 1964-1969. Fuente: Elaboración propia con base en Memoria Chilena

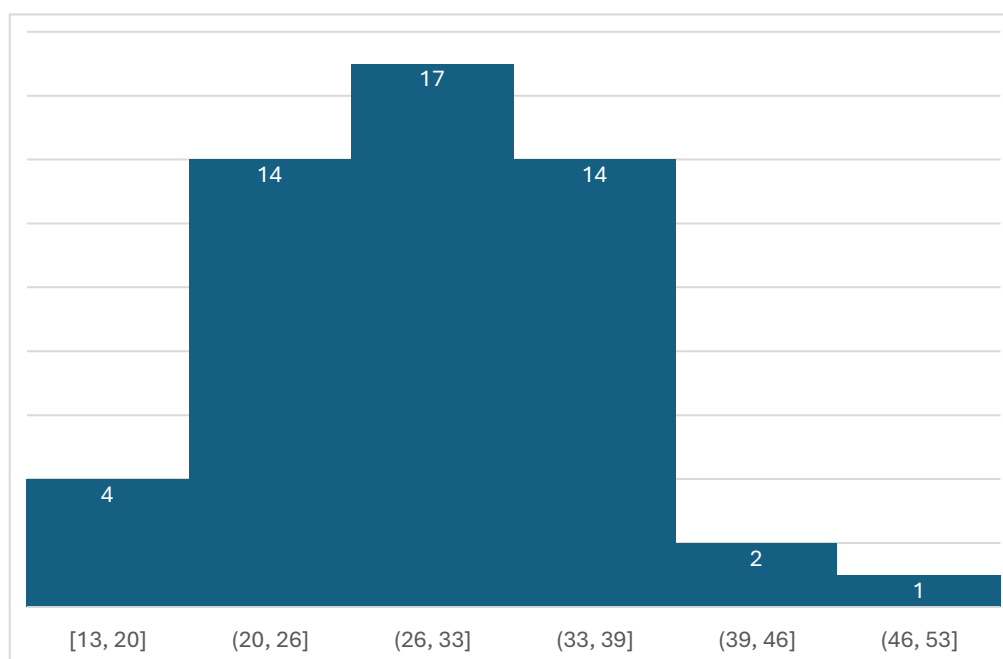


Figura 9: Gráfico IV. Distribución de protagonistas presentes en la portada de la revista Ecrán por década, 1959-1969. Fuente: Elaboración propia con base en Memoria Chilena

años apenas alcanzan tres apariciones en conjunto. De este modo, cerca del 86% de las 27 portadas revisadas se concentra en actores y actrices jóvenes, lo que confirma la centralidad de la juventud como eje de atracción durante esta etapa de la revista. Finalmente, al considerar las 52 portadas con protagonistas visibles y reconocibles, de un total de 54 revisadas, la figura 9 muestra que el rango de 26-32 años concentra la mayor presencia, seguido por una igualdad entre los grupos de 32-39 y 20-26 años. En cuarto lugar se ubica el rango más joven (13-20), mientras que los protagonistas de mayor edad apenas suman tres casos en total, lo que confirma

la preferencia sostenida de *Ecran* por destacar rostros juveniles en sus portadas. Aunque los rangos de 13-20 y 20-26 no sean los mayoritarios de forma individual, en conjunto alcanzan 18 portadas, superando incluso a la columna predominante. Esto evidencia que la revista utilizó este tipo de perfil juvenil de manera significativa como estrategia de atracción para el público, y que, si bien no fue dominante desde el inicio, a medida que avanzaba la década de 1960 la presencia juvenil se volvió progresivamente más visible y relevante.

## II.I. NUEVAS SECCIONES

Las secciones de las revistas nos permiten reconocer qué tipo de información se busca transmitir a los lectores y cómo esta se jerarquiza dentro de la publicación, ya sea por el tamaño asignado, la extensión de los artículos o la ubicación en páginas centrales o marginales. Este aspecto resulta clave para identificar los públicos a los que la revista apunta y la importancia relativa de los contenidos en su propuesta editorial. En este sentido, la aparición de nuevas secciones, suplementos o “cuñas” especialmente orientadas al público juvenil (como “Juventud”, “Juvenil”, “Pop” o “Teen”) constituye un indicador de cómo la revista fue reconociendo a los jóvenes como un sector diferenciado y atractivo, tanto cultural como comercialmente, lo que abre el camino para analizar de qué manera estas innovaciones editoriales reflejan y refuerzan la construcción de la juventud como categoría social y de consumo.

Iniciamos con la figura 10 (p. 72), la cual muestra un artículo ubicado en las primeras páginas de la revista (específicamente en las páginas 4, 5 y 25) inmediatamente después de la entrevista a la figura central de la portada de enero de 1959: Kim Novak. El texto lleva por título *Quince años. La edad de la rebeldía* y constituye un caso excepcional dentro del corpus revisado, pues de las cinco ediciones de 1959 analizadas, es la única que dedica un artículo específicamente a un rango de edad juvenil, de manera directa y explícita. Su disposición, que comienza en los primeros folios y se prolonga hasta la página 25, refuerza la intención de captar la atención del lector, generando impacto y sosteniendo el interés a lo largo de la revista, por otro lado, vemos que este artículo no constituye una sección como tal, sino que se presenta como un artículo de entrevista. Para 1960 la tendencia se mantiene. Un ejemplo de ello es el artículo dedicado a Tuesday Weld en julio de ese año (véase figura 3, p. 63), donde nuevamente se enfatiza de manera explícita la edad de la protagonista. Aunque no se ubica dentro de una sección específica, el texto conserva un lugar privilegiado en las primeras páginas de la revista.



Desde los quince años, John Gavin perseguía a las muchachas. Ahora sus admiradoras lo persiguen a él.

**iQ** DE SE PUEDE POR SE HAN DICHO SOBRE LOS QUINCE años? La edad romántica, en que se despierta a la vida, la edad que los poetas han idealizado, la edad del primer amor, de los sueños, de la alegría... y de las lágrimas más amargas. Muchos problemas que para la delicada sensibilidad de los quince años parecieran obstáculos gigantescos, dificultades distintas que hundían en un profundo pozo de desesperación, se recuerdan más tarde entre sonrisas. Pero no todo son trivialidades. En adolescencia a esta edad cuando aún a sí los aguijones de los conflictos más agudos de la personalidad; lo explican los enormes altos y bajos por que sufren a través los adolescentes. Por desgracia, muchas veces los adultos son incapaces de captar estos matices y de distinguir entre lo que es o no, en realidad, importante... Por ignorancia o comodidad, ofrecen como único consuelo un: "ahora parecerá importante, pero pronto lo olvidarás." [Falso] y para probarlo hemos pedido a varias luminarias hollywoodenses que recuerden la primavera de la vida. Todas con-

# QUINCE AÑOS EDAD DE LA REBELDIA

## La Frivolidad - El Amor La Alegría - El Exito

Sybila Spencer entrevista a cinco estrellas de Hollywood.

cuerdan en que los acontecimientos, problemas y decisiones de esta edad les han dejado una huella no sólo en sus personalidades quinceañeras, sino también en sus vidas como adultos...

### LOS QUINCE, EDAD DE LA REBELION

Uno de los problemas más agudos de los quince años es el de la rebeldía.

—En esta edad estamos en guerra con el resto del mundo —asegura Diane Varsi—. Por cierto que, cualquiera que sean las dificultades, las experiencias ajenas, por lo general, no sirven de nada... y las mejores respuestas suelen encontrarse dentro de nosotros mismos. Diane se sentía descontenta con el medio que la rodeaba, y en especial con el sistema educacional de los colegios norteamericanos... que le parecía lleno de adosjes convencionalismos. Aún ahora, que ha conquistado dinero y popularidad, después de su debut en "La Caldera del Diablo", la estrella sigue siendo famosa por su personalidad indómita, reacia a someterse a los modoes habituales, pero su inquietud era mucho más violenta en la etapa crítica de la adolescencia. Abandonó los estudios y comenzó a trabajar como modelo y camarera en un restaurant. ¡Pero no estaba tranquila! Finalmente debió confiar a una am-

—¡Me hace falta algo!... Deseo aprender tantas cosas... Impulsado por los consejos de esa misma amiga, bastante mayor que ella, Diane se decidió a leer... Léala, y léala, a veces durante ocho horas sin interrupción. Devoraba toda clase de libros que despertaban su interés: desde Einstein hasta filosofía hindú. También escribió versos y canciones. Por esa época cifraba sus ambiciones en ser intérprete de música folklórica. Su búsqueda de nuevos rumbos y de una respuesta para sus problemas espirituales la llevaron, sin embargo, a seguir explorando... y por este camino desembocó en el lugar de privilegio que hoy ocupa en el mundo del celolud.

### LOS QUINCE, LA EDAD DE LA FRIVOLIDAD

Tab Hunter, por su parte, confiesa que el gran amor de sus quince años era... un caballo. Cuando una valiente muchachita aceptaba la invitación de Tab a pasear, y eran bastantes las que se atrevían, a pesar de todo debía resignarse a rivalizar con la belleza de "Smiling Joe", el alazán favorito del futuro astro. —Apenas la campana anunciaba el fin de clases, salía como bólido en dirección a los establos —recuerda Tab—. ¡Y nada de ir al cine o a tomar refrescos! Guardaba mi mirada cuidadosamente para pagar la mantención de "Smiling Joe". Mi heroína de esa época era, desde luego, Elizabeth Taylor, pero no por su hermosura, sino por su habilidad como amaosa, que había podido admirar en "Fuego de Juventud".

Fue también un año de decisiones importantes para Tab. Manteniendo acerca de su edad, consiguió ingresar a la "Dejama de Cois".

—Erasaba algo diferente... algo que la escuela no me podía dar. Quería aventuras, emociones y recorrer el mundo entero.

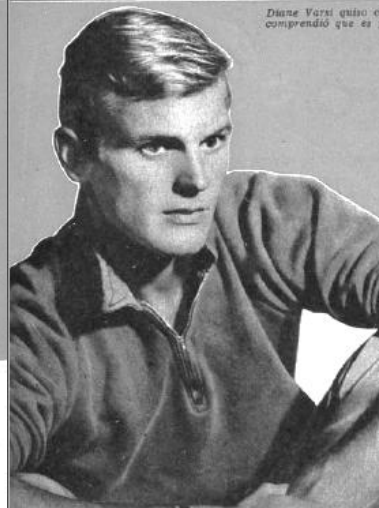
¡Tab no sólo al llegó a conocer todas las tejanas tierras con que soñaba... pero por lo menos ha logra, al conquistar una buena parte de ellas desde las pantallas del cine!

### LOS QUINCE, LA EDAD DEL AMOR

El apuesto John Gavin era víctima de un problema bastante corriente entre los jóvenes quinceañeros... las reticencias horas del día se le hacían cortas para divertirse. —Mi mayor preocupación a esa edad eran las falidas...



Diane Varsi quiso cambiar el mundo, a los quince años. Sólo con la experiencia comprendió que es preciso adaptarse y comprender a los demás.



—confiesa el galán de "Tiempo de Vivir y Tiempo de Morir". Cursaba más humanidades y no tenía tiempo para invitar muchachas en días de sábado. ¡Pero me desquitaba los fines de semana! Las fiestas, los picnics y el cine eran mi preocupación primordial.

—Lo que no impidió que John figurara entre los primeros alumnos de su curso y fuera miembro prominente de los equipos de fútbol y básquetbol.

—No tenía ninguna ambición artística —agrega recordando John—. Sin embargo hay un consejo que recibí por esa época que ha quedado vividamente grabado en mi memoria: la importancia de ser siempre honesto con uno mismo, y de dar su verdadero valor a las cosas importantes de la vida, propósito que sólo se logra mediante trabajo y esfuerzo. Por estas enseñanzas, estoy eternamente agradecido a mi profesor de geometría, el padre Sparrow.

### LOS QUINCE, LA EDAD DE LA ALEGRIA

A pesar de que Debbie Reynolds atraviesa en estos momentos por una difícil crisis matrimonial, y de que se rumorea por allí que su carácter no es tan dulce como parece, el símil que ocupa como la personificación de la sala, simpática y decidida muchacha norteamericana, permanece intacto. Pasa bien todos estos rasgos de la vivaracha Debbie comenzaron a definirse justamente cuando la estrella tenía quince años.

—Carecía por completo de "glamour" en comparación con mis amigas —dice Debbie sonriendo—. ¡Pero no pensaba sintálgarme! Todo lo contrario... Siempre había sido el payaso del grupo y muy pronto llegué a la conclusión de que es mucho mejor ser querida y aceptada por nuestra

(Sírvese pasar a la página 25)

—Tab Hunter admiraba a Elizabeth Taylor, a los quince años. Pero le fascinaba su habilidad de amaosa y no su belleza.

Figura 10: Revista Ecrán. Quince años. Edad de la rebeldía, enero 1959. N° 1458. P. 4 y 5. Entrevista realizada por Sybila Spencer. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

Cabe destacar, además, que Tuesday Weld fue la figura de portada del número 1536. Vemos entonces que el sujeto juvenil no era un artículo de enganche, sino que directamente era el que atraía la atención desde la portada hacia el artículo inicial. Cabe mencionar que en este mismo número, en la página 14 y ubicado en la esquina superior izquierda, aparece un pequeño artículo titulado *Jóvenes actores chilenos...* (véase figura 11), que da visibilidad a sus actividades. Este fragmento constituye la primera referencia directa a actores chilenos en la revista, destacando además su participación y presencia en distintos escenarios de Latinoamérica. El rumbo de la creciente visibilidad de la juventud se evidencia plenamente en el número N° 1549, donde Paul Anka, entonces de 19 años, protagoniza la portada y se le dedican las primeras páginas, destacando su llegada a Chile (Figura 12, véase pág. 74). Lo más relevante, sin embargo, es la



Figura 11: Revista Ecrán. *Jóvenes actores chilenos en gira latinoamericana de buena voluntad*, julio 1960. N° 1536. P. 14 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

aparición de la sección *Rincón juvenil*, ubicada sobre el artículo, que representa una novedad observada a partir de la revisión de este número. Esta innovación no puede desvincularse del posicionamiento de Marina de Navasal como directora: en la figura 13 (pág. 74) se muestran los créditos de la revista, comparando la N° 1536 (julio), sin un director claramente identificado, con la N° 1549 (octubre), donde Navasal ya figura como directora. Por lo tanto, podemos decir que *Rincón juvenil* surge como resultado del cambio de mando en la revista, en un intento por atraer nuevos públicos y consolidar la atención sobre la juventud. Para confirmar si esta premisa se sostiene, revisemos algunos números posteriores bajo criterios similares, es decir, con protagonistas de menos de 25 años durante la dirección de Navasal. En el N° 1562, de enero de 1961 (véase figura 14. Pág. 75), la portada está dedicada a Romy Schneider, entonces de 23 años. En este número, el segmento *Rincón Juvenil* aparece en la página 9: no constituye el tema central, pero sí conserva un lugar destacado en las primeras páginas. A diferencia de entregas anteriores, ya no se limita únicamente a entrevistas, sino que amplía su alcance al incluir letras de canciones, presenta autoría explícita en la firma de "Don Disco" y, además, incorpora adelantos de contenidos para generar expectativa entre los lectores. Un ejemplo de ello es el anuncio "Absolutamente exclusivo: argumento y fotografías de la última película de Elvis

**RINCON JUVENIL:**

# PAUL ANKA, EL CANTANTE DEL AÑO, LLEGA EL JUEVES 6

**A** LREDEDOR de los tres de la tarde del jueves 6 (el "jue" de Aerialness) llega a Los Corchillos el cantante canadiense Paul Anka, sin duda el intérprete y compositor popular de más éxito del momento. Contratado por Radio Minería y el Waldorf, Paul Anka cantará el viernes en Viña del Mar y el sábado y domingo en Santiago. Todas sus actuaciones serán transmitidas en forma exclusiva por Radio Minería (incluye los "shows" del Waldorf) a las 12:30 de la noche, y será el estreno de sus canciones (con distintas músicas) la que secundará a Paul Anka, tanto en Santiago como en Valparaíso. En el terreno social, Paul Anka asistirá a una recepción en la Embajada del Canadá -su patria- y al 16 otro Día de revista "ECRAN".

Paul Andrew Anka llega a Santiago acompañado por Robert Malley y Jack Madson. Edmundo Klingler lo contrató para nuestra gala, y en Viña del Mar lo representará Juan Vázquez. Toda una poderosa maquinaria comercial y artística se mueve detrás de este joven cantante de diecinueve años, convertido en la sensación popular del mundo. En Viña del Mar, Paul Anka cantará en el Estadio El Trépano, el viernes, a las 19 horas, y en el Teatro Valparaíso, el mismo día, a las diez de la noche. El sábado, Paul Anka actuará en el estadio de la Universidad Católica (Independencia 2227) a las 18 horas (el valor de las entradas es de \$ 2.500, estante suverano; mil académicos, y populares a \$ 1.200). El show, organizado por el programa radial "Cobolago Musical" de Hugo Ortega, comenzará a las 19 horas con la actuación de Leo Marini, Peter Rock, Nadie Millan, Jairo Romero, Lucha Oliva, y sus melodías, Carlos Melo, Los Corchillos y The Lyons, con Anselo y Dimas. A las 18 horas en parte, Paul Anka hará su presentación, que dura cuarenta y cinco minutos. Las entradas están en venta en el Club Deportivo de la U. C. (Alameda 8, O'Higgins 337).

El sábado, a las 9:30, y el domingo a las 18:30 y a la 0:30, Paul Anka actuará en el Waldorf. En la tarde habrá un precio único de \$ 6.500 por una; y a la noche, \$ 12.000 por familia.

Es posible que el domingo, a las 18 horas, en vez del 14 en el Waldorf, se realice otra presentación de Paul Anka, en el estadio techado de la Federación de Fútbol, en Natalia 167.

Figura 12: Revista Ecrán. Paul Anka, el cantante del año llega el jueves 6, octubre 1960 N° 1549. P. 2 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

*ecran*  
M. R.

Corresponsales: ALEMANIA: Hans Borgelt; ESPAÑA: Antonio Santiago; FRANCIA: Charles Ford; HOLLYWOOD: corresponsales jefes, Sheilah Graham, Miguel de Zárraga y Therese Hohman; INGLATERRA: David Weir; ITALIA: Fabrizio Dentice; MEXICO: Eugenio Serrano; PERU: Claudio Capasso.

SERVICIOS GRAFICOS: United Press International.

SUBSCRIPCIONES: Anual, E° 7,40. Semestral, E° 3,70. Recargo por vía certificada: Anual, E° 1,04; semestral, E° 0,52.

EXTRANJERO: Un año, US\$ 7,15. Recargo por vía certificada para América y España: US\$ 1,50; para los demás países: US\$ 15.

Los pagos deben hacerse a nombre de la Empresa Editora Zig-Zag, S. A., Casilla 84-D, Santiago de Chile, con giros contra cualquier Banco de América.

**APARECE LOS MARTES**  
Santiago de Chile, 5-VII-1960.

*ecran* M. R.

Directora: Marina de Navasal.

Corresponsales: ALEMANIA: Hans Borgelt; ESPAÑA: Antonio Santiago; FRANCIA: Charles Ford; HOLLYWOOD: corresponsales jefes, Sheilah Graham, Miguel de Zárraga y Therese Hohman; INGLATERRA: David Weir; ITALIA: Fabrizio Dentice; MEXICO: Eugenio Serrano; PERU: Claudio Capasso.

SERVICIOS GRAFICOS: United Press International.

SUBSCRIPCIONES: Anual, E° 7,40; Semestral, E° 3,70. Recargo por vía certificada: Anual, E° 1,04; semestral, E° 0,52.

EXTRANJERO: Un año, US\$ 7,15. Recargo por vía certificada para América y España: US\$ 1,50; para los demás países: US\$ 15.


Los pagos deben hacerse a nombre de la Empresa Editora Zig-Zag, S. A., Casilla 84-D, Santiago de Chile, con giros contra cualquier Banco de América.

**APARECE LOS MARTES**  
Santiago de Chile, 4-X-1960

Figura 13: Revista Ecrán. Créditos de la revista. de izquierda a derecha, Julio y octubre 1960 N° 1536 y 1549. (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

Presley, el martes próximo. Y las canciones de moda". Finalmente, la sección también deja direcciones para escribir a los entrevistados, lo que refuerza una modalidad de interacción más directa con el público juvenil. Este tipo de innovaciones en el segmento no son meramente anecdóticas, sino que responden a una estrategia editorial deliberada. La combinación de entrevistas, letras de canciones, adelantos de películas y la invitación a interactuar con los protagonistas construye un espacio de identificación para los lectores jóvenes, reforzando la idea de que la revista no solo los representa, sino que también los escucha e integra. Este modo de articular la sección, alternando artículos, letras de canciones y, en ocasiones, anticipos de próximos contenidos, se mantiene como una constante en los números revisados bajo los criterios señalados. Así, *Ecrán* consolida una fórmula para captar la atención del público

juvenil, otorgándoles un espacio estable y adaptando sus contenidos a sus intereses. No se limita al ámbito cinematográfico: artistas musicales como el estadounidense Johnny Preston (N°1562), el italiano Domenico (N°1588), el también estadounidense Ray Charles (N°1613) o la italiana Nadia Milton (N°1614) también figuran en estas páginas, lo que revela la ampliación del espectro cultural abordado por la revista. Además, la inclusión de cantantes de diversas procedencias confirma que Ecrán buscaba sostener su carácter internacional, a la vez que



*Johnny Preston jugando a los indiecitos? No. Este cuadro se lo regularon para que se acordara de "Little White Dove", la melodía que lo llevó al éxito tanto con "Ojo Corredor".*

ría, carpintero y otras cosas sin sentirme particularmente desgraciado. Cantando soy feliz y más aún si sé que mis canciones pueden alegrar a los demás.  
Demuestra así una mentalidad madura para sus 21 años. ¿no les parece? Casado con Jearnell, bonita texana de ojos azules, Johnny espera tener tres hijos. Considera que su mayor defecto es ser goloso.  
—Como muy rápido y demasiado, especialmente si se trata de higaditos de ave, mi manjar predilecto.  
Así es Johnny Preston: un muchacho con los pies bien puestos sobre la tierra y una voz que vuela por sobre las nubes elevándolo a la cima de la popularidad discómata.

DON DISCO.

**ABSOLUTAMENTE EXCLUSIVO: ARGUMENTO Y FOTOGRAFÍAS DE LA ÚLTIMA PELÍCULA DE ELVIS PRESLEY, EL MARTES PROXIMO, Y LAS CANCIONES DE MODA.**

**RINCON JUVENIL**

**"EL ENCANTADOR BILLY"**  
Intérprete: Johnny Preston

Can you really rock'n'roll, Billy boy,  
[Billy boy]

Can you really rock'n'roll  
Charming Billy  
I can really rock'n'roll  
I can even do the strole  
But I'm a young man and I can't leave  
[my mother]

Can you play your guitar, Billy boy,  
[Billy boy]

Can you play your guitar  
Charming Billy  
I can play my guitar  
Off tune and in my ear  
But I'm a young boy and I can't leave  
[my mother]

Can you blow your saxophone, Billy  
[boy, Billy boy]

Can you blow your saxophone  
Charming Billy  
I can blow my saxophone  
But sometimes I blow it wrong  
But I'm a young man and I can't leave  
[my mother]

Can you ride a motor-scooter, Billy  
[boy, Billy boy]

Can you ride a motor-scooter  
Charming Billy  
I can ride a motor-scooter  
But it is a... ring-tail tooter  
But I'm a young boy and I can't leave  
[my mother]

Can you get yourself a date Billy boy,  
[Billy boy]

Can you get yourself a date  
Charming Billy  
I can get myself a date  
But I always show up late  
I'm a young man and I can't leave  
[my mother]

I can really rock'n'roll  
I can play my guitar  
And I can blow my saxophone  
Charming Billy  
I can ride my motor-scooter  
But it is a... ring-tail tooter  
I'm a young man and I can't leave my  
[mother.

**"SUBITO"**  
por STEVE ROSSI

Cuando, cuando, baby, cuando  
when will you say you love me  
say subito, subito, subito.  
Cuando, cuando, baby, come on and  
[say you love me,  
come on and tell me subito, subito, su-  
[bító.Vieni come over here mio dolce amor  
my heart is beating, beating, beating,  
baci, kiss me, kiss me, kiss me,  
per favor.  
Cuando, cuando baby cuando  
when will you say you love me  
come on and make it subito, subito,  
[subító.Cuando, cuándo, cuándo, cuándo  
o dimmi quanto mi ami,  
dimmi subito, subito, subito.  
Quando, cuando, baby, cuando  
don't tormentarmi piu mio amor  
dimmi, dimmi, subito, subito, subito.  
Vieni come over here mio dolce amor  
my heart is beating, beating, beating,  
baci, kiss me, kiss me, kiss me, baby,  
[kiss me now.  
Quando, cuando, baby, cuando  
give me a sign that you love me  
oh baby, tell me subito, subito, subito,  
e dimmi, dimmi subito, subito, subito  
come on and tell me subito, subito,  
[subító.

Mr. Johnny Preston  
Mercury Records, Corp.  
35 East Wacker Drive  
Chicago 1, 111, U. S. A.

PAG. 9

Figura 14: Revista Ecrán. Rincón Juvenil, enero 1961 N° 1562 p. 9. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

reforzaba la centralidad de la juventud como eje de atracción. La fórmula implementada bajo la dirección de Navasal se mantiene en el número 1745, correspondiente a julio de 1964. Sin embargo, al revisar el ejemplar de abril de 1965, ya bajo la dirección de María de la Luz Marmentini, el *Rincón Juvenil* desaparece por completo.<sup>143</sup> No obstante, en la edición del 5 de octubre del mismo año reaparece un indicio de continuidad temática con el artículo titulado “Para los más jóvenes” (véase figura 15). En este caso, *Ecran* retoma los temas vinculados a la juventud y la cultura cinematográfica, aunque sin otorgarles la centralidad ni la estructura que poseían bajo la gestión anterior. Este cambio se reafirma en la edición de enero de 1967, donde el encabezado “La atormentada juventud” (véase figura 16) introduce un artículo sobre una



Figura 15: Revista *Ecran*. Para los más jóvenes “simpática pareja vuelve a enamorarse en la pantalla”, octubre 1965 N° 1810 p.29 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.



Figura 16: Revista *Ecran*. “Teatro y Ballet”, enero 1967 N° 1875 p.24 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

<sup>143</sup> El éxito del segmento *Rincón Juvenil*, produjo que esta se editara como revista bajo la empresa editorial Zig-Zag. Llegando a publicar 115 números entre 1964-1967. Véase más en BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE: *Portadas de Radiomanía y Rincón juvenil*, 25 de febrero de 2008, en *Memoria Chilena*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-122696.html#>

obra de teatro, empleando nuevamente la noción de un modelo de juventud, en este caso, ligado al ámbito universitario, como recurso discursivo antes que como una sección sostenida o estratégica. En abril del mismo año observamos una nueva sección titulada *Mundo joven* (véase figura 17), que presenta una entrevista con Michel Polnareff, músico francés de entonces 23 años. La revista vuelve así a destinar un espacio para captar la atención del público juvenil, incorporando nuevos rostros no estrictamente vinculados al cine, en una línea similar a la impulsada por Navasal, aunque limitada al formato de entrevista y con interés por figuras internacionales. Para 1968 aparece una nueva sección denominada *Ecrán juvenil* (véase figura 18, p. 78). Siguiendo el formato de entrevista, la edición de enero presenta como protagonistas a Nano Vicencio, en una nota sobre su relación con Fresia Soto, y al cantante Adamo, quien aparece en las páginas finales. Esta estructura sugiere que *Ecrán juvenil* funcionó como un

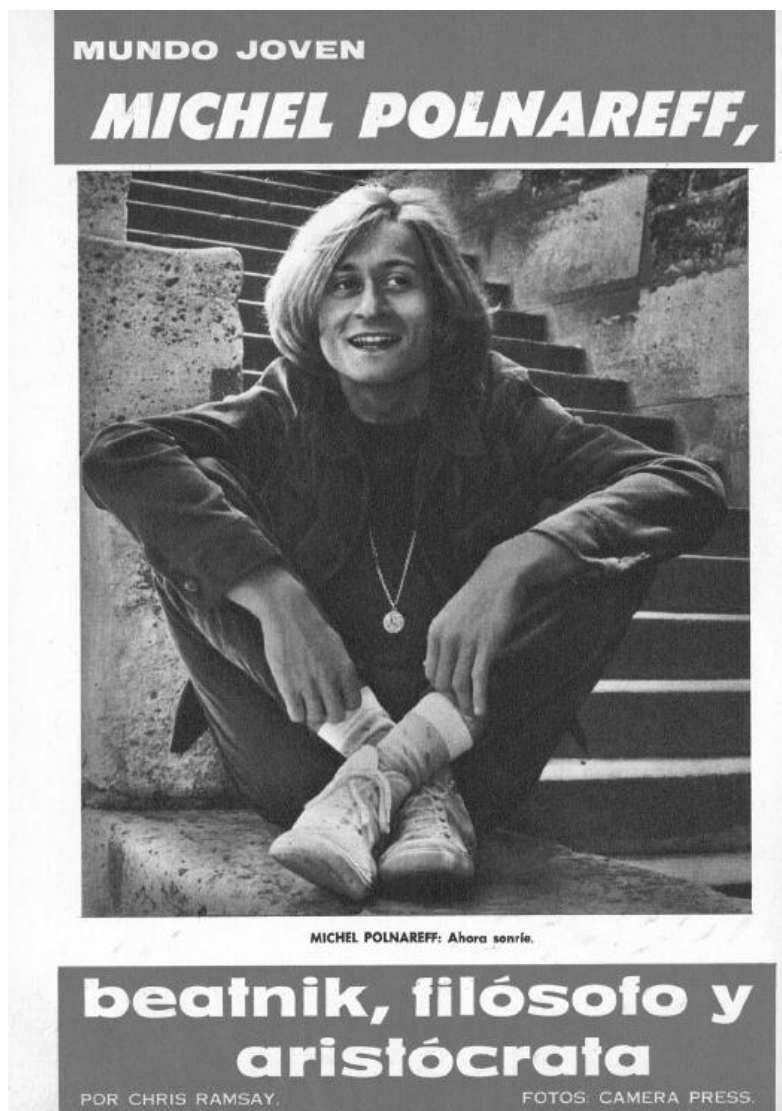


Figura 17: Revista *Ecrán*. "Mundo Joven", abril 1967 N° 1890 p.16. Escrito por Chris Ramsay. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.



Figura 18: Revista *Ecran*. Secciones de “*Ecran Juvenil*”, enero 1967 N° 1875 p.3 y 25 (extracto). Autores de arriba a abajo: *Spy* y Luis Fuenzalida. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

recurso de enganche dentro de las páginas centrales de la revista, aunque en los números revisados posteriores, hasta su cierre en 1969 con el número 2005, no se observan rastros sostenidos de la sección, sino únicamente artículos aislados con alusiones al tema juvenil en los titulares.

En definitiva, *Ecran* construye y regula la representación de la juventud mediante una combinación de estrategias editoriales que oscilan entre la visibilización y la conducción de su representación. Al otorgar un espacio estable en secciones como *Rincón Juvenil*, incorporar entrevistas, canciones, anticipos y referencias a figuras internacionales y latinoamericanas, la revista no solo da cabida a los intereses de los jóvenes, sino que también delimita los marcos desde los cuales estos debían ser entendidos: el consumo cultural, la música popular, el cine y las modas transitorias. Así, *Ecran* no se limita a reflejar a la juventud como un grupo social emergente, sino que la produce discursivamente como un segmento atractivo, deseable y consumidor, al mismo tiempo que fija los códigos de lo que debía ser considerado “juvenil” dentro del mercado cultural de la época. Posteriormente, los cambios observados entre 1965 y 1968 evidencian un tránsito desde una estrategia editorial orientada a consolidar una sección juvenil estable hacia un uso más fragmentario y discursivo de la noción de juventud. De este modo, *Ecran* continuó articulando valores culturales asociados al modelo estadounidense, centrados en el consumo, la fama y la juventud como ideal, aunque sin una estructura fija. Esta transformación permite comprender cómo dichos valores fueron comunicados, adaptados y

reconfigurados en las representaciones juveniles de la revista, abriendo paso al análisis de las estrategias discursivas que sostuvieron esta construcción simbólica.

### III. EL DISCURSO SOBRE LA JUVENTUD

La noción de juventud que circula en la revista *Ecran* durante los años 1959 y 1969 no puede comprenderse de manera aislada, sino como parte de un entramado discursivo más amplio que refleja transformaciones culturales, sociales y políticas del Chile durante la Guerra Fría. En este período, la juventud comienza a configurarse como un sujeto social con rasgos propios. A través de sus secciones, imágenes y textos, *Ecran* construye una representación de lo juvenil atravesada por influencias extranjeras, que contribuyen a modelar un ideal de modernidad y estilo de vida. Analizar este discurso permite, por tanto, indagar en cómo los medios impresos no solo reflejaron, sino también participaron activamente en la producción simbólica de la juventud como categoría cultural y como producto de consumo.

Comenzamos desde el primer artículo, que también se señaló en el apartado anterior, “Quince años. La edad de la rebeldía”<sup>144</sup>, en el cual Sybila Spencer entrevista a cinco estrellas de Hollywood que rememoran sus experiencias personales en torno a los quince años. Spencer estructura el texto en torno a distintos tópicos, “la edad de la rebelión”, “la edad de la frivolidad”, “la edad del amor” y “la edad del éxito”, que funcionan como categorías interpretativas de esa etapa vital. Al concluir, la autora interpela directamente al lector con la frase: “posiblemente entre estos casos haya alguno que se asemeje a los que ustedes han debido resolver, ¿verdad?” (véase figura 19, pág. 90, imagen inferior). Más allá de las posibles conclusiones, podemos comentar en una primera instancia, que el artículo evidencia una clara intención de generar identificación con el público lector: desde su título hasta la selección y caracterización de los entrevistados, todo el texto apunta a construir un modelo que conecta con un segmento juvenil específico y busca reflejar sus emociones, deseos y conflictos. Si indagamos, en la introducción del artículo<sup>145</sup> podemos identificar el tipo de “quince años” al que apela la autora: “La edad romántica, la edad que los poetas han idealizado, la edad del primer amor (...) ¡Pero no todo son trivialidades!, es precisamente a esta edad cuando salen a la luz algunos de los conflictos más agudos de la personalidad”. A partir de estas líneas, Spencer

---

<sup>144</sup>Véase figura 10, pág. 72.

<sup>145</sup> Figura 19. Pág. 80, imagen superior.

enuncia una hipótesis inicial que combina idealización y conflicto, y que luego pone en

**¡Q**UE de cosas no se han dicho sobre los quince años! La edad romántica, en que se despierta a la vida, la edad que los poetas han idealizado, la edad del primer amor, de los sueños, de la alegría... y de las lágrimas más amargas. Muchos problemas que para la delicada sensibilidad de los quince años parecieron obstáculos gigantescos, dificultades siniestras que hundían en un "profundo pozo de desesperación", se recuerdan más tarde entre sonrisas... ¡Pero no todo son trivialidades! Es precisamente a esta edad cuando salen a la luz algunos de los conflictos más agudos de la personalidad: lo explican los enormes altos y bajos por que suelen atravesar los adolescentes. Por desgracia, muchas veces los adultos son incapaces de captar estos matices y de distinguir entre lo que es o no, en realidad, importante... Por ignorancia o comodidad, ofrecen como único consuelo un: "ahora parecerá importante, pero pronto lo olvidarás". ¡Falso! y para probarlo hemos pedido a varias luminarias hollywoodenses que recuerden la primavera de la vida. Todas con-

PAG. 4

#### LOS QUINCE PUEDEN SER LA EDAD DEL EXITO

El caso de Sal Mineo es, por cierto, excepcional... No abundan los muchachos que a los quince años estén convertidos en populares astros de cine, teatro y televisión.

—1954 fue un año emocionante en todo sentido —afirma Sal—. Un año de... primicias, en que comencé a gustar de los deliciosos frutos de la popularidad: filmé mi primera película, me vestí por primera vez de etiqueta y asistí a mi primera fiesta de celebridades.

Podemos agregar que también en ese año las condiciones artísticas de Sal le valieron ser candidato al Emmy y al Oscar, los máximos galardones de la TV y el cine, respectivamente... y que éste fue el comienzo de una exitosa carrera cinematográfica que en la actualidad cuenta con siete films a su haber.

A pesar de tan intensa y anormal (para un muchacho de sólo quince años) actividad, Sal no se perdía las diversiones propias de su edad. Una de las favoritas era, por ejemplo, desarmar el viejo Buick familiar... ¡Y, por cierto, abundaron las ocasiones en que se vio en duros aprietos para poner cada pieza en su lugar!

¡Como ven, amigos lectores, los astros y estrellas no tienen "pelos en la lengua" para contar sus problemas de adolescencia. Posiblemente, entre estos casos haya alguno que se asemeje a los que ustedes han debido resolver. ¿Verdad?

S. S.

Figura 19: Revista Ecrán. Quince años. Edad de la rebeldía, enero 1959. N° 1458. Pp. 4 y 25. Entrevista realizada por Sybila Spencer (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

contraste con las experiencias narradas por las estrellas de cine. Este planteamiento no solo introduce una tensión entre la juventud real de Hollywood la juventud representada, sino que también revela las connotaciones culturales que la autora atribuye a este segmento etario, concebido simultáneamente como una etapa de encanto y de crisis en el proceso de formación personal.

Saltamos a julio 1960 al artículo “¿Cómo se fabrica una sirena de 16 años?” sobre la ya mencionada Tuesday Weld<sup>146</sup>, acá la autora Mildred Madison, retrata a la actriz de esta forma:

Entre las jóvenes estrellas de Hollywood destaca Tuesday Weld, una rubiecita de dieciséis años (...) Se suele fotografiar envuelta en una toalla y...nada más, logrando con ello que hasta la más sofisticada gente de Hollywood levante las cejas en sorpresa (...) ¿será una estrella que más brillará por sus escándalos personales y su belleza que su talento? Lo curioso es que se plantee esta interrogante a propósito de una muchachita que acaba de cumplir dieciséis años (...) a la edad que Tuesday tiene debería hallarse en el colegio y bajo el alero de su familia y no dando que hablar en las columnas de chismografía.

Además, para cerrar, en la figura 20 se observa el final del artículo, donde el autor concluye con la frase: “¡Los dieciséis años son tan lindos y se viven una sola vez!”. En este cierre, el narrador emite juicios sobre Tuesday Weld que reflejan sus propias expectativas

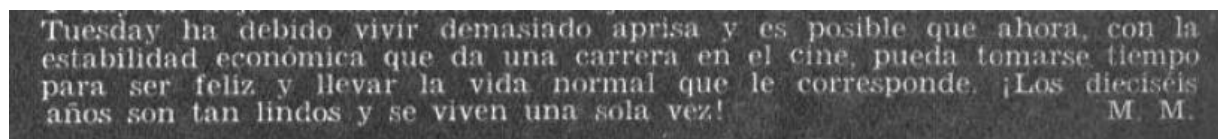


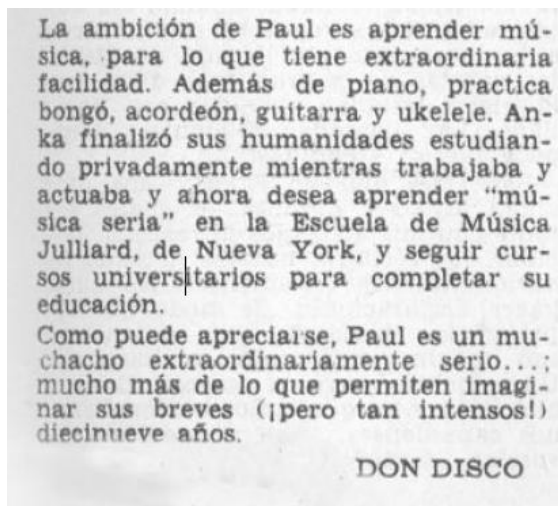
Figura 20: Revista Ecrán. ¿Cómo se fabrica una “sirena” de 16 años?, Julio 1960. N° 1536. P. 3. Artículo realizado por Mildred Madison (Extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

acerca de cómo *debería* vivirse esa etapa de la vida. Al igual que en el artículo anterior, se proyecta una connotación idealizada de la juventud: una edad asociada a la belleza, la plenitud y la fugacidad, resumida en la frase mencionada anteriormente. De este modo, el texto no solo describe una edad, sino que prescribe un modo de experimentarla, reforzando una visión idílica en torno a aquel periodo. Continuamos con la publicación correspondiente a octubre del mismo año, en donde el protagonista de la portada y principal artículo es Paul Anka<sup>147</sup>, por el motivo de su visita a Chile, en la noticia repasan su carrera así como su itinerario el país, y el autor,

<sup>146</sup> Véase figura 3, pág. 69.

<sup>147</sup> Véase figura 12, pág. 80.

Don Disco, lo termina de describir de la siguiente manera: “La ambición de Paul es aprender música, para lo que tiene extraordinaria facilidad (...) Anka finalizó sus humanidades estudiando privadamente mientras trabajaba y actuaba y ahora desea aprender “música seria” (...) como puede apreciarse, Paul es un músico extraordinariamente serio...mucho más de lo que permiten imaginar sus breves (¡pero tan intensos!) Diecinueve años. Hasta este punto,



La ambición de Paul es aprender música, para lo que tiene extraordinaria facilidad. Además de piano, practica bongó, acordeón, guitarra y ukelele. Anka finalizó sus humanidades estudiando privadamente mientras trabajaba y actuaba y ahora desea aprender “música seria” en la Escuela de Música Julliard, de Nueva York, y seguir cursos universitarios para completar su educación.

Como puede apreciarse, Paul es un muchacho extraordinariamente serio...; mucho más de lo que permiten imaginar sus breves (¡pero tan intensos!) diecinueve años.

DON DISCO

Figura 21: Revista Ecrán. “Paul Anka, el cantante del año llega el jueves 6”, octubre 1960 N° 1549. P. 3 (extracto). Entrevista realizada por Don Disco. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

resulta evidente que las descripciones sobre la juventud presentadas por los distintos autores se construyen a partir de sus propias concepciones acerca de lo que *debería ser* esta etapa vital. Ya sea desde un tono de juicio o de admiración, la juventud es representada según criterios subjetivos que reflejan más las expectativas y valores del autor que las experiencias reales de los jóvenes. En esta misma edición de octubre, unas páginas más adelante, aparece un test titulado “Solo para chiquillas: ¿Sabe cómo comportarse con los muchachos?”, cuyo subtítulo delimita explícitamente el público al que se dirige: adolescentes entre 14 y 18 años. El autor, identificado con las iniciales S.C., respalda la validez del contenido apelando a la autoridad de un psicólogo hollywoodense, Stan Cornyn, lo que refuerza la intención del artículo de dotarse de una aparente legitimidad científica, al tiempo que reproduce estereotipos de conducta y modelos de comportamiento femenino. Esta orientación se evidencia en los resultados del test, que clasifican el comportamiento de las lectoras según una escala moral y social: una puntuación baja indica que “debe ser corregido”; un nivel medio señala que “se comporta normalmente, pero podría tener muchos más pretendientes si se esforzara”; mientras que las calificaciones altas son descritas como “muy bien, pero todavía puede mejorar más” y, en el extremo superior, “¡caramba! ¡Debe estar tan solicitada por los chiquillos!” (véase fig. 22, pág. 83, a la derecha). En este esquema, el valor de la joven se mide de acuerdo con un ideal

## TEST: SOLO PARA CHIQUELLAS

*Estas son las respuestas correctas... ¡y varias de ellas la sorprenderán!*

- 1.— A) Usted está interesada en el muchacho y no en el baile.
- 2.— B) El la invitó a salir, de modo que la responsabilidad de lo que harán, es suya.
- 3.— C) La única manera de conocer a la gente, es aceptando invitaciones..., al menos una vez.
- 4.— A) ¡No hay mucho dónde elegir! Pero usted aceptó salir con él, de modo que trate de pasarlo lo mejor posible.
- 5.— C) Tacto y un poco de madurez de su parte controlarán cualquier comportamiento infantil de su compañero. ¡Eso es algo que SUS padres descubrieron hace ya mucho tiempo!
- 6.— B) En situaciones sin arreglo, un poco de franqueza es siempre lo mejor y evita muchas molestias.
- 7.— B) Si realmente usted no sirve para los juegos de salón, participe en la forma más conveniente posible.
- 8.— C) Si el muchacho se siente atraído por usted, querrá estar a su lado sea como fuere. Pero trate de verse lo mejor posible.
- 9.— B) Suponiendo que el muchacho le agrada, trate de salir honestamente del paso. Si no lo consigue de ningún modo (pero lo dudo), pase a la letra A, esto es, ¡dele una bofetada y exíjale volver a casa inmediatamente!
- 10.— A) Si el muchacho es medianamente decente, debe aceptar la verdad, y respetarla.

## Y AHORA, A MEDIR SU COMPORTAMIENTO

Comparando sus respuestas al Test, con las correctas, sume las que coinciden. Si ha coincidido de 0 a 2, quiere decir que su comportamiento con los muchachos debe ser corregido, ¡y al momento!; si coincide entre 3 y 4, significa que usted se comporta normalmente, pero podría tener muchos más pretendientes si se esforzara un poco; si acierta entre 5 y 6, muy bien, pero todavía puede mejorar más. Entre 7 y 8 correctas, muy bien. No tiene absolutamente nada de qué preocuparse. Entre 9 y 10 ¡Caramba! Debe estar tan solicitada por los chiquillos, que nos asombra haya tenido tiempo para responder este Test. S. C.

Figura 22: Revista Ecrán. “¿Sabe comportarse con los muchachos?”, octubre 1960 N° 1549. P. 28 (extracto)  
Autor: S.C. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena. De izquierda a derecha: Respuestas correctas del test y conclusiones.

normativo impuesto por la revista, donde la corrección de la conducta equivale a la capacidad de atraer admiradores, atraer la mirada masculina. Si observamos las respuestas consideradas “correctas”, estas se centran en el control y la moderación del comportamiento femenino, como en la pregunta número 4, que aconseja: “tacto y un poco de madurez de su parte controlarán cualquier comportamiento infantil de su compañero” (fig. 22, a la izquierda). Es decir, se asigna a la mujer la responsabilidad de regular la conducta masculina, reforzando un modelo de género basado en la contención, la madurez y la complacencia.

Para concluir con el año 1960, nos remitimos la edición del 27 de diciembre, la cual nos entrega una mirada a otro artículo de la sección “Rincon Juvenil” con una entrevista a Bobby Darin<sup>148</sup> acompañada por dos letras de canciones: “Así es el adiós”, de Paul Anka (título original: *So It's Goodbye*), y “Papacito”, de Betsy Brye (título original: *Daddy Daddy*). Aunque

<sup>148</sup> Bobby Darin (1936-1973) fue un cantante e ídolo adolescente estadounidense.

los títulos aparecen traducidos al español, las letras se mantienen en su idioma original. Justo debajo de la entrevista se incluye un anuncio que dice: “Las canciones de moda, para que ustedes las aprendan...” (fig. 23). A primera vista, este mensaje parece anticipar y generar expectación para el siguiente número del “Rincón Juvenil”; sin embargo, también revela la intención de la revista de orientar los gustos musicales del público al que se dirige. La selección de artistas, todos estadounidenses, y la traducción de los títulos buscan acercar al lector a la

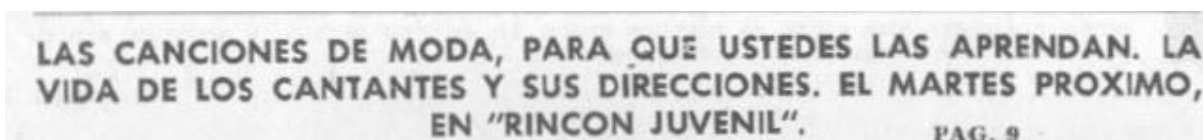


Figura 23: Revista Ecrán. “Rincon Juvenil”, diciembre 1960 N° 1561. P. 9 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

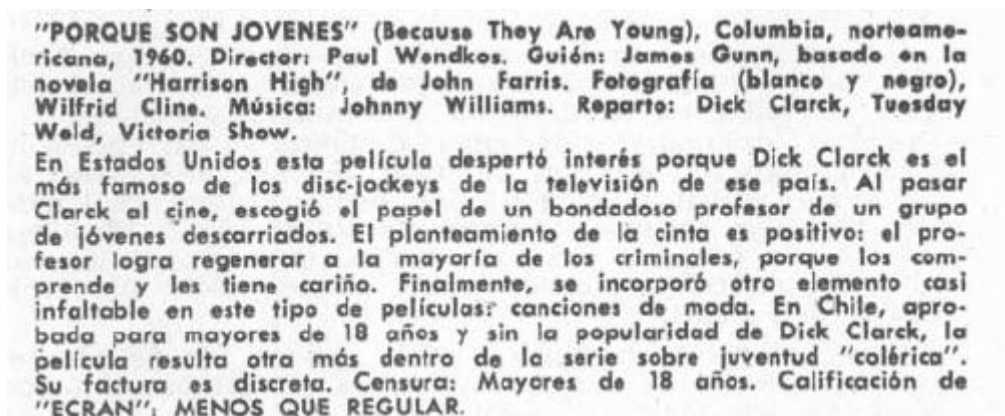


Figura 24: Revista Ecrán. “Control de Estrenos”, diciembre 1960 N° 1561. P. 11 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

cultura popular norteamericana, promoviendo su masificación a través de la figura de los ídolos juveniles. Avanzando dos páginas en la revista, encontramos la sección “Control de Estrenos”, donde se reseña la película estadounidense *Porque son jóvenes* (fig. 24). En este extracto, *Ecrán* no solo resume la trama, sino que además emite un juicio valorativo al final del texto, calificándola como “MENOS QUE REGULAR”. Lo relevante de esta reseña es que introduce criterios morales en su evaluación: se destaca, por ejemplo, que “el planteamiento de la cinta es positivo: el profesor logra regenerar a la mayoría de los criminales”, mientras que al mismo tiempo se la desestima por considerarla “otra más dentro de la serie sobre juventud colérica”<sup>149</sup>.

<sup>149</sup> El *Diccionario Médico* de la Clínica Universidad de Navarra define el término *colérico/a* como una tipología de personalidad proveniente de las antiguas clasificaciones temperamentales, caracterizada por una marcada reactividad emocional, una fuerte tendencia a la acción y respuestas impulsivas frente a los estímulos. Esta definición permite comprender el uso del adjetivo en el contexto de la reseña, donde la “juventud colérica” alude a un grupo representado como emocionalmente inestable y propenso al descontrol, reforzando así una mirada

De este modo, la crítica revela la mirada normativa de la revista, que valora los relatos donde la juventud es redimida a través de la autoridad o la educación, pero a la vez la generaliza dentro de un género de películas. Hasta este punto, podemos observar que la narrativa de la revista hacia el público juvenil trasciende su carácter eminentemente cinematográfico. Si bien *Ecran* se presenta como una revista dedicada al cine, el análisis de sus páginas revela un espectro mucho más amplio de contenidos dirigidos a la juventud. Desde la búsqueda de identificación mediante entrevistas a astros de Hollywood, pasando por los juicios de valor sobre el comportamiento juvenil, la difusión de letras de canciones “de moda” provenientes de Estados Unidos e incluso la crítica cinematográfica que privilegia ciertas conductas por sobre otras, se configura un discurso que va más allá del entretenimiento. En conjunto, estos elementos evidencian un proceso de americanización profunda del contenido de la revista, donde lo juvenil se representa y valora a partir de modelos culturales, morales y afectivos provenientes del imaginario estadounidense, consolidando así a *Ecran* como un medio de difusión y normalización de dichos referentes en el público chileno.

El “Rincón Juvenil” continúa la misma estructura de la sección con una entrevista principal, dos letras de canciones y anticipos en la siguiente edición revisada correspondiente a enero 1961 (N° 1562) y abril (N°1576), también continúa con la predominancia de contenido estadounidense, pero en esta última, se agrega una segunda entrevista, al astro argentino Billy Cafaro.<sup>150</sup> Su relato sigue el formato ya conocido, una historia de esfuerzo y superación que culmina en el éxito contemporáneo, pero incluso aquí la influencia norteamericana permanece latente. Hacia el final del artículo se señala que el éxito del artista surgió cuando escuchó “un nuevo ritmo que invadía el espíritu de los jóvenes argentinos: el *rock and roll*”, reafirmando el papel de la cultura estadounidense como motor de aspiración juvenil. Más adelante, en la

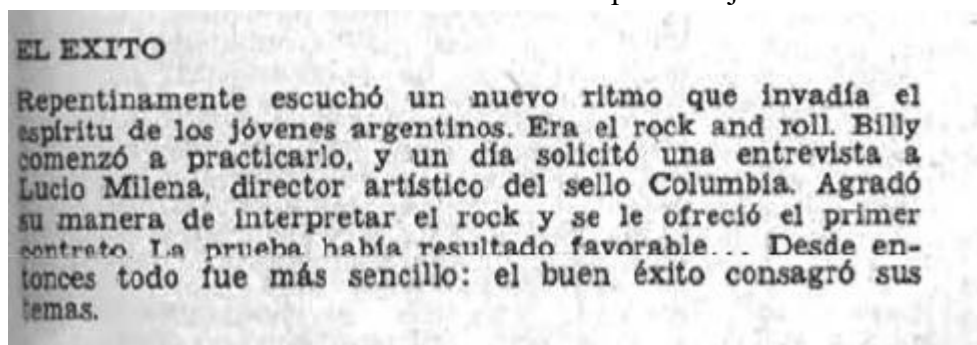


Figura 25: Revista *Ecran*. “Rincón Juvenil. Actualidad Argentina”, abril 1961 N° 1576. P. 25 (extracto).  
Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

---

moralizante sobre la rebeldía juvenil. Puede consultarse la definición completa en el sitio web de la clínica <https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/colerico>

<sup>150</sup> Luis María Cafaro, conocido como Billy Cafaro, (1936-2021) fue un cantante, caracterizado como pionero del rock argentino.

edición de julio, el “Rincón Juvenil” evidencia un cambio en su contenido: la entrevista principal, firmada por *Don Disco*, está dedicada al astro italiano Domenico Modugno, con



Figura 26: Revista *Ecrán*. “Rincón Juvenil”, julio 1961 N° 1588. P. 8 (extracto). Autor: *Don Disco*. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

motivo de su regreso a Chile. En el texto se repite la temática del ascenso artístico y la humildad personal “seguía siendo el mismo muchacho sencillo de siempre” (fig. 26), una combinación que refuerza el ideal de éxito acompañado de sencillez moral. Así, aunque se amplía el espectro geográfico de las figuras presentadas, el discurso de la sección continúa reproduciendo una narrativa aspiracional en torno al triunfo individual.

De manera similar a lo ocurrido con Cafaro, Doménico Modugno también es interpelado en torno al fenómeno del *rock and roll*, a lo que responde que no se siente identificado con ese género, justificando su postura al afirmar que dicho ritmo “no se ha impuesto como una modalidad avasalladora”. Este intercambio revela cómo el *rock and roll* se instala como un tema de contingencia cultural entre los artistas de la época, independientemente de su grado de pertenencia al estilo. Asimismo, permite observar que la influencia estadounidense no opera de forma homogénea: mientras Cafaro la asume como la clave de su éxito, Modugno se distancia de ella, apelando a un repertorio más tradicional. Esta tensión entre adhesión y resistencia frente al modelo cultural norteamericano se reiterará en la figura del intérprete chileno Danny Chilean<sup>151</sup> con su historia personal. Desde sus años escolares, comenzó a destacar al interpretar

<sup>151</sup> Véase extractos de la entrevista, en las figuras 27 (p.97) y 28 (p. 98).

canciones de artistas estadounidenses como *Sonny James*<sup>152</sup> aun cuando este estilo no representaba del todo su preferencia expresiva. En la búsqueda de una identidad propia, compuso sus primeras canciones en inglés, justificando esta elección por su afinidad con la lengua y la cultura norteamericana. Más adelante, escribió temas como “Verónica”, “Solo un poquito de amor” (*Just a Little Love*) y “Si tú me quisieras” (*If You Loved Me*), entre otros. Según señala el autor Don Disco, “como Danny también ama nuestro idioma, todas estas composiciones tienen letra en castellano. Una medida muy sabia, además, porque el público de los demás países de nuestra América Latina no acepta ‘gringos’ latinos”. Finalmente, el propio cantante explica que eligió su nombre artístico, *Chilean*, por su significado “chileno” y anuncia su intención de grabar parte de su repertorio en castellano con el propósito de proyectarse hacia

Un día llegó el papá a la casa con un hermoso regalo para el joven cantor: una guitarra. Al mes de pulsar y familiarizarse con las cuerdas, Javier ingresó al conjunto de guitarras de su colegio. Así llegó 1959. Radio Cooperativa Vitalicia de Antofagasta, organizó un concurso para elegir las mejores voces de cantantes aficionados. —Mis compañeros de curso me estimularon a que me presentara y... salí vencedor y gané 90 escudos. Hice las imitaciones de Sonny James, en “Young Love”, y de Tommy Sands, en “Sing Boy Sing” —cuenta. Esto de imitar cantantes juveniles norteamericanos era una espina que le hacía cosquillas por dentro. Javier quería tener su propio estilo. Mientras tanto, el mundo exterior le abría sus puertas. Radio Libertad de Antofagasta lo contrató por un mes.

—Ahí comencé a darme cuenta más

amor y ayudado por la guitarra, compuse, en inglés, “Esta noche soñaré contigo” (Tonight I’ll Dream of You.)

(¿Por qué en inglés? A Javier siempre le gustó ese idioma y la música norteamericana. Para aprender el primero, se compró un curso por correspondencia y lo pulió conversando con los “gringos” de los minerales de Chiquicamata.)

El joven intérprete se dedicó exclusivamente a componer canciones. Esos momentos de creación, eran impagables, y el joven Astudillo prefería perder horas de clases antes que una nota de inspiración, cuando iba en la mitad de una melodía. La mamá se enojaba con estas ausencias a clases, por motivos que ella no creía justificados. Pero Javier ponía oído sordo a las reprimendas y seguía apuntando la música de la nueva canción.

—Yo escribo la melodía a mi manera —dice—. Mi escritorio estaba lleno de papelitos con puntitos marcados sobre un diagrama con las cuerdas de la guitarra. Muchos se perdieron. Actualmente tengo diez canciones registradas en la sección Derecho de Autor de la Biblioteca Nacional, pero por cierto, escritas en una pauta mu-

Figura 27: Revista *Ecrán*. “Rincón Juvenil”, Octubre 1961 N° 1604. P. 12 (extracto). Autor: Don Disco. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

<sup>152</sup> (1928-2016) músico y compositor del género musical *Country*.

Así nació "Verónica", tema que le inspiró una buena moza chiquilla antofagastina, que recibió la primera copia del disco, con una dedicatoria personal del autor. Luego siguieron, "Un poquito de amor" (Just a Little Love); "Si tú me quisieras" (If You Loved Me); "La amo tanto" (I Love Her So); "No sé" (I Don't Know). Pero como Danny también ama nuestro idioma, todas estas composiciones tienen letra en castellano. Una medida muy sabia, además, porque el público de los demás países de nuestra América Latina, no aceptan "gringos" latinos.

para esas presentaciones en el show.

—Elegí "Chilean", porque quiere decir "chileno", y porque es simpático al oído —nos cuenta—. En cuanto al primer nombre, quise buscar uno que sonara fuerte y que fuese fácil de pronunciar. Comencé a buscar en un diccionario: Henry, Danny... Me quedé con el último, porque me pareció que se quedaba más fácilmente al oído.

Nos anunció también, que en estos días comenzará a grabar sus temas ("Verónica", "Un poquito de amor", etc), en castellano, para el público argentino. Así, la voz y la guitarra de Danny comenzarán a salir de nuestras fronteras. ¡Buena suerte, Danny!

Figura 28: Revista Ecrán. "Rincón Juvenil", Octubre 1961 N° 1604. P. 13 (extractos). Autor: Don Disco. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

otros países del continente. Este caso resulta particularmente ilustrativo de las tensiones culturales de la época: Danny Chilean encarna una hibridación entre lo local y lo foráneo, donde la adopción de formas musicales estadounidenses convive con un esfuerzo por afirmar una identidad "en español", en espera de llegar a distintas fronteras latinoamericanas. En el número de abril (N.º 1629) de 1962, la influencia norteamericana es nuevamente cuestionada por otro astro de la música chilena, Arturo Millán<sup>153</sup>, quien se expresa respecto a la Nueva Ola<sup>154</sup> como "coléricos", aludiendo a su manera exaltada de interpretar canciones en inglés. El término *colérico* reaparece así como una forma de definir a esta nueva generación de artistas cuya propuesta musical se encuentra estrechamente vinculada a la influencia "gringa". Continuando con la entrevista a Millán, el artista señala que Chile es "el único país cargado al *yanquillismo*

<sup>153</sup> (1928-1996) fue cantante, parte de la generación de baladitas y boleros, junto a Lucho Gatica y Antonio Prieto.

<sup>154</sup> Podemos caracterizar a la Nueva Ola como un movimiento conformado por jóvenes intérpretes chilenos que adaptaron y reinterpretaron el *rock and roll* estadounidense. Su punto de partida suele situarse en 1958, con el ascenso de Peter Rock, mientras que su consagración llegó en 1962 con el "Rock del Mundial", hito que consolidó su popularidad en el país.

Para profundizar sobre este tema, véase BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, "*Juventud y rebeldía en Chile (1950-1970)*", en *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, disponible en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3529.html#presentacion>

—Me satisface poco hablar de los “coléricos” —prosigue Arturo, dejando la frase en el aire, con lo que manifiesta su desaprobación a nuestra “nueva ola”, de cantantes juveniles—. He sorprendido a los rocanroleros aprendiendo la fonética de las canciones en inglés que interpretan. El otro día escuché a Paul Anka cantando en castellano (hizo unas grabaciones en España), y no se entendía nada. Me imagino que para los norteamericanos debe ser lo mismo escuchar a los rocanroleros chilenos cantando en inglés. Ahora se dirige a los jóvenes astros de la canción en nuestro país:

#### “DEFENDAMOS EL IDIOMA”

—La única manera de que un artista chileno pueda salir afuera, es cantando en castellano. De otra manera, nunca los van a conocer, porque el único país latinoamericano cargado al “yanquillismo” es Chile. Hace poco, un director de mi sello, en Lima, me decía: “¡cómo quieren que saquemos discos de los chilenos, si cantan en inglés! Aquí las canciones norteamericanas gustan cantadas por norteamericanos”.

Con un gesto de resignación, el cantante melódico que hay en él dice:

—En lo “colérico” hay bien poca calidad, sólo nos ofrece un ritmo loco. Pero si hay que cantar “colérico”, cantemos “colérico”. Pero por lo menos defendamos el idioma. Y defendamos a los autores latinoamericanos.

Figura 29: Revista Ecrán. “Rincón Juvenil”, abril 1962 N° 1629. P. 9 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

(...) hace poco un director de mi sello, en Lima, me decía: ¡Cómo quieren que saquemos discos de los chilenos, si cantan en inglés! Aquí las canciones norteamericanas gustan cantadas por norteamericanos”. Esta declaración evidencia una autocrítica hacia la marcada influencia cultural estadounidense en el país. Asimismo, Millán se refiere al estilo “colérico” como algo de “bien poca calidad (...) pero si hay que cantar ‘colérico’, cantaremos ‘colérico’”, mostrando así una actitud de resignación frente a las nuevas tendencias.

El artista ofrece una perspectiva poco habitual hasta entonces: una crítica directa al estilo de las nuevas generaciones. Al calificarlas de “coléricas”, el cantante asocia este término con una percepción de baja calidad interpretativa en comparación con los estándares artísticos que defiende (o considera defender), los cuales, sin embargo, también se revelan frágiles y sujetos a las exigencias del gusto popular. Cabe destacar que el término empleado por el artista, según se consigna en el pie de página N.º 149 (p. 84), conlleva una connotación vinculada al

temperamento, la emocionalidad, la impulsividad e inestabilidad de quienes son descritos bajo esa denominación. De este modo, la juventud aludida por *Ecrán* (particularmente en el primer párrafo de la figura 29, donde el autor de la entrevista se refiere a “nuestra Nueva Ola”) aparece caracterizada desde una mirada ambigua, entre la fascinación desde quien escribe y la crítica de quien entrevista.

A pesar de esta disyuntiva, la preferencia por las figuras estadounidenses persiste, como lo evidencia el “termómetro juvenil” (figura 30), un ranking de popularidad elaborado a partir de los “votos semanales enviados por los lectores”. Los cinco primeros lugares están ocupados por hombres, en su mayoría blancos, lo que refleja tanto la influencia cultural norteamericana como la homogeneidad de los referentes promovidos por la revista. En total, el ranking reúne 65.451 votos y fue publicado en el último número de *Ecrán* correspondiente al año 1962. Si avanzamos a 1964, se observan ciertos cambios tras la llegada de una nueva directora a la

TERMOMETRO JUVENIL		VOTOS
1.º	ELVIS PRESLEY .....	20.455
2.º	PAUL ANKA .....	18.148
3.º	DEAN REED .....	16.248
4.º	RAY CHARLES .....	5.820
5.º	NEIL SEDAKA .....	4.780

Resultado del recuento de los votos semanales que envían los lectores, anotando al reverso de un sobre sus cinco cantantes favoritos, en orden de preferencia de 1 a 5.

Figura 30: Revista *Ecrán*. “Rincón Juvenil”, diciembre 1962 N° 1665. P. 31 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

revista. De las cinco ediciones revisadas de *Ecrán* en 1964, las tres primeras (enero, abril y julio) orientan su contenido hacia figuras más cercanas al público latinoamericano, como el ídolo mexicano Enrique Guzmán y el conjunto neofolclórico chileno Los Cuatro Cuartos. En contraste, las ediciones de octubre y diciembre ya no incluyen la sección “Rincón Juvenil”, aunque incorporan otros apartados temáticos, como el dedicado a la Navidad a finales de diciembre. Para 1965, el “Rincón Juvenil” desaparece definitivamente y es reemplazado por una nueva sección titulada “Para los más jóvenes”. En ella ya no se publican letras de canciones ni rankings de popularidad, sino entrevistas vinculadas al mundo del espectáculo, como la realizada a la actriz estadounidense Ann-Margret a propósito de un supuesto romance con el Beatle Ringo Starr.

En los números siguientes, la representación de la juventud se desplaza hacia los comentarios de estrenos cinematográficos, como “Un mundo nuevo” (véase figura 31), del

director italiano Vittorio De Sica. El filme sigue el encuentro entre Carlo, descrito como “pobre pero inquieto y sinceramente rebelde”, en tanto se encuentra en desacuerdo con el mundo en que ha crecido y rechaza la continuidad del orden establecido, producto de una crianza marcada por el conformismo familiar. El artículo señala que su actitud encarna “el descontento y la desesperanza que caracterizan a tantos muchachos de hoy en día”. Anne, por el contrario, es presentada como “simple, casi esquemática”: estudia en la capital con sacrificio para retribuir a su familia y posee “un programa claro y serio ante sí. Será una excelente profesional”. a la rebeldía y la desilusión, y otra vinculada al deber, la disciplina y la proyección profesional.

A la luz de esta descripción, se advierte una doble valoración de la juventud: una

Por estas razones, “Un mundo nuevo” está dedicado a los jóvenes de hoy. Carlo, el protagonista, de veinte años, ha dejado Roma por París. Allí vive en el seno de una familia conformista, en un ambiente escuálidamente burgués. Es un muchacho pobre, pero inquieto y sinceramente rebelde. No tiene confianza en el mundo en el cual ha crecido, y está convencido de que este mundo no puede continuar. Es el ámbito de su padre, que ha renunciado, desde el comienzo, a toda lucha, y de su madre, que ha sepultado para siempre cierta audacia e impulso vital bajo la máscara amable de una mujer casi encantadora. Es éste el orden establecido contra el cual el muchacho se lanza como Don Quijote contra los molinos de viento, para tratar de destruirlo, pero sin saber, realmente, cómo deberá ser aquel otro orden que reemplace al mundo antiguo.

La actitud de Carlo no se presenta sólo como ejemplo de cinismo, sino del descontento y la desesperanza que caracterizan a tantos muchachos de hoy en día. Su sed de aprender es un síntoma positivo de una naturaleza dinámica, generosa, dispuesta a construir y a sufrir.

#### ANNE, LA MUCHACHA QUE SABE DAR

Anne es el personaje femenino de “Un mundo nuevo”: es simple, casi esquemática. Hija de modestos burgueses de Alvernia, estudia en la capital con enormes sacrificios. Tiene, por eso, un programa claro y serio ante sí. Será una excelente profesional, y con ello retribuirá a sus queridos padres cuanto han sacrificado por ella. Se enterrará en la opaca provincia de Clermont-Ferrant y allí llenará, a conciencia, su trabajo de médico. Tiene sobre sus frágiles espaldas una pesada responsabilidad, pero su problema no es grave: su juventud es límpida y clara cuando conoce a Carlo en la fiesta estudiantil en el Internado de la Sala Wagram. Los dos jóvenes no se habían visto en el primer instante. Ella quería bailar y divertirse de la manera más sencilla; él, con su cámara fotográfica, tiene otras intenciones. Su inseparable instrumento es el medio que le permite dejar constancia de ese mundo que repudia.

Figura 31: Revista Ecrán. “Un mundo nuevo. Un mundo joven”, abril 1965 N° 1784. P. 28 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

asociada a la rebeldía y la desilusión, y otra vinculada al deber, la disciplina y la proyección profesional. A partir de esta premisa, podemos reconocer cuán lejos ha quedado la representación juvenil respecto de la presentada en *Porque son jóvenes* (1960). En este caso, ya no se trata de “jóvenes descarriados”, sino de sujetos cuyas experiencias se complejizan y aparecen atravesadas por desafíos propios de su proceso de desarrollo y de las condiciones sociales en que se encuentran. Sin embargo, el filme italiano ofrece una mirada distinta en comparación con otras recomendaciones del mismo año. En el número de octubre, dentro de la sección “Para los más jóvenes”, *Ecrán* sugiere la película *Las jugarretas de Cupido* (1965), destacando que “la gente joven encontrará muchos motivos para ver esta cinta en la que abundan las situaciones graciosas”. La recomendación se sustenta, además, en la presencia de

sus protagonistas, Sandra Dee y Bobby Darin, descritos como “uno de los matrimonios jóvenes más queridos en el mundo cinematográfico de Hollywood”. A través de este artículo, la revista refuerza su inclinación por promover narrativas propias del cine estadounidense, privilegiando un tono ligero, humorístico y sostenido en la figura de estrellas consolidadas.

Hacia finales de 1965, *Ecrán* publica el concurso “Galán Juvenil”; sin embargo, pese a este gesto hacia su audiencia joven, no se observan artículos específicamente dirigidos a dicho público. Esta tendencia se mantiene durante 1966: en las cinco ediciones revisadas de ese año no aparecen secciones ni contenidos que apelen de manera directa a la juventud. Recién en 1967 vuelve a surgir una referencia explícita, en la edición de enero, dentro de la sección “Teatro y Ballet”. Allí se presenta la obra, llamada por la revista como “Juventud atormentada” (u *Oh papá, pobre papá, mamá te tiene colgado en el clóset y yo me siento muy triste*), escrita por el estudiante de Harvard Arthur Koppit y producida en Chile por Gustavo Frías, Malú Gatica y Juan Arévalo, entre otros. En la figura 32 se aprecia cómo los propios participantes caracterizan la obra: el director la describe como “una visión exacta de la juventud actual”, resultado de la combinación entre elementos del teatro moderno y una trama articulada en torno a los complejos de Edipo del protagonista, Jonathan, cuyo “trágico afán de no ser dominado por las mujeres es presentado como un conflicto psico–sexual de notable claridad”. A su vez, el actor que interpreta a Jonathan señala que el personaje constituye “un compendio exagerado de las cosas por las cuales pasamos”, reforzando la idea de que la obra condensa, de manera hiperbolizada, tensiones y experiencias propias del mundo joven. En consecuencia, el conflicto juvenil vuelve a ocupar un lugar protagónico: tanto en la trama como en la interpretación actoral se articula una juventud con un lenguaje, experiencias y problemáticas propias, que busca expresarse y hacerse visible a través de la creación artística. De esta forma, la juventud “atormentada” accede a un espacio de representación que se genera desde su propia puesta en escena.

A partir de este escenario emergente, comienzan a aparecer nuevas figuras juveniles, no siempre coincidentes con la mirada editorial de quienes escriben en la revista. Un ejemplo se encuentra en el N.º 1890 de abril, donde la sección “Mundo joven” presenta una entrevista de Chris Ramsay a Michel Polnareff. El subtítulo del artículo lo introduce como “beatnik<sup>155</sup>,

---

<sup>155</sup> Se puede caracterizar a los *beatniks* (los participantes del movimiento asociado a la Generación Beat) como un grupo que emerge en un contexto marcado por el crecimiento económico y la prosperidad posterior a la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos. Dicha bonanza favoreció, hacia mediados de la década de 1950 y comienzos de 1960, la expansión de la cultura de masas y el consumo, elementos frente a los cuales los jóvenes escritores Beat reaccionaron críticamente. Sus orígenes se remontan a la Universidad de Columbia, donde, a mediados de la década de 1940, un grupo de estudiantes y escritores, entre ellos Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs, comenzó a reunirse para cuestionar el sistema capitalista imperante y explorar formas de vida alejadas

#### EL DIRECTOR, LOS ACTORES Y LOS PERSONAJES

—La obra es una exacta visión de la juventud actual —explica el director—. Significa, además, una fusión de todas las modernas tendencias del teatro norteamericano. Hay en ella la poesía morbosa de un Thornton Wilder, el realismo atormentado de un Tennessee Williams, el sentido de lo macabro de un Edward Albee y el elemento surrealista que es un aporte del joven autor. El tono de farsa la convierte en éxito ante cualquier tipo de espectadores.

Y agrega:

—El motor de la historia son los complejos de Edipo de Jonathan; su trágico afán de no ser dominado por las mujeres y el planteamiento de esta situación como un conflicto psico-sexual de gran claridad. Tiene mucho de desafío a un director por la enorme maquinaria de elementos que pone en acción: pirañas, el cadáver en el closet, el asesinato de Rosalyn y los resortes internos de cada personaje.

Malú, intérprete de la extraña madre, dice:

—Cada vez que enfrente un nuevo personaje me fabrico un bloque mental, leo el texto y si siento una reacción especial en la columna vertebral, me decido por él. Esta vez, casi rechazo a la señora Pétalo de Rosa. Primero me molestó, me asqueó incluso, tal como me sucediera en primera instancia con La Quintrala. Pero luego le descubrí ciertos resortes que me llevaron a pensar que cualquier mujer, yo misma incluso, en ciertas circunstancias, podría pensar como ella.

Anita Kleski dice de su papel y de la obra:

—Me gustó siempre la pieza de Kopfit. Y me pasó una cosa tremenda. Me enamoré del papel de Rosalyn. La vi limpia, solitaria, buscando afecto. La cargué de cosas y luego, al comenzar a vivirla sobre el escenario, he debido iría deshumanizando. Incluso hay momentos en que me aterra por su afán posesivo.

Peter Lehmann dice de Jonathan:

—El personaje es un compendio exagerado de cosas por las cuales pasamos. Cada pequeña emoción está expuesta en su límite máximo. El problema para el actor está en no perder el tono de farsa, no falsear la realidad y no caer en el ridículo.

Figura 32: Revista *Ecrán*. "Teatro y ballet", enero 1967 N° 1875. P. 25 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

filósofo y aristócrata", como pie inicial a la entrevista, reconstruye su vida antes de la fama señalando que "Michel Polnareff perdía el tiempo. O, mejor dicho, era simplemente un vagabundo. Pero un vagabundo distinto: soñador, sensible y un poco filósofo" (véase figura 33) Asimismo, se lo describe con una melena larga y se destaca su ascendencia vinculada a la aristocracia rusa, con un padre músico y una madre bailarina: "Ellos habían pensado que Michel podría seguir precisamente una carrera musical (...) El muchacho prefería vagar".

---

del materialismo, en abierta oposición a los valores de la generación que los precedía. Tras el fin de la guerra, este círculo literario empezó a publicar sus obras; fue en ese contexto que, en 1948, Kerouac utilizó por primera vez la expresión "Generación Beat". El término provenía de la jerga afroamericana, asociado al cansancio o abatimiento (*beat*), aunque posteriormente el propio Kerouac propuso una interpretación ligada a lo "beatífico", en consonancia con el interés del grupo por filosofías orientales y religiones como el budismo.

Para profundizar en este movimiento, véase el artículo de María Tonantzin García López, «"La generación Beat": del underground al mainstream», *Horizonte Histórico*, n.º 11 (2015), pp. 6–16.

Posteriormente, el propio Polnareff reflexiona sobre su experiencia escolar, aludiendo al tedio que le producía el sistema educativo y a sus preferencias por ocupar el tiempo lejos de sus exigencias formales. Este modo de vida (que el autor vincula directamente con la estética y sensibilidad *beatnik*) se ve interrumpido en 1963, cuando Polnareff es llamado a realizar el servicio militar. Allí, según relata, “siguió perdiendo el tiempo... con un arma en el hombro”. Una vez concluido su paso por el ejército, y presionado por su familia, trabajó en distintos empleos; sin embargo, esta etapa derivó, a los seis meses, en lo que describe como una “terrible



Figura 33: Revista *Ecrán*. “Mundo joven”, abril 1967 N° 1890. P. 17 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

depresión moral y nerviosa al comprender que no podía trabajar como trabajan todos los demás seres humanos. Fue una especie de neurosis...”. La salida a este estado de crisis llegó en 1964, cuando un amigo le sugirió dedicarse al canto. Desde entonces, Michel inició su trayectoria musical interpretando *covers* de canciones *folk* norteamericanas y, más tarde, presentando composiciones propias que lo llevaron a recorrer Francia como cantante. Para 1965 ya frecuentaba los círculos *beatniks* británicos con el propósito de aprender inglés, donde, según el artículo, “se hizo amigo de Los Beatles, Los Who, Donovan (...) Hasta grabó un programa para la TV inglesa”. En 1966 regresó a Francia, donde escribió su primer éxito popular, “La muñeca dice que no”, y consolidó su creciente fama con “Ámame, por favor, ámame”. Hacia el final del artículo, Ramsay describe a Polnareff como “un muchacho delgado y pálido de 24 años” y subraya la paradoja entre su éxito económico y su estilo de vida, señalando que

“actualmente gana mucho dinero, pero prefiere vivir en una antigua casa del barrio latino”. Añade además que “sus canciones son eminentemente sentimentales. Y esto es curioso. Porque, a pesar de todas las incomprendiones y postergaciones que debió sufrir, no quiere saber nada con las ‘canciones de protesta’”. Esta observación surge en contraste con la figura de otro cantante mencionado en el mismo segmento, Antoine, a quien el autor presenta como uno de los principales exponentes de la canción de protesta social y que, similar a Polnareff, “tuvo toda clase de comodidades para vivir y estudiar arquitectura”. La entrevista a Michel Polnareff marca un viraje generacional perceptible en *Ecrán*: el modelo de artista deja de responder al ideal disciplinado y ascendente propio de la cultura de masas y que hemos visto anteriormente, para dar paso a una figura juvenil asociada a la bohemia, el nomadismo y la sensibilidad *beatnik*. Polnareff encarna un tipo de celebridad que rehúye la ostentación y cuya trayectoria, trazada entre el vagabundeo, la introspección y la marginalidad voluntaria, contrasta con las expectativas tradicionales de éxito y productividad. A través de esta imagen, *Ecrán* incorpora, quizá sin pleno propósito editorial, rasgos de la contracultura internacional y los pone en circulación como modelos de lo juvenil. Es decir, *Ecrán* sigue la emergencia de nuevas representaciones, aunque estas desafíen su misma noción del éxito y de quienes lo representan para la juventud.

Esta disyuntiva generacional reaparece en el siguiente número revisado, el N.º 1900 de julio, donde el segmento *Ecrán Cine Juvenil* se abre con el título: «Peter Fonda: Los adultos no nos comprenden». El artículo, escrito por Henry Gris, parte relatando la reciente absolución del actor frente a una acusación de tráfico de drogas, episodio que funciona como punto de entrada a su figura pública. Para contextualizar, el autor lo presenta como “hijo de un famoso astro de Hollywood (...) que también ha comenzado su propia carrera en el cine; que siempre había tratado de conservar su libertad, estuvo a punto de perderla tras las rejas de una cárcel y ya tiene fama de ser REBELDE<sup>156</sup> y de conducir su vida de manera peculiar”. Sobre esta base, Gris advierte que será el propio Fonda quien relate su historia, subrayando que “ya no es un niño” y que, pese a ser marido y padre, percibe que “el mundo de los adultos está en contra suya”, lo que lo lleva a sentirse plenamente identificado con los jóvenes. A partir de este punto, el artículo da paso a las declaraciones del actor, quien rechaza las etiquetas que se le atribuyen: “he leído

---

<sup>156</sup> Según la Real Academia Española, la palabra *rebelde* presenta diversos significados: principalmente, como adjetivo que designa a quien “se rebela”; también, aplicada a cosas “difíciles de dominar o controlar”; en el ámbito de la salud, referida a enfermedades o síntomas “resistentes al tratamiento”; y, finalmente, en el campo jurídico, a quien “no ha acudido al llamamiento formal de un juez”. Véase REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “rebelde”, en *Diccionario del estudiante*, consultado el 17 de noviembre de 2025, disponible en: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/rebelde>.

artículos que dicen que soy un REBELDE (...) solo estoy tratando de vivir mi vida como yo deseo...”. Nos detendremos en este punto, pues resulta significativo el uso que *Ecrán* otorga a la palabra “REBELDE” en el artículo sobre Peter Fonda. La tipografía en mayúsculas no es casual: funciona como un marcador identitario que amplifica un rasgo atribuido al actor, convirtiéndolo en una etiqueta casi icónica. Al enfatizar visualmente el término, la revista refuerza una imagen juvenil asociada a la ruptura, la autonomía y el enfrentamiento con el mundo adulto. De este modo, *Ecrán* contribuye a consolidar una representación de la rebeldía como signo cultural, coherente con la narrativa de conflicto generacional que venía configurándose en ediciones anteriores. Hasta este punto, la juventud ya no se presenta como un grupo colérico o dominado por impulsos incontrolables, ni como una etapa perturbada que amenaza con desbordarse. Más bien, la noción de rebeldía adquiere un sentido distinto: lejos de ser una fuerza externa que invade a los jóvenes, se vuelve un acto consciente y deliberado, coherente con la idea de alguien “difícil de dominar”. Esta perspectiva transforma también la lectura que *Ecrán* hace de lo juvenil: la revista deja atrás la imagen de una juventud inestable que requiere corrección y, en cambio, perfila a un segmento que busca activamente su lugar en el mundo, un mundo que no siente propio, y que, frente a esa incomodidad, comienza a construir sus propios espacios simbólicos y culturales.

A lo largo del resto de las ediciones revisadas de 1967 y comienzos de 1968, el segmento *Ecrán Juvenil* se mantiene con una estructura similar, centrado en entrevistas a figuras jóvenes de la música y el espectáculo. Destacan en este período nombres como la cantante Fresia Soto y su par francesa Mireille Mathieu. En el N.º 1926 de enero, el segmento incluso aparece dos veces: primero con una nota sobre el quiebre amoroso entre Fresia Soto y Nano Vicencio, ubicada entre las páginas iniciales, y luego con una “entrevista exclusiva” a Adamo motivada por su casamiento, hacia el cierre de la edición. En abril, el tono continúa con una entrevista al grupo The Cowsills, complementada al final del número por un breve artículo titulado “Teatro joven en acción”, que reseña diversas funciones protagonizadas por jóvenes actores y directores. Sin embargo, las ediciones de julio, octubre y diciembre de 1968 ya no incluyen una sección específicamente dedicada a lo juvenil. Será recién en el N.º 1979 de enero de 1969 cuando vemos que la juventud vuelve a ocupar un lugar destacado, aunque ahora fuera del antiguo segmento. En las primeras páginas aparece un reportaje sobre el estreno de la película *Helga*<sup>157</sup>, titulado “Chilenos enjuician educación sexual”, acompañado de un subtítulo llamativo: “LOS JÓVENES buscan explicarse muchas cosas”. El énfasis visual vuelve a operar


---

<sup>157</sup> Estrenada en 1967, *Helga* es un documental sobre educación sexual producido en la extinta Alemania Occidental.

como recurso para captar la atención, especialmente considerando que este público era uno de los destinatarios centrales del filme. El artículo resume la trama y recoge impresiones de distintos asistentes (matrimonios, futuras madres, empleados bancarios, entre otros) con el fin de mostrar cómo la película generó debate en distintos estratos sociales.

En la edición N.º 1990 de abril, en las últimas páginas de la revista, se incorpora una sinopsis comentada por Mariano Silva sobre la película *Una joven llamada Joanna* (véase fig. 34) descrita como “otro de esos filmes ingleses que, para entender, hay que pertenecer a una especie de club o, por lo menos, estar iniciado en los aspectos más característicos del ‘swinging London’<sup>158</sup>”. A primera lectura, es evidente que este tipo de películas no constituía una

**“UNA JOVEN LLAMADA JOANNA”**



(“Joanna”). Inglesa. 1968. Distribuye: Fox. Productor: Michael Laughlin. Director: Michael Sarne. Guión: Michael Sarne. Fotografía (Panavision-De-Luxe): Walter Lasally. Música: Rod McKuen. Intérpretes: Genevieve Waite, Christian Doermer, Calvin Lockart, Donald Sutherland, Glenna Foster-Jones. Mayores de 21 años. Duración: 110 minutos. Estrenaron: Lido y Oriente.

“Joanna” es otro de esos films ingleses que para entender hay que pertenecer a una especie de club o, por lo menos, estar iniciado en los aspectos más característicos del “swinging London”. En el mismo sentido es un film falso —desde luego más falso que “Las Tocables”— ya que por momentos adquiere una profundidad (monólogos filosóficos de Sir Peter en la playa y en el hospital) que la misma puesta en escena se encarga de desvirtuar.

En cuanto a la ejecución cinematográfica, y sin desconocer los méritos del joven Michael Sarne, el barroquismo se transforma aquí en snobismo

sin mayor dificultad, y no sería injusto decir que la película es un acoplamiento de “partes” aisladas, casi sin relación unas con otras, filmadas al estilo de los spots publicitarios, y fáciles de ubicar por los cortes mecánicos de la acción. Lo anterior, sin negar que cada trozo filmico tiene una eficacia visual notable y una destacada belleza, mérito de la dirección de fotografía de Walter Lasally, lo que agregado al concepto moderno de la realización (TV y periodismo) aportado por Sarne, imprime a la obra una frescura que sobrepasa los errores provenientes de la búsqueda del efecto por el efecto.

En su línea argumental, esta fantasía filmica, este sueño “mod”, se refiere a las andanzas y amores de una joven provinciana (Genevieve Waite: palillo humano comparable sólo a Twiggy) que en Londres encuentra un tipo de vida que le permite relacionarse liberalmente con personajes decisivos en su existencia, y que van componiendo las etapas de sus afectos: el noble ingenuo, sentimental y generoso (Sutherland), el hermoso joven pintor (Doermer), la simpática muñeca negra (Glenna Foster-Jones) y el hermano de ésta, Gordon, un Adonis de ébano con vinculaciones gangsteriles (Lockart).

Como se puede apreciar: un film variado, pintoresco, falso, pero curioso. **MAS QUE REGULAR.** Mariano Silva.

Figura 34: Revista Ecrán. “Ecran estrenos”, abril 1969 N° 1990. P. 48 (extracto). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

novedad, sino que formaba parte de la escena cinematográfica del momento. Además, el filme tiene como protagonista a un movimiento extranjero con un lenguaje propio, que deja al autor de la reseña en una posición de extrañeza. En su caracterización del filme, Silva comenta: “esta fantasía filmica (...) se refiere a los andares y amores de una joven provinciana (Genevieve Waite: palillo humano comparable solo a Twiggy<sup>159</sup>) que en Londres encuentra un tipo de vida que le permite relacionarse liberalmente con personajes decisivos en su existencia...”.

<sup>158</sup> El *Swinging London* fue un movimiento cultural con base en Reino Unido.

<sup>159</sup> Leslie Lawson (1949), conocida mundialmente como Twiggy, fue una supermodelo británica.

Finalmente califica el filme como “variado, pintoresco, falso, pero curioso”. Si nos detenemos en la insistente apelación de Silva a la “fantasía” que, según él, representa la película, es posible comprenderla desde la perspectiva de quien no participa del movimiento *Swinging* al que alude. El crítico no se reconoce en el estilo de vida juvenil que la cinta intenta mostrar; su reseña transmite el choque generacional al que se enfrenta *Ecrán*, donde el lenguaje de la juventud comienza a volverse poco comprensible para la revista. Incluso los modelos juveniles de la época, como Twiggy, aparecen mencionados de forma despectiva, reducidos a su corporalidad (“palillo humano”).

El último número de *Ecrán* revisado, con una alusión directa a la juventud antes de su cese de publicaciones es el N.º 2001, de julio de 1969. En sus primeras páginas aparece el artículo “Los festivales juveniles”, dedicado a los distintos festivales (televisados o no) que se estaban realizando. Se destaca el “Telefestival”, transmitido por Canal 13 dentro del programa *Sábados Gigantes*, en el que los participantes cuentan con el respaldo de sellos discográficos. Por otra parte, se menciona el “Festival Aliado”, organizado conjuntamente por los liceos Victorino Lastarria y de Niñas N.º 3 de Santiago; allí predominan canciones originales que fueron “un intento de canción de protesta en lo internacional y una evidente influencia de lo argentino en el folklore. El triunfo del soul, con el conjunto de Los Escombros del Colegio Nido de Águilas, también mostró la dominante de los grupos que usan instrumentos electrónicos.” Hacia el final de la nota aparece el subtítulo “LA NUEVA CANCIÓN”, donde se informa que la agrupación anunció en conferencia de prensa nuevos detalles de lo que será su primer Festival de la Nueva Canción, auspiciado por la Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión Universitaria de la Universidad Católica. Puede afirmarse que, en sus últimos años, la revista intenta adaptarse al segmento juvenil otorgándole visibilidad a través de nuevas estrellas, estilos musicales y producciones cinematográficas. Sin embargo, esta juventud emergente comienza a desbordar los marcos interpretativos tradicionales de *Ecrán*: ya no responde a las concepciones ni a los modos de vida que la revista solía promover, sino que expresa un horizonte cultural propio, más cercano a la ruptura generacional que al consenso con el “mundo de los adultos”, tal como advertía Peter Fonda en su entrevista.

En términos generales, la indagación en la dimensión discursiva de *Ecrán* entre 1959 y 1969 muestra que la revista no solo registró transformaciones culturales asociadas a la modernización chilena en el curso de la década de 1960, sino que participó activamente en la producción simbólica de la juventud como una categoría cultural autónoma. Dentro de un contexto marcado por la expansión de la cultura estadounidense y los nuevos productos transnacionales del entretenimiento, *Ecrán* operó como un dispositivo mediador que articuló

aspiraciones y modelos de conducta. Las entrevistas, los relatos biográficos, los tests dirigidos a lectoras, las reseñas cinematográficas y los constantes horizontes de identificación configuraron una representación juvenil que combinó idealización, disciplina emocional y proyección aspiracional. Esta construcción discursiva, atravesada por la americanización, delineó oposiciones significativas (como rebeldía/corrección o modernidad/tradición) que contribuyeron a fijar sentidos sobre lo deseable y lo problemático en la juventud de la época. Una vez delimitadas estas lógicas textuales, resulta necesario atender al plano visual, donde las nociones de género, belleza, modernidad y consumo adquieren forma concreta y permiten observar cómo la revista sedimentó una iconografía juvenil coherente con su proyecto cultural

### **III. LAS IMÁGENES JUVENILES: EN EL TRANSITO HACIA LOS AÑOS SESENTA.**

La dimensión visual de *Ecrán* constituye un espacio fundamental para comprender la construcción de lo juvenil durante la década de 1959 a 1969. Si el discurso escrito orienta comportamientos y valores, las imágenes, materializan estos significados en cuerpos, gestos y estéticas reconocibles. La visualidad no solo acompaña al texto, sino que lo amplifica: traduce en formas concretas los ideales de belleza, modernidad, feminidad, masculinidad y éxito que la revista promueve, y funciona como un dispositivo de promoción cultural. En este sentido, el análisis visual permite observar cómo *Ecrán* incorporó y redistribuyó modelos iconográficos provenientes del cine estadounidense, de la fotografía publicitaria y de la estética pop emergente, configurando una imagen de juventud que conjugó consumo, aspiración y pertenencia simbólica al mundo de la posguerra.

Iniciamos en 1959 con la edición de enero, en el artículo “Quince años. Edad de la rebeldía” (véase pág. 72). De manera denotativa, podemos evidenciar que a lo largo de la entrevista se presentan tres imágenes en blanco y negro. De izquierda a derecha, la primera muestra un retrato en primer plano de una persona de género masculino, fotografiada de frente y ligeramente girada hacia la derecha. Lleva el cabello corto y viste traje; la iluminación recae directamente sobre el rostro, mientras que la zona del traje queda en sombra. La segunda imagen, situada a la derecha, corresponde a un plano picado en primer plano de una persona de género femenino. Su rostro presenta maquillaje y rasgos suaves; el cabello cubre parcialmente los lados de la cara y la chasquilla llega hasta poco antes de las cejas. Tras ella se distinguen líneas rectas que forman parte de su vestuario. La figura mira directamente hacia la cámara y la iluminación proviene desde la izquierda, iluminando parte del cabello, el rostro y la ropa.

Finalmente, en la imagen ubicada en la parte inferior, aparece una persona de género masculino recortada sobre un fondo blanco, lo que deja visibles los bordes del recorte. Posee el cabello corto y su mirada se dirige hacia la derecha. La iluminación destaca el rostro y parte del torso. Se observan detalles de su vestuario: un suéter con cierre entreabierto, parte del pantalón y un brazo en posición relajada. Por otro lado, podemos dar una lectura connotativa de las tres imágenes, éstas articulan un modelo de juventud asociado a ciertos valores que buscan transmitir mediante la entrevista, las tres imágenes que se nos presentan denotan una especie de autocontrol y a la vez interés por la modernidad, dado que Los dos jóvenes varones, con el cabello corto, vestuario pulcro y miradas dirigidas fuera de cuadro, evocan un ideal masculino disciplinado, propio de las representaciones juveniles promovidas por el cine y la prensa norteamericana de los años cincuenta. En contraste, la joven aparece frontal, iluminada y maquillada, lo que sugiere una feminidad orientada hacia la estética y la suavidad, reforzando estereotipos visuales de género habituales en los discursos culturales de la década. En conjunto, estas elecciones de encuadre, iluminación y presentación corporal proyectan una juventud ordenada, respetable y atractiva, cuya apariencia y pose remiten a patrones culturales legitimados por la revista.

Finalmente, el anclaje de la imagen mediante el texto se aprecia en el subtítulo ubicado junto a la primera fotografía, que señala: “Desde los quince años, John Gavin<sup>160</sup> perseguía a las muchachas...Ahora sus admiradoras lo persiguen a él.” Este mensaje lingüístico permite identificar al joven retratado y orienta la lectura de la imagen hacia la idea de atractivo y éxito social, estableciendo un contraste entre su pasado y su presente. En la siguiente imagen, correspondiente al plano picado de una figura femenina, el subtítulo señala: “Diane Varsi<sup>161</sup> quiso cambiar el mundo a los quince años. Sólo con la experiencia comprendió que es preciso adaptarse y comprender a los demás”. Acá, el texto orienta la interpretación de la fotografía al situar a Diane en una narrativa de transformación personal, contrastando idealismo juvenil con madurez adquirida. El texto guía la lectura hacia una representación de la joven como alguien anteriormente impulsada por aspiraciones elevadas, lo que enmarca su expresión y postura dentro de una historia de crecimiento y aprendizaje. En la última imagen de la entrevista, el subtítulo indica: “Tab Hunter<sup>162</sup> admiraba a Elizabeth Taylor, a los quince años. Pero le fascinaba su habilidad de amazona y no su belleza”. Aunque el texto no se refiere directamente a una categoría juvenil en términos de conducta o identidad, sí orienta la lectura hacia un

---

<sup>160</sup> (1931-2018) actor y diplomático estadounidense.

<sup>161</sup> (1932-1992) actriz estadounidense, nominada a los Premios Óscar en 1958.

<sup>162</sup> Arthur Kelm (1931-2018) conocido como Tab Hunter, fue un actor y cantante norteamericano.

momento previo a la fama del actor, enmarcando su figura dentro de un recuerdo formativo asociado al imaginario hollywoodense. El subtítulo guía la interpretación de la fotografía al situar a Tab en relación con una estrella estadounidense, evidenciando la presencia de referentes culturales norteamericanos incluso en su adolescencia. Aunque es curioso, como esta admiración está contrapuesta con la figura de mirada fija, seria y correcta presente.

Una vez analizadas las imágenes, es pertinente observar la estructura gráfica del artículo. A primera vista destaca la frase “Quince años”, ubicada en el centro de la página y presentada con una tipografía de trazos redondeados y un efecto de transparencia que la diferencia del resto del título, cuyo diseño es más rígido y angulado. Este contraste tipográfico sugiere una intención editorial de enfatizar la idea de juventud mediante una estética más suave y llamativa. Asimismo, en el subtítulo del artículo se resaltan visualmente, sobre fondos gris y negro, las expresiones “la frivolidad” y “el éxito”, recurso que dirige la atención del lector hacia estas categorías clave y las posiciona como ejes temáticos de la nota. Si atendemos a la categoría de “éxito” destacada en el subtítulo, observamos que, en las descripciones ancladas a cada imagen, este no se asocia directamente a los quince años. Por el contrario, dicha edad aparece vinculada a ilusiones, aspiraciones e idealismos propios de la juventud: admirar a una estrella, conquistar a las muchachas o querer transformar el mundo. El éxito, en cambio, se presenta como una condición alcanzada posteriormente, con la consolidación profesional. De este modo, el artículo establece una separación entre la adolescencia como tiempo de expectativas y el mundo adulto como el momento en que esas aspiraciones se concretan. Esto se refuerza con la otra categoría destacada en el subtítulo: la “frivolidad”. Asociada a la superficialidad, esta noción adquiere sentido al considerar que la propia entrevista presenta los quince años como una etapa marcada por ilusiones sin sustento y expectativas todavía inmaduras. De este modo, la revista articula ambas ideas, para contrastar la liviandad atribuida a la adolescencia con la eventual obtención de logros en la vida adulta, reforzando la separación entre un pasado idealista y un presente de consolidación, dicho presente se ve reforzado también por la imagen que presentan, hombres pulcros y una mujer maquillada delicadamente.

Continuamos con la edición de julio de 1960. En primer lugar, analizamos la portada (véase anexo I, pág. 148). A primera vista se observa un primer plano que centra la atención en el rostro de una persona de género femenino, reconocible por sus facciones suaves y delicadas. Su cabello rubio recibe iluminación desde la parte superior, lo que acentúa su tonalidad dorada, mientras los rizos se difuminan en sombras hacia el cuello, esta misma luz, inunda su rostro iluminando sus mejillas, oscureciendo parte del ojo izquierdo y los bordes de su cara. La figura dirige su mirada hacia la derecha y sostiene el mentón con su mano izquierda, siendo apenas

visible la otra mano en el borde inferior de la imagen. En el rostro destacan el tono anaranjado de los labios y el color café de los ojos, elementos que completan la composición. A partir de esta imagen, el primer elemento que destaca es la iluminación dirigida hacia su cabellera rubia, lo que sugiere una intención de resaltar esta cualidad como rasgo distintivo y atractivo, siguiendo estereotipos de belleza ampliamente difundidos por la cultura visual de la época. De manera similar, la luz suave sobre las mejillas contribuye a construir una apariencia tersa y juvenil, mientras que las sombras que rodean el rostro intensifican la expresión de la mirada, dotándola de un matiz íntimo y contemplativo. El acento cromático en los labios y en los ojos introduce una sensación de calidez y delicadeza, reforzando una feminidad asociada al encanto, la suavidad y la sofisticación. El anclaje textual nos responde la pregunta “¿Quién es?” al identificar a la figura como Tuesday Weld, quien tenía 17 años al momento de esta portada. Esta información orienta la lectura de la imagen y permite comprender cómo se construye su representación visual: la portada no enfatiza una belleza corporal asociada a la sensualidad adulta, sino un atractivo basado en el encanto juvenil. Los rasgos destacados, como la delicadeza del rostro, las mejillas suavemente iluminadas, el brillo del cabello y un maquillaje discreto, configuran una imagen que exalta la juventud. De este modo, el subtítulo fija una interpretación específica que vincula la identidad de Weld con un ideal de juventud luminosa y aspiracional.

Continuando con Weld, en las páginas siguientes aparece un artículo dedicado a su figura, distribuido en dos planas. En la primera (véase fig. 31, pág. 91), se observa en la parte superior una secuencia de imágenes. En la primera de ellas aparece una niña de pie sobre un fondo gris. Sostiene con su mano derecha un balón de colores, mientras que la mano izquierda permanece en posición de reposo. La figura mira directamente hacia la cámara y la iluminación destaca parte de su cabellera. Su vestuario parece consistir en un traje ajustado, atado en la zona posterior, y se encuentra descalza sobre un piso oscuro. Hacia la derecha, observamos a otra niña, de apariencia ligeramente mayor que la anterior, vestida con un traje largo y el cabello recogido en coletas. Está en posición de rezo, con las manos juntas y los pies calzados con zapatos oscuros. Apoya los codos sobre una silla del mismo tono mientras dirige la mirada hacia lo alto. Siguiendo la misma dirección, la siguiente figura presenta a otra joven que parece transitar el fin de su etapa infantil. La fotografía enmarca desde la parte superior del torso hasta su cabello corto y rizado, pasando por sus labios de color oscuro. Su rostro de tono claro se inclina hacia el cuadrante inferior derecho, desde la perspectiva del lector, mientras fija la mirada en un animal (un perro de orejas largas y cuerpo pequeño) que sostiene con ambas manos. Finalmente, se observa que lleva una prenda de mangas cortas, un cuello decorativo y

un cintillo adornado con formas circulares. Al final de esta secuencia de imágenes se presenta un primer plano de una joven cuyo rostro claro es visible solo en parte (aproximadamente un cuarto de su cara) y muestra rasgos claramente menos infantiles. Lleva el cabello recogido, con mechones claros que la iluminación destaca sobre su frente, lo mismo que parte de sus mejillas. Sus cejas aparecen delineadas y sus ojos y labios exhiben tonalidades oscuras y sombreadas. La joven dirige la mirada directamente al lector, finaliza la secuencia.

A partir de lo anterior, es posible elaborar juicios connotativos. El orden secuencial de izquierda a derecha sugiere una narración implícita de crecimiento: la niña de la primera imagen parece convertirse, simbólicamente, en la joven que aparece al final de la serie. Su infancia se vuelve reconocible no solo por los rasgos aún suaves de su rostro, sino también por los objetos que la acompañan. El balón que sostiene, percibido en distintos tonos de gris pero fácilmente asociable a un objeto colorido, junto con su traje ajustado y sus pies descalzos, evoca una escena lúdica y veraniega, posiblemente relacionada con el ámbito playero. En la siguiente imagen, la atmósfera experimenta un cambio evidente. La presencia de la silla y la alfombra bajo la niña sugiere un espacio doméstico, reforzado por la acción que realiza: el gesto de rezar, un momento íntimo vinculado a la espiritualidad. Como se trata de un acto personal, la niña no dirige la mirada hacia la cámara, sino que la eleva hacia lo alto, en dirección simbólica a lo divino. Este gesto, junto con sus coletas ordenadas pero sencillas, contribuye a construir una imagen de inocencia y recogimiento. Hacia la siguiente figura, los rasgos de la niña muestran una leve transformación: el oscurecimiento de sus labios, en contraste con las dos primeras fotografías, sugiere un indicio de crecimiento. Sin embargo, aún se mantienen ciertos símbolos vinculados a la infancia, como la presencia del perro que sostiene entre sus manos. A esto se suma su cabello oscuro y cuidadosamente rizado, así como el cintillo adornado con elementos circulares, que contribuyen a preservar una apariencia juvenil pese a los signos incipientes de madurez. En la figura final, la representación adquiere una madurez plena. Aunque sus facciones aún conservan ciertos rasgos juveniles, el uso de maquillaje, el cabello ahora visiblemente más claro y recogido, además del semblante serio dirigido a la cámara, generan la impresión de una joven que ha dejado atrás la infancia. Estos elementos visuales consolidan un quiebre respecto de las imágenes anteriores y refuerzan la idea de un tránsito ya completado hacia la adolescencia o la juventud.

Antes de avanzar hacia el análisis del anclaje, resulta pertinente comentar cómo la revista construye la idea de juventud a partir del tránsito visual que propone. A diferencia de la infancia, asociada a la inocencia y la espontaneidad, la juventud aparece representada como una etapa seria, o al menos como una que aspira a alinearse con la corrección y la madurez propias

del mundo adulto. Esto se evidencia, por ejemplo, en el uso de maquillaje que endurece los rasgos faciales y en la composición general de la última imagen, donde la expresión y la estética refuerzan esta búsqueda de la adultez. Al analizar el anclaje de las imágenes, es fundamental considerar que estamos frente a la redacción de la autora del artículo, Mildred Madison, y a su propia interpretación del proceso de crecimiento de Weld. Por ello, para caracterizar visualmente la juventud, se utilizarán únicamente los dos últimos pies de página disponibles. El primero afirma: “Tuesday, al entrar a la edad del ‘patito feo’, cuando el desarrollo preadolescente la obligó a esconderse”. Aquí dependemos de la confianza en la veracidad de lo que la autora describe: aceptar la existencia de esa “edad del patito feo” y que dicho tránsito habría llevado a Weld a ocultarse, pues su belleza infantil se habría visto afectada por los cambios propios de la pubertad. A continuación, el último subtítulo de imagen señala: “Desaparece el mal cutis y Tuesday reapareció bellísima a los doce años”. Termina el periodo de ocultamiento para mostrar lo que Madison califica como belleza, como anteriormente mencionamos, rasgos que buscan la adultez y una mirada más seria, entre otros.

En la parte inferior izquierda de la página del artículo se observa una ilustración que representa una escena con dos personas: un hombre y una mujer. Ambos están apoyados sobre una reja aparentemente de madera y de tonalidad clara. Al fondo, se distingue el final de la reja, que conecta con una pared que presenta elementos naturales. La mujer se ubica a la izquierda de la composición y dirige la mirada hacia el hombre situado a la derecha. Lleva el cabello recogido en una coleta y sostiene un objeto no identificable en la boca. Viste una camisa a cuadros y mantiene ambas manos apoyadas sobre la reja, mientras que con la mano derecha señala hacia sí misma con un dedo. A la derecha, la figura masculina dirige la mirada hacia el frente, con la cabeza ligeramente inclinada hacia ese mismo lado. Lleva el cabello corto y viste una camisa a rayas. Con la mano izquierda parece sujetar un objeto que no resulta visible en la ilustración, mientras que con la mano derecha sostiene su cadera y parte del pantalón. Podemos interpretar esta ilustración como una escena entre Weld y otro actor, en un espacio que sugiere el patio de una casa, dado que Weld aparece ubicada a la izquierda y detrás de la reja. El pie de imagen “Una encantadora escena en su primera película ‘El inconquistable sexo débil’. Tuesday tenía quince años y ya era una coqueta, como lo insinúa en esta escena con Dwayne Hickman” funciona como un anclaje que orienta nuestra lectura hacia una connotación específica: la idea de coquetería juvenil. Así, la interacción entre ambos personajes no se presenta solamente como un diálogo en un entorno doméstico, sino que construye una insinuación de gracia y feminidad atribuida a Weld, reforzando así la construcción de una juventud femenina asociada a la atracción y al juego romántico. Esto se refuerza en la segunda página y hacia el final del artículo

(véase anexo, figura A2, página 149), donde la imagen final aparece en la esquina superior derecha. En ella se observa a la figura femenina en un encuadre de 3/4, desde los hombros hacia arriba, mirando directamente al lector. Sus ojos y labios presentan un sombreado en una tonalidad de gris notablemente más oscura que la tez del resto del rostro. En el lado derecho del encuadre, sus pómulos se encuentran marcados, generando una ligera concavidad debajo de ellos. Hacia la parte superior, su cabello ondulado recibe iluminación únicamente en la zona de las entradas, lo que evidencia que la luz se concentra principalmente en el rostro. La imagen sugiere el cierre del proceso de crecimiento de Weld, presentándola ya como una figura adulta. El maquillaje en los labios y las sombras en los ojos, junto con el endurecimiento de los rasgos (particularmente los pómulos marcados) y el cabello cuidadosamente arreglado, construyen visualmente la idea de una joven que ha alcanzado la madurez. Sin embargo, el pie de imagen orienta esta lectura hacia una connotación específica: “A los dieciséis años, Tuesday promete llegar a convertirse en una brillante personalidad de Hollywood. Incluso se dice que podría ser la esposa de Elvis Presley”. Este anclaje desplaza la percepción de simple madurez hacia una narrativa de proyección estelar, pero especialmente potencial romántico, reforzando la asociación entre juventud femenina, aspiración al éxito y valorización a través del deseo masculino. Esta lectura se intensifica con los recortes de tabloides dispuestos junto a la imagen, cuyos titulares “Tuesday Weld y Elvis Presley salen juntos” o “Tuesday Weld declara: ‘me gustan los hombres maduros’”, entre otros, consolidan la idea de que la joven actriz es presentada como un objeto de interés amoroso y mediático, más que una figura en ascenso profesional.

Los artículos revisados nos resultan fundamentales para comprender la mirada hacia la juventud hacia finales de la década de 1950 y comienzos de 1960. En ellos hemos observado una adolescencia construida desde diversas ilusiones: la ilusión de cambiar el mundo, de la inocencia y, al mismo tiempo, la ilusión de una madurez precoz asociada al atractivo y al éxito. En conjunto, estas representaciones nos han permitido evidenciar cómo la juventud es configurada como un espacio en disputa, donde conviven expectativas sociales, aspiraciones individuales y mandatos culturales que moldean lo juvenil en el imaginario mediático de la época.

#### **IV.I. TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS EN LA REPRESENTACIÓN JUVENIL**

Las portadas de la revista *Ecrán*, nos ofrecen una rica visión del cambio generacional que la revista presentó durante la década de 1960. A través de sus imágenes, como rostros,

estilos, gesto y composición de escena, podemos identificar como la revista contribuyó a difundir nuevas formas de identificación y aspiración en un contexto marcado por tensiones mediáticas.

Para iniciar, tomamos una edición cercana a la portada de Tuesday Weld: la de octubre de 1960, N.º 1549 (véase anexo, figura A3, pág. 150). En ella, el protagonista es el músico Paul Anka, entonces de 19 años. Antes de detenernos en su figura, destaca el cambio en la estética general de la portada respecto de la edición dedicada a Weld (fig. A1, pág. 148). Aunque se conservan los tonos cálidos característicos, se aprecia una modificación en la disposición de los elementos: el logotipo de *Ecrán* asciende a un plano central superior, adquiriendo mayor protagonismo visual. La palabra “ecran” aparece ligeramente inclinada, con letras redondeadas, borde negro y un relleno de color blanco, todo dispuesto sobre un fondo naranja que refuerza su visibilidad y cohesión gráfica. En seguida aparece la figura masculina, que ocupa la mayor parte del espacio de la portada. Su imagen está superpuesta al logotipo de la revista, aunque este permanece legible. La composición se centra en el rostro del protagonista, mientras que el fondo, de tono grisáceo, resalta los matices cálidos y anaranjados de la fotografía principal. El sujeto dirige la mirada de manera frontal hacia el lector y muestra una sonrisa, marcada por una ligera mueca. Su cabello oscuro genera un contraste evidente con el resto de la paleta cromática, aunque también recibe la influencia de la iluminación cálida. Si bien la luz privilegia el rostro, alcanza también parte de su vestimenta, donde igualmente predominan los tonos anaranjados. Entonces, hay que señalar que el protagonista se integra visualmente en la nueva línea estética que *Ecrán* busca proyectar: una imagen construida a partir de colores vibrantes y cálidos que invitan al lector mediante formas suaves y redondeadas. Esta elección gráfica no solo moderniza la portada, sino que también sugiere un giro deliberadamente orientado hacia lectores juveniles. En este marco, la presencia de un joven Paul Anka refuerza la intención de asociar la revista con íconos contemporáneos y con una estética fresca, cercana y atractiva para un público joven en expansión.

Esta tendencia se mantiene en la edición N.º 1588 de julio de 1961, protagonizada por la actriz estadounidense Natalie Wood, entonces de 23 años (véase anexo, figura A4, pág. 151). El orden de los elementos en la portada continúa de manera semejante: la figura principal aparece superpuesta al logotipo, que conserva la misma tipografía y el mismo tratamiento cromático. Del mismo modo, se repite el fondo grisáceo y la predominancia de tonalidades cálidas y anaranjadas. Sin embargo, la figura introduce variaciones relevantes. Wood aparece sentada, con la mirada dirigida hacia la derecha y una sonrisa leve. Su cuerpo, presentado en un plano de tres cuartos, permite distinguir con claridad tanto el pequeño animal que sostiene

con la mano izquierda como los pliegues de su blusa, marcada por un intenso tono naranja. Este color también se aprecia en sus labios (con una variante más rojiza) y contrasta con el sombrero, que se acerca a una gama rosada. La presencia de este tono rosado incide en que el rostro de la protagonista adquiera un matiz ligeramente café, lo que a su vez genera un contraste marcado con la oscuridad de su cabello y con los adornos florales blancos presentes tanto en su sombrero como en el del perro. Como podemos apreciar, esta portada mantiene la apuesta por tonalidades cálidas y vibrantes, pero los elementos que componen la imagen orientan hacia una representación distinta de la juventud. La inclusión de un animal pequeño introduce un registro de ternura y vulnerabilidad, mientras que el sombrero adornado con detalles florales blancos convoca significados tradicionalmente asociados a la pureza y la delicadeza. Ambos recursos contribuyen a construir una imagen juvenil más suavizada, distinta de la frontalidad presente en la portada anterior.

Si damos un salto hacia enero de 1963, en la edición N.º 1667, la portada mantiene una estética semejante a las ediciones previas, aunque introduce algunas variaciones. En la figura A5 (véase anexo, pág. 152), se observa en primer lugar el logotipo, cuya tipografía continúa siendo la misma de números anteriores, pero ahora dispuesto sobre un fondo rojizo que concentra la atención en el cuadrante superior. La figura femenina ocupa el centro de la composición; su cabello, cortado en forma circular, aparece levemente superpuesto sobre el título. La protagonista está sentada y el encuadre recorta su cuerpo desde las rodillas hasta la parte superior de la cabeza. Su mirada frontal, dirigida al lector, destaca sus ojos azules, los cuales contrastan con los tonos amarillos y ligeramente anaranjados de su piel. El traje de baño, de un color que oscila entre el café oscuro y el rojo, cubre su torso desde el cuello hasta el inicio de los muslos, integrándose en la paleta cálida que domina la figura principal. Detrás de ella, el fondo deja de ser un plano grisáceo, como en portadas anteriores, y muestra esta vez una escena marítima. En él se distinguen las siluetas de varios botes, incluido uno ubicado visualmente atrás de la protagonista, lo que contribuye a situarla dentro de un entorno veraniego. La relación figura-fondo construye la sensación de estar frente a una composición fotográfica integrada, que enriquece la propuesta visual de la revista. En este sentido, la frase “veranee con las estrellas” opera como un anclaje explícito: orienta la interpretación del lector y lo invita a incorporarse a la escena veraniega sugerida por la imagen. La presencia de Stella Stevens<sup>163</sup>, situada en un entorno marítimo y asociada a una estética relajada, refuerza esta invitación

---

<sup>163</sup> (1938-2023) fue una modelo y actriz estadounidense.

simbólica, posicionándola como mediadora de una experiencia aspiracional vinculada al ocio, el descanso y el lujo.

Este uso de la fotografía en las portadas se proyecta en ediciones posteriores, transformando tanto la estética general como la manera de presentar a las figuras jóvenes. Un ejemplo de ello es la portada de julio de 1964, protagonizada por Christine Kaufmann, entonces de 19 años (véase figura A6, pág. 153). En esta edición destaca de inmediato la reubicación del logotipo “Ecrán”: aparece en posición vertical, situado en el margen izquierdo y ocupando cerca de la mitad del alto de la imagen. Aunque conserva su tipografía redondeada, las letras se muestran ligeramente más separadas y adoptan un color blanco sin bordes ni bloques de contraste. Bajo el logotipo se incorpora, también en blanco, la frase “Revista internacional de cine”, reforzando su línea editorial. El conjunto textual parece estar superpuesto sobre la fotografía. La figura femenina vuelve a aparecer sentada, con un encuadre que recorta su cuerpo desde las rodillas hasta la parte superior de la cabeza, siguiendo la composición de la portada anterior y concentrando la atención del lector. En esta ocasión predominan las tonalidades celestes, rojizas y rosadas. El rojo acentuado del vestido de la protagonista constituye el punto cromático dominante y contrasta tanto con los tonos claros de su cinturón como con la tonalidad fría de su piel. La iluminación superior acentúa el azul de sus ojos, el brillo de su cabello recogido y los detalles plateados presentes en sus aros y en los elementos decorativos ubicados detrás de ella. La paleta azul-celeste y grisácea se extiende por el fondo de la fotografía, que parece corresponder a un ambiente interior: se distingue un sillón bajo la figura principal y, tras ella, un tocador que completa la escena. Esta portada mantiene una clara continuidad con la de 1963, especialmente en la configuración de la figura central, que comparte rasgos como los ojos azules, la postura sentada, el cabello recogido con una silueta de contornos redondeados y la orientación frontal hacia el lector. En ambas imágenes, la protagonista se vincula a símbolos de distinción y lujo: en 1963, a través de la escena veraniega asociada a yates y al ocio exclusivo, en 1964, mediante el uso de joyas y un ambiente interior cuidadosamente ambientado. Así, la revista consolida una representación de la juventud femenina anclada en un ideal aspiracional, donde belleza, sofisticación y comodidad material operan como marcadores de estatus y como expresión de un estilo de vida deseable.

Sin embargo, esta forma de presentar la revista comienza a modificarse pasada la mitad de la década. Una portada de octubre, 1966, protagonizada por la actriz Ann-Margret<sup>164</sup> de aquel entonces, 25 años (véase anexo, fig. A7 pág. 154), evidencia un cambio evidente en la

---

<sup>164</sup> Ann-Margret Olsson (1941) es una actriz y cantante sueca, nacionalizada estadounidense.

composición visual. A la izquierda, el logotipo “ecran” conserva su tendencia a las formas redondeadas, pero introduce variaciones significativas: su estructura se vuelve más irregular y presenta un borde blanco desigual que genera un efecto visual cercano al collage sobre un relleno oscuro. Este conjunto se sitúa sobre un fondo azul que se extiende hasta encontrarse con la fotografía de la protagonista. Bajo el logotipo aparece, parcialmente recortado, el número de la revista y, más abajo, también incompleto por el encuadre, el subtítulo “Revista internacional de cine y televisión”. Hacia la derecha se despliega la fotografía de la protagonista, dominada por tonalidades verdes y rojizas que derivan hacia matices café. Los verdes aparecen tanto en el fondo desenfocado como en el vestido de la figura femenina, cuyo encuadre cubre desde la zona del pecho (ubicada al borde inferior de la imagen) hasta los hombros. Estos tonos también se repiten en el lazo que adorna su cabello y en el color de sus ojos. Las tonalidades rojizas, por su parte, se concentran en su cabello: a diferencia de portadas anteriores, ya no está completamente recogido, sino que destaca por sus rizos, un flequillo pronunciado sobre la frente y mechones sueltos que caen hacia la parte posterior. La iluminación proveniente desde el lado izquierdo de la imagen acentúa la particular melena de la protagonista, resaltando la calidez de sus tonos rojizos y el movimiento de los mechones sueltos. También permite distinguir con mayor nitidez las rosas que adornan su peinado y que contribuyen a sostenerlo. La mirada directa hacia el lector conduce la atención al verde de sus ojos, reforzado por un maquillaje marcado, con un delineado oscuro que intensifica su expresión. La figura aparece con la cabeza levemente inclinada, gesto que completa la composición visual y enfatiza el protagonismo del rostro.

La portada protagonizada por Ann-Margret refleja el giro estilístico que marca el avance de la década. A diferencia de las dos portadas anteriores, en las que predominaban poses cuidadosamente compuestas y escenas diseñadas para proyectar un ideal aspiracional, aquí se privilegia una estética que transmite mayor espontaneidad y naturalidad. Los mechones sueltos iluminados desde la izquierda, las flores integradas al peinado, la cabeza levemente inclinada y la expresión relajada de la protagonista evocan un gesto menos controlado y más orgánico (enfaticado por el uso de colores verdes y rojizos con tendencia hacia matices cafés terrosos). Esta composición, menos rígida y menos “puesta en escena”, sugiere un alejamiento del glamour sofisticado de inicios de los sesenta y abre paso a una representación juvenil más fresca, vital y aparentemente auténtica. Esta forma de presentar *Ecran* se refuerza en la siguiente portada analizada, la N.º 1890, correspondiente a abril de 1967, cuya protagonista es Geraldine

Chaplin<sup>165</sup>. En la figura A8 (véase anexo, pág. 155), lo primero que destaca es la modificación en la composición general de la portada respecto de las versiones anteriores. En este caso, gran parte de los cuadrantes superior e inferior está ocupada por un color celeste, delimitado por bordes rectos y marcados que separan el título del resto de los elementos y, a su vez, estructuran los márgenes de la revista. El fondo celeste está conformado por un patrón circular compuesto por pequeños círculos del mismo tono, lo que produce un efecto visual de movimiento sin interferir con los elementos superpuestos de la composición. En cuanto al título, su presentación también experimenta un cambio: las formas predominantemente circulares de ediciones anteriores dan paso a una tipografía con tendencia a líneas rectas y angulares, aunque suavizadas por pequeñas curvas estilizadas. Las letras de la palabra “ECRAN” aparecen unidas entre sí en sus extremos, reforzando la idea de continuidad visual. El título se presenta en tonalidades fucsias, colores que se repiten en los subtítulos ubicados bajo la imagen principal, generando una coherencia cromática en la portada. En la imagen fotográfica situada bajo el título se presenta un primer plano del rostro de una figura femenina, ligeramente inclinado y apoyado contra una pared ubicada hacia el lado derecho de la composición. La fotografía, dominada por tonalidades terrosas y cálidas, establece un contraste con los colores más vibrantes del diseño de fondo de la portada. El elemento que adquiere mayor protagonismo es el cabello de la figura, que ocupa gran parte del encuadre. Su textura lisa y su disposición aparentemente orgánica se enfatizan mediante mechones sueltos que se extienden de forma curva sobre la pared y cubren parcialmente el rostro inclinado de la protagonista. Finalmente, al observar el rostro, se distingue una expresión capturada en el instante fotográfico, en la que la mueca de los labios apenas esboza una leve sonrisa. Esta se ve reforzada por la mirada firme dirigida hacia el lector y por el sutil enrojecimiento de sus mejillas, que aporta calidez al conjunto de la imagen.

Geraldine Chaplin profundiza la línea de representación que la revista venía insinuando en portadas anteriores, marcada por una tendencia hacia la espontaneidad y la simplificación de las figuras protagónicas. El énfasis en el primer plano, la ausencia de poses rígidas y la captura de un gesto aparentemente no ensayado desplazan la atención hacia una estética más directa y natural. Esta elección visual sugiere una redefinición de lo juvenil, ahora asociada a la autenticidad, la cercanía y la expresividad individual, en sintonía con las transformaciones culturales que llevaban el curso de la década. En esta misma línea, la composición del fondo puede interpretarse también como un intento de atraer a nuevas audiencias. El abandono de la

---

<sup>165</sup> (1944) actriz británico-española, hija del mítico comediante Charles Chaplin.

estética tradicional basada en formas circulares homogéneas y la incorporación de patrones gráficos que generan efectos visuales de movimiento sugieren una voluntad de actualización estética. Continuando con el análisis del anclaje textual de la portada, bajo la imagen principal se disponen, en tonalidades fucsias, las frases “El último amor de Ava Gardner” y “La entrega del Oscar 1967 y sus entretelones”. Estos enunciados cumplen una función anticipatoria, orientada a atraer la atención del lector mediante la promesa de acceso a contenidos exclusivos y de alto interés mediático. Sin embargo, a diferencia de otros casos, este anclaje no establece una relación directa con la figura de Geraldine Chaplin, sino que opera de manera autónoma.

Hacia el final del período de publicación de la revista, se analiza la portada del N.º 1972, correspondiente a diciembre de 1968, protagonizada por Raphael, entonces de 25 años (véase anexo, pág. 156). En una primera observación se advierte un nuevo cambio en el diseño del título: la palabra “Ecrán” recupera su carácter redondeado, aunque ahora adopta una forma plenamente circular, simplificada al máximo, manteniendo únicamente algunos trazos rectos que permiten la identificación de cada letra. Este giro tipográfico se ve reforzado por la paleta cromática, dominada por tonalidades rojizas y anaranjadas dispuestas en forma de degradado. Dichos colores se repiten en el subtítulo “revista internacional de cine, teatro, radio y TV”, presentado en tonos anaranjados sobre un fondo azul oscuro, cercano al azul ultramarino. Este fondo ocupa principalmente los cuadrantes superiores y los bordes de la portada, permitiendo que la imagen fotográfica abarque la mayor parte de la composición. La imagen presenta una figura masculina dispuesta frontalmente hacia el lector, encuadrada desde el torso superior hasta la cabeza. El personaje se encuentra recostado sobre el respaldo de un sillón, elemento que ocupa parte significativa del plano medio y que comparte la paleta cromática de la portada, combinando tonalidades rojizas, anaranjadas y cafés, junto a azules más profundos. Detrás del mueble se distinguen, de manera difusa, una serie de líneas rectas en tonos predominantemente celestes y blancos, las cuales sugieren un espacio interior y aportan profundidad al fondo de la composición. La figura principal sostiene una copa con ambas manos mientras dirige su mirada de manera frontal hacia el lector. Su representación cromática se construye predominantemente a partir de tonalidades cálidas: la camisa abotonada presenta líneas rojas que estructuran la vestimenta, mientras que la iluminación resalta los matices cafés de su cabello, peinado con un flequillo definido que cubre parcialmente la frente y se recorta suavemente a la altura de las orejas. Del mismo modo, las manos comparten una gama de naranjas, rojizos suaves y amarillos, resultado de una fuente de luz superior que unifica la escena y acentúa el volumen del cuerpo. El contraste cromático en tonos azules se manifiesta tanto en el respaldo del sillón como en la corbata oscura, la cual cubre parcialmente los botones de la camisa. A ello se suma

las tonalidades grisáceas presentes en las líneas de la copa de cristal que sostiene, tonalidad que se repite en las colleras visibles en ambos antebrazos, reforzando la coherencia visual del conjunto.

La revista retoma el recurso de la forma circular como una estrategia de continuidad visual que remite a ediciones anteriores, pero lo hace incorporando variaciones cromáticas y compositivas que buscan actualizarla y situarla en un registro contemporáneo. El uso de colores intensos contrastados con tonalidades más apagadas concentra la atención del lector en el título y en los elementos centrales de la portada, reforzando su jerarquía visual. Como anclaje, a la derecha del rostro de Raphael se incorpora un globo de contorno azul oscuro, compuesto por líneas curvas uniformes y relleno blanco, dentro del cual se inscribe la frase “¡FELICES FIESTAS!” en color naranja. Además de cumplir una función informativa y contextual, vinculada a la edición con el período festivo, introduce también un tono cercano y celebratorio que refuerza la dimensión comercial de la portada, orientada a interpelar emocionalmente al lector. Siguiendo esta misma lógica compositiva, en el cuadrante inferior derecho de la imagen se incorpora una franja diagonal de color naranja, delimitada por bordes blancos, en cuyo interior se inscribe la frase “número especial” en tipografía blanca. Este elemento gráfico se superpone a la imagen principal y funciona como un marcador visual que destaca el carácter excepcional de la edición, reforzando su jerarquía dentro de la portada. Raphael se integra plenamente a esta estrategia editorial al convertirse en parte constitutiva del número especial y, al mismo tiempo, en un recurso de enganche para atraer al público hacia esta edición festiva. Su presencia no es casual, ya que la paleta cromática que lo compone dialoga directamente con el resto de la portada: los rojos, naranjos y azules que atraviesan su vestimenta, el fondo y los elementos gráficos evocan de manera inmediata el imaginario visual asociado a las celebraciones de fin de año. De este modo, la figura de Raphael refuerza simbólicamente el carácter festivo y excepcional del número, alineando imagen, color y contenido en una misma estrategia de seducción visual.

Si consideramos que las últimas ediciones de *Ecrán* busca atraer a su público mediante una estrategia que combina la nostalgia y de alguna manera, su sello visual (a través de símbolos y recursos visuales que remiten a las primeras portadas revisadas) con la incorporación de elementos gráficos que refuerzan su intención de mantenerse al día con las tendencias estéticas del momento, es posible afirmar que la última portada revisada no hace sino consolidar y reforzar esta lógica. En ella, la coexistencia entre referencias al pasado y códigos visuales contemporáneos. Nos referimos específicamente a la portada N.º 1990 de abril de 1969, protagonizada por el cantante argentino Sandro (véase figura 5, pág. 67). En una primera

aproximación visual, la composición remite de inmediato a la portada anteriormente analizada; sin embargo, en esta ocasión predomina una paleta cromática cálida, dominada por tonalidades rojizas. El título *Ecrán* se mantiene formalmente sin variaciones en su diseño, aunque adopta el color blanco, generando un marcado contraste con el fondo y permitiendo que tanto el nombre de la revista como el subtítulo “revista internacional de cine, teatro, radio y TV” destaquen con mayor claridad dentro de la composición general. Asimismo, el color rojo de fondo vuelve a abarcar los bordes laterales e inferiores de la portada, recurso que contribuye a enfatizar la fotografía ubicada en el centro de la imagen. En este espacio se presenta la figura central, un personaje masculino dispuesto en posición sentada y apoyado sobre una guitarra, cuyo extremo se proyecta hacia la esquina inferior derecha de la fotografía. El protagonista viste una camisa a rayas, en la que predominan tonalidades verdes, celestes y blancas. La disposición de sus brazos sugiere una sensación de movimiento: el brazo izquierdo se sitúa sobre la guitarra en una posición asociada al gesto de hacerla sonar, mientras el otro se apoya por sobre el instrumento, con los dedos cubriendo parcialmente la boca del protagonista. Se observa, además, cómo la iluminación frontal resalta el rostro de la figura, parte de su brazo y las entradas del cabello. Este último presenta patillas largas y un flequillo cuidadosamente orientado hacia la derecha, que cae sobre una de las cejas del protagonista. La mirada, dirigida de forma frontal y sostenida hacia el lector, refuerza la centralidad del rostro dentro de la composición. Finalmente, el fondo aparece desenfocado y ocupado por las sombras proyectadas por la figura, junto con la presencia de líneas rectas y un elemento que sugiere una cortina de tipo *roller*, contribuyendo a la construcción de una escena interior. Aunque identificamos similitudes formales entre ambas portadas, la figura de Sandro no transmite el mismo registro simbólico que la de Raphael. En este caso, la imagen construye una sensación de mayor movimiento e intimidad, marcada por la interacción corporal con la guitarra y por una gestualidad menos contenida. Esta composición se aleja de la estructura más estática y celebratoria presente en la edición anterior, proponiendo en cambio una representación más cercana y dinámica del artista, que sugiere espontaneidad y una relación más directa con el espectador.

A partir de lo analizado, es posible decir que *Ecrán*, en sus últimas ediciones, habita un espacio de transición marcado por la tensión entre continuidad y cambio. La revista intenta alinearse con nuevas sensibilidades visuales y con un público emergente, incorporando recursos gráficos, cromáticos y compositivos propios de la segunda mitad de la década; sin embargo, esta búsqueda se ve constantemente atravesada por una fuerte adhesión a fórmulas estéticas heredadas de su propio pasado. Esta coexistencia de códigos produce una visualidad ambigua, un “espacio gris” en el que *Ecrán* ya no logra ocupar un lugar de vanguardia ni mantener con

la misma eficacia su posición privilegiada dentro del campo cultural. Lejos de consolidar una renovación plena, las portadas finales evidencian una revista que sobrevive más que se reinventa, sosteniéndose en referentes reconocibles mientras el contexto visual y generacional avanza con mayor rapidez. En este sentido, el progresivo desfase entre sus propuestas estéticas y las nuevas tendencias juveniles anticipa su agotamiento como proyecto editorial, cerrando un ciclo que culmina en julio 1969 y que dará paso, posteriormente, a *Telecrán*.

En síntesis, la dimensión visual de *Ecrán* entre 1959 y 1969 permitió identificar una trayectoria marcada por tensiones, desplazamientos y reconfiguraciones en la representación de lo juvenil. Desde las primeras imágenes, donde la juventud se construye como una etapa de ilusiones controladas, inocencia y aspiración a una adultez disciplinada, hasta las últimas portadas, atravesadas por una búsqueda de espontaneidad, cercanía y actualización estética, la revista articula una representación de lo juvenil en permanente negociación. A lo largo de la década, los recursos visuales (como encuadres, iluminación, color, tipografía y anclajes textuales) evidencian un tránsito desde modelos rígidos y aspiracionales, fuertemente influenciados por el cine y la cultura visual estadounidense, hacia representaciones más dinámicas y expresivas, acordes a los cambios culturales del período. Sin embargo, este proceso no se presenta como una ruptura, sino como una coexistencia ambigua entre nostalgia y renovación, donde *Ecrán* intenta sostener su identidad histórica al mismo tiempo que ensaya estrategias para interpelar a nuevas audiencias. En este sentido, la visualidad no solo acompaña el devenir de la revista, sino que hace visible su progresivo desfase frente a un escenario mediático en transformación, anticipando el agotamiento de su proyecto editorial y el tránsito hacia nuevas formas de producción cultural.

### CAPITULO 3

#### LO JUVENIL DENTRO DE LA LÓGICA DEL CONSUMO

Este capítulo se propone analizar los conceptos de mercantilización y cultura de consumo como herramientas interpretativas para comprender la transformación de lo juvenil en un producto orientado al mercado en la revista *Ecran* entre 1959 y 1969. En el contexto de la expansión de la industria cultural y de la modernización de los medios de comunicación en Chile, en donde la juventud empieza a ser representada como un objeto de consumo simbólico, asociado a estilos de vida, aspiraciones y modelos de conducta promovidos desde el ámbito mediático. Desde este ángulo, la revista *Ecran* operó como un dispositivo cultural, integrando lo juvenil a una lógica mercantil atravesada por influencias transnacionales, particularmente estadounidense. El análisis de estos procesos permitirá examinar cómo la revista contribuyó a redefinir las identidades juveniles en clave comercial, inscribiéndolas en un entramado más amplio de circulación de bienes, imágenes y valores.

Para desarrollar este análisis resulta indispensable profundizar en el concepto de mercantilización, retomando su formulación clásica en *El capital* de Karl Marx. En esta obra, el autor sitúa la noción de mercancía como punto de partida para comprender las dinámicas estructurales del capitalismo, definiéndola como “un objeto exterior, una cosa que, por medio de sus propiedades, satisface necesidades humanas de alguna clase”. Marx enfatiza que toda cosa útil debe ser considerada desde una doble perspectiva, su calidad y su cantidad, ya que concentra múltiples cualidades que le permiten ser útil en diversos aspectos. Esta utilidad es lo que convierte a la cosa en un valor de uso; sin embargo, dicha utilidad no existe de manera abstracta, sino que está inseparablemente ligada al cuerpo material de la mercancía. De este modo, el hierro, el trigo o el diamante no son meros objetos, sino bienes concretos cuya materialidad sostiene su condición de valores de uso.<sup>166</sup> Siguiendo con el desarrollo del concepto de mercancía, Marx se interroga por el atractivo o “misterio” que esta encierra (El capítulo se denomina “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”). Su respuesta apunta a que dicho misterio no reside en el objeto en sí, sino en la forma mercantil, en la medida en que esta refleja los caracteres sociales del trabajo humano como si fueran propiedades naturales de las cosas. En consecuencia, los objetos de uso se convierten en mercancías en la medida en que son el resultado de trabajos privados realizados de forma independiente, cuyos vínculos sociales no se manifiestan de manera inmediata. Estas relaciones sociales no aparecen

---

<sup>166</sup> Karl MARX: *El capital*. Tomo I. Moscú, Editorial Progreso, 1990, pp. 45-46.

directamente en el proceso productivo, sino que se revelan de manera mediada a través del intercambio. Como señala Marx, “El conjunto de estos trabajos privados es lo que constituye el trabajo social global (...) los trabajos privados de hecho sólo se ponen en acción, como eslabones del trabajo social total, a través de relaciones que el intercambio establece entre los productos del trabajo y, a través de ellos, entre los productores mismos”.<sup>167</sup> Esta mediación social, que aparece oculta tras la mercancía, será posteriormente retomada y reformulada por el filósofo y escritor francés, Guy Debord, a partir del concepto de espectáculo en su obra *La sociedad del espectáculo*. En el marco de las condiciones modernas de producción, Debord sostiene que las relaciones sociales dejan de experimentarse de manera directa y pasan a organizarse a través de imágenes, representaciones y prácticas de consumo. Como establece en el primer párrafo de su obra: “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos.” es en este punto donde la mercancía, que subyace a las relaciones sociales, adquiere en la perspectiva de Debord un significado ampliado que ya no se limita a la definición propuesta por Marx.

Según la obra de Debord, la mercancía se redefine como “una relación social entre personas mediatizada por imágenes”, en la que el intercambio deja de operar únicamente como un vínculo externo entre objetos, así, el intercambio se transforma en un dispositivo central de mediación social.<sup>168</sup> Esto se explica porque la economía ha llegado a dominar de manera total la vida social, produciendo una degradación de la experiencia humana que desplaza al *ser* hacia el *tener*. En esta lógica de dominación, característica de la sociedad del espectáculo, se observa además un nuevo desplazamiento: del *tener* al *parecer*, en el cual “todo ‘tener’ efectivo debe obtener su prestigio inmediato y función última”.<sup>169</sup> Si nos detenemos brevemente en el caso de la presente investigación, esta última dimensión adquiere un sentido aún más preciso al considerar que el *parecer* se constituye en sí mismo como una mercancía. Esta lógica, se materializa a través de los símbolos visibles que circulan en la revista (como estilos, cuerpos o conductas) que los convierten en objetos de consumo simbólico. Para cerrar el aporte de Debord y dar paso al concepto de cultura de consumo, resulta pertinente recurrir a uno de los pasajes

---

<sup>167</sup> *Ibid.* pp. 78-79.

<sup>168</sup> Guy DEBORD: *La sociedad del espectáculo*. París, Buchet-Chastel, 1967, pp. 8-9.

<sup>169</sup> *Ibid.* pp. 12-13. Debord sostiene que la dominación de la economía sobre la vida social se desarrolla en distintas fases. En una primera etapa, esta dominación se expresó en la degradación humana del *ser* hacia el *tener*; posteriormente, en la fase “presente”, dicha lógica se profundiza mediante el desplazamiento del *tener* hacia el *parecer*, como hemos visto.

más elocuentes de su obra: “El espectáculo es el *capital* a un grado de acumulación tal que este deviene la imagen”.<sup>170</sup>

Para definir el concepto de *cultura de consumo*, resulta necesario detenerse en la noción de *consumo*. En este sentido, nos referimos al sociólogo Mike Featherstone, quien, al argumentar la definición propuesta por la economía clásica, entiende el consumo como el objetivo último de toda producción. Desde esta mirada, los individuos buscan maximizar su satisfacción a través de la adquisición de una gama de bienes cada vez más amplia. Así, la expansión capitalista profundizaría el consumo y la acumulación de bienes, resultando en el triunfo del valor de cambio, este, posibilitaría realizar cálculos instrumentales en todos los aspectos de la vida, en el cual todas las diferencias esenciales, tradiciones culturales y cualidades se transforman en cantidades.<sup>171</sup> En esta línea, nos remitirnos a la noción de “sociedad de consumo” desarrollada por Jean Baudrillard, a quien Featherstone reconoce como el autor que incorporó la perspectiva semiológica para sostener que el consumo implica necesariamente una manipulación activa de signos. Esta lógica de manipulación adquiere una especial relevancia en los medios de comunicación y la publicidad, donde imágenes y mensajes contribuyen a la producción y circulación de sentidos asociados al consumo.<sup>172</sup> Este, también correspondería a una mentalidad consumidora, privada y colectiva, que busca la satisfacción conferida por los objetos, una opulencia total.<sup>173</sup> Desde esta mirada, el consumo se presenta como el mecanismo privilegiado para resolver las tensiones internas del sistema social mediante la expansión constante del volumen de bienes disponibles. Tal como señala Baudrillard, “La sociedad del consumo consiste en superar sus contradicciones aumentando el volumen de los bienes, en la perspectiva de una igualación automática en virtud de la cantidad, de un nivel de equilibrio final que sería el bienestar total para todos”.<sup>174</sup>

En relación con la cultura y el consumo, resulta pertinente volver a Horkheimer y Adorno, quienes sostienen que la cultura, bajo las condiciones del capitalismo, imprime a todas sus manifestaciones un rasgo de semejanza. En este sentido, el cine, la radio y las revistas conforman un sistema integrado de producción cultural. Asimismo, los autores advierten que toda cultura de masas bajo condiciones de monopolio tiende a la homogeneización, reforzando su poder precisamente cuando se manifiesta de manera más explícita y brutal, legitimándose a

---

<sup>170</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>171</sup> Mike FEATHERSTONE: *Consumer Culture and Postmodernism*. London, SAGE Publications, 2007, p. 14.

<sup>172</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>173</sup> Jean BAUDRILLARD: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 73–74.

<sup>174</sup> *Ibid.* p. 104.

través de medios como el cine y la radio.<sup>175</sup> Sin embargo, Umberto Eco ofrece una respuesta crítica a esta y otras similares en su obra *Apocalípticos e integrados*. Para Eco, la cultura de masas no puede adscribirse exclusivamente a un régimen capitalista, sino que emerge de sociedades industriales en las que amplios sectores de la población participan, de manera relativamente igualitaria en la vida pública y en el consumo. Desde esta perspectiva, la cultura de masas no constituye una anomalía ideológica, sino una condición estructural de la modernidad industrial. Asimismo, Eco subraya el papel de los grupos de presión, las asociaciones libres y los organismos políticos, los cuales, al verse en la necesidad de comunicar sus mensajes a los ciudadanos, deben recurrir a los sistemas de comunicación de masas.<sup>176</sup> Inclusive, el autor matiza su postura al reconocer que, aun cuando la cultura de masas no se reduzca exclusivamente a un régimen capitalista específico, su producción se encuentra profundamente atravesada por lógicas económicas. En este sentido, argumenta que “raramente se tiene en cuenta el hecho, de que, dado que la cultura de masas en su mayor parte es producida por grupos de poder económico con el fin de obtener beneficios, permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos industriales: ‘el producto debe agradar al cliente’”. De este modo, advierte que los bienes culturales, aun cuando circulen en el espacio público, se rigen por criterios de rentabilidad, demanda y aceptación, condicionando sus contenidos y formas de producción.<sup>177</sup>

## **I. EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA EDITORIAL EN LATINOAMÉRICA Y CHILE.**

Si bien, ambos planteamientos resultan válidos en sí mismos, debemos situarlos en los contextos históricos e intelectuales en los que fueron formulados. Horkheimer y Adorno, vinculados a la Escuela de Frankfurt, desarrollaron sus reflexiones durante las primeras décadas del siglo XX, en un contexto marcado por la consolidación de la industria cultural y el ascenso de los medios de masas en Europa. Por su parte, Umberto Eco, desde la semiótica, elaboró su obra en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, en un escenario caracterizado por la expansión de la cultura mediática y la diversificación de los consumos culturales. Aunque ambas miradas reconocen el impacto de los medios de comunicación de masas, lo hacen desde realidades históricas y problemáticas distintas. En este sentido, para el caso de la presente

---

<sup>175</sup> HORKHEIMER y ADORNO: *Dialéctica de la Ilustración*. P. 165-166.

<sup>176</sup> ECO: *Apocalípticos e integrados*, p. 51.

<sup>177</sup> *Ibid.* p. 57.

investigación, resulta imprescindible considerar cómo los medios masivos se desarrollaron y operaron específicamente en América Latina, atendiendo a sus propias particularidades. Al respecto, el teórico Jesús Martín-Barbero distingue dos etapas fundamentales en el proceso de implantación de los medios de comunicación en la región. La primera, que se extiende desde mediados de la década de 1930 hasta finales de la década de 1950, se caracteriza por un papel central de los medios como articuladores de los requerimientos populistas, en la medida en que lograron “hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y la nación. Interpelación que venía del Estado pero que solo fue eficaz en la medida que las masas reconocieron en ella alguna de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión”. De la misma manera, el autor subraya que este proceso no se limitó exclusivamente a países con experiencias populistas explícitas, sino que también se manifestó en aquellos que atravesaron “la crisis de la hegemonía, el parto de la nacionalidad y la entrada a la modernidad”. La segunda etapa se inicia a partir de la década de 1960, momento en el cual, según Martín-Barbero, el modelo de sustitución de importaciones comienza a mostrar sus límites, al no poder coexistir con los sectores arcaicos de la sociedad, mientras que el populismo deja de sostenerse sin una radicalización de sus reformas sociales. En este contexto, “el mito y las estrategias de *desarrollo* vendrán a sustituir la ‘agotada’ política por soluciones tecnocráticas y la incitación al consumo”. Como consecuencia de este proceso, los medios de comunicación se ven desplazados de su función política, siendo subsumidos por el dispositivo económico. En este nuevo escenario, la ideología pasa a articular un discurso dirigido a las masas cuya función principal es “hacer soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos”.<sup>178</sup>

El desarrollo de los medios masivos en América Latina, tal como lo plantea Martín-Barbero, dialoga de manera directa con la interpretación de Bernardo Subercaseaux, quien se interroga por los factores que incidieron en la expansión de la industria editorial en Chile durante las décadas cercanas a la mitad del siglo XX. Subercaseaux sostiene que dicho desarrollo no puede explicarse ni por la aplicación del modelo de sustitución de importaciones, ni por un rol activo del Estado, ni tampoco por la existencia de una política específica de fomento a la industria editorial. Por el contrario, Subercaseaux propone comprender este proceso como el resultado de una combinación de factores internos y externos al país. Entre los primeros, la crisis económica de 1929 desempeñó un papel central, ya que motivó el cierre de fronteras y favoreció el aumento de la producción nacional. A ello se suman factores externos, como los conflictos bélicos que afectaron a países tradicionalmente productores y exportadores

---

<sup>178</sup> Jesús MARTÍN-BARBERO: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1991, pp. 178–179.

de libros hacia América, entre ellos, la Guerra Civil Española (1936–1939) y las Guerras Mundiales, los cuales interrumpieron los flujos editoriales internacionales y contribuyeron indirectamente al fortalecimiento de la industria del libro en Chile.<sup>179</sup> De igual manera, el autor considera cuatro factores *estructurales* que incidieron de manera decisiva en este proceso: en primer lugar, el crecimiento y la mayor participación de los sectores medios en la vida artística, política y educacional del país durante los gobiernos del Frente Popular; en segundo término, la construcción de una cultura que refuerza su carácter liberal-iluminista, permeando la valoración social del libro; en tercer lugar, el establecimiento de un Estado de compromiso y de mediación político-civil; y, finalmente, el proceso de ampliación educacional promovido por el Estado.<sup>180</sup> Para el período comprendido entre 1950 y 1970, Subercaseaux sostiene que, atendiendo a criterios de magnitud y cantidad de cultura consumida fuera de los circuitos institucionales, es posible hablar por primera vez de Chile como una sociedad de masas moderna. Esta masificación cultural se caracterizó por un énfasis en los medios de alcance colectivo, particularmente la radio y las revistas, las cuales adquirieron un rol central en la configuración de prácticas culturales y formas de consumo.<sup>181</sup> En concordancia con dicha expansión editorial, siguiendo a Eduardo Santa Cruz en *Prensa y sociedad en Chile*, la aparición de las revistas se inscribe en un proceso de masificación y diversificación de la prensa, en el cual distintos formatos y géneros comenzaron a responder a una demanda progresivamente más heterogénea. Este fenómeno trajo consigo transformaciones en la estructura formal de los diarios, visibles en la diferenciación de secciones especializadas orientadas a públicos y consumos específicos. En este contexto emerge el género magazine, caracterizado por el autor como “extraordinariamente maleable” tanto en sus formatos como en sus contenidos, al situar en un mismo plano una amplia variedad de temas que cohabitan dentro de una misma publicación, de la misma manera, el rol de entretenimiento en el género es decisivo, aunque esto no implica el cese de la función de informar. Asimismo, Santa Cruz destaca el rol central de la imagen, que el magazine incorpora como un componente fundamental de su propuesta editorial: “no se trataba de solamente de un elemento decorativo que tuviera por función ilustrar el texto escrito, sino que, por el contrario, en dichas revistas adquirió generalmente la suficiente autonomía para hablar por su cuenta. De hecho, en muchas ocasiones la imagen de un

---

<sup>179</sup> SUBERCASEAUX: *Historia del libro en Chile*, pp. 137-138.

<sup>180</sup> *Ibid.* p. 141. Para profundizar en este tema, véase capítulo IV: Expansión editorial y valoración social del libro.

<sup>181</sup> *Ibid.* p. 165.

acontecimiento o situación solamente tenían una lectura de foto, con lo cual el texto verbal era el que pasaba a jugar un papel colaborador y claramente subordinado al texto visual”.<sup>182</sup>

## I.I. LA REVISTA COMO MEDIACIÓN SIMBÓLICA DEL CONSUMO.

Habiendo comprendido el contexto en donde emergieron las revistas, es necesario entenderlas no solo como productos editoriales o medios de difusión cultural consumibles, sino como vehículos privilegiados del consumo simbólico. Para abordar esto, recurrimos a Jean Baudrillard, quien sostiene que el consumo se encuentra regido por un pensamiento de carácter mágico, “vale decir, fundado en la omnipotencia de los signos. En efecto, la opulencia, la ‘afluencia’, no es más que la acumulación de signos de felicidad”. De esta manera las satisfacciones que confieren los objetos son el reflejo anticipado de la opulencia total, cuya esperanza alimenta la banalidad cotidiana.<sup>183</sup> Así, el autor establece un equivalente entre la acumulación de felicidad y una forma de salvación individual. Sin embargo, más allá de la propensión humana a buscar este estado, la felicidad en las sociedades modernas remite al *mito de la igualdad*. Es decir, para que la felicidad opere como vehículo de la idea igualitaria, debe volverse mensurable en objetos y signos, susceptibles de ser acumulados y exhibidos como prueba. En contraste, la felicidad entendida como goce subjetivo no requiere demostración alguna y, precisamente por ello, queda excluida de la lógica del consumo. En esta mística, las necesidades “describen un universo tranquilizador de fines (..) la tesis implícita es la siguiente: todos los hombres son iguales ante la necesidad y ante el principio de satisfacción, pues todos los hombres son iguales ante el valor de uso de los objetos y de los bienes (mientras son desiguales y están divididos ante el valor de intercambio). Puesto que la necesidad está indexada según el valor de uso, se tiene una relación de utilidad objetiva o de finalidad natural ante la cual ya no hay desigualdad social ni histórica”. Sin embargo, esta concepción igualitaria entra en tensión con la estructura social misma. Para Baudrillard, toda sociedad produce necesariamente diferenciación y discriminación social, en la medida en que su organización se funda en la distribución desigual de la riqueza y de los recursos. En este sentido, incluso en contextos de crecimiento económico (como el de las sociedades industriales) dicha lógica no se ve alterada: el aumento de la producción y del consumo no elimina las desigualdades estructurales. Por el contrario, el sistema capitalista ha llevado este principio a su máxima

---

<sup>182</sup> SANTA CRUZ: *Prensa y sociedad en Chile*, p. 58-59.

<sup>183</sup> Jean BAUDRILLARD: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 11-12.

expresión al generalizar la diferenciación social en todos los niveles de la vida social.<sup>184</sup> Es en este marco estructural donde se configura una lógica específica del consumo, que el autor define como una “lógica de la producción y de la manipulación de los significantes sociales”. En este sentido, el principio fundamental del consumo no radica en el uso del objeto en sí mismo (es decir, en su valor de uso), sino en su función simbólica. Los objetos son consumidos y movilizados como signos de distinción social, mediante los cuales los individuos se adscriben a determinados grupos de referencia o buscan diferenciarse de aquellos asociados a un estatus considerado inferior.<sup>185</sup> De esta forma, podemos argumentar que el consumo se configura como un sistema de comunicación social que organiza el estatus, el prestigio y la jerarquía, articulando aspiraciones y modelos sociales que exceden ampliamente la satisfacción de necesidades materiales.

Por consiguiente, los medios masivos (televisión, radio, prensa y publicidad) configuran un flujo discontinuo de signos y mensajes en el que todos los órdenes se presentan como equivalentes. Aquello que en apariencia podría percibirse como una sucesión azarosa es definido por Baudrillard como el *tono de la neutralidad* y de la impersonalidad: “esa dosificación cuidadosa del discurso de la ‘información’ y del discurso ‘consumo’, en favor emocional exclusivo de este último, tiende a asignar a la publicidad una función de telón de fondo, de red de signos en letanía, por lo tanto, tranquilizadores, en el cual se inscriben por su intermedio, las vicisitudes del mundo”. Esta eficacia reside en la imposición, a través de la reiteración y sucesión de mensajes, de una equivalencia entre acontecimiento y espectáculo, entre información y publicidad, en el nivel del signo. En consecuencia, el verdadero mensaje que transmiten los medios masivos y que el espectador consume inconscientemente es el esquema de desarticulación de lo real en signos sucesivos y equivalentes.<sup>186</sup> En este mismo sentido, el autor señala que la función de la comunicación masiva, especialmente en el caso de la publicidad, deriva de su condición de medio autónomo. Esto implica que no remite directamente a objetos o realidades externas, sino que opera mediante una circulación autorreferencial: de un signo a otro, de un objeto a otro, configurando un sistema cerrado de significación que reproduce indefinidamente la lógica del consumo. Dentro de este sistema, el autor introduce el concepto de “mundo de seudacontecimiento”, entendido como un universo de acontecimientos producidos artificialmente a partir de los elementos del código y de la manipulación técnica propia de los medios. Estos acontecimientos solo se vuelven consumibles

---

<sup>184</sup> *Ibid.* pp. 39-44.

<sup>185</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>186</sup> *Ibid.* p. 143-145.

cuando “toda una cadena industrial de producción, de medios masivos, lo filtra, lo fragmenta, lo reelabora en producto terminado, en material de signos finitos y combinados, análogos a los objetos terminados de producción”. Es entonces que, la publicidad hace del objeto un acontecimiento mediante la eliminación de sus características objetivas, construyéndolo como modelo, como una noticia de actualidad espectacular.<sup>187</sup> Finalmente podemos decir que el cuerpo se configura como un lienzo privilegiado para la publicidad. Baudrillard se refiere a él como “el más bello de esos objetos poseídos, manipulados y consumido psíquicamente”. Así, en función de los objetivos del sistema capitalista, el cuerpo es reapropiado para hacerlo productivo y rentable, sometiéndolo a una normativa de goce regulado y de rentabilidad hedonista. En otras palabras, el cuerpo es concebido como un patrimonio que debe ser administrado y optimizado, al mismo tiempo que es manipulado como un significante de estatus social.<sup>188</sup>

Para resumir este apartado, se puede decir que las revistas deben ser comprendidas como dispositivos centrales en la organización y reproducción del consumo simbólico. A partir de la perspectiva de Jean Baudrillard, se evidencia que el consumo opera menos como satisfacción de necesidades que como un sistema de signos orientado a producir diferenciación social, estatus y aspiraciones. En este marco, las revistas articulan objetos, imágenes, acontecimientos y cuerpos dentro de una lógica de equivalencia simbólica, donde información, publicidad y espectáculo se integran en un mismo plano comunicacional. Mediante la fragmentación y yuxtaposición de signos, estos medios transforman la realidad en un universo de seudacontecimientos consumibles, al tiempo que modelan imaginarios de felicidad, prestigio y pertenencia social. Así, la revista se consolida como un vehículo privilegiado del consumo simbólico, capaz de inscribir valores, jerarquías y modelos sociales en la experiencia cotidiana de sus lectores, excediendo ampliamente la función informativa para convertirse en un agente activo de producción cultural.

## **I.II. LA DÉCADA DE 1960 EN CHILE: MODERNIZACION Y NUEVOS MEDIOS.**

Si bien ya se ha abordado el desarrollo de los medios masivos a nivel latinoamericano y su papel como vehículos del consumo, en el caso de Chile durante la década de 1960 estos adquirieron un protagonismo particular. Con el inicio del nuevo período, y a diferencia de la década anterior, marcada por las restricciones propias de la reconstrucción mundial posterior a

---

<sup>187</sup> *Ibid.* pp. 149-150.

<sup>188</sup> *Ibid.* p. 158.

1945, los años sesenta se configuraron como una etapa de apertura y transformación cultural. La relajación de las normas sociales, la efervescencia juvenil, la transgresión de las costumbres tradicionales y un clima de optimismo frente al futuro definieron el espíritu de la época, una marcada por la moda, estéticas, consignas representaciones y conductas, lideradas por nuevos sujetos como los jóvenes y las mujeres dentro de una cultura de masas que se consolidaba, irrumpiendo con fuerza la vida pública.<sup>189</sup>

En relación con la juventud, la década de 1960 consolidó en Chile una cultura juvenil urbana e internacional, cuyo proceso de gestación puede rastrearse desde fines de la década anterior. Esta cultura adoptó el lenguaje del rock como principal forma de expresión, a través del cual articuló una identidad colectiva diferenciada. En este contexto, la cultura pop asociada a la industria musical irrumpió con fuerza a mediados de la década. Inspirado por el fenómeno de la *beatlemania*, el período vio surgir diversos grupos musicales que reinterpretaron las novedades provenientes del exterior, imitándolas no solo en el plano musical, sino también en sus estilos estéticos y modos de comportamiento. Así, la apropiación de referentes considerados “universales” operó como un mecanismo de construcción identitaria para el segmento juvenil.<sup>190</sup> En relación con la música, entendida también como un medio masivo, es necesario situarla dentro de un entramado más amplio de prácticas vinculadas a la cultura de masas. Durante el período señalado, este ámbito fue uno de los que experimentó un mayor desarrollo, ocupando un lugar predominante en el consumo de bienes simbólicos. En palabras de Catalán, Guilisasti y Munizaga, en *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*, este fenómeno respondió a una serie de factores convergentes:

El efecto del contexto que provocan en el territorio de la cultura las políticas económicas y sociales implementadas por esos años, y cuya orientación apuntaban explícitamente a ampliar y dinamizar el mercado interno, integrando a importantes sectores de la población hasta entonces sin gravitación social (...) las innovaciones tecnológicas que, bajo el signo de los procesos de transnacionalización de la cultura, permiten a la industria cultural tanto masificar y homogenizar sus productos como operar una mayor diversificación y heterogenización en ellos, respondiendo de este modo eficientemente a los diferentes gustos e inclinaciones de los distintos estratos de la población (...) Finalmente, como causa y efecto a la vez de este desarrollo de la cultura de masa, se ubica la veloz expansión

---

<sup>189</sup> Sofía CORREA; Consuelo FIGUEROA; Alfredo JOCELYN-HOLT; Claudio ROLLE; y Manuel VICUÑA: *Historia del siglo XX chileno*. Santiago, Penguin Random House, 2025, p. 357.

<sup>190</sup> *Ibid.* pp. 359-366.

del sistema comunicativo que integra a su circuito a la gran masa del país. Por una parte se asiste al incremento de lo que se ha llamado la radialización de la cultura, incremento hecho posible en gran medida por la introducción de la radio a transistores que permitió el acceso a la emisión radial de vastos sectores rurales y campesinos (...) Mas significativo y de muchísimo mayor alcance que la radialización, fue la consolidación de circuitos de TV (...) con la puesta en operaciones de tres canales de TV y el incremento sostenido del parque de televisores. (Catalán, Guilisasti y Munizaga, 1987, 19-20)

A partir de lo expuesto, es posible complementar el análisis de la expansión de la cultura de masas atendiendo al desarrollo de la industria editorial, la cual también experimentó transformaciones significativas durante la década de 1960. La modernización de las tecnologías de impresión y edición benefició especialmente a las grandes editoriales, como Zig-Zag, que lograron incrementar sus ventas a través de la producción sostenida de revistas.<sup>191</sup> Asimismo, la mayor circulación se concentró en aquellas publicaciones vinculadas al espectáculo de masas y a los procesos de construcción de ídolos. Un ejemplo de ello es *Rincón Juvenil* de Zig-Zag (nacida inicialmente como un segmento de la revista *Ecrán*), donde se privilegió el fenómeno de la Nueva Ola, tomando como eje central al público juvenil.<sup>192</sup> Dentro de este período y al interior del conglomerado Zig-Zag, la revista *Ecrán* atravesó un ciclo de auge y declive. Fundada en 1930 como una revista dedicada al cine y al teatro, fue adquiriendo progresivamente un carácter predominantemente magazinesco. Con la llegada de María Romero a su dirección en 1939, la publicación reforzó su orientación hacia contenidos cinematográficos, aunque no de manera excluyente, incorporando también el teatro y, de forma cada vez más estable durante las décadas de 1940 y 1950, la radio. Sin embargo, hacia la década de 1960, *Ecrán* amplió su cobertura para incluir la naciente televisión como uno de sus ejes temáticos, proceso que culminó con el cambio de su nombre y el cese definitivo de su publicación en 1969. De este modo, la revista *Ecrán*, junto con otras publicaciones asociadas al ámbito cinematográfico, se insertó en una lógica editorial orientada a un público urbano y letrado, integrado por individuos de distintas clases sociales, cohesionados en torno al espectáculo masivo que representaba el

---

<sup>191</sup> Carlos CATALÁN; Rafael GUILISASTI; y Giselle MUNIZAGA: “Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920–1973”, en *CENECA*, n.º 65, 1987, pp. 27-28. Los autores señalan que una manera de dimensionar la magnitud de este fenómeno consiste en observar la incidencia que alcanzaron las ventas de revistas dentro del total de la producción de las dos principales editoriales nacionales. En el caso de la editorial Zig-Zag, a comienzos de la década las revistas representaban aproximadamente el 50 % del total de sus impresos, mientras que hacia 1969 esta cifra se había elevado hasta cerca del 90 %, evidenciando el lugar central que adquirieron las revistas en el mercado editorial chileno durante el periodo.

<sup>192</sup> *Ibid.*

cine. Estas revistas ofrecían una experiencia cultural periódica (semanal o mensual, según el caso) que adquiriría un carácter excepcional dentro de la vida cotidiana del lector, para la cual resultaban fundamentales las reseñas, críticas y anticipaciones. Este panorama se mantuvo, en términos generales, hasta alrededor de 1950, antes de la irrupción de los cineclubes y de la consolidación de la figura del cinéfilo.<sup>193</sup> Posteriormente, ya en la década de 1960, *Ecrán* mantuvo una línea editorial similar a la de años anteriores, aunque comenzó a evidenciarse un esfuerzo por acercar sus contenidos a sectores que habían desarrollado una mayor formación cinematográfica. En este contexto, la revista buscó interpelar a un público de cinéfilos provenientes de las capas medias, especialmente de sectores profesionales, intelectuales y artísticos, caracterizados por una marcada preferencia por el cine europeo. Sin embargo, este intento resultó insuficiente: en sus últimos años, *Ecrán* fue perdiendo progresivamente a su público tradicional sin lograr consolidar una nueva audiencia. El gusto masivo comenzaba a desplazarse hacia otros intereses, particularmente hacia los medios audiovisuales emergentes, que reorientaban al segmento juvenil desde las estrellas del cine hacia nuevos fenómenos culturales como el rock. Al respecto, Mouesca señala que la revista, en su etapa final, “se estaba quedando en tierra de nadie”. Finalmente, pese a los esfuerzos por incorporar nuevos medios y temáticas, *Ecrán* cesó definitivamente su publicación en 1969.<sup>194</sup>

## II. EL IDEAL JUVENIL CONSUMIBLE.

Habiendo comprendido conceptos como mercancía y consumo, además del contexto histórico y mediático en el que se inscribe la revista *Ecrán* durante el período estudiado, el presente apartado se propone analizar cómo esta publicación contribuyó a la construcción de la juventud como una mercancía simbólica. En este sentido, la revista operó como un dispositivo activo de producción de sentido, en el cual la figura juvenil fue sistemáticamente asociada a valores de modernidad, éxito y estilos de vida aspiracionales. A través de portadas, secciones temáticas y representaciones visuales, lo juvenil dejó de concebirse únicamente como una etapa etaria para transformarse en un signo cultural consumible, capaz de vehicular deseos, identidades y expectativas propias de una sociedad marcada por procesos de modernización y expansión del consumo. Para el desarrollo de este análisis, se retomarán e interpretarán los elementos abordados en el capítulo 2, cuyo objetivo principal fue la descripción de las representaciones juveniles presentes en la revista. En una primera instancia, resulta significativo

---

<sup>193</sup> SANTA CRUZ: *Prensa y sociedad en Chile*, pp. 143-146.

<sup>194</sup> MOUESCA: *El cine en Chile*, p. 103-107.

observar los cambios editoriales vinculados a la presencia de sujetos jóvenes en las portadas de *Ecrán*. Tal como se analizó previamente, a lo largo del período de estudio se evidencia un aumento progresivo de portadas protagonizadas por personas menores de 25 años, así como una presencia sostenida de figuras juveniles en distintos recursos gráficos de la revista. Del total de 52 portadas analizadas, los segmentos juveniles (entendidos aquí como sujetos entre 13 y 25 años) ocupan el segundo y tercer lugar en términos de frecuencia de aparición. Si bien no siempre constituyen el foco exclusivo de la portada, lo juvenil se presenta de manera recurrente y sistemática, lo que permite sostener que la revista no ofreció estas figuras de forma aislada, sino como parte de una estrategia editorial orientada a captar la atención del público lector. Remitiéndonos a Marx, es posible sostener que *Ecrán* utiliza la figura de la juventud dentro de una lógica mercantil, en la medida en que la revista opera como un objeto exterior que, a través de determinadas propiedades (principalmente su atractivo visual), satisface una necesidad simbólica del consumidor y orienta la decisión de compra. En este sentido, la juventud no se presenta únicamente como un contenido informativo, sino como un valor incorporado al objeto revista, que incrementa su capacidad de circulación en el mercado cultural, no es coincidencia entonces que el desarrollo de la década haya traído consigo un aumento de presencia (en este caso de portadas) juveniles. Desde esta misma línea interpretativa, y retomando los aportes de Jean Baudrillard, las portadas de *Ecrán* pueden ser comprendidas como signos en sí mismos, cuyo diseño visual y composición simbólica no remiten únicamente a los sujetos representados, sino a los significados sociales que estos encarnan. Así, el significante juvenil es construido para apelar a formas de distinción social, mediante la asociación con modelos de éxito, glamour o modernidad, invitando a los lectores a aproximarse a la revista como un medio de adscripción simbólica a determinados estilos de vida y segmentos sociales. De este modo, el consumo de *Ecrán* no se limita a la adquisición de un objeto material, sino que implica la apropiación de un sistema de signos que convierte a la juventud en un elemento central de la idea aspiracional promovido por la publicación.

A partir de esta primera premisa, surge la pregunta por las características que convierten a la juventud en un modelo de identificación consumible dentro de la revista *Ecrán*. Un ejemplo significativo de este proceso puede observarse en el test titulado “*Solo para chiquillas: ¿Sabe cómo comportarse con los muchachos?*”. Desde su propio encabezado, la revista interpela a un grupo etario específico mediante el uso del término “chiquillas”, estableciendo un vínculo de cercanía e identificación que delimita simbólicamente a su público lector. Asimismo, el formato del test propone una situación de autoevaluación, en la que la lectora es invitada a medirse respecto de normas de conducta socialmente valoradas, en este caso vinculadas a la interacción

con pares masculinos. Asimismo, el propio artículo refuerza su legitimidad apelando a la supuesta validez de los resultados, la cual se sustenta en el hecho de que el test habría sido elaborado por un psicólogo hollywoodense. Este elemento no resulta menor, ya que pone en evidencia el valor simbólico que la revista atribuye a las figuras y saberes provenientes del ámbito cultural estadounidense. Al delegar la autoridad del contenido en un especialista asociado a Hollywood, *Ecrán* traslada su propia credibilidad hacia un referente externo, reforzando la asociación entre lo juvenil en formación y los modelos culturales norteamericanos. Bajo este caso, la revista legitima un conjunto de conductas dirigidas al público juvenil (en particular a las mujeres), a quienes presenta como sujetos en proceso de aprendizaje y ajuste social. Dichas conductas se estructuran en torno a valores y modelos de comportamiento de origen foráneo, específicamente estadounidenses, lo que contribuye a la transmisión de una dependencia simbólica en la construcción de las identidades juveniles.

Esta lógica se profundiza en la edición de diciembre de 1960 en donde vemos la incorporación de la sección *Rincón Juvenil*. Desde su propio título, la sección se construye como un espacio explícitamente dirigido a un segmento etario determinado, apelando a la identificación de sus lectores con lo juvenil como categoría cultural diferenciada, poseen un espacio especial dentro de la revista. El contenido refuerza esta operación al situar como protagonista al cantante estadounidense Bobby Darin, acompañado por la reproducción de letras de canciones mayoritariamente en inglés del también norteamericano Paul Anka. A ello se suma la frase “Las canciones de moda, para que ustedes las aprendan...”, que no solo interpela directamente al público lector, sino que lo invita a apropiarse activamente de estos productos culturales. En este punto, la revista pone en funcionamiento un sistema en el que el consumo deja de operar únicamente como adquisición de bienes para convertirse en un sistema de comunicación. En este punto, resulta especialmente pertinente retomar lo planteado por Guy Debord, para quien la economía termina por dominar la vida social, desplazando el énfasis desde la mera posesión de objetos hacia la necesidad de parecer y ser reconocido dentro de un determinado orden cultural. En el caso de *Ecrán*, este principio se manifiesta claramente en expresiones como “las canciones de moda, para que ustedes las aprendan...”, donde el consumo cultural no se limita a la escucha o adquisición de música, sino que implica la apropiación de códigos compartidos que permiten al sujeto juvenil integrarse y hacerse visible dentro de la cultura dominante. Así, aprender las canciones “de moda” se convierte en una forma de participación simbólica en el espectáculo, en el que parecer actualizado y alineado con las tendencias promovidas por la revista resulta tan relevante como el consumo material en sí mismo. Esta relevancia es construida por la propia revista en forma de un pseudoacontecimiento,

producido mediante la manipulación y articulación de signos que organizan gustos, pertenencias y criterios de actualización cultural. En este proceso, *Ecrán* integra información, entretenimiento y promoción dentro de un mismo dispositivo discursivo, sin establecer jerarquías explícitas entre contenidos, de modo que todos ellos operan en un mismo nivel simbólico orientado a reforzar la lógica del consumo. Este modelo de apelación al consumo juvenil se presenta de manera reiterada a lo largo de la revista, alcanzando especial intensidad en el período comprendido entre finales de 1960 y mediados de 1964. La recurrencia y sistematicidad de estos dispositivos permiten interpretarlos no como prácticas aisladas, sino como parte de una estrategia editorial coherente de mercantilización, orientada a consolidar a la juventud como un eje central del imaginario cultural y del mercado simbólico promovido por *Ecrán*.

En esta línea, puede afirmarse que la juventud no estuvo circunscrita únicamente a secciones explícitamente formuladas para el público joven, sino que, a lo largo de la década, se consolidó como un objeto de interés mediático transversal dentro de la revista. Esta centralidad se manifiesta a través de diversos soportes y formatos presentes en las páginas de *Ecrán*. Un ejemplo temprano de ello se observa en la entrevista publicada a comienzos de 1959 bajo el título “*Quince años. La edad de la rebeldía*”, en la que cinco estrellas del espectáculo rememoran sus experiencias juveniles. En dicho artículo, la edad de los quince años es fragmentada en distintos tópicos (amor, frivolidad o éxito) que operan como categorías interpretativas desde las cuales se busca definir lo juvenil. Esta operación permite establecer un puente identificatorio con el lector joven, al sugerir que las vivencias narradas por las estrellas pueden ser asimilables a las propias experiencias del público. Al mismo tiempo, la revista segmenta la edad juvenil y la dota de significados específicos, contribuyendo a fijar un modelo normativo de lo que implica “ser joven”. Este proceso se ve reforzado, nuevamente, por la apelación a voces provenientes del ámbito cultural estadounidense, cuya autoridad simbólica es utilizada para legitimar y definir los rasgos que caracterizan a la juventud. Si avanzamos hacia la mitad de la década de 1960, la representación de lo juvenil en *Ecrán* se manifiesta también a través de los comentarios y reseñas cinematográficas. Un ejemplo de ello es la película “*Un mundo nuevo*”, en la cual se describe a dos jóvenes en rebelión frente al entorno social en el que han crecido. En la caracterización del protagonista, la revista señala que esta encarna “el descontento y la desesperanza que caracterizan a tantos muchachos de hoy en día”, estableciendo una identificación directa entre la figura ficcional y una experiencia juvenil presentada como generacional. De este modo, el discurso crítico sobre el cine se convierte en un nuevo soporte para la construcción de lo juvenil como categoría cultural, donde la rebeldía

aparece tematizada. Otro ejemplo significativo se observa en una edición de 1967, dentro de la sección “*Teatro y Ballet*”, donde se presenta la obra titulada “*Juventud atormentada*”. Desde su propio nombre, la puesta en escena establece una apelación directa al segmento juvenil, al situar a la juventud como objeto central de representación. Esta operación se refuerza a través de los discursos que acompañan la reseña: el director define la obra como “una visión exacta de la juventud actual”, mientras que el propio protagonista la describe como “un compendio exagerado de las cosas por las cuales pasamos”. En esta ocasión la juventud es caracterizada como una experiencia marcada por el conflicto, la angustia y la tensión generacional, atributos que son presentados como representativos y generalizables. En este caso, la revista vuelve a operar como mediadora en la construcción de lo juvenil, al legitimar estas representaciones mediante voces autorizadas del ámbito cultural y artístico. Así, la experiencia juvenil es tematizada y condensada en un relato que, aun cuando alude al malestar y la rebeldía, resulta plenamente integrable al circuito del consumo cultural, reafirmando la conversión de la juventud en un objeto narrable, representable y consumible dentro de la lógica mediática de *Ecrán*. En este proceso, la juventud deja progresivamente de ser entendida únicamente como una categoría etaria, como una simple “edad de”, para constituirse en un campo simbólico complejo, en el que conviven nociones de rebeldía, tormento y desesperanza. Estas representaciones no remiten necesariamente a una idea de felicidad (satisfacción) asociada al consumo inmediato, sino que configuran un espacio de comunicación cultural, en el que se articulan experiencias, sensibilidades y formas de identificación propias del mundo juvenil. De este modo, la revista no solo interpela a los jóvenes como consumidores, sino que los incorpora como participantes de un relato que busca reconocer y canalizar sus inquietudes. En este punto, resulta pertinente aludir a Umberto Eco, quien señala que, en el marco de la sociedad de masas, los medios de comunicación operan bajo la necesidad de producir mensajes capaces de establecer vínculos efectivos con públicos amplios y heterogéneos.

A la luz de lo anterior, podemos decir que las diferentes representaciones de la juventud en *Ecrán* no buscan únicamente describir una realidad generacional, sino generar sensaciones de pertenencia e identificación con el lector, de modo que el producto cultural resulte atractivo y significativo. Así, el mensaje mediático se orienta a “agradar al cliente”, integrando el malestar juvenil dentro de una lógica comunicativa que lo hace representable, compatible y, finalmente, consumible.

## CAPITULO 4:

### ESTRATEGIAS DE COMERCIALIZACIÓN DE LA JUVENTUD EN MEDIOS MASIVOS: ECRÁN, PAULA Y RINCÓN JUVENIL.

A raíz del análisis desarrollado en los capítulos anteriores, este apartado se propone una lectura comparativa de las estrategias editoriales y discursivas mediante las cuales distintos medios masivos de la época (revistas, cine y música) participaron en la comercialización de identidades juveniles en Chile durante el periodo estudiado. El objetivo no es introducir nuevos estudios de caso exhaustivos, sino identificar patrones comunes y divergencias en la manera en que lo juvenil fue construido como un objeto cultural y simbólico orientado al mercado. En este marco, *Ecrán* será puesta en diálogo con otros dispositivos de la industria cultural, con el fin de situar sus prácticas dentro de un entramado mediático más amplio, marcado por la expansión del consumo, la influencia cultural estadounidense y los procesos propios de la Guerra Fría cultural. Este ejercicio comparativo permite dimensionar tanto las especificidades de la revista como su inserción en dinámicas transversales de producción, circulación y consumo de distintas representaciones juveniles. Anteriormente se han identificado en *Ecrán* diversos patrones vinculados al consumo, entre los que destacan la centralidad de la figura de la celebridad, la juventud concebida como promesa de modernidad, el consumo entendido como vía de acceso a aspiraciones juveniles y la influencia de modelos culturales provenientes de Estados Unidos. En este sentido, resulta pertinente ampliar la mirada hacia otros soportes mediáticos, con el fin de identificar la presencia, resignificación o variación de estos mismos patrones desde distintas perspectivas editoriales. En el caso de las revistas (que, como ya se ha señalado, desempeñaron un rol fundamental en la expansión del consumo de formatos impresos durante la década de 1960), su segmentación según públicos específicos resulta clave para comprender estas dinámicas. En este contexto, publicaciones como *Ritmo*, *Rincón Juvenil* y *Paula* adquieren especial relevancia, al orientarse explícitamente hacia el público juvenil y participar activamente en la construcción de gustos y aspiraciones asociadas a dicho segmento.<sup>195</sup> Es entonces que a continuación, veremos algunos ejemplos comparativos.

En el caso de la revista *Paula*, publicación dirigida al público femenino proveniente de la Editorial Lord Cochrane, resulta ilustrativo el número especial de diciembre de 1967. En la sección “Qué se ve, qué se hace, qué se lee”, destinada a orientar y recomendar consumos culturales a sus lectoras, se incluyen comentarios sobre cine, ópera y teatro. Para efectos de este

---

<sup>195</sup> Biblioteca Nacional de Chile, “*Revistas e Historietas*,” Memoria Chilena, consultado el 5 de enero de 2026, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94495.html>.

análisis, interesa particularmente la subsección “Cine: pronto verán”, donde se reseña la película *La cumbre y al abismo*, caracterizada como una “amarga comedia” centrada en la



Figura 35: Revista Paula. “Qué se ve, qué se hace, qué se lee”, diciembre 1967 N° 6. P. 15 (extracto).

Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

figura de un cantante “pop”. En la reseña, la coprotagonista femenina es descrita como “la jovencita buena que trata de salvar al ídolo”, quien, “mientras lo pinta, lo va conociendo no como al triunfador que todos creen, sino como un joven triste y confundido, y por supuesto trata de ayudarlo”. Esta caracterización reproduce una representación juvenil fuertemente marcada por roles de género: la figura femenina aparece asociada al cuidado, la comprensión y el acompañamiento emocional, mientras que el joven ídolo, pese a su éxito público, es presentado como un sujeto vulnerable y en crisis. Con el fin de complementar la información en torno a

esta película, resulta pertinente considerar el tráiler promocional, el cual permite observar con mayor claridad el encuadre discursivo que rodea su circulación. En él, la voz en off presenta la obra como *“Privilege, the film that points the way to rebels with a cause. A scathing drama about an organized nightmare. The motion picture that says what others dare not even*



Figura 36: Fotograma del tráiler de *Privilege* (1967), dirigido por Peter Watkins.

*think.*”<sup>196</sup> Finalmente, para reforzar esta narración, las gráficas del tráiler destacan en letras rojas y blancas la frase *“A revolution and a revelation. In motion picture entertainment!”*<sup>197</sup>, la cual se ve intensificada por la imagen que la acompaña. Detrás del texto se observan siluetas en sombra que evocan figuras de soldados marchando hacia el fondo de la escena, sobre una composición cromática dominada por tonos rojizos, blancos y verdes. Esta puesta en escena visual remite simultáneamente a imaginarios de orden, disciplina y movilización colectiva, asociando la rebeldía juvenil no solo con la transgresión individual, sino con una experiencia de masas cuidadosamente compuesta. De este modo, la iconografía del tráiler traduce el conflicto juvenil en un espectáculo visual impactante, donde la estética de la revuelta es absorbida y resignificada por el lenguaje publicitario de la industria cultural. Es entonces que la rebeldía juvenil, en este caso, se encuentra cuidadosamente construida para ser consumida en su formato audiovisual, diseñada para resultar atractiva para el público. Lejos de constituirse como una experiencia disruptiva en sí misma, esta rebeldía (el signo) es manipulada y puesta

<sup>196</sup> Peter WATKINS: *Privilege* (tráiler), 1967, en YouTube, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4hDSvJvls>. Traducción: *“Privilege, la película que señala el camino a los rebeldes con causa. Un drama mordaz sobre una pesadilla organizada. La película que dice lo que otros ni siquiera se atreven a pensar.”*

<sup>197</sup> Traducción: *“¡Una revolución y una revelación en el entretenimiento cinematográfico!”*

en circulación como un producto cultural, muy susceptible de ser apropiado por la industria y ofrecido al consumo masivo. Si en un caso ficticio, nos enfrentáramos a una crítica de *Ecrán* sobre esta película, es probable que la publicación la presentara como una producción más inscrita en la temática de la juventud rebelde, enmarcada dentro del lenguaje estético y cultural del *Swinging London*. En cambio, la revista *Paula* orienta su reseña hacia las cualidades humanas de sus protagonistas, evitando una crítica formulada desde una élite cultural o desde una voz experta. La película es presentada mediante un lenguaje accesible y directo, centrado en la dimensión emocional de los personajes y en sus trayectorias personales, destacando especialmente la figura de la modelo Jean Shrimpton, quien adquiere relevancia como punto de identificación para el lector.

En otro caso, y continuando con el análisis del ámbito de las revistas juveniles, resulta ilustrativa una sección de la revista *Rincón Juvenil* de 1965. Esta publicación se presenta a sí misma mediante el eslogan “La revista para la gente como tú”, una fórmula que, desde su enunciación, establece una apelación directa a la identificación del lector. La portada de este número muestra al dúo musical *Carr Twins*, y en su interior se incluye el artículo titulado “El público dice... ¡Qué buenos son los Carr Twins!”, motivado por la gira del grupo en países cercanos a Chile, como Argentina y Uruguay. En el texto se enfatiza el éxito alcanzado por el dúo, destacando que canciones como “Baila y canta” y “Vida mía” “se imponen en todas partes”, reforzando una narrativa de popularidad y reconocimiento masivo. Al descomponer este primer nivel de análisis, es posible identificar que una de las principales estrategias diferenciadoras de *Rincón Juvenil* reside en su propio eslogan, el cual interpela al lector desde una lógica de pertenencia. La revista se construye como un espacio simbólico reservado para quienes se reconocen dentro de un mismo grupo generacional, reforzando una identidad juvenil compartida. En este sentido, el eslogan opera también como una forma de autopromoción, ya que delimita implícitamente un público exclusivo: no se trata de una revista dirigida a cualquier lector, sino a un segmento específico que se reconoce y se valida a sí mismo a través del consumo del producto editorial. De la misma manera en que el eslogan de la revista busca situar al lector dentro de un grupo especial y diferenciado, también orienta y modela sus gustos culturales, apelando simultáneamente a una lógica de pertenencia y a la validación de las masas. Desde el propio título del artículo “El público dice... ¡Qué buenos son los Carr Twins!” (véase fig. 37, página siguiente) se invoca una valoración colectiva que funciona como garantía de legitimidad, reforzada además por la mención de un supuesto éxito internacional. Esta doble estrategia, que combina identificación generacional y reconocimiento masivo, opera como un mecanismo de atracción hacia el producto cultural representado.

LOS CARR TWINS triunfan en Buenos Aires. Y de allí realizan giras con gran éxito a Montevideo (Uruguay), Caracas (Venezuela) y San Juan (Puerto Rico). Los dos muchachos, Carlos y Juan Carrasco, interpretan las canciones que escribe el primero de ellos bajo el seudónimo de Charles Carr: "Vida mía", "Canta y baila", "Susana", "Mi confesión", "La chica que deseo encontrar", "Yeh, yeh, es mía"; y se imponen en todas partes. En la capital argentina han actuado en los Canales 9, 11 y 13. Su nombre ha figurado junto al de Trini López, Enrique Guzmán, Rita Pavone, Sammy Davis Jr., Teddy Reno, Abbe Lane y Leo Dan. Ahora ambos jóvenes artistas chilenos se confiesan a través de esta crónica.

LOS muchachos del éxito: tienen compromisos artísticos por todo el año 1965.

EL PÚBLICO LO DICE...

# ¡QUE BUENOS SON LOS CARR TWINS!...

por Omar Ramírez

## LOS CARR TWINS ÍNTIMOS

	CARLOS	JUAN
LO QUE MAS TEMEN:	No ser comprendido.	Al diablo.
LO QUE MAS ANHELAN:	Actuar en Chile en un espectáculo estelar.	Ayudar a los demás a triunfar.
LO QUE MAS ADMIRAN:	A la gente joven.	A su madre.
LO QUE HABLAN DESARDO SEÑ:	Experto en finanzas.	Profesor de inglés.
LO QUE ESPERAN SER:	Un astro multiplicado por dos.	Dos astros sumados en uno.
SU MAYOR ORGULLO:	Cantar con su hermano.	Que le confundan con Charles Carr.
SU MAYOR DEBILIDAD:	Las corbatas.	Los zapatos de estilo italiano.
SU FORMULA PREDILECTA:	La sencillez.	La sinceridad.
LO QUE MAS DETESTAN:	La hipocresía.	La vanidad.
LO QUE MAS LES ENTRA:	Un día de sol.	Los amigos, cuando son auténticos.
LO QUE MAS LES FASCINA:	La juventud que canta.	Cantar bien una nueva canción.
LO QUE JAMAS HARIAN:	Romper con su hermano.	Desafinar en un show o en un disco.

CON SU GRAN AMIGA Frenia Soto juegan y se divierten. Por entonces se aprestaban a volar a Buenos Aires.

### LOS CARR TWINS HERMANOS

NACIERON: El 25 de diciembre de 1946, Día de Pascua, Carlos a las 23.30 horas, y Juan a las 23.45 horas. Por lo tanto, Carlos es 5 minutos mayor que Juan.  
SIGNO: Capricornio.  
CIUDAD: Santiago de Chile.  
ESTUDIOS: Carlos estudió Medicina, y Juan, Leyes. Posteriormente, estudiaron Pedagogía en Inglés y cursos intensivos de Comercio. No continuaron sus estudios para dedicarse al canto.  
ESTADO CIVIL: Carlos, casado. Juan, soltero.

CON TRINI LOPEZ, con quien actuaron en un programa estelar del Canal 9 de Buenos Aires.

### LOS CARR TWINS ARTISTAS

DEBUT: A los 3 años de edad, en la audición "La Perla de los Deseos", que animaba Raúl Matas en Radio Minería. Cantaron allí "La Marseilles" en francés.  
PRIMERA ACTUACION PROFESIONAL: Vocalistas de la orquesta de Raúl San Martín en el Hotel Carrera en 1959, mientras preparaban su bachillerato.  
PRIMER DISCO: "El peñe de Eashy" y "Aquí en mi corazón" para Odéon en 1960.  
SU GRAN ÉXITO: "Vida mía", tema original de Charles Carr (Carlos Carrasco) en 1962.  
ÚLTIMOS ÉXITOS: "Canta y baila" y "Mi confesión", ambos temas de Charles Carr.  
ACTUACIONES INTERNACIONALES: Gira a Buenos Aires, donde se presentaron en los Canales 9, 11 y 13 de TV (1964), 1965; presentaciones en Montevideo, Caracas, San Juan (Puerto Rico) y Buenos Aires.

DESPUES de las canciones, un poco de esparcimiento.

### LOS CARR TWINS: AFICIONES

	CARLOS	JUAN
DEPORTES:	Baby-fútbol	Natación.
AUTORES:	Mickey Spillane, Ray Bradbury.	Fabio Neruda, Manuel Rojas.
MUSICA:	Mozart y Beethoven.	Tchaikowsky.
CANTANTES (varones):	Frank Sinatra, Gilbert Bécaud, Trini López.	Ray Charles, Frank Sinatra, Trini López.
CANTANTES (damas):	Edith Piaf.	Ella Fitzgerald.
ACTORES DE CINE:	Burt Lancaster, Kirk Douglas, Charlton Heston.	Marlon Brando, Paul Newman, James Dean.
ACTRICES:	Andrey Hepburn, Leslie Caron.	Ann-Margret, Carroll Baker.

Figura 37: Revista Rincon Juvenil. El público dice... ¡Que buenos son los Carr Twins!, julio 1965. N° 31. Pp. 8-9. Artículo realizado por Omar Ramírez. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

La afirmación del éxito del dúo musical despierta la curiosidad del lector y lo impulsa a profundizar en sus características, a conocer su trayectoria y, eventualmente, a consumir su música. El artículo satisface esta expectativa mediante una narración detallada de su biografía, que indaga incluso en aspectos mínimos de su historia personal, como su debut artístico a los tres años, sus aficiones y su círculo social. Esta información se ve reforzada por una serie de fotografías que acompañan el texto y contribuyen a construir una imagen coherente y cercana de los artistas. Un elemento no menor es la forma en que los propios protagonistas son presentados: el nombre *Carr Twins* (una adaptación al inglés del apellido Carrasco) evidencia una clara influencia del imaginario cultural anglosajón, reforzada además por títulos de sus sencillos como “Yeh, yeh, es mía”. Ambos componentes remiten al influjo del rock norteamericano, aunque se trata de una versión despojada de rasgos disruptivos o contestatarios. Tal como se aprecia en las imágenes, los hermanos aparecen vestidos con trajes, participando en actividades recreativas como el juego de pool y exhibiendo cortes de cabello prolijos y estilizados. De este modo, la revista construye una figura juvenil asociada a una modernidad domesticada, en la que el influjo extranjero se presenta como atractivo, pero cuidadosamente moderado, compatible con valores de respetabilidad y consumo masivo.

A modo de cierre de este apartado comparativo, es posible afirmar que el principal punto en común entre las publicaciones revisadas radica en la construcción de lo juvenil como un objeto cultural orientado al consumo, aunque a través de estrategias editoriales diferenciadas. Mientras *Ecrán* privilegió la presentación de referentes aspiracionales asociados a formatos masivos como el cine y la música, *Paula*, en el ejemplo analizado, optó por una mediación más cercana a lo emocional y a la cotidianidad, enfocada en las cualidades humanas de los protagonistas y articulada como una lectura accesible para su público. *Rincón Juvenil*, por su parte, reforzó de manera tácita la pertenencia generacional mediante un lenguaje directo y cercano, el uso de eslóganes interpelativos y la validación del gusto juvenil a través de la popularidad. En todos los casos, la juventud se presenta como un campo simbólico en el que la rebeldía, la modernidad y la novedad son ofrecidas en formatos cuidadosamente estilizados y socialmente aceptables, evitando representaciones abiertamente disruptivas. La apelación al éxito y a la validación colectiva opera como un mecanismo central para orientar los gustos del público joven y estimular el consumo de productos culturales asociados, tales como el cine, la música o determinados estilos de vida. En conjunto, estas publicaciones contribuyeron a consolidar una imagen de la juventud como un sujeto deseante, consumidor y modelable, reforzando su inserción en la lógica de mercado propia de la cultura de masas de la década de 1960.

## CONCLUSIONES

Al comenzar este proyecto, se propuso como objetivo general analizar la influencia estadounidense en discursos y representaciones ligadas a lo juvenil, presentes en la revista *Ecrán* durante el periodo 1959 y 1969, enfocándose en estrategias editoriales, discursivas y visuales utilizadas en un contexto global más grande, como lo es la Guerra Fria, con el propósito de transmitir valores culturales norteamericanos dirigidos a la juventud chilena. El periodo estudiado se fundamenta sobre un proceso intrínsecamente vinculado al protagonismo emergente de la juventud tanto a nivel global como nacional. Durante la década de 1960, los jóvenes comenzaron a adquirir una mayor visibilidad social y a construir espacios de expresión propios al interior de la sociedad de masas, en estrecha relación con el desarrollo y consolidación de los medios de comunicación masivos. En este contexto, soportes como el cine, la radio y las revistas identificaron en el sector juvenil un público con alto potencial de consumo, lo que derivó en la creación de productos culturales específicamente orientados a este segmento y en la progresiva mercantilización de la juventud chilena. La revista *Ecrán* no fue ajena a este proceso. Fundada en 1930 como una publicación dedicada al cine y al espectáculo, con un marcado énfasis en la cinematografía estadounidense, la revista se vio enfrentada, con el paso del tiempo, a la necesidad de renovar su público lector y adaptarse a las nuevas generaciones. Este proceso implicó una reconfiguración editorial, materializada en la incorporación de nuevas secciones y en una redefinición de sus contenidos, orientadas a interpelar a un público juvenil en expansión. Estos cambios trajeron una nueva manera de representar a los jóvenes, consolidando este segmento como un fenómeno social y cultural distintivo, moldeado a su vez por las influencias mediáticas del momento global. De este modo, la juventud deja de ser entendida únicamente como una categoría etaria para configurarse como un espacio simbólico y representacional, donde se condensan valores, comportamientos y modelos de identificación moldeados por dinámicas globales, pero reinterpretados desde las particularidades del contexto local.

Asimismo, esta investigación se inscribe en el campo de la Historia Cultural, desde el cual se analizó cómo la revista *Ecrán* construyó y difundió una determinada imagen de la juventud en el contexto de la Guerra Fría. El análisis se sustentó en los conceptos de representación y juventud como categorías centrales. Desde la noción de representación, entendida como una construcción cultural que no solo refleja la realidad, sino que también la produce (Chartier, Hall), la investigación examinó los discursos editoriales y visuales de la revista con el fin de identificar la configuración de una juventud idealizada, asociada a valores

culturales promovidos por Estados Unidos. Por su parte, la juventud fue abordada como una categoría social e histórica, definida por contextos culturales, económicos y políticos específicos (Feixa, González), así como por discursos de poder que delimitan y regulan su significado (Foucault). En este marco, la juventud presentada por *Ecrán* se interpreta como una construcción simbólica estrechamente vinculada a estrategias de mercantilización y a una agenda cultural atravesada por la hegemonía estadounidense.

Teniendo el contexto de la investigación y la mirada desde donde se inscribe, podemos mirar a la revista *Ecrán*, la cual, desde su nacimiento se insertó tempranamente en el campo del periodismo cinematográfico chileno, acercando al público local a las estrellas de Hollywood. Formando parte del conglomerado *Zig-Zag*, que desde la primera mitad del siglo XX se consolidó como una de las principales editoriales del país y, desde la década de 1950, se expandió al calor del desarrollo educacional y de la sociedad de consumo, diversificando su oferta de revistas y formatos populares orientados al entretenimiento familiar. Dentro de este marco, *Ecrán* desempeñó un rol central en la difusión del *Star System*, especialmente durante la década de 1940. Sin embargo, en los años sesenta enfrentó un escenario cambiante: el auge del cine europeo, las transformaciones culturales y la irrupción de nuevos medios audiovisuales. Bajo las direcciones de Marina de Navasal y luego de Luz Marmentini, la revista intentó reorientarse hacia públicos medios profesionales, incorporando contenidos más analíticos y una mayor atención al cine europeo y nacional. Pese a estas reformas, la publicación no logró consolidar una nueva audiencia ni retener a la anterior, lo que condujo a su cierre en 1969 y a su reemplazo por *Telecrán*. En este proceso de reconfiguración editorial, la juventud adquirió una presencia cada vez más visible dentro de la revista, no solo como un segmento etario, sino como una categoría cultural dotada de significados. A través de portadas, secciones temáticas, entrevistas y contenidos vinculados a la música, el cine y la vida cotidiana, *Ecrán* comenzó a representar a lo juvenil como sinónimo de modernidad, novedad y atractivo visual. Estas representaciones, reiteradas a lo largo del período estudiado, contribuyeron a naturalizar una imagen de la juventud asociada al éxito, la aspiración y una rebeldía moderada, compatible con los valores de la cultura de masas. En consecuencia, la revista fue participe activamente en la construcción mediática de lo juvenil como un referente cultural legítimo y deseable.

El siguiente paso consistió en analizar los conceptos de mercantilización y cultura de consumo para interpretar de qué modo la revista *Ecrán* transformó lo juvenil en un producto cultural. Comenzando con Karl Marx, la mercancía se entiende como un objeto dotado de valor de uso y valor de cambio, cuyo carácter fetichista oculta las relaciones sociales de producción que le dan origen. Esta noción es retomada y ampliada por Guy Debord, quien sostiene que, en

las condiciones modernas de producción capitalista, las relaciones sociales ya no se viven de manera directa, sino mediadas por imágenes y representaciones, dando lugar a la denominada *Sociedad del Espectáculo*. En este contexto, la mercancía deja de ser exclusivamente un objeto material para convertirse en una relación social mediada por signos, desplazando la experiencia humana del ser al tener y, posteriormente, al parecer. Desde la perspectiva de la cultura de consumo, autores como Mike Featherstone y Jean Baudrillard sostienen que el consumo excede la satisfacción de necesidades materiales y se configura como un proceso de manipulación activa de signos. En las sociedades de consumo, los objetos funcionan como portadores de sentido y como mecanismos de distinción social, mientras que el desarrollo constante de bienes opera como una estrategia de neutralización de las tensiones del sistema, bajo la promesa de bienestar y realización personal. De manera complementaria, los aportes de Horkheimer y Adorno permiten comprender la cultura de masas como un sistema estandarizado de producción cultural, subordinado a lógicas industriales y comerciales, donde los bienes culturales operan como mercancías orientadas a la reproducción y legitimación del orden social. En contraste, Umberto Eco introduce una mirada más matizada al señalar que la cultura de masas constituye una condición estructural de la modernidad industrial, aunque reconoce que su producción se encuentra profundamente atravesada por intereses económicos.

Las nociones anteriormente descritas se reflejan de manera concreta en las estrategias editoriales de *Ecrán*. A través del aumento progresivo de figuras juveniles (especialmente estadounidenses) en portadas, secciones y recursos gráficos, la revista incorporó lo juvenil no como un contenido aislado, sino como un valor simbólico capaz de potenciar su circulación dentro del mercado cultural. Desde una lógica mercantil, la juventud operó como un atributo que respondía a necesidades aspiracionales del público lector, reforzando la dimensión visual, atractiva y deseable del producto revista. En esta línea, siguiendo a Marx y Baudrillard, la juventud fue integrada como signo y valor de consumo, asociada a ideales de modernidad, éxito y distinción social. El análisis permite afirmar que *Ecrán* construyó a la juventud como una mercancía simbólica plenamente integrada a las lógicas de la cultura de masas. Lejos de negar el conflicto generacional o la rebeldía juvenil, la publicación los incorporó como rasgos identitarios controlados y funcionales al mercado cultural. A través de las diferentes portadas, secciones juveniles, tests, reseñas cinematográficas y musicales, la juventud fue presentada como un valor de consumo ligado a la novedad y la modernidad, donde el malestar, la angustia o la rebeldía aparecen sin representar una carga peligrosa. En este proceso, el paso del *ser joven* al *parecer joven* resultó central: la experiencia juvenil se transformó en una superficie de signos, imágenes y comportamientos reconocibles, tal como lo plantean Debord y Baudrillard, donde

la identidad se construye a partir de la visibilidad y la identificación simbólica. Asimismo, el análisis permite identificar la centralidad de Estados Unidos como principal influencia cultural en la construcción mediática de la juventud promovida por *Ecrán*. La presencia reiterada de figuras juveniles norteamericanas, la difusión de la música en inglés, la valorización del cine hollywoodense y la exaltación del éxito individual remiten a un imaginario cultural propio de la posguerra estadounidense, presentado como modelo de modernidad y progreso. No obstante, estos referentes no fueron incorporados de manera mecánica, sino que experimentaron procesos de traducción y adaptación local, visibles en expresiones como la Nueva Ola chilena. En este sentido, la revista operó como un mediador cultural que articuló lo global y lo local, inscribiendo la juventud chilena en una red transnacional de significados propia de la Guerra Fría cultural. En consecuencia, *Ecrán* puede ser entendida como un dispositivo de la industria cultural que estandarizó representaciones, cuerpos y relatos juveniles, consolidando a la juventud como un eje transversal de su discurso: simultáneamente experiencia cultural y producto, vivencia generacional y mercancía. Esta tensión revela cómo la cultura de masas fue capaz de articular consumo, identidad y control simbólico en el Chile de la década de 1960.

En el apartado final, se desarrolló una lectura comparativa de distintas estrategias editoriales y discursivas mediante las cuales revistas, cine y música contribuyeron a la comercialización de identidades juveniles en Chile durante la década de 1960. Sin introducir nuevos estudios de caso exhaustivos, el análisis permitió identificar patrones comunes y variaciones en la forma en que lo juvenil fue construido como un objeto cultural y simbólico orientado al consumo, en un contexto marcado por la expansión del mercado cultural, la influencia estadounidense y la Guerra Fría cultural. A partir del diálogo entre las revistas *Ecrán*, *Paula* y *Rincón Juvenil*, se observó que, pese a sus diferencias editoriales, todas las publicaciones compartieron la tendencia a representar la juventud como portadora de modernidad, novedad y atractivo aspiracional. En el caso de *Paula*, la mediación de lo juvenil se articuló desde una perspectiva emocional y de género, privilegiando relatos accesibles centrados en las trayectorias humanas de figuras del espectáculo. *Rincón Juvenil*, en cambio, reforzó la identificación generacional mediante un lenguaje directo, eslóganes interpelativos y la validación del gusto juvenil a través de la popularidad y el éxito masivo. En todos los casos analizados, la rebeldía y la novedad juvenil fueron cuidadosamente manipuladas y despojadas de elementos disruptivos, siendo integradas al lenguaje publicitario y a las lógicas de la industria cultural. Así, la juventud se consolidó como un campo simbólico altamente modelable, en el que la pertenencia, el reconocimiento colectivo y el consumo de productos culturales operaron como ejes centrales. En conjunto, estos medios contribuyeron a fijar una imagen de

la juventud como sujeto deseante y consumidor, inserto en las dinámicas del mercado cultural de la época.

En virtud de lo analizado a lo largo de la investigación, es posible afirmar que la hipótesis planteada ha sido comprobada. Durante el período comprendido entre 1959 y 1969, la revista *Ecrán* adoptó estrategias editoriales, discursivas y visuales que contribuyeron de manera sistemática a la mercantilización de la juventud chilena, articulándola como una categoría simbólica orientada al consumo y fuertemente influenciada por referentes culturales estadounidenses. Lejos de constituirse como un fenómeno aislado, este proceso se inscribió en una dinámica más amplia de expansión del mercado cultural y de circulación simbólica propia del contexto de la Guerra Fría cultural, observable también en otros medios masivos como revistas, cine y música. El análisis comparativo permitió identificar patrones comunes en la comercialización de identidades juveniles, así como variaciones en sus modos de mediación, confirmando que la juventud fue construida como un sujeto deseante, aspiracional y modelable, plenamente integrado a las lógicas de la cultura de masas.

A partir de lo expuesto, es oportuno reflexionar a continuación sobre los principales aportes de esta investigación al campo de la historia cultural chilena, así como sobre sus límites y proyecciones futuras. El principal aporte de esta investigación al campo de la historia cultural chilena reside en el análisis de la revista *Ecrán* no solo como un medio de difusión del espectáculo, sino como un dispositivo activo de producción de sentidos en torno a la juventud durante la década de 1960. A partir de un enfoque que articula representación, cultura de masas y consumo, el estudio permite comprender cómo lo juvenil fue construido como una categoría simbólica y mercantilizada, estrechamente vinculada a los procesos de modernización cultural, expansión del mercado y circulación transnacional de referentes. En este sentido, la investigación contribuye a desplazar las lecturas exclusivamente políticas de la Guerra Fría, proponiendo una mirada que enfatiza su dimensión cultural. De la misma forma, el trabajo aporta una lectura situada del proceso de mercantilización de la juventud en Chile, evidenciando cómo los modelos culturales provenientes de Estados Unidos no fueron simplemente reproducidos, sino traducidos y adaptados a través de mediaciones locales. El análisis de portadas, secciones, discursos editoriales y estrategias visuales de *Ecrán* permite observar los mecanismos mediante los cuales la industria cultural integró la rebeldía, el conflicto generacional y la novedad juvenil dentro de lógicas de consumo socialmente aceptables. De este modo, la investigación demuestra que *Ecrán* ofrece una ventana privilegiada para comprender la articulación entre juventud, consumo y medios en el Chile de la década de 1960,

aportando elementos para futuras investigaciones sobre cultura de masas, circulación cultural y construcción mediática de identidades sociales en América Latina.

Este estudio, como toda investigación, posee limitaciones. En primer lugar, el análisis se centró en un corpus específico, compuesto mayoritariamente por la revista *Ecrán* durante el período señalado anteriormente, lo que permite una lectura en profundidad de sus estrategias editoriales y discursivas, pero limita la posibilidad de generalizar sus resultados al conjunto del vasto campo mediático chileno. Igualmente, el enfoque privilegiado en el análisis de representaciones, discursos y estrategias simbólicas implica que otros aspectos, como la recepción efectiva por parte del público juvenil, quedaron fuera del alcance para este proyecto. Por otra parte, en cuanto a las proyecciones los resultados obtenidos abren diversas posibles líneas de investigación, como la posibilidad de profundizar en estudios comparativos que incorporen otros medios de comunicación masivos, o ampliar el análisis hacia otro tipo de revistas del período. Así mismo, resulta interesante la posibilidad de extender el marco temporal hacia la década de 1970, este posibilitaría analizar las continuidades y transformaciones de estas representaciones en un contexto marcado por fuertes cambios políticos, culturales y mediáticos dentro de la sociedad chilena.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Ruiz, Óscar, y Nicole Iroumé Awe, . *Juventud y fotografía en revistas juveniles chilenas del siglo XX*. Santiago: RIL editores, 2018.
- Andrade Blanco, Juan, y Fernando Hernández Sánchez, . *1917. La revolución rusa cien años después*. Madrid: Ediciones Akal, 2017.
- Aróstegui, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1982.
- . *Mitologías*. Mexico DF: siglo veintiuno editores, 1999.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003.
- Berger, Peter, y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1995.
- Beriain Razquin, Josetxo. «Representaciones colectivas y estructuras simbólica de la sociedad.» *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 1988: 25-48.
- Biblioteca Nacional de Chile;. *Portadas de Radiomanía y Rincón juvenil*. 25 de febrero de 2008. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-122696.html#> (último acceso: 05 de octubre de 2025).
- Blanco, Mónica. «América Latina bajo la égida del imperialismo 1879-1914.» *Investigación Económica*, 1981: 151-165.
- Buchrucker, Cristian. «Realidades y mitos en la construcción de la Guerra Fría.» *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, 2020: 43-64.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2017.
- Burke, Peter, y José Carazo. «La nueva Historia Socio-Cultural.» *Historia Social*, 1993: 105-144.
- Calandra, Benedetta, y Marina Franco, . *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Castañares, Wenceslao. «Signo y representación en las teorías semióticas.» *Estudios en Psicología: Studies in Psychology*, 2002: 339-357.

- Catalán, Carlos, Rafael Guilisasti, y Giselle Munizaga. «Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 -1973.» *CENECA*, n° 65 (1987).
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Correa, Sofia, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle, y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Penguin Random House, 2025.
- Couso, Javier, y Carlos Huneeus, . *Eduardo Frei Montalva: un gobierno reformista : a 50 años de la "Revolución en Libertad"*. Santiago: Universitaria, 2018.
- Cruz Prados, Alfredo. «Sobre los fundamentos del nacionalismo.» *Revista de estudios políticos*, 1995: 199-222.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Paris: Buchet-Chastel, 1967.
- Dunscumb, Paul. *Siberian Intervention 1918-1922*. 24 de 10 de 2018. <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/siberian-intervention-1918-1922/> (último acceso: 27 de junio de 2025).
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Lumen, 1984.
- Falcoff, Mark. «Eduardo Frei Montalva (1911-1982).» *The Review of Politics*, 1982: 323-327.
- Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: SAGE Publications, 2007.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2005.
- . *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Mexico D.F: Grijalbo, 1995.
- Girola Molina, Lidia. «Representaciones e Imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación.» En *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, editado por Enrique De la Garza Toledo y Gustavo Leyva, 402-431. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- González, Yanko, y Carles Feixa, . *La construcción histórica de la juventud en América Latina: bohemios, rockeros & revolucionarios*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional - UASB-E, 2013.
- Hall, Stuart. «The Work of Representation.» En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall, 13-74. Londres: SAGE Publications, 2009.

- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Crítica, 1999.
- Horkheimer, Max, y Theodor W Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.
- Hortalá Arau, Joan. «La economía planificada: un apunte histórico.» *Revista de Economía y Finanzas*, 2024: 215-224.
- Privilege*. Dirigido por Peter Watkins. Interpretado por Paul Jones y Jean Shrimpton. 1967.
- Kreibohm, Patricia. «1919: la puerta de la Entreguerras; una Transición Inter-sistémica.» *Relaciones Internacionales*, 2019: 277-282.
- Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Lénárt, András. «América Latina según Whitney y Disney. El cine interamericano de la Política de Buena Vecindad en los años 1930 y 40.» *Acta Hispanica*, 2018: 55-67.
- Link, Stefan, y Noam Maggor. «Estados Unidos como una nación en desarrollo: consideraciones sobre las peculiaridades de la historia estadounidense.» *El trimestre económico*, 2020: 791-834.
- Maffeo, Anibal José. «El fin de la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento de un nuevo orden mundial.» *Revista Relaciones Internacionales*, 2005: 1-5.
- Marín Guzmán, Roberto. «La Doctrina Monroe, el Destino Manifiesto y la expansión de Estados Unidos sobre América Latina. El caso de México.» *Revista Estudios*, 1982: 117-141.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- Martínez Rodero, Ana. «La gran depresión, el new deal y el trabajo social.» *Revista de antropología social*, 2017: 357-374.
- Martínez, Alberto. «De Martín Lutero a Juan Calvino. Sobre el papel del Protestantismo en el surgimiento de la modernidad.» *Cuestiones teológicas*, 2009: 129-146.
- Marx, Karl. *El capital. Tomo I*. Moscú: Progreso, 1990.
- McMahon, Robert. *La Guerra Fría. Una breve introducción*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Memoria Chilena. «Ecrán (1930-1969).» *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. s.f. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-588.html> (último acceso: 2 de enero de 2026).
- . «Revista Paula y Feminismo (1967-1977).» *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. s.f. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100797.html> (último acceso: 2 de enero de 2026).

- Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.
- Morgenfeld, Leandro. *Nuestra América frente a la doctrina Monroe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Batalla de ideas, 2023.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta, 1997.
- Niño, Antonio, y José Antonio Montero, . *Guerra fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- Nye, Joseph. *Soft power: the means of success in world politics*. New York: PublicAffairs, 2004.
- Ossandon, Carlos, y Eduardo Santa Cruz. *Entre las alas y el plomo: La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: LOM, 2001.
- Pedemonte, Rafael. *Guerra por las ideas en América Latina, 1959-1973: presencia soviética en Cuba y Chile*. Santiago: UAH Editores, 2020.
- Pettiná, Vanni. *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.
- Ramírez, Alberto. «De Martín Lutero a Juan Calvino. Sobre el papel del Protestantismo en el surgimiento de la modernidad.» *Cuestiones teológicas*, 2009: 129-146.
- Ramírez, Omar. «¡Que buenos son los Carr Twins!...» *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. s.f. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75052.html> (último acceso: 2 de enero de 2026).
- Ramos Rodríguez, Froilán, y Javier Castro Arcos. «La Alianza para el Progreso en Chile y Venezuela, 1961-1963.» *Tiempo y Espacio*, 2014: 93-138.
- Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencias de culturas juveniles*. Bogotá: Editorial Norma, 2000.
- Reid, Laysa. «Los orígenes de la doctrina Monroe y la construcción de la identidad política estadounidense.» *Cátedra*, 2023: 57-67.
- Rinke, Stefan. *Encuentros con el Yanqui: Norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013.
- Robles Parada, Andrea. «Encanto desde Hollywood: glamour y feminidad en la revista Ecran (Chile 1930-1931).» *AISTHESIS*, 2016: 191-215.
- Rodríguez de Austria, Alfonso Maximiliano. «El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía.» *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 2015: 177-193.
- Sánchez Ruiz, Enrique. «Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural.» *Revista Universidad de Guadalajara*, 2003: 1-40.

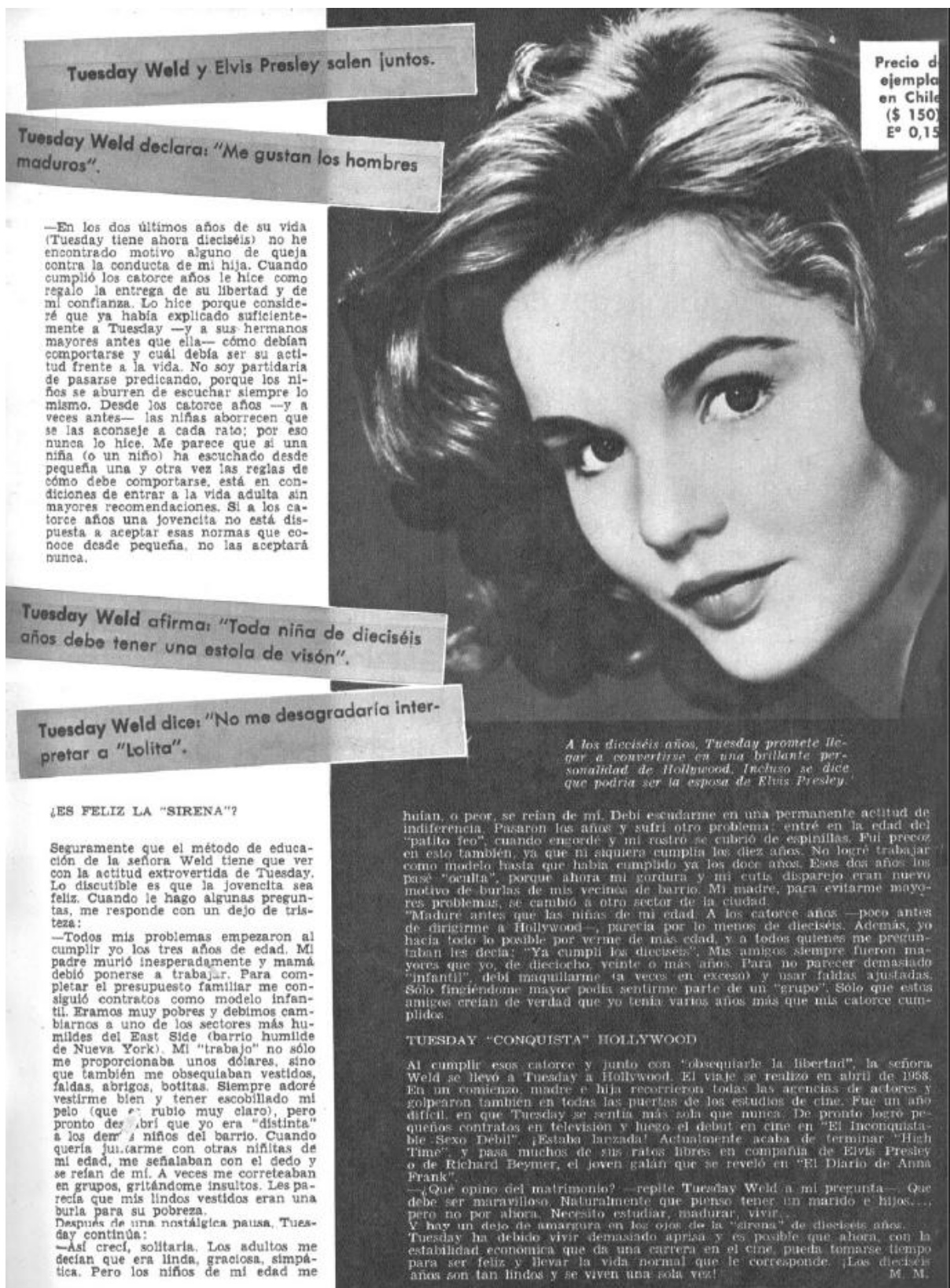
- Santa Cruz, Eduardo. *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.
- Serna, Justo, y Anacleto Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Salamanca: Ediciones Akal, 2013.
- Souto Krustín, Sandra. «Introducción: juventud e historia.» *Hispania. Revista Española de Historia*, 2007: 11-20.
- Spenser, Daniela, ed. *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. Ciudad de México: Centro de investigaciones y estudios superiores de antropología social, 2004.
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate, 2013.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Mexico D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- . *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Truman, Harry S. *March 12, 1947: Truman Doctrine*. 1947.
- van Dijk, Teun Adrianus. *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- Vargas Hernández, José Guadalupe. «Liberalismo, Neoliberalismo, Postneoliberalismo.» *Revista Mad*, 2007: 66-89.
- Vázquez Gestal, Pablo. «Despegándose del texto. Los juegos de la "Nueva Historia Cultural": Descripción, narración e interpretación.» *Memoria y Civilización*, 2001: 151-186.
- Velarde Rosso, Jorge. «Breve revisión a la historia de la Unión Soviética en el centenario de la Revolución Rusa.» *Revista Ciencia y Cultura*, 2017: 85-120.
- Weber, Max. *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*. Traducido por Joaquín Abellán. Madrid: Alianza, 2004.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

**ANEXO I:  
MATERIAL VISUAL COMPLEMENTARIO**



*Figura A1: Revista Ecrán. Portada, Julio 1960. N.º 1536.*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



Tuesday Weld y Elvis Presley salen juntos.

Tuesday Weld declara: "Me gustan los hombres maduros".

Precio de ejemplo en Chile (\$ 150) E° 0,15

—En los dos últimos años de su vida (Tuesday tiene ahora dieciséis) no he encontrado motivo alguno de queja contra la conducta de mi hija. Cuando cumplió los catorce años le hice como regalo la entrega de su libertad y de mi confianza. Lo hice porque consideré que ya había explicado suficientemente a Tuesday —y a sus hermanos mayores antes que ella— cómo debían comportarse y cuál debía ser su actitud frente a la vida. No soy partidaria de pasarse predicando, porque los niños se aburren de escuchar siempre lo mismo. Desde los catorce años —y a veces antes— las niñas aborrecen que se las aconseje a cada rato; por eso nunca lo hice. Me parece que si una niña (o un niño) ha escuchado desde pequeña una y otra vez las reglas de cómo debe comportarse, está en condiciones de entrar a la vida adulta sin mayores recomendaciones. Si a los catorce años una jovencita no está dispuesta a aceptar esas normas que conoce desde pequeña, no las aceptará nunca.

Tuesday Weld afirma: "Toda niña de dieciséis años debe tener una estola de visión".

Tuesday Weld dice: "No me desagradaría interpretar a "Lolita".

A los dieciséis años, Tuesday promete llegar a convertirse en una brillante personalidad de Hollywood. Incluso se dice que podría ser la esposa de Elvis Presley.

¿ES FELIZ LA "SIRENA"?

Seguramente que el método de educación de la señora Weld tiene que ver con la actitud extrovertida de Tuesday. Lo discutible es que la jovencita sea feliz. Cuando le hago algunas preguntas, me responde con un dejo de tristeza:

—Todos mis problemas empezaron al cumplir yo los tres años de edad. Mi padre murió inesperadamente y mamá debió ponerse a trabajar. Para completar el presupuesto familiar me consiguió contratos como modelo infantil. Eramos muy pobres y debimos cambiarnos a uno de los sectores más humildes del East Side (barrio humilde de Nueva York). Mi "trabajo" no sólo me proporcionaba unos dólares, sino que también me obsequiaban vestidos, faldas, abrigos, botitas. Siempre adoré vestirme bien y tener escobillado mi pelo (que es rubio muy claro), pero pronto descubrí que yo era "distinta" a los demás niños del barrio. Cuando quería jugarme con otras niñas de mi edad, me señalaban con el dedo y se reían de mí. A veces me correteaban en grupos, gritándome insultos. Les parecía que mis lindos vestidos eran una burla para su pobreza.

Después de una nostálgica pausa, Tuesday continúa:

—Así crecí, solitaria. Los adultos me decían que era linda, graciosa, simpática. Pero los niños de mi edad me

huían, o peor, se reían de mí. Debí escudarme en una permanente actitud de indiferencia. Pasaron los años y sufrí otro problema: entré en la edad del "patito feo", cuando engorde y mi rostro se cubrió de espinillas. Fui precoz en esto también, ya que ni siquiera cumplía los diez años. No logré trabajar como modelo hasta que había cumplido ya los doce años. Esos dos años los pasé "oculta", porque ahora mi gordura y mi cutis desaparejo eran nuevo motivo de burlas de mis vecinas de barrio. Mi madre, para evitarme mayores problemas, se cambió a otro sector de la ciudad.

"Madure antes que las niñas de mi edad. A los catorce años —poco antes de dirigirme a Hollywood—, parecía por lo menos de dieciséis. Además, yo hacía todo lo posible por verme de más edad, y a todos quienes me preguntaban les decía: "Ya cumplí los dieciséis". Mis amigos siempre fueron mayores que yo, de dieciocho, veinte o más años. Para no parecer demasiado "infantil", debí maquillarme (a veces en exceso) y usar faldas ajustadas. Sólo fingiéndome mayor podía sentirme parte de un "grupo". Sólo que estos amigos creían de verdad que yo tenía varios años más que mis catorce cumplidos.

TUESDAY "CONQUISTA" HOLLYWOOD

Al cumplir esos catorce y junto con "obsequiarme la libertad", la señora Weld se llevó a Tuesday a Hollywood. El viaje se realizó en abril de 1958. En un comienzo, madre e hija recorrieron todas las agencias de actores y golpearon también en todas las puertas de los estudios de cine. Fue un año difícil, en que Tuesday se sentía más sola que nunca. De pronto logró pequeños contratos en televisión y luego el debut en cine en "El Inconquistable Sexo Débil". ¡Estaba lanzada! Actualmente acaba de terminar "High Time", y pasa muchos de sus ratos libres en compañía de Elvis Presley o de Richard Beymer, el joven galán que se reveló en "El Diario de Anna Frank".

—¿Que opino del matrimonio? —repite Tuesday Weld a mi pregunta—. Que debe ser maravilloso. Naturalmente que pienso tener un marido e hijos... pero no por ahora. Necesito estudiar, madurar, vivir.

Y hay un dejo de amargura en los ojos de la "sirena" de dieciséis años. Tuesday ha debido vivir demasiado aprisa y es posible que ahora, con la estabilidad económica que da una carrera en el cine, pueda tomarse tiempo para ser feliz y llevar la vida normal que le corresponde. ¡Las dieciséis años son tan lindos y se viven una sola vez!

M. M.

Figura A2: Revista Ecrán. ¿Cómo se fabrica una "sirena" de 16 años?, Julio 1960. N° 1536. P. 3. Artículo realizado por Mildred Madison.

Fuente: Biblioteca de Chile, Memoria Chilena.



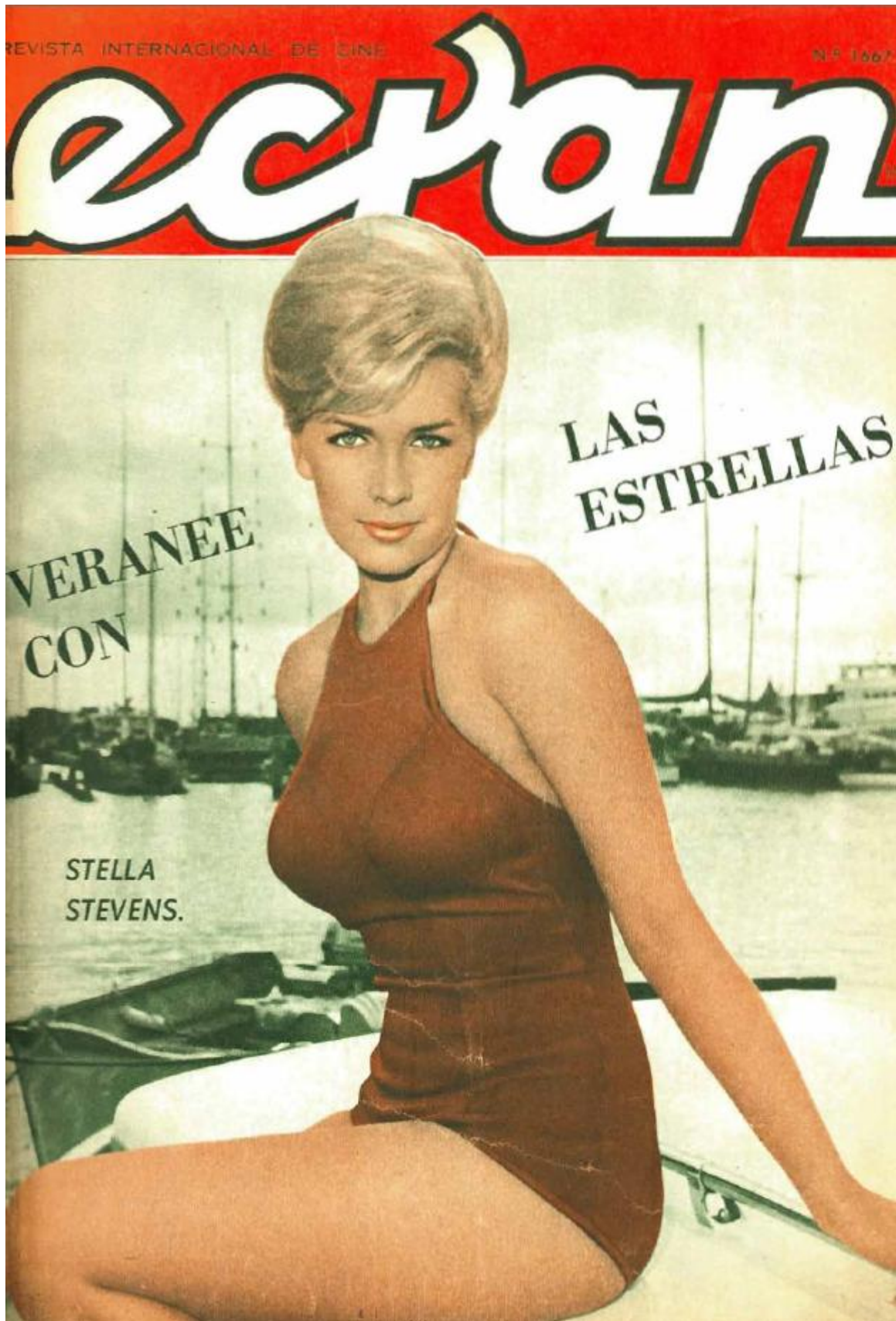
*Figura A3: Revista Ecrán. Portada, octubre 1960 N° 1549.*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



*Figura A4: Revista Ecrán. Portada, julio 1961 N° 1588.*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



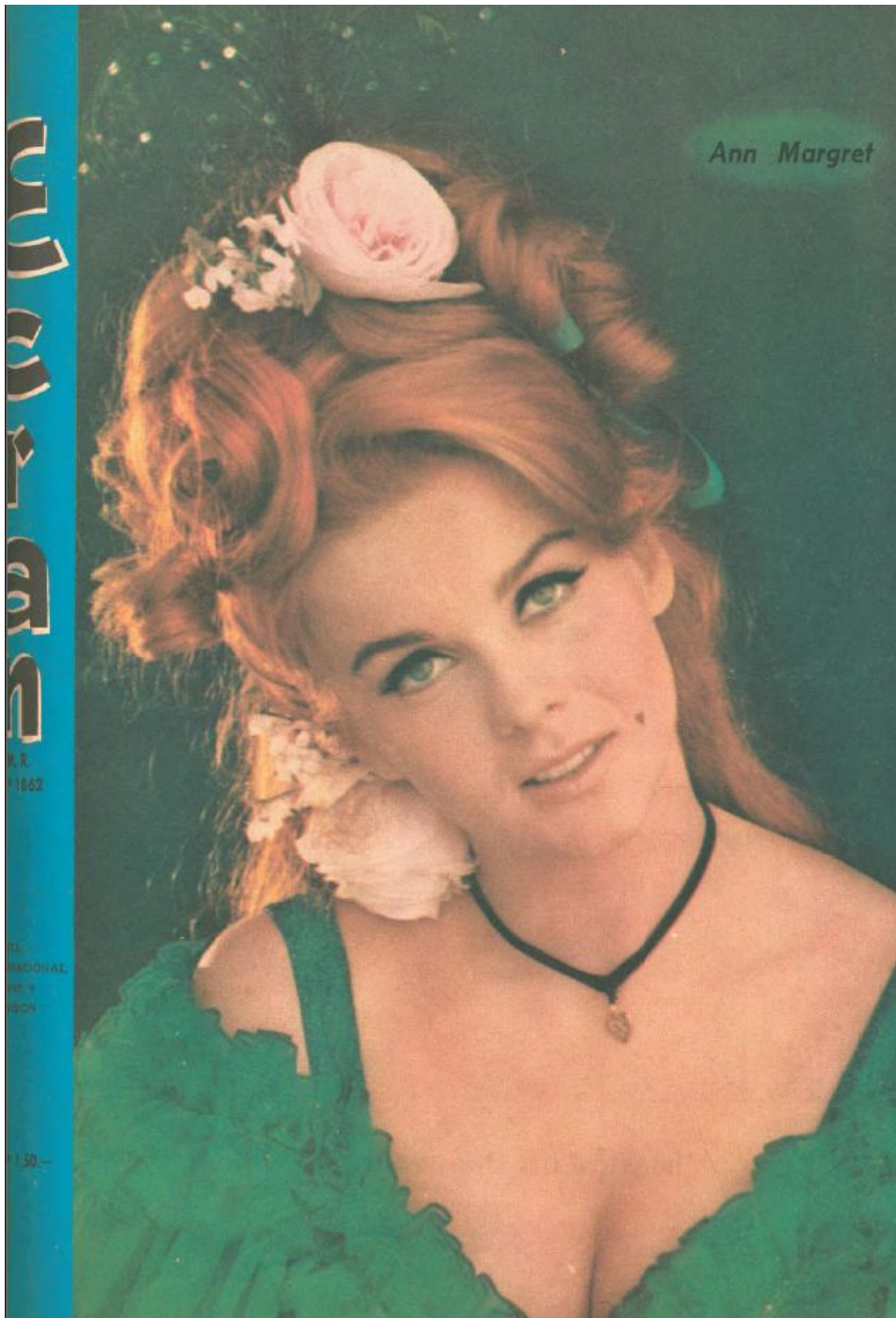
*Figura A5: Revista Ecrán. Portada, enero 1963 N° 1667.*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



*Figura A6: Revista Ecrán. Portada, julio 1964, N° 1745*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



*Figura A7: Revista Ecrán. Portada, octubre 1966, N° 1862*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



*Figura A8: Revista Ecrán. Portada, abril 1967, N° 1890*

*Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.*



Figura 9: Revista Ecrán. Portada, diciembre 1968, N° 1972

Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena.

## **ANEXO II: REGISTRO DE LA MUESTRA**

Este anexo reúne un registro sistematizado de las publicaciones seleccionadas de la revista *Ecrán* entre 1959 y 1969, organizado en dos periodos. Su lectura debe realizarse de izquierda a derecha, atendiendo tanto a las categorías temáticas como a la descripción de sus contenidos, con el fin de facilitar una comprensión ordenada de la información presentada.

Ficha				Portada					Dimensión visual	
Año	Mes	Numero	Fecha publicación	Tema, personaje, estética visual, presencia de juventud	Nacimiento 1	Nacimiento 2	Edad en la revista	Edad en la revista 2	Menor de 25	
1959	1 Enero	1458	06-ene	Kim Novak	1933		26		NO	Selección Analisis visual (Fig)
	2 Abril	1474	28-abr	Robert Mitchum	1917		42		NO	
	3 Julio	1484	03-jul	Kirk Douglas	1916		43		NO	
	4 Octubre	1497	06-oct	Lana Turner	1921		38		NO	
	5 Diciembre	1507	15-dic	Ava Gardner y Anthony Franciosa	1922	1928	37	31	NO	
1960	6 Enero	1510	05-ene-60	Rock Hudson	1925		35		NO	
	7 Abril	1525	19-abr-60	Elizabeth Taylor	1932		28		NO	
	8 Julio	1536	05-jul-60	Tuesday Weld	1943		17		SI	Selección Analisis visual
	9 Octubre	1549	04-oct-60	Paul Anka - Cambio de la estetica del la portada	1941		19		SI	Selección Analisis visual
	10 Diciembre	1561	27-dic-60	Roger Moore	1927		33		NO	
1961	11 Enero	1562	10-ene-61	Romy Schneider	1938		23		SI	
	12 Abril	1576	11-abr-61	Rock Hudson	1925		36		NO	
	13 Julio	1588	04-jul-61	Natalie Wood	1938		23		SI	Selección Analisis visual
	14 Octubre	1604	24-oct-61	Janet Leigh	1927		34		NO	
	15 Diciembre	1613	26-dic-61	Marisol	1948		13		SI	
1962	16 Enero	1614	02-ene-62	Anna Karina	1940		22		SI	
	17 Abril	1629	17-abr-62	Maximilian Schell y Sophia Loren	1930	1934	32	28	NO	
	18 Julio	1641	10-jul-62	Brigitte Bardot	1934		28		NO	
	19 Octubre	1655	16-oct-62	Richard Burton	1925		37		NO	
1963	20 Diciembre	1665	25-dic-62	Maximilian Schell	1930		32		NO	
	21 Enero	1667	08-ene-63	Stella Stevens - "veranee con las estrellas"	1938		25		SI	Selección Analisis visual
	22 Abril	1680	09-abr-63	Peter O'toole en "Lawrence de Arabia"	1932		31		NO	
	23 Julio	1692	02-jul-63	Geoge Chakiris	1934		29		NO	
	24 Octubre	1708	22-oct-63	James Garner	1928		35		NO	
	25 Diciembre	1718	31-dic-63	Lorena Velázquez	1937		26		SI	

Dimensión discursiva	Dimensión editorial	Observaciones
OBSERVACIONES		
pag. 4-5-25 Quince años, la edad de la rebeldía	pag. 4-5-25 Quince años, la edad de la rebeldía	
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	pag. 495
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	pag. 389
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	pag.461
pag 2 y 3. ¿Cómo se fabrica una sirena de 16 años? - pag 14 "Jovenes actores...."	pag 2 y 3. ¿Cómo se fabrica una sirena de 16 años? - pag 14 "Jovenes actores...."	Publicidad: pg.18
Articulo Paul Anka - Art. ¿Sabe como comportarse...?		pag. Ref. 364
Art. Rincon Juvenil		
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura		
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Actualidad argentina - Billy Cafaro		Pag ref. 472
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Domenico		
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Danny Chilean		pag. 484 (Ver radio para capitulo mercantilización pag. 27)
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Ray Charles		
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Nadia Milton		Ver radio para capitulo mercantilización pag. 21
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Arturo Millan		p. 478 (ballet: 496)
Art. Rincon Juvenil - Misma estructura - Neil Sedaka		
Art. Rincon Juvenil - Noticia Chub Checker - pag 31		pag. 474
Art. Rincon Juvenil - Entrevista C.C y Termometro juvenil - pag 31		
Sin registro del Rincon Juvenil		pg. 31
Art. Rincon Juvenil - Tony Vilar - Ranking juvenil		pag. 455 (Ver rincon juvenil , captulo mercantilizacion)
Art. "Jovenes frente al publico" - ART. RJ - Ray Charles y Connie Francis		
Sin registro del Rincon Juvenil		pag. 487
Art. Rincon juvenil - Recuento del año		

Ficha				Portada					Dimensión visual	
Año	Mes	Numero	Fecha publicación	Tema, personaje, estética visual, presencia de juventud	Nacimiento 1	Nacimiento 2	Edad en la revista	Edad en la revista 2	Menor de 25	
1964	26 Enero	1720	14-ene-64	Lee Remick	1935		29		NO	
	27 Abril	1733	14-abr-64	Albert Finney en "Tom Jones"	1936		28		NO	
	28 Julio	1745	14-jul-64	Christine Kaufmann	1945		19		SI	Selección Analisis visual
	29 Octubre	1760	17-oct-64	Suzanne Pleshette	1937		27		NO	
	30 Diciembre	1768	15-dic-64	Leslie Caron. Numero especial de Navidad	1931		33		NO	
	31 Enero	1771	05-ene-65	Pat Boone	1934		31		NO	
1965	32 Abril	1784	06-abr-65	Carol Lynley	1942		23		SI	
	33 Julio	1798	13-jul-65	James Garner	1928		37		NO	
	34 Octubre	1810	05-oct-65	Tuesday Weld y Frankie Avalon (Artistas unidos) -	1943	1940	22	25	SI	
	35 Diciembre	1819	14-dic-65	Ursula Andress (20th Century-Fox)	1936		29		NO	
1966	36 Enero	1822	04-ene-66	James Mc Arthur	1937		29		NO	
	37 Abril	1835	05-abr-66	Ben Gazzara (Artistas Unidos)	1930		36		NO	
	38 Julio	1848	05-jul-66	Ulla Jacobson y Kirk Douglas	1929	1916	37	50	NO	
	39 Octubre	1862	07-oct-66	Ann Margret	1941		25		SI	Selección Analisis visual
	40 Diciembre	1873	23-dic-66	Sophia Loren (United Press)	1934		32		NO	
	41 Enero	1875	06-ene-67	Pili y Mili (Coprensa)	1947		20		SI	
1967	42 Abril	1890	21-abr-67	Geraldine Chaplin (Camera Press London) (Ecran teatro y radio)	1944		23		SI	Selección Analisis visual
	43 Julio	1900	04-jul-67	George Hamilton (Europa Press) (Ecran revista internacional de cine, teatro, radio y tv)	1939		28		NO	
	44 Octubre	1914	10-oct-67	Dean Martin (Columbia) (Ecran teatro, radio y tv)	1917		50		NO	
	45 Diciembre	1922	26-dic-67	Mireille Darc	1938		29		NO	
	46 Enero	1926	23-ene-68	Rocio Durcal	1944		24		SI	
1968	47 Abril	1937	09-abr-68	Alain Delon (Portada psicodelica)	1935					
	48 Julio	1952	23-jul-68	Mireille Darc	1938		30		NO	
	49 Octubre	1963	08-oct-68	Raquel Welch "Bandolero" Fox	1940		28		NO	
	50 Diciembre	1972	10-dic-68	Raphael	1943		25		SI	Selección Analisis visual
1969	51 Enero	1979	28-ene-69	Patricia Guzmán (Estrella de cine y tv)	1936		33		NO	
	52 Abril	1990	15-abr-69	Sandro	1945		24		SI	Selección Analisis visual
	53 Julio	2001	01-jul-69	Marie Jonsson	S/D	S/D	S/D	S/D		
	54 ULTIMA PUBLICACIÓN	2005	29-jul-69	Desconocido (no registrado)	S/D	S/D	S/D	S/D		
	55									

Dimensión discursiva	Dimensión editorial	Observaciones
<b>OBSERVACIONES</b>		
Art. R.J - Los Trujillo y Cuatro cuartos		pag. 44
ART. R.J - Enrique Guzman		pag. 457
ART. R.J. - Miscelaneo		pag. 12
Sin registro del Rincon Juvenil		pag. 530
Sin registro del Rincon Juvenil - Un regalo para los mas jovenes		pag. 916
Sin registro R.J - Para los más jóvenes - Exclusiva Ringo Starr		
Sin registro RJ - Pelicula "Un mundo nuevo"		pag. 28
Sin registro RJ		Pag. 65
Seccion "Para los mas jovenes"		Pag. 260
Concurso "Galan juvenil"		PAG. 287
Sin registro que aluda directamente		
Sin registro que aluda directamente		
Sin registro que aluda directamente		
Sin registro que aluda directamente	Sin registro que aluda directamente	pag. 127
Sin registro que aluda directamente		Pag. 827
Seccion "Teatro y ballet" (pag. 120) -		Pag. 94
Seccion "Mundo joven" (pag. 459)		pag. 449
Ecran: Cine juvenil (pag. 14)		
Ecran juvenil (pag. 258)		
Ecrán juvenil (Pag. 252)		pag. 234
Ecrán Juvenil (Pag. 162-183)		Pag. 161
Ecrán Juvenil (Pag. 257) - Teatro joven en accion (p.285)		pag. 242
Sin registro que aluda directamente		Pg. 158
Sin registro que aluda directamente		
Sin registro que aluda directamente		pag. 228
Pelicula Helga "Los jovenes buscan explicarse..." (pag. 133) - ver (pag. 140) -		Buscamos a la joven....(pag. 173)
"Una joven llamada joana..."(pag. 90)		
Los festivales juveniles (pag. 8)		
Sin registro que aluda directamente		