

Networking y patrimonio audiovisual en festivales de cine iberoamericanos

Networking and audiovisual heritage in Ibero-American film festivals

Gerardo Karbaum-Padilla

gerardo.karbaum@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8089-3640>

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú

<https://ror.org/047xrr705>

Daniel Barredo-Ibáñez

dbarredo@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-2259-0756>

Universidad de Sevilla, España

<https://ror.org/03yxnp24>

Carlos Rejano-Peña

pcodcrej@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3607-5592>

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú

<https://ror.org/047xrr705>

Recibido: 14/09/2025 **Revisado:** 18/10/2025 **Aprobado:** 23/11/2025 **Publicado:** 01/03/2026

Cómo citar: Karbaum-Padilla, G., Barredo-Ibáñez, D. y Rejano-Peña, C. (2025). Networking y patrimonio audiovisual en festivales de cine iberoamericanos. *Universitas XXI*, 44, pp. 151-175. <https://doi.org/10.17163/uni.n44.2026.06>

Resumen

Los festivales de cine atraen a una diversidad de públicos interesados en las películas que serán exhibidas y en las actividades paralelas ofrecidas. Además, estos eventos realizan diversas funciones que apoyan en el desarrollo del sector audiovisual. Por ello, el objetivo de esta investigación es examinar los procesos de *networking* y la salvaguardia del patrimonio audiovisual en algunos de los principales festivales cinematográficos iberoamericanos. Para lograrlo, se empleó un enfoque cualitativo mediante la aplicación de entrevistas semiestructuradas a periodistas cinematográficos que cubren estos eventos, además de consultar a gestores de festivales. Entre los principales resultados se encontró que los festivales realizan, de manera implícita, varias de las funciones que la UNESCO determina como parte de la protección del patrimonio audiovisual. Además, promueven distintas formas de relacionamiento entre los diversos actores de las industrias audiovisuales locales e internacionales. Por lo tanto, se concluye que en los festivales se propicia el *networking* presencial, realizado durante el desarrollo del certamen, mientras que el virtual se extiende más allá del evento para continuar con las interrelaciones que surgieron y colaborar en proyectos en común. Entre estos proyectos, también se incluyen iniciativas relacionadas con la preservación del patrimonio audiovisual.

Palabras clave

Patrimonio audiovisual, *networking* audiovisual, preservación, festival de cine.

Abstract

Film festivals attract a diverse audience interested in the films being screened and the parallel activities offered. Additionally, these events perform various functions that support the development of the audiovisual sector. Therefore, the objective of this research is to examine the processes of networking and safeguarding of audiovisual heritage at some of the major Ibero-American film festivals. To achieve this, a qualitative approach was employed through semi-structure interviews with film journalists covering these events, as well as consultations with festival organizers. Among the main findings, it was discovered that festivals implicitly perform several functions that UNESCO identifies as part of the protection of audiovisual heritage. Furthermore, they promote various forms of interaction among different stakeholders in local and international audiovisual industries. Consequently, it is concluded that festivals facilitate in-person networking during the event itself, while virtual networking extends beyond the festival to maintain the relationships established or to collaborate on joint projects. These projects include initiatives related to the preservation of audiovisual heritage.

Keywords

Audiovisual heritage, audiovisual networking, preservation, film festival.

Introducción

Los festivales de cine son eventos que, además de contribuir a la formación de nuevas generaciones de cineastas, propician el encuentro de públicos especializados y generalistas, que son convocados por la programación del certamen (Ruoff, 2012; Peirano, 2016; Campos, 2020). Una de las cla-

ves de los festivales yace en la posibilidad de exhibir películas que muchas veces no se podrían observar en el circuito comercial, posibilitando ventanas de exhibición para géneros poco comerciales —como el documental—, y constituyendo, así, experiencias inmersivas y de socialización para el público asistente (Salles, 2021).

Autores como de Valck (2007) sostienen que, en los festivales, se suele promover el fortalecimiento cultural audiovisual nacional, internacional y, en general, la difusión de alternativas a la posición dominante de Hollywood. Por su parte, Vallejo (2012) define al festival como un atractor que convoca sobre sí la creación, la producción y la perdurabilidad de los géneros gracias a su carácter institucional y su temporalidad periódica. Para Moscoso *et al.* (2014), existe una relación entre el espacio, la comunidad y la preservación del patrimonio, la inclusión social y el reconocimiento de la diversidad.

En ese sentido, el festival permite la convergencia de actores con disparidad de intereses (Dayan, 2013), dado que son plataformas donde confluyen mercados, vitrinas culturales de exhibición y secciones de competencia, así como organizadores, públicos, expositores, entre otros (Peirano, 2016). No todos los festivales, empero, tienen los mismos intereses; Devesa *et al.* (2012) afirman que estos espacios se pueden clasificar de acuerdo con su influencia en aspectos como sus repercusiones: económicas, turísticas, culturales, sociales y físicas.

En las siguientes páginas, nos centramos en el caso de los festivales iberoamericanos, específicamente buscamos entender dos aspectos esenciales dentro de la estructura relacional y cultural de estos espacios: el *networking*, entendido como la forma en que se construyen agendas comunes entre los participantes (Barcelona Activa, 2017); y la custodia del patrimonio audiovisual, que se vincula con el *networking* (Mata Caravaca *et al.*, 2014), al preservarse la obra inmaterial desde su asimilación en las redes de los participantes en los festivales. A continuación, desde un punto de vista teórico, nos detendremos en ambos referentes conceptuales.

El patrimonio audiovisual en los festivales

El patrimonio audiovisual, en términos generales, está conformado por las grabaciones auditivas, radiofónicas, cinematográficas, televisivas que estén destinadas o no a la emisión pública (Edmondson, 2004). También, se

añade a este conjunto la posible existencia de videojuegos relacionados, los registros domésticos, así como los objetos y los artefactos que forman parte de la cultura audiovisual, tales como afiches, archivos de prensa, manuscritos, fotografías, programas de mano, entre otros (Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio de Chile, 2022).

El patrimonio audiovisual es un instrumento para el conocimiento de la historia contemporánea, además de una fuente de información histórica, científica o cultural para las próximas generaciones; asimismo, permite conocer el contexto tecnológico de su época (Comunidad Baratz, 2020). El patrimonio audiovisual contribuye con la preservación y la creación de la memoria colectiva (Cinemateca de Bogotá, 2022). Tiene carácter legal y jurídico debido a los derechos de propiedad intelectual que genera, además de estar documentado y registrado, lo que facilita su inventariado (Díaz, 2014). El patrimonio audiovisual debe ser entendido desde cuatro ámbitos que se interrelacionan para su cuidado: conservación, preservación, restauración y acceso (Euroinnova, 2023). Según Edmondson (2004), preservación y acceso constituyen dos caras de la misma moneda. Desde el entorno de los archivos se utiliza este término para clasificar los productos, mencionándolos como los documentos que se conservan y gestionan en los archivos cinematográficos, televisivos y, también, en otras instituciones como museos, universidades, fundaciones o colecciones privadas (Hidalgo, 2016).

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 1980), en este documento ya clásico, asegura que el patrimonio audiovisual está constituido por los contenidos conformados por imágenes en movimiento. Esta institución recomienda que los organismos estatales pertinentes establezcan medidas para su preservación. Sin embargo, apenas unas décadas después, Hoog (2004) calculaba que el 80 % de la memoria audiovisual de la humanidad estaba en riesgo de desaparecer. En 2011, Irina Bokova —directora en ese entonces de la UNESCO—, advertía el riesgo de perder para siempre el patrimonio audiovisual de la humanidad debido al deterioro y la obsolescencia tecnológica (Señalmemoria, 2022). En cuanto a la preservación del patrimonio audiovisual, la comunidad archivística plantea una situación preocupante: son necesarios de 10 a 15 años para recuperar el contenido que se encuentra en medios magnéticos y resguardarlo en soporte digital e, inclusive, ya hay contenidos cuyos soportes son irrecuperables (IASA, 2020). Por consiguiente, el patrimonio audiovisual, dada su vulnerabilidad, se encuentra en situación crítica

porque se hace más sensible con el paso del tiempo. Sus contenidos tienden a perder calidad de imagen y sonido, por lo que resulta indispensable custodiarlo con estrategias multiplataforma (Prestince y Gaustard, 2020), para evitar la fragmentación de una obra que no es solo cultural, sino también histórica.

En algunos casos, como sucede con los contenidos televisivos, la situación es crítica. La televisión no nació con propósito de archivo y mucho material se ha perdido, con la digitalización se están preservando contenidos, pero el mismo medio también ha entrado en un proceso de ser considerado como necesario de preservación (Adduci, 2021). La UNESCO (2015) plantea que los particulares y las instituciones privadas y locales que tienen colecciones deben contar con el apoyo del Estado y participar en los directorios nacionales encargados del tema. Este mismo organismo recomienda involucrar a distintos actores sociales con el propósito de fomentar investigaciones, políticas y modelos para la preservación del patrimonio documental.

En medio de este panorama, los festivales de cine y audiovisuales ayudan decisivamente a la preservación del patrimonio audiovisual. Por ejemplo, en Francia más de la mitad de los festivales de cine o audiovisuales dedican sesiones al patrimonio cinematográfico en actividades como: retrospectivas, homenajes o sesiones aisladas, inclusive algunos centran toda su actividad a la cuestión patrimonial (Taillibert, 2016). El Museo de arte moderno de New York promueve la realización de un festival donde se exponen obras restauradas de archivos, fundaciones, estudios y otras instituciones de diversas partes del mundo (Moma, 2025). En Chile, el Estado ha buscado promover la recuperación, puesta en valor y acceso público al patrimonio audiovisual a través de festivales de cine, muestras, itinerancias, ciclos de cine, acciones formativas, seminarios y otras actividades (CNCA, 2015).

En América Latina, la preservación del patrimonio audiovisual enfrenta desafíos que requieren un enfoque integral. Ramos (2023) destaca la importancia de crear una Cinemateca Peruana para garantizar la conservación y el acceso cultural. Por su parte, Cuarterolo (2020) identifica brechas en políticas y prácticas de preservación en cinematecas regionales, identificando problemas como la pérdida del patrimonio filmico o la inestabilidad institucional y carencia de recursos. Cossalter (2024) señala que las dictaduras impuestas en Chile y Brasil durante el siglo pasado generaron dificultades en el sector cultural, principalmente al limitar los recursos económicos, afectar la estabilidad institucional y comprometer el destino de los acervos culturales audiovisuales.

Networking y festivales de cine

El *networking* es un buen medio para obtener relaciones profesionales y personales permitiendo establecer vinculaciones sólidas que hacen crecer los negocios (Alemán, 2023). No se puede entender el *networking* sin hablar de redes relacionales, dentro de las cuales existen las redes relacionales formales, que son impulsadas por alguna institución, y las redes informales, que son establecidas por los individuos durante su vida y son menos estructurales (Factor Huma, 2004). Por su tipo de realización, existen dos tipos de *networking*, el físico u *offline* —que se da con interrelaciones cara a cara—, y el *online* o virtual —aplicado a través de internet y las redes sociales— (Famet-Andalucía, 2014).

Tabla 1

Tipos de networking

	Ventajas	Inconvenientes
<i>Networking</i> físico	<ul style="list-style-type: none">• Permite reforzar el mensaje porque muestra la comunicación no verbal.• Es cercano y natural.• Se pueden recibir y percibir las reacciones de los interlocutores.	<ul style="list-style-type: none">• Exige buscar el tiempo y el espacio adecuado• Demanda una actitud proactiva y habilidades sociales entre los participantes.
<i>Networking</i> virtual	<ul style="list-style-type: none">• Viabilidad de comunicación a cualquier lugar y hora.• Admite centrarse en el mensaje que se quiere comunicar.• Permite conectar con personas que de otra manera no se podría conocer.	<ul style="list-style-type: none">• Carece de comunicación no verbal que refuerce el mensaje comunicado (puede dar lugar a malentendidos).• Depende de la tecnología (teléfono, ordenador, etc.).• La comunicación puede ser lenta o unidireccional.

Nota. Barcelona Activa (2017, p. 2).

Para que el *networking* sea efectivo deben de cumplirse todos los protocolos establecidos en los diversos canales de comunicación que se utilicen (Peset *et al.*, 2008). El *networking* puede contribuir a la obtención de los siguientes beneficios: capital social, capital intelectual, cooperación interna y entre áreas, y relaciones duraderas (Mendoza, 2022).

En el contexto audiovisual, Alberich y Roig (2010) sostienen que el *networking* se da a través de prácticas creativas colaborativas, que son a la vez sociales y culturales, y que permiten la producción y gestión descentralizada realizándose alternativamente a las jerarquías y modelos dominantes en los sistemas culturales. Un estudio acerca de las preferencias instrumentales para los comunicadores colombianos revela que sus medios preferidos son el correo electrónico —por la formalidad que ofrece— y la interrelación cara a cara (Suárez, 2016).

Un ejemplo de *networking* sucede en Colombia: Cine SENA —una iniciativa gubernamental lanzada en el festival de cine de Cartagena en el 2016—, tiene como objetivo promover el sector audiovisual colombiano (EGEDA, 2022). Con el establecimiento de espacios interactivos, ha logrado alianzas que han beneficiado a más de 1500 aprendices a través de la vinculación con festivales de cine internacionales, empresas y productoras internacionales, como se explica en esta institución. Pero no solo los espacios institucionales se erigen como plataformas colaborativas. El *networking* también puede darse a través de la participación de los usuarios. Así, con la aparición de la web 2.0 y la accesibilidad de los dispositivos de producción audiovisual, los usuarios han pasado a ser creadores de contenido, lo que ha incentivado un mayor relacionamiento con la comunidad (Pérez y Gómez, 2010).

El otro aspecto de interés para el *networking* es la protección de los archivos audiovisuales. Sobre este punto, Deggeller (2012) concluía que las asociaciones involucradas debían establecer relaciones que permitiesen mejorar las redes vinculadas a este tema y, a su vez, vincularse con instituciones relacionadas con el patrimonio. En tal sentido Mata Caravaca *et al.* (2014) sostienen que la preservación de los materiales audiovisuales exige el conocimiento del contexto en que se creó la obra. Además de la gestión y creación de redes, resulta conveniente incluir a los involucrados en el tema.

Metodología

En el apartado teórico se ha observado la existencia de un amplio vacío de investigación en cuanto a la relación entre los temas expuestos, por ello se ha determinado el siguiente objetivo de investigación: Examinar los procesos de *networking* y la salvaguardia del patrimonio audiovisual en algunos de los principales festivales cinematográficos iberoamericanos. Además, se planteó desarrollar los siguientes objetivos específicos:

- Describir los tipos de *networking* que se desarrollan en los festivales cinematográficos.
- Definir la contribución de festivales de cine para la preservación del patrimonio audiovisual.

Para obtener la información solicitada en los objetivos específicos, esta investigación se ha desarrollado mediante un enfoque no experimental, con un alcance descriptivo y transversal, según la extracción de los datos. Se ha optado por la metodología cualitativa, dado que permite adentrarse en las experiencias de las personas involucradas, conocer las opiniones, percepciones y experiencias de los participantes en una investigación (Quecedo y Castaño, 2002; Creswell, 2013; Katayama, 2014; Krauze, 1995). Es esta una investigación básica, con la aplicación de un método analítico, porque se han estudiado los conceptos de *networking* y protección del patrimonio audiovisual a través de la forma en que sus elementos se desarrollan en los festivales de cine.

La información empírica fue recabada utilizando la técnica de la entrevista semiestructurada. En concreto, se empleó un cuestionario, el cual contenía preguntas guía que luego fueron complementadas con otras repreguntas —fuera de guion—, realizadas durante las entrevistas según se iban desarrollando. Antes de las entrevistas se realizó una investigación documental bibliográfica (Corbetta, 2013); este trabajo de investigación previa permitió recopilar, contrastar y definir las categorías, subcategorías e indicadores operativos de la investigación. Luego de realizada la estructuración conceptual de la investigación, se realizaron las entrevistas, los participantes en ellas fueron seleccionados aplicando los criterios de contrastación y complementariedad. El primer criterio —contrastación—, sirve para recopilar las opiniones que un grupo de participantes tiene sobre otro; el segundo, por su parte —la complementariedad—, permite conocer en qué aspectos los participantes de la muestra mantienen coincidencias, experiencias y experticias. Por tal razón, la muestra de entrevistados estuvo conformada por dos subgrupos, el primero constituido por gestores de festivales y el segundo por periodistas especializados en cubrirlos. La selección de la muestra se realizó mediante una extracción no probabilística, que cuenta con la limitación de que no se pueden generalizar los resultados obtenidos de ella; sin embargo, permite alcanzar a aquellas poblaciones de difícil acceso para obtener la información pertinente (Otzen y Manterola, 2017; Vasilachis, 2006). Algunos de los participantes

cumplían con la característica anterior, dada la alta especialización exigida a los subgrupos de la muestra.

Para poder localizar a cada entrevistado, a cada uno de ellos se le contactó a través de un informante clave, quien colaboró con las gestiones para la realización de las entrevistas; a otros se les contactó a través de sus redes sociales o profesionales. Las entrevistas se ejecutaron a través de videollamadas de mayo a agosto de 2023, con algunos participantes se realizaron segundas consultas sobre temas emergentes y esto se extendió hasta diciembre de 2024. Al ser entrevistas semiestructuradas se confió en la experiencia de los entrevistadores para plantear repreguntas, las que permitieron acceder a información más profunda e inédita acerca de las categorías planteadas en la investigación. Los participantes se designaron de acuerdo con los siguientes criterios de inclusión:

- a. Para los gestores de festivales: fueron seleccionados porque sus perfiles profesionales indicaban que gestionaban festivales internacionales, con admisión de diversos géneros audiovisuales —ficción, animación, documental, entre otros—; y además realizaban actividades paralelas a la competencia y exhibición de películas como: talleres, conversatorios, muestras paralelas, entre otros.
- b. Para los periodistas cinematográficos: se seleccionaron porque sus perfiles profesionales señalaban la práctica de la cobertura periodística de festivales nacionales e internacionales para diversos medios y plataformas.

La muestra final está integrada por los siguientes 11 entrevistados:

Tabla 2
Lista de participantes

Participante	Experiencia profesional	País	Años de experiencia
Luis Vélez (LV)	Periodista y crítico cinematográfico	Perú	11
Federico Karstulovich (FC)	Periodista y crítico cinematográfico	Argentina	18
Sergio López (SL)	Periodista y crítico cinematográfico	México	23
Leopoldo Muñoz (LM)	Periodista y crítico cinematográfico	Chile	21

Rob Reyna (RR)	Periodista cultural y cinematográfico	Perú	15
Sugey López (SL)	Directora del Festival Internacional de cortometrajes Cortos de vista	Perú	11
David Jean Robert Dupunchel (DD)	Director de los festivales internacionales: Al Este	Desarrollados en Francia, Colombia y Perú	17
Natalia Morales (NM)	Directora del Festival Internacional de Cine de Fusagasugá	Colombia	11
Enrique García (EG)	Director del Festival internacional Ojo Móvil	Perú	14
Jon Apaolaza (JA)	Periodista cinematográfico y programador de festivales cinematográficos	España	45
Joel Poblete (JP)	Periodista cinematográfico y Programador del Festival internacional de cine de Iquique y del Festival nacional de Ñuble	Chile	20

Una vez concluidas las entrevistas, se realizó su transcripción y a partir de ello se procedió a la codificación y organización de los resultados. En función de ello se aplicó la codificación sistemática, que transitó por tres fases relacionadas entre sí: primero, la codificación abierta, donde se identificaron los códigos iniciales relacionados con las categorías de esta investigación; segundo, la codificación axial, en la cual se establecieron las relaciones entre los códigos y su correspondencia con sus categorías y subcategorías; y, por último, la codificación selectiva, que culminó con la formulación de los planteamientos teóricos sustantivos para el estudio (Creswell, 2013; Strauss y Corbin, 2002). Junto al apellido de cada entrevistado se han agregado sus iniciales para facilitar la descripción de los resultados. Como se observa en la tabla anterior, el promedio de años de experiencia de los entrevistados es de 18,7 años.

Resultados

Los festivales y la protección del patrimonio cultural audiovisual

Los distintos materiales audiovisuales que se han convertido en patrimonio cultural tienen que conservarse, preservarse, restaurarse y ser accesibles al público (Euroinnova, 2023), como se indica en los apartados introductorios de este trabajo. En concordancia, varios de los entrevistados afirman que los festivales de cine realizan las funciones específicas de catalogación y almacenamiento, porque acopian diversidad de materiales, que exhiben en sus eventos y luego deben almacenar ordenadamente.

En cuanto al archivamiento de las obras audiovisuales, este se realiza en distintas formas, la principal es a través de discos duros, y, en pocos casos, se guardan algunas copias en material filmico (DD, SL, EG). En algunos festivales consultados esa tarea de archivamiento también se complementa con la publicación de las películas en las redes sociales audiovisuales del mismo, muchas de ellas en sus cuentas en YouTube. Pero lo que sí se tiene que gestionar es la cesión de derechos de publicación porque muchos de los filmes están en rotación en diversos festivales. Así, la publicación en redes puede perjudicar su participación en otros eventos que solicitan exclusividad de exhibición:

En el caso de cortos, por ejemplo, si sabemos que son cortos que se van a estrenar en el festival o que realmente su año de producción es 2022, 2023, no podemos ponerlos en transmisión en vivo y que se quede por siempre en las redes, porque sabemos que algunos festivales no aceptan cortometrajes que están libres, en línea. (Sugey López, comunicación personal, 20 de julio de 2023)

Dentro de sus necesidades de gestión, los festivales se encuentran con la obligación de adquirir dispositivos de almacenamiento, y deben agenciar dentro su presupuesto los fondos para la compra del *hardware* necesario. Pero para esas adquisiciones los fondos estatales, muchas veces, no asignan partidas presupuestales: “Yo solamente una vez pedí subsidio para poder fortalecer la videoteca y no me lo gané, y dejé de insistir porque a mí me va mejor con las itinerancias” (Natalia Morales, comunicación personal, 25 de julio de 2023). En todo caso, algunos gestores afirman que se podría regular que los festivales que reciben estímulos económicos del Estado contem-

plen parte de la partida presupuestal para el archivamiento y preservación del material audiovisual:

Quando se habla de tener un archivo, también se habla de la puesta en valor. Especialmente, me parece que para los festivales que reciben estímulos económicos del Estado hay una obligación de por medio y la obligación debería ser en todos los aspectos. Y el aspecto de patrimonio es el peor que tenemos como país. Así que sí, pero se tendría que partir desde el Estado y también de ser coherente con lo que los festivales son. (Sugey López, comunicación personal, 20 de julio de 2023)

Otro recurso tecnológico para realizar el archivamiento, y a la vez exhibición, vienen a ser las webs oficiales de los mismos festivales (NM-SL). Por otro lado, también se guarda material en dispositivos digitales que hasta hace un tiempo estuvieron vigentes, como los DVD.

Los festivales permiten el almacenamiento de diversidad de material audiovisual, pero, además, los festivales temáticos realizan, *per se*, una preservación de las películas que participan en ellos. Esto permitirá que los interesados en investigar sobre esos temas puedan acceder directamente a esos repositorios particulares que abordan temáticas específicas como: cine hecho con celulares, cine hecho por mujeres, ecológicos, temáticas inclusivas, entre otros (EG). Por otro lado, los festivales regionales se convierten en las únicas entidades que archivan de manera sistematizada el patrimonio audiovisual de su localidad: “Ahí tienes tus historias de la región, sean de un bando, sean de otro, sean bien fotografiadas, sean mal actuadas, lo que sea, estamos teniendo entonces el acervo ahí conservado” (Natalia Morales, comunicación personal, 25 de julio de 2023).

Aparte de las películas u obras audiovisuales, también se considera como material constitutivo del patrimonio audiovisual a manuscritos, afiches, archivos de prensa, fotografías, programas de mano, entre otros (Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio de Chile, 2022). Estos materiales también son archivados por los gestores de festivales en sus discos o dispositivos de almacenamiento, pero, ya ha sucedido en algunos casos que se han dañado. Por ello, las redes sociales de los festivales se convierten en repositorios alternativos de este tipo de materiales y, en algunas ocasiones, han servido de respaldo, recurriendo a ellas para recuperar el material que en su momento se publicó en dichas plataformas. En tal sentido, la preservación de estos materiales es importante porque en ellos está depositada la memoria de los

festivales (NM-SL); también hay que tener en cuenta que: “Los festivales serán a futuro, quizás en 20 años, una suerte de repositorio, esto debido a la tecnología digital que permite que las películas puedan almacenarse en el *host*” (Rob Reyna, comunicación personal, 17 de julio de 2023).

Otro aspecto de la protección del patrimonio audiovisual es la restauración. En tal sentido, los festivales de cine realizan algunas de estas funciones de preservación del patrimonio audiovisual, pero no todos lo hacen, sino unos más que otros (JA). En el ámbito de los festivales esta ya es una tarea más complicada de realizar por su alto costo, aun así, algunos festivales realizan algunas actividades de restauración, pero esta tarea es poco usual porque requiere de presupuesto extra, los festivales que están en posibilidad de hacerlo son los denominados como grandes festivales (DD-LV). Algunos festivales también tienen programas de preservación privados, lo cual es positivo, pero esto suele ser más común en festivales grandes, ya que la restauración y preservación son actividades caras que su presupuesto sí puede cubrir (LV):

Hacer una restauración nosotros mismos sería difícil. Sería genial si pudiéramos hacerlo. De hecho, lo hemos hecho. Realizamos un taller de recuperación de material audiovisual en Barrios Altos [Lima-Perú] aunque no se concretó totalmente. Durante ese evento, encontramos bobinas de 16 mm, casetes y otros materiales que estaban en proceso de restauración. Fue un esfuerzo que llevamos a cabo durante dos años, pero la verdad es que no contamos con un presupuesto extensible, lo cual limita a los festivales independientes. (David Duponchel, comunicación personal, 28 de julio de 2023)

Cada vez se restauran más películas y el acceso a las más antiguas es más difícil para los jóvenes espectadores; en tal sentido, los festivales se convierten en una excelente ventana de exhibición para películas restauradas y algunos de ellos integran este tipo de muestras dentro de su programación (JA-LV):

Una película que ahora se va a presentar como nueva, de acá a 30 años, debería exhibirse como una cosa histórica. El festival siempre debe tener una sección destinada a la revisión histórica del audiovisual peruano porque es parte del patrimonio de la nación. Todo festival debe tener una sección para ver el pasado, tanto a nivel internacional como nacional. (Luis Vélez, comunicación personal, 22 de julio de 2023)

De todas las funciones mencionadas, con respecto a la protección del patrimonio audiovisual, la mayoría de los entrevistados coincide en que su

labor se orienta hacia la difusión del patrimonio audiovisual. Los festivales realizan funciones de difusión de obras restauradas, las cuales pueden ser de cineastas del país de origen del festival o de autores internacionales, integrándolas dentro de su programación. Algunos festivales crean incluso una sección de clásicos restaurados. Además, se considera que lo que se exhibe en la actualidad en algunos años será el patrimonio audiovisual de esa época y, por ello, todos los festivales deberían tener una sección de exhibición de retrospectivas (DD- JV).

En algunas circunstancias se establecen contribuciones colaborativas entre los periodistas cinematográficos, sus agremiaciones y los festivales. Estas vinculaciones ayudan a llevar a cabo actividades que se enmarcan en la protección del patrimonio audiovisual —como la difusión de obras que ya están catalogadas—, a través de muestras o exhibiciones que se integran dentro de la programación de las actividades paralelas del festival:

Estamos celebrando el centenario de Armando Robles Godoy, y formamos dentro de la asociación una comisión para esta conmemoración. Consideramos a Robles Godoy como nuestro mayor referente a nivel de cineastas peruanos. Por suerte, los festivales nos han acogido como asociación para hacer muestras y exhibiciones. (Luis Vélez, comunicación personal, 22 de julio de 2023)

En comparación con otros festivales, algunos pueden ofrecer retrospectivas de William Wyler y, al mismo tiempo, destacar a un nuevo autor, pero logran establecer un diálogo entre ambas propuestas. Eso es algo que encuentro genial y ojalá todos los festivales tuvieran eso. (Joel Poblete, comunicación personal, 20 de julio de 2023)

A pesar de lo expuesto, algunos de los entrevistados manifiestan que no existen políticas o instrumentos legales que promuevan la vinculación entre las entidades estatales encargadas de la protección del patrimonio audiovisual y los festivales que permitan tomar acciones conjuntas de preservación amparadas bajo un marco jurídico y un respaldo presupuestal (SL-NM).

Los festivales de cine y el *networking* audiovisual

En el ámbito audiovisual, el *networking* se realiza por medio de prácticas creativas colaborativas, que son a la vez sociales y culturales (Alberich y Roig, 2010). En esta investigación se determinó que los festivales de cine

son espacios en donde se realiza una intensa actividad social que favorece el establecimiento de diversos tipos de *networking*. Al respecto se encontró en el transcurso de las entrevistas que existen diversas formas de vinculación en los festivales, la primera de ellas es entre los organizadores de estos eventos, es decir, entre los gestores de diversos festivales generando alianzas entre sí (DD, SL, EG). La otra se da entre los participantes del evento; en tal sentido, los organizadores generan estos enlaces a través de actividades planificadas. Pero también se dan de manera espontánea en las actividades propias del evento en donde los asistentes se vinculan entre sí en actividades como: exhibiciones, conversatorios talleres, laboratorios, etc. En algunos casos, se generan actividades específicas con la finalidad de crear el *networking* entre los participantes del evento, sobre todo realizadores (DD, EB, SL):

Tenemos justo un espacio creado exactamente para eso, que se llama Networking CDV. Es un evento cerrado donde juntamos a todos los directores o productores con el jurado, con algunos invitados, amigos, cineastas de Lambayeque. (Sugey López, comunicación personal, 20 de julio de 2023)

<...> yo pienso que el punto fuerte de un festival es justamente el *networking*, tú cuando vas a un festival es justamente para conocer a otros realizadores, conocer a gente que está en el medio y que también haya críticos que también van viendo a nuevos realizadores, nuevas formas, nuevos contenidos, nuevas historias, yo creo que eso va conectando, es como un centro que busca digamos acopiar a las diferentes personas que están, ya sea directa o indirectamente relacionadas a la realización audiovisual. (Enrique García, comunicación personal, 26 de julio de 2023)

El *networking* implica el contacto inicial entre los interesados, para ello los festivales se convierten en un centro de vinculación, pero el circuito se cierra cuando los interrelacionados extienden la relación más allá del encuentro inicial y establecen relaciones de mutua ayuda, participación o colaboración que ya trascienden al tiempo y espacio en el que se realizó el festival:

El *networking* se basa en establecer contactos con personas que luego son invitadas a otros festivales; se comparten películas e ideas, se reflexiona también sobre la invitación de los festivales, y artistas forman contactos. Cuando la gente se encuentra una vez, no es *networking*. Es necesario que las personas se encuentren varias veces. (David Duponchel, comunicación personal, 28 de julio de 2023)

Los festivales audiovisuales temáticos, por su misma naturaleza, propician el *networking* entre las personas que tienen una vinculación temático profesional con el festival, entre participantes nacionales e internacionales (EG). Otro aspecto que se genera dentro del establecimiento del *networking* son las alianzas entre participantes del mismo interés profesional, como cuando los realizadores noveles generan contactos con los que luego realizan proyectos audiovisuales. También sucede que los organizadores del festival son realizadores, entonces convocan a exparticipantes del festival para que ocupen puestos de realización en sus proyectos audiovisuales, siendo la coproducción una de las fórmulas más recurrentes entre los proyectos que desarrollan en conjunto (EG-SL). Ante tantos cambios que están afectando a los festivales, las interrelaciones que se establecen entre ellos también están modificándose:

El *networking* que se va dando va a continuar formándose, porque estamos justamente en este cambio; todos los años uno va descubriendo nuevas cosas, fortalezas y debilidades, “esto no salió en el año anterior, deberíamos convocar a esta persona”, “el año pasado funcionamos muy bien comunicando esto, pero esto no”. Entonces, si antes se podía seguir con el mismo esquema, hoy en día ya no. (Joel Poblete, comunicación personal, 20 de julio de 2023)

De igual modo, en las respuestas analizadas encontramos la existencia de un tipo de *networking* entre los periodistas o críticos que se encuentran en el festival, a partir de allí generan sus redes de contactos nacionales e internacionales. Inclusive, eso les sirve para apoyarse entre sí cuando tienen que realizar coberturas en el extranjero, ya que muchas veces los medios no cubren la totalidad de los gastos, entonces recurren a sus contactos ya sea de forma individual o gremial. Tal sucede en el caso de FIPRESCI —la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica— (LV-FK), al vincularse con productores, esto también les facilita la obtención de primicias informativas (SL-RR-JA): “Mientras más gente, productores, directores, actores que tengas en tu agenda te va a servir más adelante para futuras entrevistas, para tener exclusivas de algún proyecto que se esté realizando” (Rob Reyna, comunicación personal, 17 de julio de 2023). Al mismo tiempo, esta posibilidad también propicia el establecimiento de relaciones gremiales:

Te puedo contar que, a raíz de estos festivales, y, a raíz de acudir también a los Premios Platino, hemos fundado una asociación de periodistas iberoamericanos de cine, que no existía y de la que yo soy presidente. Eso creo que ha

sido gracias precisamente a ese *networking*. (Joan Apaolaza, comunicación personal, 14 de junio de 2023)

El *networking* es algo que se da por naturaleza. Se conocen las personas y se logran proyectos colaborativos. Hubo el caso de un crítico que trabajaba solo y luego conoció a otro e iniciaron un proyecto juntos. También se da *networking* de crítica con realización. (Luis Vélez, comunicación personal, 22 de julio de 2023)

Los periodistas cinematográficos que participan en la cobertura de los festivales suelen establecer conexiones con los organizadores. En esos espacios, tras la interacción, a menudo se propicia que los informadores sean convocados para formar parte de los jurados o trabajar en la gestión de estos eventos, encargándose incluso de los departamentos de comunicación de estos, lo que se constituye en una ampliación de su experiencia profesional (JP-JA-LV). En algunos festivales grandes como el de Berlín o el BA-FICI se crean espacios para que converjan la prensa especializada con los programadores, y se les dan capacitaciones en donde se establece también el *networking* (JV).

En función de los resultados se establece que en los festivales se realizan los siguientes tipos de *networking*:

- *Networking* institucional. Se realiza cuando los miembros de comunidades, agremiaciones, entidades o instituciones se agrupan e interrelacionan en torno a temas, intereses o proyectos en común.
- *Networking* interinstitucional. Se genera cuando los miembros de instituciones o gremios diferentes se interrelacionan para llevar a cabo proyectos en los que convergen sus intereses, como cuando los periodistas cinematográficos se alían con los gestores de festivales para hacer muestras, talleres formativos, debates, entre otros.
- *Networking* audiovisual. Es un tipo de *networking* especializado en donde distintos actores del ámbito audiovisual se interrelacionan para llevar a cabo actividades, proyectos o alianzas vinculadas a la producción audiovisual. El ámbito de los festivales no es el único espacio en donde se realizan, pero sí es uno más en donde se propicia explícitamente.
- *Networking* intencional. Es el que surge a partir de actividades que el mismo festival organiza para el encuentro de los participantes.

- *Networking* espontáneo. Es el que surge a partir de interrelaciones que se dan entre los participantes de los festivales que se vinculan entre sí en las distintas actividades que el evento ofrece en su programación.

Tabla 3

Matriz de contrastación teórico-empírica

Categoría	Subcategoría	Definición y evidencia
Networking	Formas: presencial y virtual	Modalidades de networking en festivales: presencial durante el certamen y virtual extendido después para colaboración (Karbaum <i>et al.</i> , 2025; Barcelona Activa, 2017; Famet-Andalucía, 2014). Evidencia empírica obtenida en este estudio: Karbaum <i>et al.</i> (2025).
	Redes relacionales: formales e informales	Redes formales impulsadas por instituciones y redes informales emergentes, impulsadas por individuos; permiten colaboraciones y creación de alianzas (Factor Huma, 2004; Mata Caravaca <i>et al.</i> , 2014). En entrevistas, gestores y periodistas confirmaron el papel fundamental de estas redes (DD, SL, EG).
	Beneficios y protocolos	Capital social, intelectual y relaciones duraderas fortalecen el networking; la efectividad depende de protocolos claros (Mendoza, 2022; Peset <i>et al.</i> , 2008). Según entrevistados, el networking es clave para contacto entre realizadores (Enrique García, comunicación personal, 2023).
Salvaguardia	Gestión del patrimonio audiovisual	Incluye conservación, preservación, restauración y alma-cenamiento en discos duros y material filmico. Las limitaciones presupuestales dificultan el archivamiento efectivo (Euroinnova, 2023; Edmondson, 2004). Testimonios revelan escasez de fondos estatales y la continua necesidad de recursos (Sugey López, Natalia Morales, comunicación personal, 2023).
	Difusión y custodia legal	Los festivales promueven la difusión de obras restauradas, establecen secciones de clásicos y aseguran la protección jurídica en relación a derechos de autor (UNESCO, 1980, 2015; Taillibert, 2016). Asociaciones de periodistas colaboran en conmemoraciones y exhibiciones (Luis Vélez, comunicación personal, 2023).
	Riesgos y estrategias	Los entrevistados alertan sobre la obsolescencia tecnológica y pérdida de patrimonio, haciendo necesarias estrategias multiplataforma y políticas estables (Hoog, 2004; Prestinice y Gaustard, 2020; Cuarterolo, 2020). La restauración es costosa y limitada a festivales grandes (David Duponchel, comunicación personal, 2023).

Festivales	Públicos y segmentación	Formación y segmentación de públicos especializados y generalistas para apoyar exhibiciones de géneros poco comerciales (Ruoff, 2012; Salles, 2021). Testimonios destacan la importancia de estos públicos para la continuidad del festival (Natalia Morales, comunicación personal, 2023).
	Roles económico-culturales	Los festivales fortalecen la cultura audiovisual y ofrecen espacios para nuevos géneros y producciones, impactando también en el mercado local e internacional (De Valck, 2007; Peirano, 2016; Devesa <i>et al.</i> , 2012). Su función como vitrinas culturales es valorada por periodistas y gestores (Joel Poblete, comunicación personal, 2023).

Discusión y conclusiones

Los festivales son eventos que permiten la confluencia de diversos participantes con diferentes objetivos (Dayan, 2013). Sin embargo, hay un movilizador común: la cinefilia. A partir de ella, diversos actores comparten el interés de proteger el patrimonio audiovisual, lo que da lugar a distintas actividades enmarcadas dentro del programa del festival. En tal sentido, Moscoso (2014) afirma que los festivales se relacionan con el espacio y la comunidad donde se realizan, además de fomentar la preservación del patrimonio, la inclusión social y el reconocimiento de la diversidad. En cuanto al segundo aspecto, esta investigación concluye que estos eventos no solo contribuyen a la conservación del patrimonio cultural en general, sino que también lo hacen con un patrimonio específico, como es el audiovisual.

Los cuatro ámbitos que conforman la protección del patrimonio audiovisual son: conservación, preservación, restauración y acceso (Euroinnova, 2023). Los festivales cumplen una función de conservación y preservación del patrimonio audiovisual al archivar sus materiales, aunque la restauración resulta limitada por sus altos costos y solo es viable en grandes eventos. El acceso a estos archivos se da principalmente mediante las proyecciones durante el festival y las publicaciones en sus redes o sitios web, ejerciendo estas tareas de resguardo de forma extraoficial. En tal dinámica, hace falta la integración o promoción de políticas públicas que vinculen todos estos esfuerzos y a los actores sociales que las realizan, tal como lo propone la UNESCO (2015) y como se viene realizando en Chile, en donde el Estado promueve la preservación a través de los festivales cinematográficos (CNCA, 2015).

En tal sentido, la discusión de los resultados revela que los festivales iberoamericanos cumplen un papel fundamental en la preservación y difusión

del patrimonio audiovisual, coincidiendo con Ramos (2023) sobre la necesidad de instituciones, como las cinematecas, que garanticen dicha conservación y acceso cultural. Sin embargo, las políticas estatales o los gobiernos en Latinoamérica no han contribuido con ese propósito (Cuarterolo, 2020; Cossalter, 2024).

Como hemos visto, a través del *networking* se establecen redes de relaciones formales e informales (Factorhuma, 2004) que, en el caso de los festivales, ambos tipos de interacciones son comunes. Los gestores programan eventos para facilitar la integración de los diversos actores de la industria audiovisual. Sin embargo, también se produce un relacionamiento informal mediante los contactos que surgen de manera interpersonal durante las diversas actividades que forman parte de la programación del festival. Existen dos tipos de *networking*, el presencial y el virtual (Barcelona Activa, 2017). Por su naturaleza presencial, en los festivales se aplica el primer tipo de *networking* para los contactos iniciales, mientras que, en el segundo, se ejecuta para su mantenimiento, volviéndose a aplicar el primero cuando los involucrados vuelven a encontrarse en otros festivales y desarrollan proyectos en común.

Tal como plantea De Valck (2007), los festivales de cine contribuyen al fortalecimiento de las culturas audiovisuales frente a la posición dominante de Hollywood. En tal sentido, las relaciones que establecen los gestores, cineastas y jóvenes realizadores, a través del *networking* desarrollado en estos eventos, se constituye en una función especializada. Y dicha función permite producir más allá de las jerarquías que ejercen las industrias predominantes, convirtiéndose en una manifestación más de lo ya habían planteado Alberich Pascual y Roig Tello (2010), como contraparte a los modelos dominantes en la industria audiovisual.

En cuanto a la preservación del patrimonio audiovisual Mata Caravaca et al. (2014) proponían que esta se debía dar a través de acciones que permitan el *networking* o establecimiento de redes colaborativas entre los involucrados en el tema. Siguiendo a estos autores, esta investigación permite concluir que los festivales audiovisuales son eventos que congregan a los actores sociales vinculados al tema como los gestores de los festivales, periodistas cinematográficos, agentes de la industria audiovisual y público cinéfilo, los cuales establecen relaciones para desarrollar iniciativas y proyectos orientados a salvaguardar el patrimonio audiovisual.

A pesar del esfuerzo realizado, esta investigación no estuvo exenta de limitaciones, entre ellas destacan las relacionadas con la conformación y

contacto de la muestra de participantes. Si bien los datos analizados revelan circunstancias particulares sobre el *networking* y la preservación del patrimonio audiovisual desarrollados en los festivales cinematográficos, ambos temas no están agotados. Por el contrario, se pueden seguir estudiando de manera individual o conjunta en otros ámbitos de las industrias audiovisuales, porque la revisión bibliográfica también permitió determinar que existen vacíos de conocimiento en los temas planteados. Por lo mismo, se hace necesario seguir con las investigaciones para determinar si se puede definir lo planteado como *networking* audiovisual, desglosándolo como una de las especialidades del *networking* en general.

Agradecimientos

A la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, por el apoyo brindado para llevar a cabo esta investigación a través del UPC A-256-2025.

Referencias bibliográficas

- Adduci, E. (2021). Paradojas y desafíos del patrimonio audiovisual televisivo: Tres casos de estudio del Archivo Histórico de RTA. *Sociohistórica*, 122(47), 1-16.
- Alberich, J. y Roig, A. (2010). Creación colectiva audiovisual y cultura colaborativa *Icono 14*, 8(1), 85-97. <https://bit.ly/43hxErv>
- Alemán, E. (2023). El networking y su aplicación a las Relaciones Públicas. *Revista Contacto*, 2(23), 60-76. <https://bit.ly/4oZSHaF>
- Barcelona Activa: Capital Humá. (2017). Cápsula de conocimiento NETWORKING. *Capital Humá*, 1-12.
- Campos, M. (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y medios*, 29(42), 72-84. <https://bit.ly/47q5gG9>
- Cinemateca de Bogotá. (2022). Día mundial del patrimonio audiovisual y 30 años de Memoria del Mundo. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Idartes. <https://bit.ly/3LupNkd>

- Comunidad Baratz. (27 de Octubre de 2020). 10 razones por las que es importante salvaguardar y preservar el patrimonio audiovisual. Madrid: Baratz. <https://bit.ly/3XbouJx>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2015). Programa de apoyo al patrimonio audiovisual. Modalidad de apoyo a eventos de difusión del patrimonio audiovisual. Chile: CNCA. <https://bit.ly/3WGcr6T>
- Corbetta, P. (2013). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill.
- Cossalter, J. (2024). Problemáticas de la preservación audiovisual en Latinoamérica en el marco de las políticas públicas. Rescate patrimonial del film sobre arte moderno en Brasil y en Chile. *Autoctonia*, 8(2), 1232-1266. <https://doi.org/10.23854/autoc.v8i2.424>
- Creswell, J. (2013). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches* SAGE Publications.
- Dayan, D. (2013). Conquering visibility, conferring visibility: visibility seekers and media performance. *International Journal of Communication*, 7, 137-153.
- De Valck, M. (2007). *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam University Press.
- Deggeller, K. (2012). Audiovisual Archives and International organisations: The benefits of networking and Co-operation. *SEAPAVAA*(39), 14-19. <https://bit.ly/4qH4xrA>
- Del Río, O. y Velásquez, T. (2005). Planificación de la investigación en Comunicación. Fases del proceso. En *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación* (pp. 43-76).
- Devesa, M., Báez, A., Figueroa, V. y Herrero, L. (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia. *EURE: Revista latinoamericana de estudios urbano regionales*, 38(115), 95-115. <https://bit.ly/3WHB6YR>
- Díaz, K. (2014). Preservar el Patrimonio audiovisual para fortalecer nuestra identidad nacional. *GT11: Comunicación y Estudios Socioculturales*, 1-19. <https://bit.ly/4qKng5I>
- Edmondson, R. (2004). *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. UNESCO. <https://bit.ly/3Jv1WjZ>
- EGEDA. (2022). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2022*. EGEDA.
- Euroinnova. (2023). Fórmate en gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación. Euroinnova. <https://bit.ly/4oqMCnK>
- Factor Huma. (3 de agosto de 2004). *Networking: la gestión de las redes relacionales*. <https://bit.ly/4nYCKdz>

- Famet-Andalucía. (2014). *Guía práctica de networking para la persona emprendedora. Una herramienta de trabajo para crear, ampliar y optimizar tus relaciones personales y profesionales*. Andalucía: autónomas en red.
- Fuster, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. En *Propósitos y Representaciones* (pp. 201-229). <https://bit.ly/4omyyLN>
- González, E., Moscoso, F., Machicado, J., Ramírez, J., Mordo, A., Morales Thomas, P. y Ortiz Rojas, W. (2014). *Medición y caracterización del impacto económico y el valor social y cultural de festivales en Colombia*. Ediciones EAN.
- Hidalgo, P. (2016). *Preservación del patrimonio audiovisual de televisión El archivo de Televisión Española (TVE) de los orígenes a la digitalización*. Universidad Complutense de Madrid, 1-227. <https://bit.ly/4oTILQQ>
- Hoog, E. (2004). *Presentación del patrimonio audiovisual del siglo XX: Crónica de una muerte anunciada*. Federación Internacional de Archivos de Televisión.
- IASA. (2020). *La salvaguarda del patrimonio audiovisual: ética, principios y estrategia de preservación*. Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales.
- Katayama, R. (2014). *Introducción a la investigación cualitativa*. Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Krauze, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de Educación*, 19-39. <https://bit.ly/3aUJ64h>
- Mata, M., Arijis, H. y Tandon, A. (2014). Learning and Networking: Preservation planning for audiovisual collections. *Girona 2014: Arxius i Industries Culturals*, 1-14.
- Mendoza, S. (1 de junio de 2022). Beneficios del networking: claves para aprovechar la red de contactos. *Prensario TI Latin América*. <https://bit.ly/48ZX3K5>
- Ministerio de las culturas, l. a. (2022). Programa de apoyo a la preservación del patrimonio audiovisual convocatoria 2022. Chile: Fondo Audiovisual Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio de Chile. <https://bit.ly/47Gimhw>
- Moma. (2025). To Save and Project.: The MoMA International Festival of Film Preservation. <https://bit.ly/47VMxly>
- Otzen, T. y Manterola, C. (2017). Técnicas de Muestreo sobre una Población a Estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022017000100037>
- Peirano, M. P. (2016). Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 112-131. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>

- Paz, M. y Vallejo, A. (2021). El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 20(2), 21-46.
- Pérez, J. y Gómez, F. (2010). Paradigmas de la producción audiovisual en la web 2.0. *Razón y palabra*, (72), 1-16. <https://bit.ly/4nKybtx>
- Peset, F., Ferrer-Sapena, A. y Baiget, T. (2008). Evolución social y networking en la comunidad biblio-documental. *El profesional de la información*, 17(6), 627-635. <https://doi.org/10.3145/epi.2008.nov.05>
- Quecedo, R. y Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, 5-39. <https://bit.ly/3LLl2mr>
- Ramos, L. (2024). Preservación del patrimonio audiovisual y derechos humanos. Análisis jurídico de la importancia de la creación de una Cinemateca en Perú. *Boletín Mexicano De Derecho Comparado*, 1(166), 203-234. <https://doi.org/10.22201/ijj.24484873e.2023.166.18911>
- Ruoff, J. (2012). *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews Film Studies.
- Salles, B. (2021). La circulación del cine documental en tiempos de pandemia: experiencias de festivales en línea en Brasil y México. *O Público e o Privado*, (38), 143-169. <https://bit.ly/4oXHqHR>
- Señalmemoria. (27 de Octubre de 2022). *Patrimonio audiovisual memoria imagenes sonidos*. <https://bit.ly/43bRwMS>
- Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Suárez, A. (2016). Networking y uso de redes sociales por los comunicadores y relacionistas públicos colombianos, según su participación en el Latin American Communication Monitor. *Revista Científica de Comunicación*, 7(2), 61-75. <https://bit.ly/4qIo5fh>
- Taillibert, C. (2016). Festivales y patrimonio cinematográfico en la era digital: la situación francesa / Film Festivals and Film Heritage in the Digital Era – The French Situation. *Secuencias*(39), 83-99. <https://doi.org/10.15366/secuencias2014.39.004>
- UNESCO. (2015). Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo. *Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. París.

UNESCO Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1980). Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento. En UNESCO (Ed.), *Actas de la Conferencia General, 21a reunión*. Belgrado. <https://bit.ly/4nAA7EJ>

Vallejo, A. (2012). *Festivales de cine documental: redes de circulación cultural en el este del continente europeo*. Universidad Autónoma de Madrid.

Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.

Declaración de Autoría - Taxonomía CRediT	
Autores	Contribuciones
Gerardo Karbaum-Padilla	Conceptualización, análisis formal, adquisición de fondos, investigación, administración del proyecto, redacción - revisión y edición.
Daniel Barredo-Ibáñez	Metodología, supervisión, validación, redacción - revisión y edición.
Carlos Rejano-Peña	Curación de datos, recursos, visualización, redacción - borrador original.

Declaración de Uso de Inteligencia Artificial
Los autores DECLARAN que en la elaboración del artículo titulado <i>Networking y patrimonio audiovisual en festivales de cine iberoamericanos</i> , no se hizo uso de herramientas basadas en inteligencia artificial.