

ENCUESTA
NACIONAL DE
PARTICIPACIÓN
CULTURAL 2017



MINISTRO PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES Ernesto Ottone Ramírez
SUBDIRECTORA NACIONAL DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES Ana Tironi Barrios
JEFA DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS Constanza Symmes Coll
JEFE SECCIÓN ESTADÍSTICAS CULTURALES Y ARTÍSTICAS Juan Carlos Oyarzún Altamirano

ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017

COORDINACIÓN DEL ESTUDIO

Paula Pérez Morgado (cnca)

DISEÑO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

Andrés Keller Riveros, Paula Pérez Morgado (cnca)

LEVANTAMIENTO ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL Y AJUSTE CUESTIONARIO

Centro UC Encuestas y Estudios Longitudinales,
Pontificia Universidad Católica de Chile

ESTUDIO DE CASOS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

Dirección de Estudios Sociales - Instituto de Sociología UC,
Pontificia Universidad Católica de Chile

COLABORADORES

Modesto Gayo (Universidad Diego Portales)
Bertrand Legendre (Universidad Paris 13)
Tomás Peters (Universidad de Chile, International Institute for
Philosophy and Social Studies)

VALIDACIÓN DE DATOS

Patricio Altamirano Arancibia, Claudia Gamboa Oyarzo, Ada Guzmán
Riquelme, Andrés Keller Riveros, Paula Pérez Morgado (cnca)

EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO

Tal Pinto Panzer (cnca)

DIRECCIÓN DE ARTE

Soledad Poirot Oliva (cnca)

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Comunas Unidas

© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

ISBN (papel): 978-956-352-276-1

ISBN (pdf): 978-956-352-277-8

www.cultura.gob.cl

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente. Queda estrictamente prohibida su venta.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero del 2018 en los talleres de Feysler
Se imprimieron 2.000 ejemplares

▲
ENCUESTA
■
NACIONAL DE
┆
PARTICIPACIÓN
•
CULTURAL 2017
—

ÍNDICE

- 7 **La necesidad de profundizar en políticas públicas en cultura**
Ernesto Ottone
- 9 **Medir para democratizar: saberes estadísticos y política pública**
Modesto Gayo
- 15 **El rol de la investigación cualitativa en la comprensión de la participación cultural**
Bertrand Legendre
- 18 CAPÍTULO I: REFLEXIONES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL**
- 19 **La participación cultural como fundamento del tejido social: el horizonte de la nueva institucionalidad para las culturas, las artes y el patrimonio**
Constanza Symmes
 - 19 Del consumo a la participación: nuevos conceptos para una nueva institucionalidad
 - 22 Alcances conceptuales en torno a participación y diversidad cultural
 - 24 Una nueva manera de entender la participación cultural
 - 27 Medición en cultura y democracia cultural: visibilizar para (re)conocer la diversidad
 - 27 Dos concepciones y momentos de la acción pública en cultura
 - 31 Coherencia entre enfoques e instrumentos
 - 32 A modo de conclusión
- 34 **Capital cultural y participación cultural en Chile: apuntes históricos, propuestas emergentes**
Tomás Peters
 - 35 Obrar culturalmente: distinguir lo bello de lo feo, lo bueno de lo malo
 - 39 Ojo con el arte: distinción a la chilena
 - 44 Ni omnívoros ni eclécticos, sino todo lo contrario
 - 48 Trazados y miradas: apuntes para la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017
- 52 CAPÍTULO II: ANTECEDENTES Y LÍNEAS DE TRABAJO DESTACADAS**
- 53 **Participación cultural en Chile: criterios para la construcción de una definición amplia desde la política pública**
Andrés Keller
 - 53 Premisas para delimitar una definición de participación cultural desde la política pública
 - 55 Campo cultural y legitimidad de las prácticas: diferenciar para hacer medible un concepto amplio de participación cultural

	59	Hacer medible una definición más amplia de participación cultural
	62	Participación activa y pasiva como criterio de delimitación
	64	Modalidades de participación cultural en prácticas legitimadas
	67	Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017: actualizaciones y nuevas formas de participación artística
71		Perspectivas para la reactualización del análisis de la relación entre participación cultural y territorio: desde las experiencias presenciales al territorio-red
		Andrés Keller
	78	Contextos de participación cultural: actualizaciones en la comprensión de “dónde” se participa
	81	Actividades de alta adherencia territorial: actualizaciones en relación a prácticas asociadas al patrimonio cultural
	82	Participación cultural en entorno digital: aproximaciones a una temática emergente desde la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017
85		Acceso temprano a actividades artístico-culturales y participación cultural en la adultez
		Paula Pérez Morgado
	86	El papel de las artes y humanidades en las sociedades democráticas
	89	Explorando la evidencia sobre exposición a las artes y la cultura en la niñez y sus efectos en la participación cultural
	89	La familia y el sistema educacional: principales espacios para la socialización temprana en las artes y la cultura
	92	Sobre el módulo “Experiencias tempranas: educación artística y mediador cultural”
	93	Desafíos y futuras líneas de trabajo
96		CAPÍTULO III: ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017 Y RESULTADOS ESTUDIO DE CASOS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017
	97	Consideraciones metodológicas
	104	Resultados Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017
	125	Estudio de casos: 23 experiencias colectivas de participación cultural
	131	Museo Mapuche de Cañete <i>Ruka Kimvn Taiñ Volil</i> Juan Cayupi Huechicura, Cañete, Región del Biobío
	159	Murales, memoriales y participaciones. Museo a Cielo Abierto La Pincoya, región Metropolitana de Santiago
	179	Fichas descriptivas “23 experiencias colectivas de participación cultural en territorios”
204		ANEXO
	205	Cuestionario Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017



LA NECESIDAD DE PROFUNDIZAR EN POLÍTICAS PÚBLICAS EN CULTURA

Ernesto Ottone Ramírez
Ministro Presidente
Consejo Nacional de la
Cultura y las Artes

Contar con mediciones confiables, periódicas y comparables en cultura es una necesidad primordial a la hora de planificar el actuar público en este ámbito. Nuestro sector necesita poder identificar y transmitir el lugar que ocupa la cultura en la economía de este país, pero sobre todo en la configuración del bienestar de las personas y las comunidades.

Cómo participamos y en qué actividades participamos en cultura, son preguntas esenciales a nivel de la institucionalidad dedicada a la materia, especialmente hoy, cuando nos encontramos en medio de un proceso de transformación institucional tan relevante como la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

La Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 es un estudio de gran magnitud, que permite generalizar sus resultados a grupos amplios de la población. Para poder integrar aún más manifestaciones y subpoblaciones, y siguiendo las recomendaciones de Unesco, esta medición se complementa con un Estudio de Casos de Participación Cultural, instrumento que aporta en aquellas dimensiones que hablan de entornos locales, comunitarios, rurales, de grupos de jóvenes, tercera edad, pueblos originarios, afrodescendientes, entre otros.

Este instrumento ha sido pensado y diseñado teniendo en consideración los principios orientadores del nuevo Ministerio, especialmente aquellos destinados a fomentar el ejercicio del derecho de la ciudadanía a participar activamente en la vida cultural.

Sabemos muy bien que para promover este derecho se debe contar con evidencia que indique en qué actividades artístico-culturales y prácticas ligadas al patrimonio participan las personas a lo largo del país, y con qué intensidad lo hacen en los distintos territorios. Esto significa hacer un levantamiento de información rigurosamente situado, de manera que esta nos sirva para implementar planes y programas pertinentes, que abran posibilidades reales de participación bajo el principio de no-discriminación y focalizar las políticas públicas participativas en cultura publicadas durante el Gobierno de la presidenta Bachelet.

Para cumplir con este principio es necesario levantar información actualizada, pero también válida y estadísticamente confiable sobre participación cultural y otras áreas relevantes para la contextualización de la participación. Un ejercicio que este año dio algunos pasos metodológicos importantes, entre ellos, una estrategia metodológica mixta (cuantitativa y cualitativa), el incremento de recursos asociados al proyecto, que permitió un aumento significativo de la muestra. Asimismo, se incorporaron preguntas y mediciones referidas a nuevos grupos y ámbitos de participación cultural, además de agregar para todas las disciplinas consultadas, preguntas sobre espacio o lugar donde se desarrolla la participación cultural, así como los motivos y significados de esta y con quién se asiste o participa.

Se trata de mejoras metodológicas cuantitativas y cualitativas, que hoy nos aseguran la entrega de resultados válidos a nivel nacional y regional. Avances que nos permitirán ir apareciendo más claramente en los sistemas de medición en los que nuestro aporte se encuentra aún disgregado en otros rubros, o simplemente parte de él, no es contabilizado.

La mayor aspiración de los que creemos en el poder de la fuerza creativa, es que el ámbito de la cultura y las artes comience a tomar un espacio significativo en el debate nacional en torno a la proyección del futuro de nuestro país. Un objetivo con el cual esperamos contribuir significativamente a través de este Estudio Nacional de Participación Cultural.

MEDIR PARA DEMOCRATIZAR: SABERES ESTADÍSTICOS Y POLÍTICA PÚBLICA

Modesto Gayo

Académico Escuela de Sociología
Universidad Diego Portales.
Cientista Político de la Universidad de
Santiago de Compostela (España) con
Magíster (University of Manchester,
Inglaterra) y Doctorado (Universidad
de Santiago de Compostela) en la
misma disciplina.

EL PUNTO DE INICIO:

A PARTIR DE LO YA CONSEGUIDO

Cuando en los años 50 del siglo pasado, las constituciones políticas comenzaron a reconocer derechos culturales, el objetivo era doble. Por un lado, se trataba de facilitar el acceso de grandes masas de la población a una cultura hasta ese momento exclusiva, con fuertes bases clasistas, incluso en casos tan recientes como la novela inglesa y francesa del siglo XIX, o la música romántica de concierto de esa misma época. Si bien la igualdad de condición podía ser un objetivo difícil de alcanzar por su excesivo idealismo, al menos parecía posible configurar la nueva ciudadanía en base a una enseñanza potencialmente universal de las prácticas históricamente legitimadas por las clases altas educadas. La cultura y el socialismo liberal se daban la mano para hacer más horizontales las relaciones sociales, quitándole una de sus bases a la verticalidad clasista. Estas nuevas políticas no estaban destinadas a la transformación de las clases medias privilegiadas, sino que tenían como propósito revolucionar la cultura de la clase obrera. La expansión educativa y, podríamos decir, cultural, efectivamente se produjo, y las bases sociales de lo que antes se conocía como “popular” sufrió un cambio irreversible que vivimos hasta hoy a través de las nuevas clases medias que emergieron en los últimos 60 años en Europa, e igualmente podríamos hablar de lo sucedido en Norteamérica; mucho de ello también ocurrió en Latinoamérica y Chile.

Por otro lado, quizás destacado de manera menos frecuente, los nuevos derechos culturales estaban orientados también a los productores, de forma complementaria a lo que afectaba al “ciudadano-consumidor-observador”. Esto significa que la democratización cultural fue pensada no solo para facilitar la construcción regular de un ciudadano culto, en los términos de la sociedad de clases inmediatamente anterior, sino igualmente como una estrategia para permitir una producción razonablemente abundante de arte, creando las bases para un mercado propio, y por tanto de forma más latente, para la construcción de una identidad nacional contemporánea o actualizada en la que la producción artística cumpliría una labor en la creación de un imaginario dentro del cual la dimensión simbólico-artística tendría un papel destacado en la definición

de un nosotros inspirador y/o atrayente. El talento individual se transforma en expresión nacional por el efecto de una política que promueve su existencia. La creación le debe a la nación, lo mismo que esta configura parte de su rostro más bondadoso y civilizado en base a la primera. En síntesis, democratizar es algo sistémico, un vector que afecta al consumo y la producción, a la práctica ciudadana y al ejercicio creador.

Como complemento de las intenciones del Estado a través de sus políticas, los saberes estadísticos aparecieron como una necesidad que permitía hacer un seguimiento al proceso real de democratización. La identificación de las prácticas y gustos efectivos de la población, por un lado, y de las variables que estaban asociadas —¿explicando?— a dicho involucramiento ciudadano comenzó a ser uno de los ingredientes de la política cultural allá hacia fines de los años 60 en Francia, lo que llegaría a ser un momento casi mítico, del que, al tiempo, otros tomarían ejemplo para hacer algo similar, pero quizás nunca de una manera tan profunda y sistemática. Pero esta es una historia todavía en desarrollo, y el gobierno de Chile decidió con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), su Ministerio de las Culturas, ser protagonista de un fenómeno crecientemente global. Es por ello que conviene saber dónde estamos, o qué es lo ya conseguido. A este respecto, es importante destacar dos logros. En primer lugar, se ha ido construyendo un sistema de estadísticas culturales. Estas refieren tanto la producción como al consumo, entendiendo este último en términos económicos y/o simbólicos. El objetivo de este escrito es destacar las mediciones del consumo o la práctica cultural, lo que se ha conseguido en aproximadamente los últimos 15 años de manera formidable. En base a ello, hoy sabemos dónde estamos en términos culturales. Previo a este esfuerzo, poco podíamos afirmar con un mínimo de evidencia suficiente. Además, podemos comenzar a estudiar los cambios en el tiempo, tratando de entender cómo ha evolucionado la sociedad chilena en esta dimensión, de la que no podemos dar cuenta meramente desde los datos económicos o del trabajo, abundantes por un período mucho más prolongado. En segundo lugar, las sucesivas iniciativas del Departamento de Estudios del CNCA han ido intensificando la colaboración entre esta institución y las universidades en materia de investigación en cultura.

El que yo esté escribiendo estas palabras es una prueba fehaciente de ello, e igualmente el presente informe casi en su conjunto. No cabe duda de que queremos saber qué le sucede a los productores y, con este instrumento, principalmente a los ciudadanos, pero es imprescindible tomar en consideración que uno de los principales usuarios finales de las mediciones producidas, cuando las bases de datos alcanzan su etapa final, es el investigador académico, involucrado generalmente en los debates del campo cultural, sin perjuicio de su uso para generar políticas públicas basadas en evidencia. Las encuestas nacionales de participación cultural han sido utilizadas desde el principio como una herramienta de debate en el ámbito universitario y, por tanto, se ha constituido en un dispositivo legítimo que alimenta la reflexión y reflexividad social.

RESPECTO A LA TRADICIÓN Y ÁNIMO DE INDEPENDENCIA

La última Encuesta Nacional de Participación Cultural, la que podríamos entender como versión 2017, se inserta dentro de una secuencia de encuestas realizadas desde el año 2004. Cada una de ellas tiene sus peculiaridades, sus virtudes y sus limitaciones, como no podría ser de otro modo. Como hablamos de una secuencia de encuestas, la consistencia en la recolección de datos hace que ambos aspectos, bondades y límites, varíen, lo que nos permite hablar con optimismo de la existencia de una considerable complementariedad entre ellas. La encuesta de 2017 también debe ser vista así para valorarla en su justa medida. A estas alturas en la construcción de una secuencia de encuestas, lo que podemos sostener es que la última se ha hecho en base a la perspectiva que ofrecieron las mediciones previas. En su elaboración se consideró esta línea de trabajos, lo que se constituyó como uno de sus pivotes, es decir, fue tomada seriamente la conveniencia de ir construyendo estudios estadísticos que permitieran la comparabilidad en el tiempo. En otras palabras, felizmente estuvo presente lo que aquí podemos entender como “respecto a la tradición” de medición recién constituida por la existencia de las encuestas anteriores. No hubo un intento de cambiarlo todo para comenzar de cero. Se corrigió la tentación de cualquier unidad de estudios de afirmar que todo lo pasado fue peor, y que había que inaugurar una nueva época. Hay continuidad y esta es y será bienvenida por

razones varias, siendo quizás la más importante la posibilidad de levantar una mirada longitudinal, todavía constreñida por lo corto del período cubierto entre los años 2004 y 2017. Eso significa que, al igual que antes, en este nuevo estudio vamos a saber de la asistencia al teatro, la danza, la ópera, los conciertos y las exposiciones de arte, entre otros, e igualmente de gustos musicales, cinematográficos o de lectura, y asimismo sabremos sobre el uso de internet y las prácticas digitales.

Sin embargo, habiendo destacado el rescate y valoración positiva que se hizo del trabajo previo, la nueva encuesta de cultura ha sido conducida con lo que denominaré un “ánimo de independencia”. Esto significa que estuvo siempre presente la idea de elaborar un proyecto novedoso, con la intención de iluminar áreas antes no tratadas. Para ilustrar la dimensión más innovadora es conveniente poner algunos ejemplos. Uno de ellos es que, por primera vez, tendremos información sobre las razones por las cuales las personas estuvieron interesadas en participar. En segundo lugar, hay un vector de información que nos ofrece datos precisos sobre las características de las situaciones en las que se realizó la actividad cultural. Contamos con información sobre lugares (ciudad) y momentos (mes, año), la obra concreta mediante una pregunta abierta, y el tipo de espacio donde la actividad cultural tuvo lugar. Además, en tercer lugar, tenemos datos relativos al coste, lo que hará posible desenvolver una reflexión sistemática y empíricamente formada sobre el esfuerzo relativo de las familias para involucrarse en actividades culturales. Todo ello, nos permite pensar en crear retratos novedosos. Finalmente, no solo podremos saber otras cosas sobre temas en torno a los cuales ya había conocimiento previo en este mismo instrumento, sino que se abre una temática totalmente nueva: la gastronómica, con un enfoque de patrimonio.

LA ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL A NIVEL COMPARADO

Las encuestas, tanto la actual como las versiones que la antecedieron, guardan los elementos esenciales de calidad que puede tener cualquier otra en el mundo. Podemos discutir si el muestreo fue más o menos representativo. Podemos elaborar críticamente sobre el daño que produjo a la primera medición unir la muestra de la región Metropolitana del año 2004 con la

del año siguiente, 2005, que se hizo en el resto del país. Podemos debatir sobre las virtudes y desventajas de cuestionarios aplicados en años precisos. Lo que no podemos es afirmar que ninguna de ellas, incluyendo la que aquí nos ocupa, del año 2017, no tuvo la calidad suficiente para ser considerada un excelente indicador de dimensiones importantes de las actividades culturales en el país. A los que se inclinen a favor de la crítica, les respondería que se trata en su conjunto de un instrumento a la altura de otros que se han aplicado a nivel internacional. Evidentemente, cada cuestionario tiene sus particularidades, pero todos padecen del mismo constreñimiento: el tiempo que podemos entrevistar a un encuestado, que generalmente ronda una hora como máximo. La batería actual de preguntas cumple este umbral, amenazando con sobrepasarlo, como muchos de sus homólogos a nivel comparado.

No es este el espacio para extenderme indebidamente, pero al menos debemos indicar las siguientes similitudes. Antes de nada, los temas cubiertos son idénticos a los de otros cuestionarios: el teatro, el cine, la televisión, la música, el patrimonio, la literatura, entre otros, han sido dominios culturales reiteradamente visitados en países como el Reino Unido, España, Francia, Australia, Finlandia, Dinamarca, y más cerca, México, Uruguay, Colombia, por poner algunos ejemplos con el objeto de tener una visión más completa de lo que ha sucedido en otros casos en las últimas décadas. Esta nueva encuesta, en conjunto con las anteriores, viene a confirmar la convicción del CNCA de querer posicionar a Chile a la altura de sus pares tanto en estadísticas públicas como, lo que no es menor, en potencial desenvolvimiento investigador sobre su realidad social. Por tanto, este país del oeste del Cono Sur de América, generalmente alejado de la gran mayoría de los países arriba indicados, se aproxima, pone a la par o supera a los mismos en transparencia y eventual reflexividad sobre sus dinámicas sociales. En este sentido, la encuesta no esencializa una realidad, sino que la deconstruye para devolverle una respuesta oportuna que pueda ayudar a hacer un país para todos. La cultura juega un papel en la desigualdad y la fragmentación sociales, y las políticas principalmente socialdemócratas del último medio siglo han perseguido que participe sobre todo en su cohesión.

PROYECTANDO LOS DATOS:**VOLVIENDO AL PASADO**

Hoy se hace el mañana. Hoy es el momento en que debemos decidir si queremos tener información válida que nos permita en el futuro próximo y lejano reconstruir la historia de la cultura en Chile. Hasta el momento, se ha ido poniendo en pie un sistema de estadísticas que está haciendo posible transitar de un equivalente a sacar una fotografía a realizar un montaje de un video. Estamos pasando de la estática a la dinámica. Si esto lo proyectamos de forma consistente, con mediciones en tiempos repetidos y con una separación razonable, esperemos quizás cada cinco años, podremos componer en una o dos décadas más una imagen en movimiento bastante precisa sobre dimensiones básicas de la evolución cultural en el país. Como lamentablemente los que decidimos hoy no estaremos siempre para disfrutar del resultado de lo que ahora es una semilla, serán otros mayormente los que recojan los frutos. Es por eso que medir debe ser visto no con las anteojeras del presente, sino con el espíritu republicano que ayuda a construir un porvenir cuyos contornos todavía nos resultan inciertos. Ciudadanos chilenos todavía por nacer nos verán a nosotros con este lente que les estamos legando. Nosotros no podemos saber lo que sucederá. En definitiva, cada encuesta es como una sonda Voyager enviada al espacio, pues nuestros congéneres no tendrán jamás la conexión que nosotros tenemos con nuestro sentido común y cotidianeidad. De algún modo, la encuesta la legamos en un lenguaje cifrado, y para facilitar su lectura necesitamos que su léxico sea lo menos críptico posible. El equilibrio entre la profundidad del análisis actual para un investigador coetáneo al instrumento y su capacidad para viajar en el tiempo para permitir su comprensión en una hora todavía lejana es un elemento que dotará de vida a una información que debe sobrevivir a sus creadores. Esto se ha venido consiguiendo, lo que dota de solidez a los fundamentos para hacer posible su perdurabilidad. Los investigadores del mañana serán los jueces de lo que hoy proponemos como tentativa.

EL ROL DE LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA EN LA COMPRENSIÓN DE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Bertrand Legendre

Director del LabSic /LabEx icca
en la Universidad París 13

El presente estudio sobre la participación cultural, tanto por su metodología como por sus resultados, aporta perspectivas radicalmente nuevas con respecto a estudios anteriores. Es importante recordar que el estudio construido por el CNCA para pensar la participación cultural está compuesto por la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017, y por un estudio cualitativo de 23 experiencias colectivas en las 15 regiones de Chile. Este comentario se concentra principalmente en los aportes del estudio cualitativo en términos del enriquecimiento del debate en torno a la participación cultural.

En primer lugar, quisiera subrayar los aportes de una metodología que, por sus opciones cualitativas, permite dar cuenta en detalle, por medio del estudio de 23 casos, de las prácticas de participación cultural que se diversifican en función de tres grandes parámetros: su perímetro geográfico (las 15 regiones de Chile); su pertenencia a una diversidad de dominios culturales (del patrimonio y las artes musicales, a la danza y a la gastronomía, a las artes visuales y a la lectura, pasando por la literatura, el circo y el videojuego); y las categorías sociales, comunitarias y los grupos y colectivos considerados.

Si bien los 23 casos examinados no buscan cubrir el conjunto de las prácticas por el cruce sistemático de estos tres parámetros, las experiencias presentadas permiten ir más allá de lo que dicen las cifras de los enfoques cuantitativos utilizados hasta ahora en este marco de análisis.

En primer lugar, se destaca la articulación entre participación e identidad cultural. En el trabajo de análisis que permite aprehenderlas, en su modo intelectual o colectivo, aparece claramente que la identidad cultural, por más afirmada que esté, cobra mayor apertura y plasticidad en la medida en que la participación cultural sea activa. Desde el punto de vista de las prácticas culturales, las identidades aparecen entonces como procesos dinámicos, en el centro de las tensiones entre la expresión individual y las representaciones colectivas. Así pues, el “yo”, el “nosotros” y los “otros” atraviesan y modulan el relato de los orígenes construido en los dispositivos de los pueblos indígenas y afrodescendientes: también son movilizados en la

reafirmación de las identidades contemporáneas; dan cuenta también, en ciertas prácticas o realizaciones, del carácter estructurante de la heterogeneidad y su aptitud para la coexistencia y la pluralidad identitaria.

En segundo lugar, este estudio conduce a reconsiderar los límites entre expresión-creación, por un lado, y audiencia-consumo por otro lado. La figura singular del consumidor pasivo tiende a substituirse por aquella, plural, del *prosumidor**, en particular en el entorno digital y en el desarrollo de prácticas frecuentemente colectivas. Estas últimas confunden y mezclan los roles del creador y de sus públicos en prácticas colaborativas de creación, crítica y consumo, existentes en la mayoría de los dominios estudiados. La música, la creación en vídeo, el juego y la escritura son los principales dominios en los que impera este fenómeno, que también se manifiesta en la artesanía y la gastronomía. Aquí se revela otra tensión, ya no entre expresión individual y representaciones colectivas, sino entre procesos de creación individual y procesos de creación compartidos con un público que es, también, creador, como lo ilustra el caso del Museo a Cielo Abierto La Pincoya.

De hecho, es la noción misma de público que aparece cuestionada, en particular en los dispositivos y prácticas con un fuerte componente digital: como lo muestran los casos de Aysén TV y Radio Santa María, los públicos son parte integrante de los dispositivos culturales y no pueden, entonces, identificarse como tal, aislándose como “públicos receptores”. Además, la estrecha vinculación de las prácticas con el espacio y el territorio en que se desarrollan constituye una clave fundamental para su comprensión y análisis. Por ello, cuando el espacio de las prácticas es abierto o tiene un perímetro poco definido (por ejemplo, no un teatro sino el barrio, la comuna, un espacio público), el análisis de las prácticas y del rol de los públicos se vuelve extremadamente arduo, si no imposible.

* Los aspectos interactivos y participativos propios de los nuevos medios desdibujan los límites entre la producción y el consumo, dando lugar a la nueva figura del ‘prosumidor’, es decir, un consumidor que es simultáneamente productor y consumidor. (Bjarki, 2010; Beer & Borrows, 2010, Katz-Guerro, 2004). En el campo de las artes específicamente, estos cambios se evidencian en el borramiento de la distinción entre el artista y la audiencia, así como también en una democratización de los modos de producción artística.

En la convergencia de las prácticas de creación y del análisis de los públicos, la cuestión de las mediaciones y de sus agentes ocupa también un lugar central en este estudio. Más allá de los análisis relativos a la función tradicional de la mediación cultural y artística —el acercamiento del arte y de los públicos—,

el desarrollo de este tema incorpora los aspectos relativos a la búsqueda y formación de nuevos públicos, individuales o colectivos. El estudio también aborda, a partir del Colectivo Se Vende y del Teatro del Lago, las experiencias de mediación que se esfuerzan por desarrollar la articulación entre diferentes formas de expresión cultural. Así pues, aportan, a partir de las prácticas de mediación, una nueva visión sobre la diversidad cultural y las pasarelas entre campos, que estos sean o no culturalmente autónomos.

Para terminar, quisiera señalar que este estudio es particularmente importante en el marco del convenio de colaboración existente entre el CNCA y la Universidad París 13, puesto que esboza pistas de investigación que quedan abiertas. En efecto, tanto en su análisis como en su enfoque, el estudio constituye un primer paso en el potencial desarrollo de investigaciones en torno a la participación cultural, su relación con los derechos culturales, con los territorios, con la diversidad cultural, así como los retos que estos temas plantean para la acción pública. Se trata de temas cuyas problemáticas interpelan al sector público tanto en Francia como en Chile, y que podrán constituir un punto de partida para la consolidación del convenio entre las dos instituciones en los próximos años.



CAPÍTULO I

REFLEXIONES SOBRE
LA PARTICIPACIÓN
CULTURAL



**LA PARTICIPACIÓN CULTURAL COMO
FUNDAMENTO DEL TEJIDO SOCIAL:
EL HORIZONTE DE LA NUEVA
INSTITUCIONALIDAD PARA LAS
CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO**

Constanza Symmes Coll

Jefa del Departamento de
Estudios del CNCA

Entiendo la cultura como el proceso que desencadenamos al transformar nuestro entorno. En su transcurso, al mismo tiempo, nos modificamos irremediamente a nosotros mismos, en nuestras conductas y en nuestra forma de pensar. Por consiguiente, la calidad de esa determinada cultura dependerá exclusivamente de nuestra capacidad de practicar nuestra relación con los demás y con el mundo cercano y lejano, como una unidad armónica que necesita constantes revisiones y cuidados.

CLAUDIO DI GIRÓLAMO. Conferencia Seminario CNCA
“Experiencias comparadas en acción pública en cultura”.

**DEL CONSUMO A LA PARTICIPACIÓN:
NUEVOS CONCEPTOS PARA UNA NUEVA INSTITUCIONALIDAD**

Presentamos a la comunidad la *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*. Nuestro propósito es poner a disposición pública un modelo integrado que pretendió tomar el pulso de la participación cultural en nuestro país, en toda su diversidad y la complejidad de sus dinámicas.

Resultado de un profundo trabajo de investigación, la *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017* se encuentra constituida por dos componentes, en concordancia con el enfoque conceptual metodológico que sostiene su actual versión. Por una parte, el instrumento cuantitativo, la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017, y por otra el componente cualitativo, en base a 23 experiencias colectivas de participación cultural en territorios, que se encuentran reunidos bajo un solo enfoque. En este sentido, en adelante llamaremos “Estudio” al documento global que involucra ambos componentes. Cada uno de ellos cumple una función diferencial y complementaria, aunque es parte de una sola estrategia metodológica.

Frente al desafío de un Estudio más robusto, que permitiera —al menos en una primera aproximación— superar los deslindes sobre los cuales se habían formulado hasta ahora las operaciones estadísticas de levantamiento de información sobre participación cultural,

el Departamento de Estudios del CNCA (2017) diagnosticó que en principio, dicho instrumento se focalizaba casi íntegramente en un conjunto de prácticas consagradas en el campo cultural —principalmente las artes—, y en modos de relación entre la ciudadanía y las obras restringidos básicamente a las nociones de asistencia como espectadores y consumo material —entendido este último fundamentalmente a partir de las transacciones monetarias involucradas— (pp.17-18).

El fundamento de estas transformaciones dice relación —junto con esta reactualización técnica— con una necesidad de ir más allá de los dominios disciplinarios clásicos y de la perspectiva de consumo cultural con la que hasta ahora ha sido medida la cultura. Este propósito se sustenta en la convicción de que los bordes de lo que constituye la “cultura” exceden —y con creces— el terreno de las prácticas culturales que Pierre Bourdieu (2002) definiera como “legítimas”.

Considerando esa dimensión de consumo como una modalidad posible, entre otras, de participación cultural —mas no la principal— la actual versión avanza en la inclusión de prácticas culturales representativas de expresiones asociativas y comunitarias, alojadas muchas veces en la existencia cotidiana de las personas. Ellas actúan como vectores capaces de articular significado y sentido, y pertenecen indudablemente a la vida cultural y artística de los(as) ciudadanos(as). Existe una gran cantidad de prácticas de carácter informal —como las lenguas, las celebraciones, los ritos y los intercambios fuera de la esfera del mercado, además del amplio repertorio de prácticas de patrimonio intangible— cuya captura y medición es difícil, pero en las que se debe progresivamente avanzar en los ámbitos de medición y reporte. El desafío es profundizar en la comprensión y medición de formas de identidad diversas presentes en los distintos contextos territoriales del país.

Es importante señalar que la realización de este Estudio cobra nuevo sentido al acompañar el actual tránsito del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, hacia su constitución en Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Como sugiere Agustín Squella (2017) “(...) Asistimos a un cambio de modelo de acción pública basada en el reconocimiento, defensa y garantía del derecho a la cultura, pensada no como un bien de consumo, sino como el motor del desarrollo humano de una sociedad plural” (p.28). Ello implica que esta nueva institucionalidad en construcción se presenta como una oportunidad sin precedentes para la vinculación entre los campos de la cultura, las artes y el desarrollo democrático de nuestra sociedad.

Las actualizaciones e innovaciones metodológicas que fundamentan el Estudio fueron, entonces, el resultado del diagnóstico institucional, en diálogo con el campo académico y sectorial, a partir del cual se posicionaron dos objetivos estratégicos. A saber:

- 1) Ampliar la comprensión del fenómeno de la participación cultural en Chile, buscando avanzar en la integración de los principios orientadores de la nueva institucionalidad cultural.
- 2) Posibilitar una estrategia metodológica mixta (cuantitativa y cualitativa) que permita abordar el fenómeno de la participación cultural en Chile.

Estos dos objetivos estratégicos se desagregan a su vez en los siguientes objetivos específicos:

- a) Promover una construcción más diversa del instrumento a través de la participación de encargados(as) programáticos, expertos(as) y actores del mundo cultural (sociedad civil).
- b) Mejorar la validez del instrumento mediante la actualización y el perfeccionamiento de su cuestionario.
- c) Mantener la comparabilidad de los principales indicadores de asistencia a actividades artístico-culturales¹.
- d) Mejorar la confiabilidad estadística del instrumento mediante una aplicación rigurosa de los mayores estándares de producción estadística del país asociados al trabajo de diseño muestral por parte del Instituto Nacional de Estadísticas (INE).
- e) Explorar prácticas de participación cultural realizadas por personas residentes en las distintas regiones de Chile, a partir de estudios de casos realizados mediante técnicas cualitativas diversas y complementarias que sean capaces de rescatar, describir y registrar en forma exhaustiva “dimensiones emergentes” y de interés en el marco de la aplicación de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.
- f) Proponer nuevas dimensiones que sirvan a la reflexión sobre la participación cultural, a partir de la problematización teórica extraída de la revisión bibliográfica y de los conceptos que pudiesen emerger del estudio de casos, con especial énfasis en las distinciones activo/pasivo y colectivo/individual.

DIAGRAMA N° 1: Estructura del estudio *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*.



Fuente: Departamento de Estudios CNCA, 2016.

1. Teniendo en consideración ciertas limitaciones técnicas: los períodos de levantamiento difieren para cada encuesta, el fraseo de las preguntas ha variado a lo largo del tiempo —aunque refiriéndose a la misma familia conceptual— y el muestreo ha mejorado sostenidamente en el tiempo.

En lo que concierne al diseño del Estudio, una característica relevante es que su construcción fue desarrollada a cabalidad por el equipo de investigadores e investigadoras del Departamento de Estudios del CNCA. Respecto de la Encuesta, el diseño del cuestionario, el cálculo de las variables prevalentes, así como la entrega a INE de las referencias técnicas para la elaboración de la muestra, en concordancia con el diagnóstico construido entre diversos actores, estuvo a cargo de nuestro Departamento. La etapa de levantamiento de la encuesta fue externalizada y adjudicada por el Centro de Encuestas y Estudios Longitudinales de la Universidad Católica de Chile.

Respecto del componente cualitativo del Estudio, este corresponde igualmente a un diseño del equipo de investigadores e investigadoras del Departamento de Estudios de nuestra institución. El levantamiento bibliográfico, el diseño de las hipótesis de investigación y la pauta de entrevistas fue el resultado de un intenso trabajo interno. En relación al trabajo de campo, y en razón del importante desplazamiento territorial asociado, este fue externalizado, llevándose a cabo por un equipo de profesionales de la Dirección de Estudios Sociales del Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile (DESUC). Esta modalidad de trabajo permite contar hoy con un Estudio que responde a los actuales desafíos de información de calidad que requiere la institucionalidad cultural, y, por tanto, es más útil para servir de insumo a la formulación y ejecución de políticas, planes y programas.

ALCANCES CONCEPTUALES EN TORNO A PARTICIPACIÓN Y DIVERSIDAD CULTURAL

¿Qué relación sostienen participación y diversidad (cultural)?, ¿Qué lugar se le asigna a este vínculo al interior del Estudio? ¿Cuál es su aplicabilidad en términos de acción pública en cultura?

Actualmente, pocos términos ostentan tanta legitimidad como el de participación. En sentido general, este alude a la capacidad de involucrarse, de intervenir en un determinado proceso, en un territorio, en ciertas acciones o decisiones. En esta publicación, y a lo largo de sus distintos capítulos, será abordada desde su significación preminentemente cultural², designando la acción y efecto de tomar parte en la vida cultural de la sociedad.



-
2. Si bien pueden distinguirse distintos tipos de participación: participación ciudadana, cívica, política, comunitaria —y que en su ejercicio ellas normalmente se encuentran imbricadas— para efectos de este documento nos concentraremos de manera particular en las modalidades de participación cultural y política.

Lo mismo sucede con la categoría “diversidad cultural”, que goza de una vasta adhesión. Sin embargo, si revisamos el derrotero (no exento de dificultades) que este principio recorrió —entre sociedad civil organizada, Estados y organismos internacionales (Bustamante, 2014)— hasta transformarse en la Convención internacional sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Unesco, 2005), veremos que lo que aquí está en juego es crucial y excede el ámbito de lo declaratorio. Sobre la máxima “la cultura no es una mercancía como las otras” emergieron —a escala mundial— un conjunto de debates para defender la especificidad de la cultura³ y su vínculo indisoluble a la vida humana. De este modo, los derechos culturales fueron movilizados desde una declinación específica: el dar reconocimiento a una diversidad de expresiones culturales para su resguardo, protección y (re)creación, fortaleciéndose así el rol de las políticas públicas en favor de la cultura.

Tras la ratificación de la Convención por el Estado de Chile en 2007, el debate en nuestro país retomó particular fuerza expresándose en la discusión acontecida con motivo de la creación de la nueva institucionalidad cultural. La consideración de estos compromisos internacionales asumidos por el Estado hoy se expresa en los propios cimientos que fundan el proyecto ministerial. Así, “diversidad cultural” y “democracia y participación cultural” se constituyen en dos de los seis principios rectores del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio⁴. Se vislumbra aquí una búsqueda de articulación entre cuerpo jurídico, misión y ethos institucional, por una parte, y la expresión concreta de ese contenido en instrumentos sólidos que sirvan de fundamento a la formulación y ejecución de políticas públicas eficaces. Aquí radica la acción de nombrar desde la pluralidad al futuro ministerio (las culturas, las artes), designando una acción pública que se extiende y se erige en el reconocimiento de la diversidad cultural en tanto sustrato primigenio.

En esta dirección, la participación cultural, objeto de investigación central de este Estudio, emerge como una categoría fundamental para una comprensión más profunda de las distintas maneras que experimenta la ciudadanía para vivir la cultura. De ahí que la actual perspectiva conceptual posea, al mismo tiempo, una exigencia de optimización técnica del instrumento y otra de congruencia institucional. Esto involucra, junto con la (co) creación de una nueva morfología institucional, en base a las orgánicas y culturas del CNCA y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), un conjunto de transformaciones en su quehacer. Una de ellas, y quizás la más relevante, dice relación con la ampliación de su accionar desde la comunidad artística, que ha sido el acento mayor hasta hoy, hacia la ciudadanía cultural —en sentido extenso— con todo lo que ella comprende.

3. Acerca del ingreso a Chile del debate sobre la diversidad cultural como categoría internacional, véase Bustamante y Symmes (2013).

4. Ley N° 21.045. Disponible en <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/proyecto-ley-ministerio.pdf>

Se toma inspiración aquí, específicamente, de la definición de “ciudadanía cultural” forjada en los Cabildos Culturales. Como señala Claudio Di Girólamo (2008):

La cultura sólo adquiere su verdadera dimensión y sentido en el proceso de pleno desarrollo de una determinada sociedad cuando es asumida como el espacio natural de la libertad, en el que se acoge la imaginación y la creatividad de cada una y cada uno de los ciudadanos y, sobre todo, se valora y se fomenta su aporte participativo en la producción de los bienes culturales materiales e inmateriales que la identifican (p.3).

La propia génesis de esta categoría, basada en instancias participativas en múltiples escalas (locales, regionales, nacional) le otorga una legitimidad y pertinencia únicas. Se está, entonces, ante una concepción de la cultura como “modo de vida”, más allá de la sola visita o asistencia a un espectáculo.

Según este enfoque, la participación implica el reconocimiento de una diversidad de formas de experiencia cultural, los territorios en que se despliegan y la relación dinámica que entre ellas se dibuja. En efecto, se está ante nuevas prácticas y materialidades, desde el punto de vista de su visibilización en la escena cultural nacional —ya que si bien existían— no estaban integradas, y por lo tanto no eran distinguidas por la medición cultural.

Elas (re)crean el entramado social, abarcando todo un complejo de iniciativas desarrolladas por organizaciones culturales, proyectos comunitarios con inscripción identitaria de género y generación, colectivos artísticos que emergen desde los territorios y trasuntan la creatividad, el arte y la cultura a escala humana. Se trata, por ejemplo, de lo que ocurre en torno a la gastronomía en la Caleta de San Pedro en Coquimbo, de aquello que desarrolla la agrupación Movimiento Rosario —quienes a través de prácticas culturales recuperan y revitalizan su barrio—, de los modos heterodoxos de apropiación del género y las artes que se dan cita en las intervenciones del Colectivo Hombres Tejedores, del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya, pasando por la agrupación de poetas populares del Valle de Putaendo, de la agrupación Lumbanga, comunidades ariqueñas afrodescendientes que revitalizan a través de la danza el patrimonio inmaterial, hasta la Caleta de los Libros, entre otras experiencias que se han explorado y caracterizado, y que hoy se ponen a disposición de la ciudadanía.

UNA NUEVA MANERA DE ENTENDER

LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

El enfoque que articula esta nueva versión del Estudio propone un giro epistemológico y conceptual que se ha venido reflexionando y desarrollando al interior del equipo del CNCA en estos últimos años, junto a un panel de expertos, congregados por el Departamento de Estudios, compuesto por destacados académicos nacionales, al diálogo con otros investigadores de Francia y Ecuador y con la sociedad civil. Por primera vez, en el marco del proceso de diagnóstico y construcción, se organizaron ocho mesas temáticas sectoriales⁵ y se invitó a participar a algunas sesiones del

panel de expertos a profesionales de DIBAM, a las jefaturas de los Departamentos de Fomento y Pueblos Originarios, así como a la presidenta de la Coalición Chilena por la Diversidad Cultural (que representa a 19 asociaciones de la sociedad civil). En lo que concierne a esta modalidad de construcción plural del Estudio, ella forma parte de las recomendaciones de Unesco para los encargados de elaboración de políticas de recolección de evidencias en cultura (Unesco, 2014, p.52).

La idea fue repensar el instrumento de medición cultural por excelencia —la encuesta nacional— a la luz de lo que la realidad sociocultural venía demandando al cuestionario. Las herramientas de investigación, si bien deben garantizar una cierta continuidad y comparabilidad respecto a las versiones anteriores, requieren a su vez ser dúctiles y poseer pertinencia científica, social e histórica. En este sentido, resulta acertado preguntarse: ¿qué se mide cuando se mide en cultura? ¿Cuál es el radio de posibilidades que tiene un dispositivo de medición sobre la realidad? ¿Cómo leer una encuesta? ¿Cuáles son sus usos? ¿Por qué proponerse en el momento institucional actual un estudio con estas características?

Contar con datos confiables y representativos sobre la participación cultural en Chile, es el objetivo principal de este Estudio, y que hoy no realiza ningún otro agente en el país con estas características y envergadura. Este propende, desde su visión de conjunto, y del uso de un instrumental más completo y de doble alcance (cuantitativo y cualitativo), que atraviesa las disciplinas de las estadísticas, la sociología de la cultura, la antropología y la economía de la cultura, por el cumplimiento de sus objetivos. Los usos de los datos que arroja el cuestionario y de la información que logra capturar el componente cualitativo, son múltiples y variados, obedeciendo a las lógicas propias de cada campo. Es en esta perspectiva que se requiere de un diálogo permanente entre la academia, el sector público y la comunidad⁶. Lo que planteó Manuel Antonio Garretón en el panel de expertos que se realizó para la ocasión, es particularmente revelador:

Los fines académicos son imprescindibles para la política cultural. Y la misión del CNCA es generar información que alimente no solamente su propia política, sino la de todo el Estado... Muchos de los problemas de otros organismos —como FOSIS, por ejemplo, son culturales, y quien está llamado a estudiar eso es [un ministerio de] Cultura; así como el Ministerio de Economía estudia las implicancias del IPC.

-
- ▼
5. Comprendiendo la participación de actores relevantes del sector, investigadores(as) y encargados(as) institucionales de cada uno de las áreas de: Música, Libro y la Lectura, Artes de la Visualidad, Medios Audiovisuales e Interactivos, Artes Escénicas, Patrimonio Cultural, Artesanía y Educación Artística.
 6. Considerando al conjunto amplio de sociedad civil: gestores culturales, centros comunitarios u otros interesados y/o usuarios de datos estadísticos.

Su planteamiento dibuja no solo el estatus de encuesta de Estado que debe tener un instrumento como el que se ofrece aquí, sino las confluencias que las distintas ramas de lo cultural tienen en los asuntos públicos.

Al plantear una metodología con mayor capacidad de cobertura y comprensión del fenómeno de la participación cultural, el CNCA se encuentra plenamente consciente de la necesidad de considerar e incorporar todos los esfuerzos desarrollados en estos doce años de trabajo en la materia. Resulta esencial mantener un diálogo metodológico con los anteriores ejercicios e instrumentos, para así comprender la participación cultural de las personas residentes en Chile y estimar las variaciones que esta ha experimentado a través del tiempo. Como señala Laaksonen (2010) “la cultura no es un hecho estático, sino un organismo vivo, y, por ende, nuestra forma de participación también atraviesa cambios” (En Unesco, 2014, p.7), por lo que se hace necesaria una revisión periódica de una batería de indicadores y su continua actualización y perfeccionamiento. En esta versión, contamos con una serie de indicadores que permitirán ir consolidando una serie histórica de datos para un análisis longitudinal del fenómeno.

Prolongar el sentido de lo que se entenderá por prácticas culturales y su relación con la vida de las personas, comunidades y cuerpos sociales es una de las apuestas fundamentales del Estudio. De esta manera, se cumple con una de las recomendaciones emanadas desde Unesco en cuanto resulta necesario “reconocer la naturaleza compleja y de aspectos múltiples de la participación cultural con referencia a una cantidad de campos, no solo limitada a la ‘cultura’ y las políticas relacionadas” (Unesco, 2014, p.15).

...desde obras de arte, música me fascina, talleres de desarrollo personal, reiki, en general todo lo que es más medicina alternativa.

(FOCUS GROUP PARTICIPACIÓN CULTURAL).

MEDICIÓN EN CULTURA Y DEMOCRACIA CULTURAL: VISIBILIZAR PARA (RE)CONOCER LA DIVERSIDAD

La cita que se reproduce arriba, y que forma parte del componente cualitativo de este Estudio, ilustra la complejidad de la participación cultural. La amplitud y heterodoxia de los ingredientes que la persona consultada declara como parte de su vida cultural dan cuenta de una praxis que se enancha e interpela una definición canónica de la cultura.

¿Qué significa participar de la vida cultural de Chile? ¿Qué elementos dibujan los contornos de lo que constituye esa participación? ¿Cuál sería el mínimo esperable que se debiera garantizar? ¿Qué está en juego en la definición y el uso de la categoría participación cultural? Esta primera interrogante y sus declinaciones, conforman los principales ejes que articularán este apartado, en el que, a la luz de las posibilidades y límites que presenta la encuesta en tanto instrumento, ofrecemos una reflexión respecto a las distintas funciones que cumple la medición en cultura en la arena de la acción pública en cultura.

DOS CONCEPCIONES Y MOMENTOS DE LA ACCIÓN PÚBLICA EN CULTURA

La discusión en torno al enfoque de acceso a la cultura, que a lo largo del proceso de elaboración de este Estudio hemos revisitado, merece al menos una breve mención. Las políticas públicas en cultura se encuentran alojadas en contextos sociohistóricos específicos, animadas por debates y correlaciones de fuerza entre actores, posiciones, concepciones y aparatos teórico-conceptuales que las encarnan. Son, en este sentido, reveladoras de los pulsos sociales.

Sustentándose en concepciones particulares, van signando también distintas trayectorias de la acción cultural. Por ejemplo, la perspectiva de acceso a la cultura —particularmente importante en la construcción de las políticas culturales de los años 60 en Europa, y que en nuestro país se alojaba en una búsqueda largamente democratizadora—, leída con ojos de hoy puede parecernos insuficiente.

A comienzos de los años 90, en un escenario post-dictadura, este enfoque de acceso encontró nuevamente asidero en los instrumentos de gestión pública, con el objetivo de retomar la discusión—cuando menos progresivamente— sobre el papel que le cabe al Estado en las políticas culturales.

Por su parte, a nivel internacional, la premisa de la democratización cultural ha sido el paradigma rector de las políticas culturales del siglo XX. André Malraux, primer ministro francés de cultura del modelo ministerial por excelencia, concibió este propósito, como el “hacer accesible al mayor número de personas las obras mayores de la humanidad”, encarnando así una concepción democratizadora de su época, cuyo vértice lo constituía el acceso de la población, sin restricciones, a todo un inventario de obras que hasta ese momento eran inaccesibles.

Centrada en este acceso universal a la cultura, esta visión pone de manifiesto el problema de una concepción de base del ciudadano como agente exterior a la vida cultural. En este entendido, las políticas culturales debían construir vías para facilitar y posibilitar su encuentro con lo cultural. Democratización y derecho a la cultura son categorías que se ubican entonces en una perspectiva anterior a la diada democracia cultural/derechos culturales.

Cuestionando esta perspectiva, en razón de sus limitaciones, Claudio Di Girólamo (2006) plantea:

De ahí que el “acceso a la cultura” que se pregona en todos los tonos como derecho ciudadano, se refiere básicamente, y a veces de manera exclusiva, al consumo cultural y no a la participación personal, a la producción cultural a la que todos tenemos derecho como sujetos culturales (p.64).

Alcanzar una concepción y una acción pública que logre rebasar un encasillamiento entre creadores y público, recentrando en la experiencia de lo cultural —y las múltiples posibilidades de (re) creación que se dan entre las personas y las obras (en un sentido amplio)— es el objetivo del quehacer del Estado.

Un segundo momento, que se propone ir más allá, se encuentra asentado en la concepción de democracia cultural. Aquí se incorpora el enfoque de derechos económicos, sociales y culturales, lo que transforma y extiende el propio radio de la categoría. A ella se suman: la participación de los habitantes en los proyectos artístico-culturales, la emancipación individual desde la práctica (en el sentido de experiencia) los conocimientos, la cohesión social y los modos de convivencia (Ministerio francés de Cultura y Comunicación, 2017). Se trata de una concepción que permite pensar la cultura como bien público.

Asimismo, la noción de participación cultural “es menos restrictiva que la de acceso a la cultura, que supone una clara separación entre una oferta y un público, siendo una concepción que sitúa a la cultura sobre sus usuarios” (Arnaud, Guillon et al., 2015, p.7). Siendo menos universalista, contiene de suyo mayor capacidad para encarnar la profusa diversificación en los modos y formas de tomar parte en la vida cultural.

A continuación, se ofrece un esquema explicativo que recoge los principales conceptos orientadores de la acción pública en cultura esbozados aquí.

MODELOS CONCEPTUALES DE LA ACCIÓN PÚBLICA EN CULTURA

Definición subyacente	Cultura como “las bellas artes”: el sujeto central es el artista, el objeto central es la obra de arte.	Cultura como “modos de vida, valores”: todas las personas son capaces de expresividad, y construyen modos de expresión de sus culturas.
Problema central de política pública	Acceso a la cultura: insuficiente presencia, en la vida de las personas, de momentos y espacios de “encuentro” con “obras de arte”. Las obras son externas al individuo, son realizadas por el artista, y fruto de talento excepcional. Es necesario facilitar el acceso de todos a “LA” cultura, considerada como única y universal (a cultura legítima o consagrada).	Participación cultural: asimetría de poderes entre grupos/comunidades, que implica la existencia de culturas cuyas expresiones están legitimadas, y otras que se encuentran “subalternizadas”. Hay desigualdades en la dignificación de estas culturas y en su valoración social.
Principales premisas que guían la acción pública	Derecho a la cultura: el acceso a las obras de arte “universales” es un derecho de todas las personas en las sociedades democráticas.	Derechos culturales: todas las personas tienen derecho a participar en la vida cultural y a expresar sus propias visiones de mundo.
	Democratización cultural: el Estado debe reducir las brechas de todo tipo que impiden el acceso (como disfrute) de todos a las obras de arte “universales”. Estas brechas son sociales, educativas, etc.	Democracia cultural: el Estado debe luchar contra la asimetría de dignidades, reconociendo la diversidad cultural, renovando el diálogo con los ciudadanos como sujetos activos, y generando espacios que permitan la expresión de todas las culturas.
Foco del rol estatal	Foco en la dualidad sujeto / objeto: obra y públicos. Principales acciones: formación de públicos, educación y formación del gusto.	Foco en la cultura como fenómeno relacional: las culturas se construyen y reconstruyen en la interacción humana. Principales acciones: fomento de la diversidad de expresiones y prácticas, co-gestión de espacios con las comunidades, acciones específicas de reconocimiento de culturas de pueblos originarios.

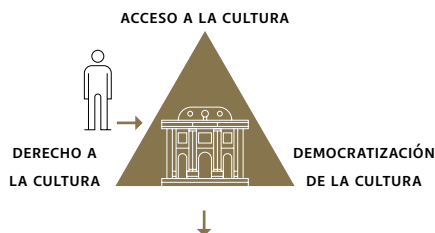
Situados en el contexto del Estudio, se torna pertinente preguntarse ¿qué relación sostiene una concepción más amplia del propio concepto de cultura con la realidad social en que este fenómeno se despliega? En el actual panorama socioinstitucional se advierte la coexistencia de dos fenómenos simultáneos. Por una parte, una (re) institucionalización de la cultura (bajo la morfología de un ministerio) y por otra, una búsqueda de autonomía de los sujetos (despliegue de capacidades culturales y territoriales) en la que la participación cultural —en un sentido amplio— encuentra particular asidero. Si ellos se leen considerando, además, el escenario actual de debilitamiento de los vínculos intrasociales, que investigadores y voces académicas han venido advirtiendo en esta última década, su consideración se torna de la mayor pertinencia para el campo de la acción pública en cultura. Reproducimos un extracto de un documento del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo que logra resumir con especial eficacia este diagnóstico de una precaria cohesión social:

La sociedad no hace sentido a las personas, ni como recurso ni como horizonte. Por ello, generar condiciones para que las personas vislumbren la conexión existente entre sus vidas y la sociedad en que viven es hoy una tarea cultural ineludible (PNUD, 2017, p.62.).

La inscripción social de las personas en la sociedad, el sentirse parte de un cuerpo social, constituye un reto que excede los límites de un solo campo. La vida cultural, al abarcar un amplio complejo de experiencias/relaciones, constituye un elemento de pertenencia clave en los asuntos en común, en clave subjetiva y territorial. De esta mirada, las “maneras de ser” se configuran en “maneras de participar” teniendo como continente a la cultura.

ACCESO Y PARTICIPACIÓN CULTURAL

Cultura como “las bellas artes”: el objeto central es la obra de arte (grandes obras de la humanidad).



Principales acciones: formación de públicos, educación y formación del gusto.

Cultura como “modos de vida, valores”: todas las personas son capaces de expresividad, y construyen modos de expresión de sus culturas.



Principales acciones: fomento de la diversidad de expresiones y prácticas, co-gestión de espacios con las comunidades, acciones específicas de reconocimiento de culturas de pueblos originarios.

Fuente: Departamento de Estudios CNCA, 2017.

COHERENCIA ENTRE ENFOQUES E INSTRUMENTOS

Como se ha señalado, el desarrollo conceptual que el Estudio propone en su presente versión, se aloja en un contexto sociohistórico y político particular, dado por el proceso de tránsito hacia una nueva configuración institucional. La creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio —en los últimos 24 años que recorren su larga historia— ha correspondido a un conjunto de intercambios, acciones y debates entre actores acerca de los modos en que se concibe a la cultura.

Por su parte, y de igual manera, la elaboración de la Política Nacional de Cultura 2017-2022 es un ejercicio clave que se cimentó en pleno proceso de cambio. Como última política cultural realizada por el CNCA, este ejercicio da cuenta de la trayectoria y transformaciones de la institución y de sus énfasis actuales. Así, tanto el Estudio como la Política Nacional (y el conjunto de políticas regionales y sectoriales) tienen su foco en las personas, en su diversidad, en el reconocimiento y valoración del rol activo de los ciudadanos en la vida cultural y en el valor dado a la participación cultural desde los territorios en la formulación de problemáticas y propuestas de acción.

Uno de los principales aportes de la Política Nacional de Cultura 2017-2022 es la importancia que se da a los pueblos originarios como portadores de culturas diversas, actuales y en constante transformación, reconociendo su relevancia en la riqueza cultural de nuestro país.

Siendo la principal carta de navegación de la institución, la elección de los enfoques que subyacen a esta Política, a saber: enfoques de derechos y de territorio, emanados desde las reflexiones en las distintas regiones del país, son también coherentes con la nueva institucionalidad. Del mismo modo, la columna vertebral del Estudio, es una concepción ampliada de la cultura a partir de la participación desde las personas, las colectividades y los territorios.

Esta búsqueda de coherencia se refleja en los principios que regirán, de acuerdo con la ley, la acción del nuevo ministerio: diversidad cultural, democracia y participación cultural, reconocimiento cultural de los pueblos indígenas, reconocimiento de las culturas territoriales, son algunos de los ejes que estructurarán su accionar y que se encuentran ya desarrollados tanto en este Estudio como en los documentos de política cultural.

Para ello, resulta esencial el reconocimiento y la puesta en valor de la gran diversidad que define a la ciudadanía, en sus múltiples miradas, intereses y maneras de vivir la cultura. Estas ciudadanías, a lo largo y ancho del concepto, que involucra a las comunidades migrantes, a los niños y jóvenes, a los adultos mayores, a las personas con discapacidad, a las mujeres, a los pueblos originarios, de quienes tanto podemos apre(he)nder de esta mirada que no divorcia vida/cultura, ciudadanías que requieren de mecanismos concretos para desplegarse y aportar al fortalecimiento de la vida en común.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin pretender exhaustividad, este trabajo se considera como un estudio abierto, que se pone a disposición para múltiples propósitos. Si bien se encuentra en permanente diálogo, desde su génesis, con la comunidad académica, y la producción de conocimientos corresponde a la misión y naturaleza propias del Departamento de Estudios, la primera vocación de este Estudio es elaborar un dispositivo para la toma de decisiones a nivel de la política pública. En este sentido, está pensado como un trabajo de investigación-acción, y su foco está puesto en la ciudadanía.

Los conceptos que aquí se han movilizado, desde su levantamiento bibliográfico y alimentando el conjunto de debates que sostienen este estudio, pretenden —junto con satisfacer una exigencia de rigor intelectual y dotar a esta investigación de consistencia teórica— una toma de posición epistemológica que fundamenta la ampliación del quehacer institucional.

Una agenda de próximas investigaciones es una condición sine qua non de este Estudio. Asimismo, la realización de encuestas temáticas, una encuesta panel, bajo una periodicidad que pudiese ser de tres años, se torna altamente eficiente en la asignación de recursos institucionales para abordar problemáticas sectoriales, regionales, nacionales. Conociendo los principales patrones de participación cultural de la población del país, según sector, área geográfica y variables sociodemográficas, contar con esas submuestras que pudieran iluminar de una forma más precisa aquellas poblaciones en las cuales enfocar la acción del Estado resulta clave. Por ejemplo, conociendo las principales brechas de lectura de la población se podría aplicar una encuesta temática en esa subpoblación de la muestra, lo que permitiría identificar de mejor forma los problemas, y con ello plantear planes, programas y proyectos con mejor alcance y cobertura. Por otra parte, resulta necesaria la investigación en las categorías de difícil aprehensión, como aquellas referidas al patrimonio inmaterial, así como evaluar la posibilidad real de incluirlas en instrumentos estandarizados y/o mantenerlos en conjunción con estudios cualitativos, son oportunidades y desafíos a abordar en los años venideros.

Como ha sido explicado, el modo de producción del Estudio está en concordancia con el cambio conceptual detrás de este nuevo enfoque. El Estudio constituyó una oportunidad única de producción de saberes entre diversos agentes, dibujando una pasarela que conecta sus distintos ámbitos: académico, de las políticas públicas, la sociedad civil organizada. A su vez, responde también a sus propias lógicas de campo científico.

La pregunta de investigación inicial dada por una desigual distribución de los capitales culturales consagrados en nuestro país, a lo largo del desarrollo del Estudio fue interrogada por los propios conceptos que aquí utilizamos. Efectivamente, existe una asimetría de capitales culturales “legítimos” (ligados fundamentalmente a la educación formal e informal, el manejo de idiomas y el capital social) que es necesario enfrentar. No obstante, la visibilización y reconocimiento de un “otro” acervo cultural, posiciona

a los sujetos ya no como personas desprovistas de cultura, sino en su dignidad de actores que construyen sus propios itinerarios culturales, heterodoxos y diversos, e igualmente necesarios.

En este sentido, la realización de la versión actual de este Estudio, si bien no plantea como objetivo una corrección de esta realidad, constituye un cambio de timón —a seguir desarrollando al largo plazo— a través de una acción concertada entre acción pública, comunidad académica y sociedad civil. En el corto plazo, el objetivo de este instrumento es el de acrecentar el marco de posibilidades de las políticas culturales en nuestro país.

Si bien desde la acción pública, se anhela que todos los ciudadanos puedan conocer y disfrutar de un cúmulo de obras consagradas o poseedoras de un fuerte componente de legitimidad (por ejemplo, las grandes sinfonías o colecciones de arte), también se aspira a que el conjunto de prácticas culturales desplegadas en los entramados territoriales puedan ser conocido, reconocido y disfrutado por el conjunto de la población. En este sentido el explorar y visibilizar estas prácticas y otras formas de participación es una deuda que de alguna manera comenzamos a saldar con el país. Una definición más amplia del propio concepto de cultura, acompañada de un instrumento robustecido para su abordaje, es un primer y gran paso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnaud, Guillon et al. (2015). *Observatoire des Politiques Culturelles. Rapport d'étude. Elargir la participation à la vie culturelle: Experiences francaises et étrangères*.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bustamente, M. (2014). L'UNESCO et la culture: construction d'une catégorie d'intervention internationale, du «développement culturel» à la «diversité culturelle», Tesis de doctorado en sociología, bajo la dirección de Gisèle Sapiro, EHES.
- Bustamente, M y Symmes, C. (2013). Los editores independientes y la constitución de un capital simbólico transnacional: condiciones sociales del ingreso de la diversidad cultural en Chile. *Revista del Museo de Antropología*, 6: 91-106.
- CNCA (2006). *La cultura durante el período de la transición a la democracia: 1990-2005*. Santiago: CNCA.
- CNCA, Departamento de Estudios (2016). *Memoria Explicativa Estudio Participación Cultural en Chile 2017*, Documento de trabajo.
- Di Girólamo, Claudio (2008). Los cabildos culturales. Una experiencia chilena de ejercicio de ciudadanía cultural a través de la participación social. En *4º Seminario Internacional de Gestión Cultural, Educación, Cultura y Cooperación al Desarrollo* (pp. 1-11). Universidad de Gerona.
- Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia (2017). *Evaluation de la politique publique de démocratisation culturelle. Rapport de diagnostic et de plan d'action*. París.
- PNUD (2017). *Chile en 20 años*. Santiago: Lom.
- Squella, Agustín (2017). Cultura, Estado y sociedad plural. *Observatorio Cultural*, 33: 28-37.
- Unesco (2014). *Cómo medir la participación cultural*. Montreal, Quebec: uis publications.

CAPITAL CULTURAL Y PARTICIPACIÓN CULTURAL EN CHILE: APUNTES HISTÓRICOS, PROPUESTAS EMERGENTES

Tomás Peters

Doctor en Estudios Culturales - Birkbeck,
University of London.

Académico del Magíster en Gestión Cultural de la
Universidad de Chile e investigador del International
Institute for Philosophy & Social Studies.

El concepto de capital cultural es una de las elaboraciones teóricas más sobresalientes del siglo xx. A partir de él se han trazado innumerables directrices investigativas así como también definido extensas agendas políticas. Al combinar dos nociones históricamente problemáticas se logró potenciar un problema común: hacer visible las lógicas de la desigualdad social gestadas en la modernidad y enmarcar un camino posible —*político*— de transformación social. En su elaboración como variable independiente, el capital cultural intenta problematizar un debate que ha cruzado gran parte del discurso moderno y que se mantiene hasta el presente: la desigual distribución de categorías de desciframiento cultural y la movilidad social. Algo similar ha intentado hacer la concepción moderna de arte. Su proyecto ha intentado dilucidar, a través de objetos considerados artísticos (obras visuales, literarias, teatrales, musicales, etc.), las transformaciones que han afectado a la sociedad moderna en su conjunto y entablar, al mismo tiempo, un discurso crítico de esos procesos.

Es justamente ahí, en esta coexistencia entre capital, cultura y arte, donde la figura de la participación cultural emerge como síntesis productiva para la reflexión e investigación social contemporánea. En ella se conjugan múltiples dimensiones teóricas de análisis y se manifiestan problemas concretos para pensar las políticas culturales: acceso y frecuencia, desigualdad, exclusión e inclusión, reproducción e identidades culturales, entre muchos otros asuntos de interés público. Como variable dependiente, la participación cultural permite comprender la organización y trayectoria tanto estructural como subjetiva que los sujetos realizan en relación con los bienes artísticos y ha servido como un indicador concreto para determinar los

niveles de democracia cultural y desarrollo humano. En efecto, hace más de medio siglo que se vienen elaborando propuestas, definiciones operacionales y modelos de observación de la participación cultural. En todos ellos se ha demostrado una de las mayores constantes en el campo de la investigación cultural: la aguda desigualdad que caracteriza el acceso a las manifestaciones artísticas y la fuerte concentración de ellos en segmentos específicos de la sociedad. Y en todas ellas el capital cultural aparece como un factor explicativo del fenómeno.

Luego de medio siglo de investigaciones y propuestas teóricas, la noción de capital cultural ha enfrentado múltiples cuestionamientos y re-conceptualizaciones. Lo mismo ha ocurrido en las formas de la participación cultural. Al ser conceptos y dimensiones históricas, se han visto interpeladas y transformadas por los constantes procesos de complejización, aceleración y temporalidades globalizadas de las sociedades contemporáneas (Martineau, 2017). Frente a ello, conviene preguntarse: ¿cómo se manifiestan las formas de la participación cultural en el presente? ¿Qué discusiones teóricas y metodológicas se han producido al pensar el capital cultural hoy? ¿Cuáles son las nuevas formas de distinción cultural? ¿Cuándo y dónde se ejercen los gustos “legítimos” e “ilegítimos”? ¿Cuáles han sido los avances tanto en Chile como en el mundo sobre la relación entre capital cultural y participación cultural?

El presente capítulo se propone ahondar, desde una perspectiva histórica y situada, la trayectoria teórica y metodológica del concepto de capital cultural y su vinculación con los procesos de participación cultural. Posteriormente, nos enfocaremos en evaluar y sistematizar las principales investigaciones realizadas en Chile al respecto, para, finalmente, describir y profundizar en las preguntas que, a nivel mundial, se realizan sobre el capital cultural (emergente) y las transformaciones en las lógicas de la participación cultural en las sociedades contemporáneas. El objetivo de este capítulo es aportar antecedentes de análisis para la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

OBRAR CULTURALMENTE:

DISTINGUIR LO BELLO DE LO FEO, LO BUENO DE LO MALO

La sociología del arte nos ha enseñado que el campo artístico moderno no se formó exclusivamente por las grandes obras ni por la emergencia del artista bohemio, sino que por la apertura a las colecciones pictóricas y tesoros reales antes exclusivos para la iglesia o las castas reales. Con el advenimiento de la modernidad, los gabinetes de curiosidades de las élites históricas se convirtieron en objetos de contemplación abiertos a un público anónimo y urbano, quienes podían acceder sin importar su adscripción social. Este principio, propiamente moderno, sirvió para situar a las nacientes ciudades industriales como centros comerciales interés, así como también para resaltar el principio de distinción entre ciudades. Si antes las grandes catedrales o los palacios reales funcionaban como plataformas arquitectónicas del poder religioso y político de la realeza, con el tiempo serían las instituciones museales y culturales las que desplazarían el atractivo conspicuo de las ciudades. Bajo ese registro, comienza a emerger la importancia de la capital cultural.

Evidentemente el factor de distinción no se manifestaba simplemente en la competencia entre ciudades, sino también intra ciudadanos. Aun cuando los museos o lugares de exhibición se describían como espacios abiertos, lo cierto es que durante gran parte de los siglos XIX y XX no solo definieron el concepto de arte moderno, delimitaron la oferta global artística y crearon la escasez de obras, sino también establecieron barreras simbólicas de acceso. En otros términos, no solo mantuvieron los privilegios de grupos sociales históricos (eclesiásticos y autoridades políticas) y emergentes (burguesía), sino también resguardaron una vieja distinción histórica característica de la cultura occidental: la alta cultura y la cultura popular. Esta distinción, enraizada en el concepto de civilización (Elias, 1994) y posteriormente comprendida como la noción jerárquica de cultura por la sociología (Bauman, 2002), ha servido como un referente básico para entender las prácticas de dominación —o imposición de valores, prácticas y relaciones— sobre otros grupos sociales. En el nombre del valor universal de la belleza y del poder de su contemplación, la alta cultura se impuso como una esfera legítima e incuestionable por los grupos dominantes y se trasladó como un referente a diversas latitudes del mundo occidental (Levine, 2002).

Desde entonces, los espacios de mediación cultural (museos, teatros, salas de concierto, bibliotecas, etc.) se han comprendido por su estrecha vinculación con el campo de poder, es decir, por contribuir a la reproducción social como administradores de códigos excluyentes y generadores de lógicas de distinción. Este modelo de organización social y cultural se mantendría hasta la primera mitad del siglo XX y significaría uno de los principios fundamentales de la civilización occidental. Sin embargo, su hegemonía cultural no resistiría incólume las crisis políticas y culturales que se avecinaban. Luego de los hechos histórico-políticos ocurridos entre 1917 y 1945 en Europa y el mundo, surgiría una nueva etapa cultural caracterizada por fracturas y rupturas con el antiguo régimen. Bajo los tiempos de la post-guerra —crisis económica, guerra fría, medios de comunicación de masa, revolución sexual, etc. (Hobsbawn, 2014)—, la sociedad occidental debió enfocarse en nuevas lógicas de coordinación social basadas en los principios de los derechos humanos, sociales, económicos y culturales. Bajo un nuevo trato social, a partir de la segunda mitad del siglo XX la esfera cultural y política debió repensarse en un contexto de crisis.

Una de las consecuencias directas de esta crisis de legitimación fue la disolución paulatina de las jerarquías culturales y la emergencia de las industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 2016). Como ha señalado el filósofo alemán Andreas Huyssen, la tradición del modernismo europeo tradicional dio paso, gracias a la cultura de masas de la segunda mitad del siglo XX, a un nuevo régimen de sentido que ha disuelto la gran división entre la alta y baja cultura. Después de la gran división era posible pensar en un nuevo modelo de democratización cultural⁷. En efecto, y como lo ha descrito la

7. Aunque es posible señalar procesos históricos similares en, por ejemplo, el trabajo cultural y educativo desarrollado por José Vasconcelos en México en la primera mitad del siglo XX.

historia de las políticas culturales (Nivón, 2006; Cuenca, 2014), es desde comienzos de la década de 1960 cuando se iniciaría un nuevo capítulo en la historia de las discusiones culturales. Desde ese momento, una serie de países —especialmente en Francia de la mano de André Malraux— iniciaron un régimen de democratización cultural con el fin de reducir las históricas desigualdades en el acceso a la (alta) cultura. Bajo un principio civilizatorio, estas primeras políticas se mantuvieron durante un largo tiempo en las agendas políticas y generaron un esquema de trabajo orientado a facilitar las lógicas de acceso de las poblaciones históricamente desposeídas.

Sin embargo, no todo podía ser tan simple. A mediados de la década de 1960, el sociólogo francés Pierre Bourdieu publicó dos investigaciones que cambiarían la forma de pensar las variables del éxito académico, así como también las determinantes del acceso a las artes, e instalaría en la historia de las ciencias sociales uno de los conceptos clave del siglo xx: capital cultural.

Según sus conclusiones, lograr buenos resultados en la escuela no dependía exclusivamente del esfuerzo individual de los estudiantes y/o de su talento natural, sino del capital cultural heredado desde la familia. En *Los herederos: los estudiantes y la cultura* (publicado originalmente en 1964), Bourdieu demostró empíricamente que los sistemas educativos en Francia funcionaban como reproductores de la desigualdad y de las estructuras de poder antes que como agentes liberadores meritocráticos. Algo similar logró exponer en su estudio *El amor al arte: los museos europeos y su público* (publicado en 1966). En sus páginas se afirma que el acceso al arte (a los museos) estaría condicionado por la posesión de “categorías de desciframiento” que sólo se adquieren a través de procesos inculcados al interior de la familia o gracias a los capitales culturales heredados desde posiciones de poder.

Si bien Bourdieu no definiría con claridad la noción de capital cultural en esos primeros escritos, lo cierto es que desde sus inicios ha sido vinculado al acceso, uso y disfrute de la producción artística de la alta cultura (Hanquinet, 2018). Sin embargo, con el tiempo, el concepto fue logrando una mayor precisión metodológica y fue operacionalizado en tres formas objetivadas: como capital incorporado (la facultad del ser humano de cultivarse), objetivado (bienes simbólicos que se poseen) e institucionalizado (validación autónoma dada por diplomas o grados académicos). En su acumulación y uso (sumados al capital económico y social), estas tres formas se conjugarían para que sus poseedores puedan descifrar, interpretar y apropiarse de los bienes simbólicos disponibles en la sociedad y así gestionar un habitus de clase diferenciador. Así, mientras menos niveles se posean de capital cultural, menor capacidad de disposiciones culturales se desarrollarán y, por ende, se producirá una reproducción y/o mantenimiento de las estratificaciones e inequidades sociales. Estas constataciones se verían reflejadas con mayor claridad en una de las obras clave de Bourdieu (2006): *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, publicada en 1979. En ella el autor francés lograría demostrar cómo las posiciones sociales y sus estilos de vida determinan el juicio del gusto entre lo bello y lo feo, lo distinguido y lo vulgar, lo bueno y lo malo. Lo interesante de este estudio es que no solo logró sintetizar una teoría sociológica ya

desplegada en sus obras previas, sino que además integró elementos propios de la teoría estética. A partir de la teoría kantiana, Bourdieu cuestionó la creencia en la apreciación inmediata a la obra artística universal y reforzó la necesaria posesión de categorías de desciframiento (que son desigualmente distribuidas en la sociedad) para su disfrute. Así, mientras las obras artísticas de la alta cultura exigen el principio de distancia o contemplación para su apreciación (los iniciados), la comprensión de la cultura popular es algo inmediato en tanto representa algo realista, familiar y cercano a la experiencia cotidiana (los *outsiders* del buen gusto).

Este diagnóstico sirvió como un primer insumo técnico-estadístico para pensar las emergentes políticas culturales en Europa y, sobre todo, para discutir las históricas inequidades culturales (Dubois, 2011). Es más, desde ese momento la relación entre capital cultural y acceso-participación cultural se convertiría en un dispositivo organizador de las agendas públicas en materia cultural que regiría hasta el presente. Estos estudios —pioneros en el desarrollo de la sociología de la educación y la cultura, y con una alta influencia hasta hoy (Born, 2010; Coulangeon, 2015)— generaron una nueva forma de pensar el sistema educativo, así como también el cultural. En efecto, las instituciones educativas y culturales tuvieron que generar conciencia de su rol como reproductores de las desigualdades sociales y esto les exigió diseñar estrategias, algunas más efectivas que otras, para facilitar los procesos formativos en el aula, así como también para mejorar los niveles de acceso y comprensión del arte en los museos, espacios culturales y salas de teatro, entre otros lugares. Sin embargo, el propio campo artístico —en su campo de producción restringida, como diría Bourdieu (2005)— complicaría las cosas en el último tercio del siglo XX.

Aun cuando las vanguardias europeas y norteamericanas se propusieron romper los esquemas de poder al interior del mundo del arte, sus buenas intenciones agregaron —sin proponérselo— un mayor nivel de complejidad al observador (o público) y, por consiguiente, generaron una nueva forma de exclusión social. En efecto, al cuestionar las fronteras, lógicas y/o esquemas del arte moderno, el arte de vanguardia amplió —se podría decir, radicalizó al extremo— las lógicas de desciframiento necesarias para comprender el arte conceptual, los *ready made*, la performance, los happenings, etc. Si antes para el observador la imagen era “reconocible” (paisaje, multitud, retrato, mancha), hoy, con las vanguardias, cualquier objeto podía ser *obra*. Las vanguardias se erigirían, sin quererlo, en “contra del pueblo”. En vistas de aquello, esto exigió preguntarse sobre las categorías de comprensión del arte, su valoración social e institucional, sus formas de (in)materialidad, su producción y recepción, y acerca del rol y las intenciones del artista. Y es justamente en este momento donde ya no bastaba simplemente abrir las puertas de los museos y/o galerías, sino que se requería re-educar a los públicos —educar *en y desde* el nuevo paradigma del arte contemporáneo— y, al mismo tiempo, reconocer la histórica mutabilidad de las preferencias estéticas (Barrett, 2012).

A finales del siglo XX las lógicas de producción, circulación y recepción de las artes en los museos comenzaron a cambiar debido a la amplitud de posibilidades que ofrecía el arte contemporáneo. Gracias al surgimiento de nuevas prácticas artísticas que se

enfocaron en los públicos y en su labor participativa (Bishop, 2012), así como también a la inclusión de apreciaciones estéticas objetos cotidianos y triviales (Michaud, 2009), la obra considerada históricamente como canónica o legítima comienza a ser considerada como anticuada o “pegada” en el pasado. Con el surgimiento del arte postmoderno o relacional, pareciera ser que los gustos siguen manteniendo una clasificación social pero los principios estéticos han dado paso a una multiplicación de posibilidades inéditas de interpretación. Y, como señalan algunos seguidores de la obra de Bourdieu (Hanquinet, Savage, Coulageon), estaríamos en presencia de una nueva era de participación y distinción cultural que servirá para ampliar estas lógicas de análisis.

Antes de entrar en estas nuevas tendencias, conviene preguntarse sobre el caso chileno y su evolución en la relación entre capitales culturales y participación cultural.

OJO CON EL ARTE: DISTINCIÓN A LA CHILENA

Chile ha sido un territorio fértil para practicar y observar las figuras de la distinción. Varios han sido los ensayos escritos sobre las particularidades de las elites chilenas y sus gustos conspicuos (Subercaseaux, 1989; Vicuña, 2001; Contardo, 2013; Subercaseaux, 2011). Muchos de ellos, por cierto, han destacado los intentos históricos de las familias terratenientes locales por imitar las costumbres del primer mundo y otros se han enfocado en desnudar las andanzas picarescas de los *flâneurs* criollos. Algunos, quizá muy pocos, se han dedicado a describir las historias y gustos del “bajo pueblo” (Salazar, 2017). Lo cierto es que, desde los tiempos de la independencia, la historiografía cultural y artística nos ha recordado nuestras expectativas por contar con las “grandes obras” del momento, pero por adquirir, finalmente, los “mamarrachos” de las liquidaciones artísticas y culturales (De la Maza, 2014).

Quien mejor ha expuesto los procesos de estructuración social y cultura en el Chile del siglo XX ha sido el sociólogo Hernán Godoy (1982). De bajo perfil y poco reconocimiento local, Godoy logró demostrar tempranamente la fuerte correlación existente — tanto a nivel estadístico como teórico — entre producción artística y clase social, y las interrelaciones existentes en esas lógicas entre herencias indígenas, africanas, europeas y mestizas. Su trabajo significó, sin cruzarse aún con la obra de Bourdieu, un primer acercamiento a la pregunta entre capital cultural y participación cultural en el Chile de la segunda mitad del siglo XX y abrió el camino para futuros estudios al respecto.

En efecto, las primeras investigaciones estadísticas sobre el consumo cultural en Chile se remontan desde mediados de la década de 1970. Gracias al Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) se realizaron una serie de recopilaciones estadísticas sobre la recepción y consumo de la industria televisiva, radiofónica, cinematográfica, musical, visual y literaria en Chile durante las décadas de 1970 y 1980. A partir de los estudios desarrollados por Carlos Catalán, Giselle Munizaga, María de la Luz Hurtado, Bernardo Subercaseaux y Paulina Gutiérrez, entre otros, el espacio investigativo nacional dedicado al consumo cultural pudo contar con información

privilegiada para comprender las transformaciones culturales, sociales y políticas de Chile en aquellas décadas. Es más, uno de los documentos clave para diagnosticar el consumo cultural a finales de la década de 1980 fue la Encuesta de Consumo Cultural (1988) realizada en colaboración entre la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y CENECA, la cual logró demostrar, en esos años, la correlación básica entre variables sociodemográficas y los niveles de acceso cultural.

Durante la década de 1990, las investigaciones en cultura se enfocaron en comprender y describir el campo cultural local y definir las directrices a seguir en política cultural en el naciente contexto democrático. Durante esos años, la recientemente creada División de Cultura del Ministerio de Educación estableció como necesidad diseñar un plan de información cultural que permitiera clasificar y determinar las condiciones, necesidades y características del campo artístico-cultural chileno. Bajo esa demanda, se dio inicio al proyecto Cartografía Cultural de Chile —liderado por Paulina Soto— cuyo principal producto fue el reconocido *Atlas Cultural* (1999). Este primer gran esfuerzo de recopilación de datos permitió determinar las principales características de contexto de artistas y creadores culturales, así como también los factores históricos, geoclimáticos, sociodemográficos y socioculturales de las distintas regiones del país. También en esos años se llevaría a cabo el estudio del Ministerio de Planificación titulado *Gasto en Bienes y Servicios culturales de los hogares del Gran Santiago: 1988-1997*, en el que una vez más se develaría la desigualdad en el acceso a los bienes y servicios culturales de los chilenos.

Estos documentos, en conjunto con otros documentos clave como el *Informe de Desarrollo Humano en Chile 2002: nosotros los chilenos. Un desafío cultural* (2002) del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, significaron un primer insumo analítico y de diagnóstico para la definición del futuro Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en 2003. Al igual que en los tiempos de André Malraux y Jack Lang en Francia, en Chile la desigualdad cultural y las políticas del acceso a la cultura y las artes se transformó en un dispositivo organizador de las acciones públicas del nuevo CNCA. Y, para establecer esa agenda, era necesario levantar los insumos analíticos que así lo permitieran.

Con el surgimiento de las primeras políticas culturales “oficiales” del Estado de Chile, se crearon una serie de programas e inversiones en materia cultural inéditos para el país: se fundaron nuevos centros culturales, se crearon consejos regionales de cultura a lo largo del país, se ampliaron los fondos concursables a diversas áreas del mundo artístico, se elaboraron políticas específicas para el fomento de las industrias culturales y creativas, se gestaron programas de educación y mediación artística en los espacios culturales del país, etc. Varios han sido los autores que, desde la sociología, han demostrado la complejidad sistémica, cultural y política de este proceso histórico en Chile (Brunner, 1990; PNUD, 2002; Garretón, 2008; De Cea, 2010 y 2017; Güell, 2012).

Desde el inicio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el derecho a la participación en la cultura y las artes ha sido una de las preocupaciones centrales

de la institucionalidad cultural (CNCA, 2005 y 2011). Con el fin de realizar tanto un seguimiento y análisis institucional como una reflexión académica sobre el efecto de las políticas culturales en el acceso cultural de los chilenos, desde el año 2004 el CNCA ha realizado tres encuestas nacionales de participación y consumo cultural: Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre (2004-2005), Segunda Encuesta de Participación y Consumo Cultural de Chile (2009) y Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012). A partir de ellas se han realizado variados análisis e investigaciones. Así, por ejemplo, en base a los datos de la encuesta 2004-2005 se diagnosticaron las primeras tendencias del consumo cultural en el escenario nacional de aquellos años (Catalán y Torche, 2005). En ese libro, el sociólogo José Joaquín Brunner planteaba como hipótesis de trabajo que las transformaciones en curso de la cultura chilena expresan un conjunto interconectado de cambios que ocurren simultánea, pero no homogéneamente, en dos niveles: en la esfera del acceso a los bienes culturales y en la esfera de su apropiación y uso. En uno y otro caso, dichos cambios tenderán a manifestarse —aunque no de manera sincrónica ni linealmente— en los mundos de la vida, el comportamiento y la comunicación intersubjetiva de los agentes (Brunner, 2005, p.26).

Una serie de autores al interior del mismo libro aportaron a esa hipótesis. Murray y Ureta (2005) analizaron el consumo de productos mediales y artísticos en Santiago. Güell, Godoy y Frei (2005), por su parte, elaboraron algunas hipótesis empíricas sobre la relación entre consumo cultural y vida cotidiana, y Campos (2005) reflexionó sobre los datos de la Encuesta 2004-2005 y su uso en la proyección y reflexión de las políticas públicas en cultura. Estos primeros esfuerzos analíticos sentaron las bases teóricas y metodológicas para el diseño de la Segunda Encuesta de Participación y Consumo Cultural de Chile de 2009 (Peters, 2012). A partir de los datos de esta segunda medición se han elaborado los mayores avances analíticos, teóricos y metodológicos sobre el consumo cultural en el país. En efecto, gracias a ella fue posible advertir tres líneas de trabajo: una, enfocada en comprender las estructuras de la desigualdad cultural en Chile; otra dedicada a comprender la relación entre consumo cultural e individuación y percepciones socioculturales; y una tercera concentrada en analizar descriptivamente las tendencias del consumo cultural en el país.

La primera línea de trabajo ha seguido los postulados sociológicos de Pierre Bourdieu (2002) que dicen relación con la “tesis de la homología” entre estructura social y prácticas culturales. Según esta tesis, y como señalamos más arriba, en sus prácticas de consumo cultural orientadas por su *habitus* de clase, los sujetos reproducirían la estructura de distinciones sociales. Visto así, el consumo cultural se explicaría por la estructura objetiva de clases de la sociedad. Esta línea de investigación ha sido desarrollada en Chile por Modesto Gayo y su equipo (Gayo, Teitelboim y Méndez, 2009 y 2013; Gayo, 2011 y 2013) así como también por Florencia Torche (2007 y 2010). En sus trabajos han señalado que, al igual que la evidencia internacional (Chan y Goldthorpe, 2007; Bennett et al., 2009), en Chile se observa con claridad la relación entre los patrones de participación y gustos culturales, y la pertenencia de clase. Para ellos, esto demostraría una fuerte desigualdad de acuerdo al grupo socioeconómico de

pertenencia: es decir, los chilenos realizan actividades artístico-culturales en base a los capitales económicos, culturales y educativos que poseen. En palabras de Modesto Gayo

La desigualdad cultural sigue estando fuertemente asociada a la clase social de pertenencia. Esto sucede en Chile, y es un patrón muy generalizado a nivel internacional. Sin embargo, no es posible simplemente dar esta inequidad por supuesta, pues es asimétrica según actividad y la naturaleza de sus bases es variable. Es por ello que un entendimiento apropiado de la desigualdad socioeconómica en su dimensión cultural es un fenómeno complejo cuyo abordaje desde la política pública requiere la fineza que solo puede proveer una comprensión adecuada de las diferencias de acceso y de las motivaciones diferenciadas (2011, p.8).

En ese mismo estudio, Gayo señala que las prácticas culturales diferencian e igualan, distancian y aproximan, crean identidad e individualidad y contribuyen a formar grupos y a cohesionar colectividades. Y es justamente en esa dirección donde se sitúa el segundo tipo de estudios desarrollados en el país.

En una segunda línea de trabajo sobre el consumo cultural se plantearon las siguientes preguntas: ¿qué rol juegan los bienes culturales masificados, tanto en las posibilidades de individuación de las personas como en los nuevos procesos de organización estructural de la sociedad y, especialmente, en el acoplamiento entre ambos procesos? ¿Existe alguna afinidad electiva o una articulación de hechos relacionados entre el consumo cultural y las valoraciones democráticas, sociales y ciudadanas de los consumidores de cultura en Chile? Estas preguntas toman como base las discusiones sobre las correlaciones entre frecuencias de consumo de bienes y servicios culturales, y las distintas categorías de estratificación social de los individuos. Sin embargo, buscaron avanzar en la complejización de la discusión sobre el significado específico de los bienes culturales y las consecuencias subjetivas de su uso. A partir de esta línea de trabajo, se establecieron una serie de estudios orientados a responder a estas temáticas (Güell y Peters, 2012 y 2010; Güell, Peters y Morales, 2011a; Peters, 2010) y se plantearon la siguiente hipótesis: la individuación tiene una afinidad electiva con el consumo cultural moderno. Esto significa que, a mayor orientación y autopercepción de tipo individualizada, mayor es también la intensidad del consumo de bienes culturales, independientemente del efecto de otras variables de estratificación (como capital cultural y económico, principalmente). En base a esta hipótesis, se logró demostrar con evidencia estadística que las personas que acceden a altos niveles de consumo cultural —e independiente de su nivel socioeconómico— demuestran altos niveles de individuación, creen que la democracia es la mejor forma de gobierno, poseen alto

8. En esta misma línea de estudio, Tak Wing Chan (2013) demostró que existe una relación entre las prácticas culturales y ciertas actitudes de los individuos tales como confianza, tolerancia, mayor sentido del deber cívico y conciencia sobre el medioambiente.

nivel de tolerancia hacia la diferencia y establecen mayores vínculos sociales con su comunidad. Estos indicadores de civilidad demostraron el alto potencial que los bienes artísticos y culturales tienen para fomentar mayores niveles de reflexividad social⁸.

Finalmente, un tercer nivel de investigación en consumo cultural se ha enfocado en describir las lógicas del acceso a los bienes y servicios culturales, y sus modalidades de representación según cada dominio artístico. Así, por ejemplo, Campos (2012a y 2012b) discute las dificultades de medir las representaciones del consumo cultural y la necesidad de pensarlo como una “actividad situada”. Por su parte, Santibáñez, Hernández y Mendoza (2012) abordan la variable edad y analizan cómo las temporalidades biográficas se relacionan con las prácticas de lectura, cine y música. Y, finalmente, Murray y Piña (2012) analizan, a partir de una serie de dominios artísticos, cómo el gusto emerge como un factor determinante en las lógicas de acceso.

Para estudiar la participación cultural de los chilenos estos estudios han tomado como concepto fundamental el capital cultural. En todos ellos se cita a Bourdieu, así como también a sus seguidores y detractores. Sin embargo, ha sido poco la atención dada a las *formas* de la participación cultural y su interrelación con otras dimensiones actuales tales como las nuevas tecnologías, la aceleración social del tiempo y la dominación de los mercados abstractos (Martineau, 2017). Si la conformación de los capitales culturales y las estructuras de la alta cultura y cultura popular se definen según cada contexto cultural o país, entonces resulta fundamental establecer nuevos órdenes de análisis sociológico. Sumado a ello, si las preferencias estéticas que ejercen los sujetos se ven permanentemente compelidas en el presente por la tensión global entre el subcampo de producción restringida (arte legitimado o alta cultura) y el subcampo de la gran producción simbólica (bienes culturales producidos por las industrias creativas y destinados a un público amplio), entonces nos enfrentamos a nuevos retos de discusión teórica y metodológica. Como han señalado una serie de autores (Hanquinet, Roose y Savage, 2013; Friedman y Savage, 2015), bajo un contexto de globalización cultural —o de hipermodernidad— las disposiciones estéticas de los diversos grupos sociales hacia ciertos objetos culturales se han vuelto difusas. No todos los objetos artísticos elaborados por el subcampo de producción restringida poseen una exclusiva intensidad estética (desinteresada), ni todos los bienes y servicios culturales promovidos por el subcampo de la gran producción simbólica se mantienen estáticos en el gran público. En su interrelación se ejercen presiones, intercambios, filtraciones y diálogos. Ahora bien, aun cuando las clásicas fronteras entre alta y baja cultura se diluyen, esto no significa, sin embargo, que los límites entre ambas desaparezcan. Más bien las lógicas de la distinción se mantienen, pero las formas de la participación cultural cambian.

**NI OMNÍVOROS NI ECLÉCTICOS,
SINO TODO LO CONTRARIO**

En una era de consumo tecnológico-global y luego de 15 años de institucionalización cultural⁹, la sociedad chilena ha experimentado¹⁰ en los últimos años una acelerada expansión de ofertas artístico-culturales a través de diversos soportes institucionales y plataformas tecnológicas. Este proceso, por cierto, no es exclusivo de Chile, sino que corresponde a un momento global de intercambios simbólicos complejos, desterritorializados y en permanente desplazamiento. A pesar de la complejidad de estos intercambios, las jerarquías culturales no han colapsado ni desaparecido, tampoco las clasificaciones sociales. Los gustos y las categorías de desciframiento (Bourdieu, 2003) que antes dominaron el paisaje de la *distinción* ahora lo hacen con procedimientos diferenciadores mucho más complejos y sutiles, casi imperceptibles.

¿Qué nuevas dimensiones de análisis han surgido en los últimos años al respecto?
¿Cómo pensar la relación entre capital, desigualdad y participación cultural?
¿Qué rol juegan las formaciones estéticas contemporáneas en las posibilidades de transformación social? Pensar estas preguntas hoy nos permite vislumbrar las posibilidades reflexivas y teóricas que ofrece la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

Desde hace un par de décadas se han desarrollado una serie de investigaciones tendientes a comprender las nuevas formas de distinción cultural (Bennett et al, 2009). Una de ellas ha sido la figura de los omnívoros culturales. Esta tesis, introducida a inicios de 1990 por el sociólogo norteamericano Richard Peterson, afirma que en los países desarrollados la estructura social, de clase o de prestigios, no afecta por igual a los diversos individuos en materia de acceso cultural. Algunos miembros de la sociedad poseerían mayores niveles de libertad que otros para definir sus preferencias y para adquirir bienes artísticos. Así, mientras las clases bajas estarían limitadas al consumo de un rango estrecho y definido de bienes culturales, las clases altas podrían componer su dieta cultural al modo de un animal omnívoro, con todo tipo de bienes, diluyendo así la distinción histórica entre alta cultura y baja cultura o popular. Esta propuesta teórica y empírica ha marcado el debate sobre el consumo cultural en las últimas dos décadas (Rossman y Peterson, 2015; Hanquinet, 2017 y 2018; Warde, 2017).

-
- ▼
9. Con la fundación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2017, se cierra un capítulo en la historia de la institucionalidad cultural chilena y se abre uno completamente nuevo.
 10. Este proceso de institucionalización cultural corrió de la mano de una expansión desregulada de las lógicas de consumo (y endeudamiento) a nivel país (Stillerman, 2012; González, 2015), así como también de una serie de acontecimientos políticos liderados por los movimientos estudiantiles (Donoso, 2013), entre otros procesos. La clase media ha experimentado, en este contexto, los mayores impactos de este proceso de complejización de las prácticas de consumo tanto a nivel general (Ariztía, 2016) como a nivel cultural (Gayo, Teitelboim y Méndez, 2013).

Sin embargo, ya han sido variados los autores que han manifestado cuestionamientos tanto a la metodología empleada para definir a los omnívoros culturales como también a su propuesta teórica (Warde, Wright y Gayo, 2007; Robette y Roueff, 2014; Robette, y Roueff, 2014). Es más, estas críticas han sido aún más profundas en contextos como el latinoamericano (Gayo, 2016).

En efecto, en el último tiempo se han realizado ajustes importantes a la noción de omnivorismo cultural principalmente porque seguiría siendo un fenómeno de estratificación social. En otros términos, sería un mecanismo que traza nuevas fronteras entre alta y baja cultura especialmente entre los segmentos altos de mediana edad y más jóvenes. Debido a su conexión con nuevos referentes culturales a nivel global, estos grupos desarrollarían una suerte de ostentación y promulgación de su “apertura a la diversidad” y tendrían la capacidad de seleccionar lo que consideran valioso o novedoso de la cultura popular y resignificarlo para su propio beneficio. Así, más allá de prescindir de las nociones clásicas de la alta cultura, las nuevas generaciones omnívoras las complementarían con nuevos referentes culturales emergentes y, al hacerlo, logran crear una nueva frontera de lo propio y de lo ajeno.

Esto sería posible no solo gracias a la atracción que el mercado ha generado en los jóvenes los nuevos productos culturales, sino también debido a las transformaciones internas de los campos artísticos o de producción cultural. Como ha señalado Nathalie Heinich (2017), la evolución del campo artístico no solo se ha caracterizado por las transformaciones históricas y estéticas que fueron cambiando las nociones del arte legítimo, sino, sobre todo, por las luchas internas que los agentes del campo artístico (artistas, críticos, galeristas, editores, académicos, etc.) desarrollaron por definir qué es arte, qué es ser artista o, como señalara Bourdieu (2002), *quién es el quién* en el campo. En sus decisiones e imposiciones también se zanjaron qué es alta cultura y cultura popular. Así, las valoraciones estéticas que hoy existen al interior del arte contemporáneo son muy distintas a las que defendía el arte moderno (y, específicamente, las que utilizó Bourdieu para estudiar las bases y criterios del gusto francés de 1980 (Beljean et al, 2015). Por ello, el arte es un espacio de complejización de formas, discursos y distinciones en permanente construcción, y que tiene consecuencias en la definición de las jerarquías. De ahí que en la actualidad la alta cultura pareciera ser difusa, no inmediatamente visible e incomprensible para gran parte de la población, ya que fluctúa entre “cualquier cosa puede ser arte” —o “hasta mi hijo lo podría hacer”— hasta el uso de terminologías herméticas y sobre teorizadas, como sucede en Chile. Incluso, como señala Hanquinet et al. (2014), pareciera ser que el arte contemporáneo se comprende paradójicamente como un espacio de discusión crítico-cultural (arte socialmente reflexivo) antes que como un lugar de contemplación y goce. Al mismo tiempo, las bienales y documentas se comprenden más como espacios de deliberación-educación social antes que lugares de simple exposición de obras u objetos.

Lo cierto es que, sin plantearse, el arte contemporáneo genera paradójicamente permanentes formas de exclusión e inclusión (distinción). No todos comprenden los textos adosados a los cuadros ni es posible que un anónimo coloque sus gafas en el

piso y las promulgue como una obra contemporánea. Sin embargo, sí es posible que sea considerado como artístico un pato amarillo de hule gigante en un espacio público si es que un artista como Florentijn Hofman lo realiza. En palabras de Hanquinet “esto consecuentemente crea una jerarquía *dentro* de los géneros culturales entre lo ‘bueno’ o la cultura popular refinada desinteresada versus lo ‘malo’ o no sofisticado, proveniente de la cultura popular comercial”. (Hanquinet, 2018, p. 332).

La distinción contemporánea no se da tanto por el capital cultural objetivado sino por cómo se aprecian o reflexionan las obras de la alta cultura y la cultura popular. Un sujeto contemporáneo “culturalmente privilegiado” mantiene su condición de clase aun cuando asista a un concierto de Tommy Rey o de Chico Trujillo. La distinción no está que baile “sin cesar”, sino que sepa elaborar en cualquier momento una lectura crítica de lo que escucha. Siempre es posible hacer una lectura novedosa u otra sobre lo que se accede culturalmente. El problema es que la disposición estética de los privilegiados es siempre transferible a la cultura popular, pero no siempre al revés. Y es ahí donde se mantienen las diferencias sociales o se hace manifiesta la desigual distribución de los capitales culturales en el presente.

Frente a esta constatación, la noción de omnivorismo cultural no implica una teoría en sí, sino más bien una constatación de un proceso en curso. Como señala Hanquinet (2018), el omnivorismo cultural nunca ha desafiado la existencia de la alta cultura, más bien refleja el hecho de que ella se ha vuelto más inclusiva y abierta a nuevas propuestas culturales. Debido a ello, Savage y otros (Prieur y Savage, 2013; Friedman y Savage, 2015; Savage et al., 2015), han propuesto una elaboración conceptual pertinente a este nuevo fenómeno¹¹ y que ha logrado cierto interés en los estudios sobre participación cultural en la actualidad: el capital cultural emergente.

Esta propuesta, elaborada principalmente a partir de datos estadísticos del Reino Unido —*Great British Class Survey*— y de la Unión Europea (Van Hek y Kraaykamp, 2013), busca retomar uno de los aspectos dejados de lado de la teoría del capital cultural de Bourdieu: *su dimensión cambiante*. Para ellos, el capital cultural no es un término “fijo” sino “flotante” y está en relación con las transformaciones que se producen al interior del campo cultural. Señalan que existe una fuerte correlación entre los niveles de participación cultural y los niveles educativos. Sin embargo, en los últimos años se ha evidenciado una pérdida de los cánones culturales jerárquicos y un creciente interés por las propuestas de la cultura contemporánea cosmopolita, así como también una dificultad metodológica por definir con claridad qué es alta cultura y qué no (¿el sociólogo anota el listado dado por quién: el curador del museo de moda, la dama de socialité o el académico de *número*?). Estas propuestas, que no poseen fronteras nacionales, se han visto fortalecidas por las generaciones más jóvenes y privilegiadas

11. Otras propuestas que han surgido ha sido la idea del “prosumidor” (Beer y Burrows, 2010).

socialmente de esos países, las cuales han desarrollado nuevas formas de distinción (Glevarec y Pinet, 2017). Al manifestar una menor atracción por las ofertas de la alta cultura tradicional (pintura clásica, ópera, música clásica, etc.), estas generaciones emergentes están reestructurando las lógicas del gusto y de la participación cultural a través de la inclusión de nuevos criterios estéticos y materiales (provenientes, por ejemplo, de culturas no occidentales que co-habitan en sus territorios). En palabras de Savage

La ‘vieja noción’ de capital cultural —lo que hemos llamado ‘alta cultura’— sigue estando entre nosotros, pero está crecientemente confinada en grupos de personas de mayor edad. Pero hemos podido detectar un nuevo tipo de capital cultural ‘emergente’ caracterizado por sus movimientos rápidos, actualizados y a la moda. [...] Antes que replicar la aguda distancia generacional en que los jóvenes tienden a tener mucho menos capital económico que sus padres, las nuevas generaciones tienen su propio tipo de capital cultural distintivo que los distancia con respecto al de sus padres. Esto puede anunciar confianza en sus propias formas de participación y, por consiguiente, afirmación cultural. Y, de hecho, este tipo de capital cultural emergente encarna nuevos tipos de sofisticación.” (2015, p.125. Traducción propia).

En el presente existen cada vez más *altas culturas*. Y los que acceden a ellas son un tipo particular de individuos: jóvenes, bien educados, con menor holgura económica que sus padres, conectados globalmente y con altos niveles de valoración a la diferencia cultural. Los poseedores de este nuevo capital cultural emergente son personas que se adhieren a lo nuevo, fomentan la diversidad y son indiferentes a los antiguos regímenes de la alta cultura. En definitiva, han agregado complejidad a lo que históricamente se consideraba como “culto” a través de la inyección de nuevos registros culturales y criterios estéticos de valorización.

Ahora bien, aun cuando las “autoridades culturales” —que antes definían lo legítimo— han perdido poder, su presencia no ha desaparecido del todo. Sus estrategias mantienen firmes viejas barreras simbólicas de acceso cultural y buscan permanentemente generar otras nuevas. Si bien los poseedores de mayor nivel de capital cultural emergente mantienen valores cosmopolitas y en oposición a la clásica alta cultura, no seleccionan cualquier cosa. Eligen, re-elaboran y legitiman lo que para ellos puede servirles tanto para lograr una mejor posición social como para su proyecto biográfico. Y es justamente ahí donde reproducen una nueva forma de distinción social.

TRAZADOS Y MIRADAS: APUNTES PARA LA ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017

Las encuestas de participación cultural en Chile no solo apostaron por modelos teóricos históricamente situados, sino también por estrategias de análisis útiles para la toma de decisiones. Su potencialidad ha sido, justamente, utilizar los datos recolectados durante estos 15 años de investigación cultural institucional para poner a prueba hipótesis de investigación y elaborar marcos interpretativos para el diseño de políticas culturales cada vez más complejas.

La Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 se propone identificar y visualizar cómo los chilenos vivencian, evalúan y configuran sus prácticas culturales actuales en un contexto con altos niveles de desigualdad y exclusión social, pero con una ampliación acelerada del consumo-participación cultural gracias a las políticas de acceso así como también por las nuevas tecnologías de la información. En efecto, la participación cultural ha adquirido cada vez mayor importancia sociológica y política a raíz de la masificación del acceso cultural de las clases medias, por el peso creciente de los mercados en la vida cotidiana de los chilenos, por la discursividad política de los derechos culturales y sociales, y por la importancia de los intercambios de símbolos en las redes globales de la industria creativa y tecnológica. Estos procesos han generado una aceleración y complejización significativa tanto en las identidades personales de los chilenos como en las dinámicas de sus prácticas culturales. Gracias a la expansión de la educación y plataformas de acceso cultural, los chilenos hemos experimentado nuevas lógicas de participación cultural, social y política. Si, como vimos en este capítulo, la participación cultural en Chile mantiene una fuerte correlación con el nivel socioeconómico y capital cultural, es en los grupos más jóvenes de las diversas clases sociales donde se pueden observar las mayores innovaciones detectadas sobre sus consumos-prácticas-producciones culturales y, con ello, una progresiva disminución —o reelaboración— de ciertas desigualdades históricas (PNUD, 2017) en el acceso al consumo-producción cultural y en sus formas de participación y reflexividad política.

Pensar las lógicas de la participación cultural en Chile desde el capital cultural emergente puede ayudarnos a comprender, en parte, estos procesos actualmente en curso. Al mismo tiempo, analizar las figuras de la distinción cultural en el Chile actual nos ayudan a dilucidar los cambios de los gustos legítimos e ilegítimos, las pluralidades de las altas/bajas culturas y las prácticas formales e informales de la cultura. En síntesis, esta Encuesta Nacional de Participación Cultural busca dar respuesta a preguntas tales como: ¿qué nuevos perfiles de consumidores culturales han surgido en el Chile actual? ¿Cuáles son sus características, prácticas e identificaciones culturales? ¿Qué nuevas formas de equidad y/o desigualdad cultural han emergido en los últimos años a partir de la expansión tecnológica? ¿Qué datos nos permiten pensar e imaginar procesos de inclusión social y cultural en base a una democracia cultural contemporánea?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariztía, T. (2016). Clases medias y consumo: tres claves de lectura desde la sociología. *Polis*, 15(43): 435-459.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Barrett, J. (2012). *Museums and the Public Sphere*. Wiley-Blackwell: Oxford.
- Beer, D. y Burrows, R. (2010). Consumption, Prosumption and Participatory Web Cultures. *Journal of Consumer Culture*, 10 (1): 3-12.
- Beljean, S., Chong, P. y Lamont, M. (2015). A post-Bourdieuian Sociology of Valuation and Evaluation for the Field of Cultural Production. En: L. Hanquinet, L. y M. Savage (eds.) *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Londres: Routledge.
- Bennett T., M, Savage M, E. Silva, A. Warde, M. Gayo y D. Wright (2009). *Culture, Class, Distinction*. Londres: Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Bourdieu, P. (2002). *Cuestiones de Sociología*. Barcelona: Editorial Istmo.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Bourdieu, P. (2005). *Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Las bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Born, G. (2010). The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 4(2): 171-208.
- Brunner, J. J. (2005). Chile: Ecología social del cambio cultural. En: C. Catalán y P. Torche (eds). *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*. Santiago: INE-CNCA-La Nación.
- Brunner, J. J. (1990). Políticas culturales: apuntes a partir del caso chileno. *Papers. Revista de Sociología*, 35: 117-132.
- Campos, L. (2005). Uso de la información, políticas públicas culturales y autonomía relativa. Relevancia de la Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre en la proyección de políticas públicas en cultura. En: C. Catalán y P. Torche (eds). *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*. Santiago: CNCA-La Nación.
- Campos, L. (2012a). Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural: modalidades de observar y representar el consumo cultural. En: B. Negrón y M. I. Silva (eds), *Políticas Culturales: ¿Qué medimos? ¿Cómo evaluamos?* Santiago: Lom.
- Campos, L. (2012b). El consumo cultural: una actividad situada. En: P. Güell, y T. Peters (eds.), *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Catalán, C. y Torche, P. (eds.) (2005). *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*. Santiago: INE-CNCA-La Nación.
- Chan, T. W. y Goldthorpe, J. (2007). Social Stratification of Cultural Consumption Across Three Domains: Music, Theatre, Dance and Cinema, and the Visual Arts. *Sociology Working Papers. Paper Number 2007 02*. Oxford: Universidad de Oxford.
- Chan, T. W. (2013). *Understanding Cultural Omnivores: Social and Political Attitudes*. Oxford: Departamento de Sociología de la Universidad de Oxford.
- Contardo, O. (2013). *Siútico: arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Santiago: Planeta.
- Coulangeon, P. (2015). The Sociology of Cultural Participation in France Thirty Years after Distinction. En: L. Hanquinet, y M. Savage (eds). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. London: Routledge.
- Cuenca, M. (2014). La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales. *Quaderns d'animació i Educació Social*, Nº19.
- De Cea, M. (2017). El sendero de la institucionalidad cultural chilena: cambios y continuidades. *Estudios Públicos*, 145: 103-132
- De Cea, M. (2010). Expert Knowledge Mediation in the Relationship Between Cultural Stakeholders, Politics and the State. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 23 (4): 191-200.

- De Cea, M. De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Dubois, V. (2011). Cultural Capital Theory vs. Cultural Policy Beliefs: How Pierre Bourdieu could have become a Cultural Policy Advisor and why he did not. *Poetics*, 39: 491-506
- Donoso, S. (2013). Dynamics of Change in Chile: Explaining the Emergence of the 2006 "Pingüino" Movement. *Journal of Latin American Studies*, 45 (1): 1-29.
- Elias, N. (1994). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Garretón, M. A., (2008). Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En: A. Albino Canelas y R. Bayardo (eds.). *Políticas culturales en Ibero-América*. Salvador: EUDUBA.
- Gayo, M. (2011). La influencia del nivel socioeconómico en el consumo cultural en Chile. *Revista Observatorio Cultural*, 2: 4-8.
- Gayo, M. (2013). La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes. El caso chileno como ejemplo. *Última Década*, 38: 141-171.
- Gayo, M. (2016). A Critique of the Omnivore. From the Origin of the Idea of Omnivorousness to the Latin American Experience. En: L. Hanquinet, y M. Savage (eds.). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Londres: Routledge.
- Gayo, M., Teitelboim, B. y Méndez, M. (2009). Patrones culturales de uso del tiempo libre en Chile. Una aproximación desde la teoría Bourdieuana. *UNIVERSUM*, 24 (2): 42-72.
- Gayo, M., Teitelboim, B. y Méndez, M. (2013). Exclusividad y fragmentación: los perfiles culturales de la clase media en Chile. *UNIVERSUM*, 28(1): 97-128.
- Glevarec, H. and Pinet, M. (2017). Is cultural eclecticism axiological and a new mark of distinction? Cultural diversification and social differentiation of tastes in France. *Cultural Sociology*, 11(2): 188-216.
- Godoy, H. (1982). *La cultura chilena. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- González, F. (2015). Where are the Consumers? 'Real households' and the financialization of consumption. *Cultural Studies*, 29 (5-6): 781-806.
- Güell, P., (2012). Las políticas culturales son prácticas sociales: discusiones sobre sus consecuencias metodológicas. En: B. Negrón y M. I. Silva (eds.). *Políticas Culturales: ¿Qué medimos? ¿Cómo evaluamos?* Santiago: Lom.
- Güell, P. y Peters, T. (eds.) (2012). *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Güell, P. y Peters, T. (2010). Las mediaciones de la cultura: ¿Qué medios de información utilizan los chilenos para informarse de la oferta de bienes y servicios culturales? *Revista RE-Presentaciones*, 3 (6): 43-60.
- Güell, P., Godoy, S. y Frei, R. (2005). El consumo cultural y la vida cotidiana: algunas hipótesis empíricas. En: C. Catalán y P. Torche (eds.). *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*. Santiago: INE-CNCA.
- Güell, P., Peters, T. y Morales, R. (2011a). Tipología de prácticas de consumo cultural en Chile a inicios del siglo XXI: mismas desigualdades, prácticas emergentes, nuevos desafíos. *UNIVERSUM*, 2 (26): 121-141.
- Güell, P., Peters, T. y Morales, R. (2011b). *Una canasta básica de consumo cultural para América Latina: Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Hanquinet, L. (2018). Inequalities: when culture becomes a capital. En: O'Brien, D. Miller, T. y Durrer, V. Eds. (2018). *Routledge Companion to Global Cultural Policy*. Londres: Routledge
- Hanquinet, L. (2017). Exploring dissonance and omnivorousness: Another look into the rise of eclecticism. *Cultural Sociology*, 11(2): 165 - 187.
- Hanquinet, L., Roose, H. y Savage, M. (2014). The Eyes of the Beholder: Aesthetic Preferences and the Remaking of Cultural Capital. *Sociology*, 48(1): 111-132.

- Heinich, N. (2017). *El Paradigma del Arte Contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.
- Hobsbawm, E. (2014). *Fractured Times. Culture and Society in the Twentieth Century*. Londres: Abacus.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Levine, L. (2002). *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Martineau, J. (2017). Culture in the Age of Acceleration, Hypermodernity, and Globalized Temporalities. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 47:4, 218-229
- Michaud, Y. (2009). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Murray, M. y Ureta, S. (2005). ¿Un país de poetas? Una mirada comparada al consumo de productos mediales y artísticos en la ciudad de Santiago. En: C. Catalán y P. Torche (eds.). *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*. Santiago: INE-CNCA-La Nación.
- Nivón, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA.
- PNUD (2002). *Informe de Desarrollo Humano: Nosotros los chilenos, un desafío cultural*. Santiago, PNUD.
- PNUD (2017). *Desiguales. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile*. Santiago, PNUD.
- Peters, T. (2010). La afinidad electiva entre consumo cultural y percepción sociocultural: el caso de Chile. *Revista Signo y Pensamiento*, Vol. xxix (57): 216-235.
- Peters, T. (2012). Nuevos desplazamientos en la investigación en cultura: aportes de la segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de Chile. *Revista Persona y Sociedad*, Vol. xxvi (1):87-112
- Prieur, A. y Savage, M. (2013). Emerging Forms of Cultural Capital. *European Societies*, 15 (2): 246-267.
- Robette, N. y Roueff, O. (2014). An Eclectic Eclecticism: Methodological and Theoretical Issues about the Quantification of Cultural Omnivorism. *Poetics*, 47: 23-40.
- Rossman, G. y Peterson, R. A. (2015). The Instability of Omnivorous Cultural Taste over Time. *Poetics*, 52: 139-153.
- Salazar, G. (2017). *La historia desde abajo y desde adentro. Artículos, conferencias, ensayos (1985-2016)*. Santiago: Taurus.
- Santibáñez, D., Hernández, T. y Mendoza, M. (2012). Edades y consumos culturales: industrias culturales, oferta y diversificación de mercados. En: P. Güell y T. Peters (eds.). *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Savage, M. et al. (2015). *Social Class in the 21st Century*. Londres: Pelican.
- Subercaseaux, B. (1989). *Chile o una loca geografía*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Torche F. (2007). Social Status and Cultural Consumption: The Case of Reading in Chile. *Poetics*, 35: 70-92.
- Torche F. (2010). Social Status and Public Cultural Consumption: Chile in Comparative Perspective. En: T. W. Chan (ed). *Social Status and Cultural Consumption*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vicuña, M. (2001). *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Van Hek, M. y Kraaykamp, G. (2013). Cultural Consumption Across Countries: A Multi-level Analysis of Social Inequality in Highbrow Culture in Europe. *Poetics*, 41: 323-341.
- Warde, A. (2017). *Consumption. A Sociological Analysis*. Londres: Palgrave-Macmillan.
- Warde, A., Wright, D. y Gayo, M. (2007). Understanding Cultural Omnivorousness: Or, the Myth of the Cultural Omnivore. *Cultural Sociology*, 1(2): 143-164.



CAPÍTULO II

**ANTECEDENTES Y
LÍNEAS DE TRABAJO
DESTACADAS**



CRITERIOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA DEFINICIÓN DE PARTICIPACIÓN CULTURAL DESDE LA POLÍTICA PÚBLICA

Andrés Keller Riveros

Departamento de Estudios CNCA

Uno está siendo implícitamente definido como humano incompleto si no tiene la capacidad de participar en la vida cultural, también es definido implícitamente como un no ciudadano si no tiene esa capacidad.

FINTON O' TOOLE

PREMISAS PARA DELIMITAR UNA DEFINICIÓN DE PARTICIPACIÓN CULTURAL DESDE LA POLÍTICA PÚBLICA

A doce años de la aplicación de la primera encuesta en Chile que buscó “dimensionar el acceso y la participación de la ciudadanía en los bienes y servicios culturales” (CNCA, 2007, p.4), el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes se ha propuesto avanzar en una comprensión del fenómeno de la participación cultural desde una perspectiva amplia y multidimensional que sea capaz de lograr una mejor aproximación a la diversidad cultural del país, proveyendo de evidencias válidas y confiables que orienten su quehacer. En términos prácticos, este desafío se ha traducido en una revisión crítica tanto del marco conceptual como metodológico que ha orientado el desarrollo de las tres versiones anteriores del estudio (Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre 2004-2005, II Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, III Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural).

En primer lugar, la *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*, entiende la cultura como un derecho, lo que constituye un reconocimiento explícito a lo señalado en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en la que se estipula el derecho “a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar del progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (Declaración Universal de Derechos Humanos, 1948, Art. 27). Desde una perspectiva más específica, el Grupo de Friburgo establece, entre otros, los siguientes derechos culturales:

la libertad de participar en la actividad cultural, hablar en el idioma de elección, enseñar a sus hijos la lengua y la cultura propias, identificarse con las comunidades culturales elegidas, descubrir toda la gama de culturas que componen la herencia mundial, conocer los derechos humanos, tener acceso a la educación (Grupo de Friburgo, en Yúdice, 2002, p.36).

De modo más o menos explícito, estas ideas han sido recogidas por la legislación que creó la institucionalidad cultural del país (Ley N° 19.891, 2003; Ley N° 21.045, 2017). En principio, y considerando estas premisas, la noción de participación cultural se entiende, para efectos de este estudio, como un conjunto de manifestaciones de y entre las distintas personas, agrupaciones, comunidades y cuerpos de la ciudadanía que se hacen parte en la creación y recreación de su vida cultural, y que se despliegan y visibilizan mediante prácticas específicas y delimitables, capaces de ser observadas a través de instrumentos. Por lo tanto, este estudio comprende la noción de práctica cultural como “toda actividad de producción y recepción cultural” (Coehlo, 2009, p.258). Así, el derecho a la cultura se ejerce a través de la participación individual o colectiva.

En segundo lugar, la participación cultural emerge como un objeto de estudio específico al distinguirse de otras formas de participación existentes en el contexto de la vida social, lo que ha requerido dar con una definición de cultura lo suficientemente amplia para aproximarse al enfoque anteriormente descrito. El carácter multidimensional de esta definición implicó, sin embargo, establecer restricciones de carácter empírico: debía ser medible y abordable no solo como una construcción teórica, sino eminentemente práctica y dinámica, además de servir de fundamento para la acción del Estado y otros agentes culturales en la elaboración, desarrollo y ejecución de políticas públicas.

De este modo, lo “cultural” se entiende aquí como una característica atribuible a aquellas prácticas que importan la construcción de significados y sentidos comunes, desde lo relacional y subjetivo, ya sea con otras personas, otros objetos y dispositivos materiales e inmateriales, o bien con el entorno en su conjunto. La Unesco ha desarrollado una noción de cultura que resulta orientadora en este sentido, en tanto la define como “el conjunto de características distintivas espirituales, materiales, intelectuales y emocionales de una sociedad o grupo social que abarcan no sólo el arte y la literatura, sino estilos de vida, formas de vivir juntos, sistemas de valor, tradiciones y creencias” (Unesco, 2014, p.11). Así, la apertura del concepto de cultura a la que se adhiere en este Estudio no supone la adopción de una postura antojadiza respecto de su objeto de investigación. Más bien, intenta avanzar en las condiciones que hacen posible la generación de evidencias para el posterior desarrollo de acciones que reconozcan y maximicen el ejercicio pleno del derecho a la cultura por parte de la ciudadanía.

Aun cuando la citada definición de Unesco satisface los criterios de apertura necesarios para visibilizar la amplitud y diversidad del concepto, es fundamental adoptar una posición crítica respecto de la noción de cultura, debido a que, por su naturaleza, siempre será motivo de tensiones y modificaciones en el tiempo. En relación a aquello, una de las innovaciones más significativas de este Estudio es incorporar al cuestionario una pregunta que busca conocer el significado que la ciudadanía atribuye a la noción de cultura. Dicha pregunta, abierta, es un reconocimiento al carácter inacabado y en permanente construcción de esta noción, entendiéndola como susceptible de experimentar cambios.

CAMPO CULTURAL Y LEGITIMIDAD DE LAS PRÁCTICAS: DISTINCIÓN PARA HACER MEDIBLE UN CONCEPTO AMPLIO DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

El imperativo de delimitar la noción de participación cultural no resulta ser, en sentido estricto, una innovación. Vale la pena señalar que tanto esta como las anteriores versiones del estudio, así como el amplio conjunto de investigaciones nacionales e internacionales que abordan la participación cultural, ofrecen una descripción, explicación y operacionalización acotada del concepto. En lo que atañe al trabajo histórico del CNCA en la materia, dicha delimitación ha operado de manera latente, por lo que conviene que este estudio se haga cargo de hacer explícitos los criterios detrás de la definición operativa de participación cultural, labor para la que se consultaron una serie de estudios que permitieron consolidar un marco conceptual propio.

De este modo, El Estudio, se basa en una distinción fundamental entre las distintas prácticas de participación cultural, entendiendo que su posicionamiento en el campo cultural es asimétrico, toda vez que cuentan con un nivel de reconocimiento social diferenciado. Así, por una parte, se encuentran aquellas que tradicionalmente han sido consideradas como “culturales” y que se vinculan a las artes, humanidades y disciplinas agrupadas en mayor o menor medida bajo el concepto de “alta cultura”. Como señala Unesco (2014)

la mayoría de los datos disponibles nos ayudan principalmente a medir el consumo de productos o comportamientos culturales muy específicos y formalizados que son más distintivos del estilo de vida de la burguesía europea del siglo pasado que representaciones típicas de la amplia variedad de significados posibles de la participación cultural de hoy en día (p.11).

Cabe destacar que, como plantea Guerrero (2007), el concepto de cultura en América Latina se ha caracterizado históricamente por el uso que las clases dirigentes le han dado para promocionar “los valores ilustrados y los ideales modernos de la civilización europea” (p.127). Para Guerrero, la expresión que mejor da cuenta de este fenómeno es la reflexión de Domingo Faustino Sarmiento sobre civilización (Europa) y barbarie (cultura autóctona de América). Desde una perspectiva antropológica, esta situación puede apreciarse desde su lado opuesto, por ejemplo, en el trabajo de Carneiro da Cunha (2009), quien cuenta cómo los grupos indígenas de Brasil suelen referirse a la noción de “cultura” en portugués, toda vez que no existe ninguna traducción lingüística en sus respectivos sistemas de pensamiento, y por lo tanto, no existe como noción de referencia respecto de las prácticas de construcción de significado. Ciertamente, las instituciones latinoamericanas y sus instrumentos de medición han considerado una noción de cultura cercana a la visión europea de esta, lo que interpela a nuevos desafíos hacia la incorporación de prácticas de construcción de significado que no pueden subsumirse en ella.

Al respecto, podría señalarse que esta delimitación hegemónica de cultura es la que en términos concretos acota el campo de poder, entendido por Bourdieu como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer

el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (Bourdieu, 1995, p.320), en este caso el de producción cultural. En este marco, las prácticas tradicionalmente “culturales” gozan de legitimidad en este campo. En otras palabras, conquistan su legitimidad a causa de la operación de distinción realizada por agentes en posiciones jerárquicas de poder, quienes les asignan valor a las prácticas y/o las formas en que ellas se despliegan, al tiempo que cuentan con la capacidad de integrarlas a un marco que les permita adquirir o aumentar su valor relativo dentro del campo y escalar posiciones dentro de él. Como fruto de esta distinción, han sido estos dominios los que han concentrado durante décadas la atención preferente de la institucionalidad cultural en todo el mundo y, por este motivo, generalmente constituyen el *corpus* de datos y evidencias disponibles en esta materia.

A causa de lo anterior, intentar construir una noción amplia de participación cultural requiere preguntarse por aquellas prácticas que se ubican en una posición rival o periférica dentro del campo, que (aún) no han sido legitimadas, pero de todas formas se inscriben en la noción amplia de cultura y participación que progresivamente se ha ido desarrollando desde la academia y distintas instituciones públicas internacionales. Sin duda, este repertorio de prácticas es vasto y diverso, toda vez que se define por oposición a las prácticas legitimadas y no por un atributo específico de carácter temático que las agrupe por identidad, es decir, en virtud de una característica común que sea transversal a ellas. En este sentido, incluye desde prácticas cotidianas y transversales a toda la población del país, como el acondicionamiento material de un hogar, la preparación de alimentos o la construcción del self, hasta aquellas características de grupos y contextos más específicos, como las lenguas y rituales propios de las culturas y pueblos originarios. A su vez, pueden considerarse como parte de este grupo aquellas prácticas ancladas en expresiones comunitarias como: fiestas, oficios, tradiciones y representaciones, entre otras, que suelen ser agrupadas bajo la noción de patrimonio cultural inmaterial. Incluso podrían inscribirse algunas prácticas emergentes de perfil más urbano y masivo, como aquellas resultantes del decisivo impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación en los contextos de producción-recreación de la vida cultural.

Un corolario importante de esta distinción es la necesidad de dar cuenta de que todas las personas, al hacerse parte de prácticas intersubjetivas que produzcan y reproduzcan significados, de las más diversas maneras, están participando y recreando la noción de cultura. Esto implica abandonar la idea de acceso a la cultura como una modalidad exclusivamente centrada en el consumo¹² o, por el contrario, en la privación de un determinado bien o servicio. Ciertamente, el consumo cultural es una dimensión muy relevante de ser medida, en tanto forma de acceso y muchas veces

12. A pesar de que existen diversas interpretaciones de este concepto, la noción de consumo tiende a ser interpretada, como señala Castells (2000:7), como “apropiación de un producto por humanos para su beneficio individual”. Esto implica excluir del marco analítico a prácticas no apropiables o de carácter más bien colectivo.

posesión de determinados bienes y servicios culturales, como de su lado opuesto, la privación o la carencia de ellos. Asimismo, y desde una perspectiva comprensiva del fenómeno, no solo se restringe a un intercambio monetario como forma de participación, sino también a los motivos que llevan a ese acto y a los usos que se dan a los mismos. Fernández y Heikkilä (2011) señalan que el estudio del consumo cultural alude a la dimensión simbólica del mismo en un sentido amplio, siendo relevante en “la estructuración de nuestra identidad personal y en las formas que tenemos de relacionarnos con aquellos que nos rodean” (p.586).

En relación a lo anterior, existen ciertas manifestaciones artísticas, tanto del ámbito de las industrias creativas¹³ como otras fuertemente vinculadas a la materialidad de los objetos —artes de la visualidad y la artesanía—, entre otras, donde la noción de consumo cultural resulta muy adecuada y útil para estudiar un conjunto de comportamientos y percepciones. En un contexto de desigualdad social, este tipo de reflexiones se hacen muy relevantes al momento de formular políticas públicas, y por ese motivo forman parte importante del conjunto de indicadores de la presente versión de la encuesta.

Para este nuevo enfoque, sin embargo, la cultura se entiende como un atributo siempre presente, pero en modalidades claramente diferenciables y que están, pueden o en algunos casos suelen, estar asociadas también a formas de consumo y privación. No obstante, esta distinción es posterior y una más dentro de un repertorio de formas posibles y mediciones en esta versión del estudio. Del mismo modo, representa un obstáculo para la participación cultural dentro de otros posibles.

Como señala Raymond Williams (1958), al plantear una noción amplia de cultura

Los primeros significados de la palabra [cultura] (...) —el reconocimiento de un corpus independiente de actividades morales e intelectuales y la propuesta de un tribunal de apelación humana—, se unen y cambian en sí mismos por obra de la creciente afirmación de un modo de vida (...) como una manera de interpretar toda nuestra experiencia común (p.17).

Bajo esta distinción es que se entiende la apertura a la idea de “culturas”, en plural, que fundamenta uno de los principales giros de la nueva institucionalidad cultural en Chile. Tal vez la implicancia más relevante de este desplazamiento conceptual sea la consideración de una diversidad de prácticas como portadoras de significado, y, por consiguiente, una acción formal de reconocimiento a estas. Ciertamente, sus características y modalidades de despliegue en la vida cultural constituyen claves de investigación empírica que este Estudio ha intentado recoger en un primer intento, pero que evidentemente no cubre ni agota sus vastas posibilidades.

13. Según Unesco (2006) las industrias creativas son aquellas en las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo substancial e incluye sectores como arquitectura y publicidad.

Hablar de “culturas” implica relativizar la noción de una cultura compuesta por un conjunto de prácticas legitimadas —como las artes—, o como atributo privativo de un grupo específico que cuenta con ciertas capacidades. Pero en ningún caso significa apartar la vista de ellas o dejar de considerarlas como objetos de investigación y de acción pública de primera relevancia, lo que hizo necesario reflexionar sobre la posición de primacía de las artes dentro del campo cultural. En él, se pueden entender como prácticas portadoras de lenguajes definidos, específicos, reconocibles y que hasta cierto punto gozan de una autonomía respecto del resto de las otras prácticas culturales, precisamente por esta especificidad. A modo de ejemplo, resulta esclarecedor referir el análisis realizado por Alain Badiou (1991) respecto a la pregunta acerca del momento en qué se inicia o desde dónde se puede distinguir el teatro:

Planteemos que hay teatro desde el momento en que se puede enumerar: primeramente, un público reunido con la intención de un espectáculo; en segundo lugar, unos actores físicamente presentes, voz y cuerpo, en un espacio reservado para ellos, donde los contempla el público congregado; en tercer lugar un referente, textual o tradicional, del que se pueda decir que el espectáculo es su representación. La tercera condición excluye del teatro el mimo o la danza, desde el momento en que integran todo el espectáculo y también la improvisación pura e irreplicable. Se trata en estos casos de ejercicios de teatro o de ingredientes, y no de teatro (pp.20-21).

El autor propone tres elementos fundamentales de un lenguaje disciplinar específico denominado teatro (público con intención, actores, referente textual), y que, si bien podrán ser discutibles en cuanto a su exhaustividad, no cabe duda de que se encuentran presentes y son característicos de esta disciplina, le otorgan identidad y la diferencian de otras, incluso dentro del conjunto de las artes escénicas.

En segundo lugar, y debido al aporte de estas prácticas a la construcción de la vida cultural colectiva, las políticas públicas chilenas y extranjeras han reconocido y destinado numerosos esfuerzos por promover que todas las personas puedan participar en ellas, en la medida que, como conjunto de prácticas legitimadas, suelen estar condicionadas por relaciones de acceso, consumo y privación. Esto resulta lógico si se entiende que son aquellas que gozan de mayor reconocimiento social y, por tanto, son sensibles de transformarse o ser interpretadas como objetos exclusivos, crípticos o característicos de grupos sociales determinados.

En este ámbito, un objetivo central ha sido la democratización de la participación en estas prácticas, entendiéndose como una forma de asegurar el derecho a la cultura, toda vez que tener la capacidad de crear, gozar de las artes, dejarse interpelar por las humanidades, participar de experiencias estéticas diversas y creadas bajo distintos lenguajes, excede a la sola presencia e involucramiento en prácticas culturales cotidianas. Para posibilitar la participación en este tipo de prácticas, se requieren acciones de aproximación, traducción, decodificación, mediación, lo que supone también la provisión de una serie de condiciones que la institucionalidad cultural del país debiese ser capaz de asegurar a todas las personas. De este modo, y mediante la

entrega de información más acabada y actualizada para el abordaje de este objetivo central, este Estudio hace explícito el reconocimiento de las prácticas no legitimadas del campo cultural y avanza en su comprensión y reporte, ampliando así la noción de participación cultural desde una perspectiva de política pública.

HACER MEDIBLE UNA DEFINICIÓN MÁS AMPLIA DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

El Estudio es una investigación empírica y constituirá la principal fuente de datos primarios sobre cultura en el país durante los próximos años. Su objetivo es proveer de evidencias actualizadas, válidas y confiables destinadas a ser utilizadas por distintos actores: diseñadores y ejecutores de política pública nacional y regional, agentes culturales diversos, académicos, investigadores y la ciudadanía en su conjunto. A partir de esto, el diseño metodológico de un estudio de estas dimensiones resulta crucial, especialmente en el marco de la ampliación considerable del objeto de estudio y considerando que no toda expresión cultural puede ser representada necesariamente bajo dispositivos teórico-conceptuales de las ciencias sociales, humanidades o afines. Más aún, de poder serlo, no resulta trivial la selección del enfoque metodológico y el instrumento para realizarlo. La medición y la comprensión de la participación cultural, como sucede en cualquier campo de investigación, es un ejercicio de reducción de complejidad del objeto de estudio e insalvablemente genera una brecha entre la representación (resultados del estudio) y lo representado (prácticas culturales). Aun así, el desafío fue intentar que dicha brecha fuese lo más pequeña posible y que diera cuenta de la mejor forma el objeto de estudio.

Bajo esta lógica, el desarrollo de la metodología fue un desafío de carácter epistemológico, puesto que, por varios motivos, no todas las prácticas son posibles de capturar en forma válida mediante una metodología cuantitativa. Ciertamente, esta constituye un modo esencial de acceder a información que permita caracterizar las prácticas asociadas a la participación cultural de la población urbana¹⁴ de 15 años y más de todas las regiones del país, que es el objetivo de este estudio. Principalmente, dentro de muchos otros atributos, ofrece la capacidad de expresar en indicadores sintéticos y altamente circulables un cúmulo de datos e información generalizable a toda la población del país¹⁵.

14. La Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 se aplicó en todas las comunas del país cuya población urbana fuese igual o superior a 10 mil habitantes según las proyecciones de población del Instituto Nacional de Estadísticas al año 2016.

15. Comprendida en el universo muestral. Esto quiere decir que los resultados de la presente encuesta no son generalizables a la población menor de 15 años y a aquella que reside en comunas cuya población urbana era inferior a 10 mil habitantes en 2016 según las proyecciones de población del Instituto Nacional de Estadísticas para ese año.

Sin embargo, este enfoque no es capaz de profundizar en los sentidos y significados que individual y colectivamente se le atribuyen a las prácticas culturales¹⁶. Así, una aproximación exclusivamente cuantitativa al objeto de estudio es insuficiente.

En segundo lugar, existe un desafío vinculado a las condiciones que hacen posible una medición cuantitativa. Siendo la capacidad de generalización de resultados a toda la población un atributo de las mediciones estadísticas, este propósito requiere de categorías lo suficientemente claras y reconocibles por la población en general que permitan observar atributos o dinámicas relacionadas a ellas, como, por ejemplo, las enunciadas para el caso del teatro, o sus traducciones en un lenguaje coloquial. Ciertamente, esto ocurre en mayor o menor medida con el conjunto de prácticas que tradicionalmente han sido medidas por las distintas encuestas de participación y consumo cultural¹⁷ y que, en general, coinciden con las prácticas que gozan de legitimidad en el campo, pues al ser portadoras de un lenguaje específico, logran que las categorías que las identifican trasciendan a la ciudadanía en general y sean reconocibles en mayor o menor medida por ella.

La construcción y posterior difusión de estas categorías, al punto de transformarse en parte de un lenguaje propio y disciplinar, son ciertamente operaciones que se desarrollan en el campo. En este sentido, Bourdieu (1995) afirma que esto es expresión del nivel de autonomía que ha conseguido el campo, el grado en el que

Sus normas y sus sanciones propias consiguen imponerse al conjunto de los productores de bienes culturales y más precisamente a aquellos que, al ocupar la posición temporalmente (...) dominante en el campo de producción cultural (...) o aspirar a ocuparla (p.322).

Por extensión, se puede señalar que las normas y sanciones se traducen en categorías o denominaciones que no solo regulan la producción sino todos los posicionamientos posibles respecto de la participación cultural.

A modo de ejemplo, resulta plausible, aunque muy discutible, que la mayoría de las personas sea capaz de reconocer la diferencia entre el jazz y la salsa como ritmos musicales distintos dentro del amplio espectro de lo que puede entenderse como música, será capaz de identificar un objeto de artesanía textil frente a uno de cuero, o como se señalaba previamente, podrá discernir si asiste a un espectáculo de danza o a uno de teatro. Sin embargo, esto no sucede con aquellas que no se encuentran legitimadas

16. En cierta medida, las preguntas abiertas dentro de un cuestionario permiten aproximarse a ellos.

17. Como puede apreciarse en Unesco (2014), existe una diversidad de prácticas medidas por los distintos países en sus respectivos instrumentos. En el caso de Chile, la última ENPCC (2012) realizó mediciones en los dominios de: Artes Visuales, Artes Escénicas, Artes Musicales, Medios audiovisuales e interactivos, Artes Literarias, libros y prensa, Artesanías y Patrimonio Cultural.

en el campo cultural, ya sea porque son difíciles de estandarizar en un cuestionario y ser objeto de consulta, porque aún no existen o no son posibles de distinguir categorías lo suficientemente válidas para desarrollarse como indicadores claros y exhaustivos, o porque sencillamente son desconocidas como tales para la población en general. Este desconocimiento, a su vez, puede derivar de múltiples factores: la especificidad de la práctica en cuanto a su carácter vanguardista o la naturaleza localizada o delimitada en el territorio de una de ellas¹⁸, entre otros. Pero en último término, siempre se deberá a su posición periférica en el campo de producción cultural.

En virtud de este desafío, a través de El Estudio se buscó generar evidencia de carácter cualitativo para una serie de prácticas no legitimadas, con la finalidad de incorporarlas al análisis del fenómeno de la participación cultural¹⁹. El diseño del componente cualitativo de la investigación buscó ser flexible y adaptativo a la naturaleza de las distintas prácticas a investigar; buscó gatillar sucesivas exploraciones que permitan comprenderlas, caracterizarlas y delimitarlas, para así incorporarlas en el quehacer institucional que, por su naturaleza, requiere de información para el ejercicio de sus labores. En forma explícita, este componente no buscó triangular datos ni evidencias a partir de la encuesta, sino cumplir un rol complementario a ésta en la medida que abarca dimensiones diferentes del objeto de estudio. Además, resulta relevante comprender que el componente cualitativo fue diseñado con la intención de cubrir el desarrollo de prácticas culturales en contextos rurales, donde el diseño de la muestra de la encuesta no consideró entrevistas. Respecto de estos, existe una carencia histórica de datos cuantitativos²⁰.

Por su parte, y en diálogo con las versiones anteriores del estudio, el conjunto de prácticas legitimadas fue principalmente abordado desde un enfoque cuantitativo, buscando generar datos analizables bajo técnicas estadísticas y comparables tanto con la evidencia nacional e internacional existente en la materia. El componente cuantitativo se fundamentó en la construcción de un cuestionario que actualizara las modalidades de participación cultural en los distintos ámbitos de medición y a su vez incorporara nuevos dominios no considerados en versiones anteriores.

-
18. Este fenómeno representa un desafío de especial importancia al momento de intentar medir prácticas culturales asociadas a lo que se entiende como patrimonio cultural.
19. Es necesario señalar que un atributo relevante de un cuestionario estandarizado es que su extensión no sea excesiva. Esto constituye una restricción fáctica al momento de incorporar nuevos indicadores a medir. Para el caso de este estudio, se buscó un balance entre innovación, validez, comparabilidad y profundidad en la medición del fenómeno.
20. La Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 excluyó de su marco muestral a viviendas localizadas en centros cuya población urbana era inferior a 10 mil habitantes según las proyecciones de población del Instituto Nacional de Estadísticas de Chile al año 2016.

PARTICIPACIÓN ACTIVA Y PASIVA COMO CRITERIO DE DELIMITACIÓN

La participación cultural se expresa bajo distintas formas o modalidades. En todos los estudios nacionales e internacionales dicha condición se aborda en forma manifiesta. Dentro de las diversas metodologías de clasificación de las modalidades de participación cultural, la más recurrente, e importante, resulta ser la distinción entre formas “activas” o “pasivas” de participar, que se traducirían en un posicionamiento diferenciado entre actor y público o audiencia(s). Por lo general, los indicadores de participación activa refieren a actividades como dibujar, tomar fotografías, bailar o tocar algún instrumento musical, mientras que la participación pasiva se asocia a la noción de “asistencia” al: cine, teatro o a una exposición, entre otras. Si bien dicha distinción podría interpretarse como de sentido común, lo cierto es que resulta especialmente inapropiada para referirse al fenómeno de la participación cultural, pues asume que el público, la audiencia o la persona asiste como un sujeto irreflexivo y un receptor vacío y ausente del proceso creativo que presupone toda práctica cultural, que como se señalaba antes, se caracteriza por su naturaleza intersubjetiva.

Al mismo tiempo, y como plantea Brown (2004), la distinción entre prácticas activas y pasivas representa una clasificación simplista, en tanto el involucramiento y la centralidad o importancia de las prácticas atribuidas por parte de una persona o comunidad no dependen siempre del nivel de “control creativo” que se tenga de ellas, es decir del posicionamiento más cercano o distante que experimentan respecto de lo creado. En términos analíticos, y como señala Glaveanu (2011), toda forma de expresión creativa considera a otros artefactos culturales como precedentes sobre los que se desarrolla el acto creativo. La creación, si bien está identificada como la construcción de “algo nuevo”, se desarrolla *sobre y en* la cultura.

Los artefactos no son creados por individuos y existen solo por individuos: requieren comunicación, atribución de significado, mediación entre uno y otro, creador y miembros de la audiencia... [la creatividad] existe solo en relación a un ensamble cultural estable de normas y productos que alimentan el proceso creativo y lo integran en ciertos resultados (Glaveanu, 2011, p.50).

En esta misma línea, la noción de novedad basada en un repertorio de prácticas anteriores, también deviene creación cuando se le atribuye a la entidad creada la condición de portadora de significado para “otro”, que puede ser una “audiencia” o “público”²¹. La caracterización típica de este último como “pasivo” se ve alterada en el proceso creativo desde el momento en que asume un rol activo en la configuración de lo creado. Lo anterior refiere a que aquello que entendemos como creación, solo adquiere sentido a la luz de los contextos de recepción y atribución de sentido del público, la audiencia u otra entidad que se entienda como observadora o espectadora del acto creativo.

21. O una pluralidad de ellos.

Un buen ejemplo es lo acontecido en espectáculos de música en vivo, donde el público es central en la configuración de la atmósfera del espectáculo, expresándose continuamente e incidiendo en el repertorio a ser escuchado, entre otras formas de participación posibles. Muchas veces, la experiencia de interacción entre público e intérprete(s) es uno de los motivos que conducen a las personas a participar de experiencias de este tipo, en las que, si bien es notorio que quienes se encuentran sobre el escenario tienen mayor “control creativo”, existe una importante actividad desde el mismo público, sin la cual esa instancia no sería la misma.

A la luz de estas consideraciones, El Estudio se fundamenta en la premisa de que la participación cultural es un fenómeno social que se expresa en distintas modalidades que comportan una función creativa por parte de las personas. De este modo, al participar se desarrolla una actividad creativa que da sentido a las manifestaciones, proporcionando un contexto que hace posible su interpretación. Para las personas y colectivos, representa una forma de construcción de identidad, existiendo roles y posiciones diferenciadas, en cuanto a cercanía, del “control creativo” de los procesos.

En términos metodológicos, ello se traduce en una integración más equitativa de prácticas de distinta naturaleza para su medición y caracterización dentro del cuestionario de la encuesta, y también desde el abordaje cualitativo. A modo de diagnóstico, se estimó que las anteriores versiones del estudio habían otorgado mayor preponderancia a aquellas prácticas culturales que se denominan como “pasivas”, siguiendo la lógica de ciudadanos(as) que concurren a consumir bienes y servicios o como espectadores a ciertos dispositivos preparados, interpretados y activados por un grupo experto, normalmente de “artistas”.

Si bien en los anteriores estudios se han incluido prácticas “activas”, su número es acotado y se asocian preferentemente a participaciones dentro del hogar; a su vez, dentro del repertorio de prácticas “pasivas”, predominaban aquellas desarrolladas en espacios culturales especializados donde la posición del público es más distante del grupo experto, en comparación a dispositivos que acontecen en las calles o espacios menos delimitados o de usos múltiples. Sin duda, al ponerse el acento en esas prácticas, las versiones anteriores son consistentes y funcionales a la centralidad de la noción de consumo cultural, pues como señala Bourdieu (1995), “el volumen de público (por lo tanto, su calidad social) constituye sin duda el indicador más seguro y más claro de la posición ocupada en el campo” (p.323).

Continuar realizando mediciones e investigación sobre las prácticas investigadas en las versiones anteriores y sus distintas modalidades de expresión es imperativo para el campo cultural, en tanto formas relevantes y valoradas de transmisión cultural que, sin embargo, distan de ser las únicas. Por esta razón, el cuestionario (componente cuantitativo) incluye una serie de nuevas prácticas de participación. En primer lugar, hay un conjunto de prácticas cuya medición se actualiza y busca ir más allá de los formatos tradicionales tales como producir contenidos para su circulación en Internet, componer canciones, producción de grafitis o participar de un cortometraje, entre otras, que no cuentan

necesariamente con reconocimiento en el campo de producción cultural y tampoco son entendidas necesariamente como aspiraciones a participar de él. En segundo lugar, se encuentran aquellas prácticas que, por la dinámica en que se despliegan, no pueden interpretarse bajo la dicotomía activo/pasivo: desde jugar videojuegos a participar en fiestas de tipo religioso o ritos y festividades de pueblos originarios. Por último, y en sentido transversal a las distintas prácticas consultadas, se incorporaron indicadores que permiten contextualizar su realización; de este modo, se pregunta por el espacio en que se desarrolla la práctica y en compañía de quiénes se realiza.

Desde el componente cualitativo, se rescatan prácticas de participación cultural bajo la forma de estudios de casos, en los que frecuentemente se torna difícil distinguir entre actores y espectadores, categorías que se vuelven inestables y cambiantes, como sucede por ejemplo en el caso del Encuentro de Cultores Acordeonistas de Tenáun, o las acciones del colectivo Red Kolombia Kultura Itinerante, entre otras.

MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN CULTURAL EN PRÁCTICAS LEGITIMADAS

De modo preferente, las prácticas culturales que se presentan como legitimadas en el campo de producción cultural coinciden en gran medida con las definidas como “artes”. Y es precisamente la relación entre “arte” y “cultura” otra de las tensiones de las que la construcción de este Estudio debió hacerse cargo. Al respecto, una opción simple, “políticamente correcta” a juicio de Coehlo (2009), es considerar las artes como un subconjunto de prácticas insertas en la cultura, lo que se ajusta a la definición amplia sostenida por este estudio. Sin embargo, como este mismo autor señala, entre ambas existen diferencias que debiesen ser consideradas al momento de diseñar instrumentos y políticas públicas.

Dentro de una serie de diferencias planteadas por Coehlo, tal vez las más relevantes radiquen en el carácter individual o colectivo del acto creativo. Si bien existen numerosas obras de arte creadas por colectivos, una de sus particularidades se encuentra en la expresión de una subjetividad o un conjunto finito de estas, desde la articulación de una propuesta destinada a la interacción. Según Coelho (2009):

la obra de arte está determinada en última instancia por un individuo (...) [mientras que] la obra de cultura es una obra colectiva; en el proceso, el nosotros es más determinante que el yo (...) [pues] no se destina a un individuo aislado: no tiene sentido para un individuo aislado (pp.309-311).

Del mismo modo, una segunda distinción se relaciona con el “efecto del discurso” que subyace a cada una de estas nociones desde el punto de vista de un observador, en tanto las manifestaciones culturales se centran preferentemente en la reafirmación de una cierta identidad mientras que las artes exaltan la diferencia y operan sobre la redefinición y tensión de una identidad. De esta condición, se deriva que las manifestaciones culturales suelen ser permanentes o periódicas y las obras de arte, en mayor o menor medida, sean efímeras, aun cuando la capacidad de reproductibilidad

técnica de las mismas permite su reactualización permanente. Por último, mientras las artes se enfocarían preferentemente en un motivo estético, las manifestaciones culturales ofrecen una gama siempre mayor de propósitos, como puede ser la supresión temporal de barreras y diferencias sociales, la simbolización de un pasaje o la conmemoración de hechos pasados, entre otros.

Existiendo múltiples posibilidades de crítica y matices aplicables a estas diferencias, lo cierto es que las expresiones artísticas no pueden subsumirse solo como un subconjunto de prácticas culturales, ya sea por su legitimidad o por la capacidad de lograr una autonomía en sus lenguajes. Debido a esto, se optó por desarrollar un esquema conceptual que permitiese agotar el fenómeno de la participación artística desde la mayor cantidad de posicionamientos posibles, y a su vez iluminara categorías que permitan aproximarse a la comprensión de expresiones culturales menos formalizadas. En este último propósito, el componente cualitativo del estudio jugó un rol central, no obstante el cuestionario incluyó un conjunto de indicadores sobre manifestaciones culturales no artísticas.

Al existir categorías ya desarrolladas para las distintas prácticas artísticas que se buscaban medir y numerosos ejercicios de investigación realizados al respecto, se optó por adoptar una estructura de clasificación capaz de ser funcional a la complejidad de propósitos involucrados en el desarrollo del estudio, y orientada a la visibilización de la diversidad de modalidades o formas en que esta se despliega. De este modo, se consultaron los diversos modelos conceptuales citados por Unesco (2014) en su estudio comparado sobre la medición de participación cultural, adoptando el modelo propuesto por Brown (2004). Los principales motivos para seleccionar este modelo radican en su capacidad para abarcar una gran cantidad de prácticas y clasificarlas en dimensiones asociadas al “control creativo” que se tiene de ellas, lo que a su vez permite visibilizar una diversidad considerable de prácticas con sus respectivas modalidades de participación. Como su autor señala, “trasciende disciplina, género, contexto, y nivel de habilidades de quien lo ejecuta [así como] ofrece una utilidad equivalente para un conjunto amplio de actividades artísticas” (Brown, 2004, p.12). Otra consideración relevante fue que el modelo propuesto por este autor fuese producto de una investigación cualitativa, lo que le permitía ser muy oportuno al trabajo de actualización de indicadores no considerados en otras mediciones.

Vale la pena señalar que el propósito de integrar un mayor número y diversidad de prácticas no se agota en el reconocimiento y la necesidad de caracterizar los patrones de participación en ellas. Al contar con más prácticas incluidas, especialmente en el cuestionario, es posible someter nuevamente a prueba teorías relevantes como la noción de homología de Pierre Bourdieu (1995), o la idea de omnivorismo cultural, desarrollada por autores como Peterson (2005) y Chan y Goldthorpe (2007), entre otros. Para ello, el cuestionario provee de una batería importante de nuevas variables de análisis.

En concreto, el modelo propuesto por Brown (2004) se estructura en cinco categorías referidas a distintas modalidades de participación artística según el nivel de “control

creativo” que cada una de ellas implica para el o la participante, siendo la participación inventiva aquella de mayor nivel de control, mientras que la ambiental, la que menor control exige. Si bien la noción de “control creativo” reconoce que quienes se denominan autores(as) o intérpretes controlan una proporción mayor del proceso, logra flexibilizar la dicotomía entre participación activa y pasiva. A su vez, es lo suficientemente clara y simple, lo que posibilita que las distintas modalidades sean claramente entendidas por quien responde.

El Cuadro 1 sintetiza la descripción de este modelo y también ilustra ejemplos de cada una de estas mediciones en el cuestionario correspondiente a la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN ARTÍSTICA, DESCRIPCIÓN Y EJEMPLOS DE ABORDAJE EN LA ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017

Modalidad	Descripción	Ejemplos de abordaje
Inventiva	Es el acto creativo que involucra a la mente, el cuerpo y el espíritu en un acto de creación artística que es único e idiosincrático, e independiente de los niveles de habilidades que se posean	<i>En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿Ha dibujado, pintado cuadros, hecho una escultura o un grabado?</i>
Interpretativa	Es el acto creativo de autoexpresión que añade valor a obras de arte preexistentes, ya sea en forma individual o colectiva	<i>En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha actuado, dirigido o producido alguna obra de teatro?</i>
Curatorial	Es el acto creativo e intencionado de seleccionar, organizar y coleccionar arte para la satisfacción de la propia sensibilidad	<i>En los últimos 12 meses ¿se ha dedicado a coleccionar...?</i>
Observacional	Es el acto creativo de seleccionar y acceder a alguna experiencia artística motivado(a) por alguna expectativa de valor	<i>Durante los últimos 12 meses. ¿Ha ido a ver una película en una sala de cine?</i>
Ambiental	Es el acto creativo consciente o inconsciente de experimentar alguna experiencia artística, en la que no existe una selección deliberada: arte que “a uno le sucede”.	<i>Durante los últimos 12 meses, en relación a las siguientes actividades que se pueden dar en la calle, transporte público, parques o plazas, ¿se ha detenido a verlas o les ha puesto atención por al menos unos minutos?, ¿En qué espacio o lugar vio este espectáculo?, ¿En la calle u otro espacio sin escenario?</i>

Traduciendo estas cinco modalidades en indicadores concretos, la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 cubre un amplio espectro de formas de participación, permitiendo el reconocimiento de una mayor diversidad de vínculos posibles entre las personas y las manifestaciones culturales. A su vez, provee los instrumentos necesarios para caracterizarlos y establecer relaciones con otras variables sociales, que son señaladas por la literatura como determinantes en la forma, naturaleza e intensidad de la participación. Entre ellas se encuentra el capital cultural de la persona, su exposición a instancias de formación y mediación cultural, el nivel socioeconómico de su hogar, la pertenencia a pueblos originarios, la participación en organizaciones sociales, entre otras.

**ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017:
ACTUALIZACIONES Y NUEVAS FORMAS DE PARTICIPACIÓN ARTÍSTICA**

A partir de la estructura clasificatoria desarrollada por Brown (2004), el fenómeno de la participación cultural se despliega en forma más amplia y logra mayor validez como concepto estadístico. En el propósito de considerar nuevas formas de participación y actualizar las existentes en versiones anteriores a los cambios que ha experimentado el entorno cultural en los últimos cinco años, el proceso de construcción del cuestionario comprendió una revisión de las prácticas incluidas y también de la redacción de las preguntas y sus respectivas categorías de respuesta. Evidentemente, esta tarea presentó limitaciones asociadas a la necesidad de mantener el fraseo de un conjunto de preguntas y respuestas que permitiesen una comparación conceptual de algunos indicadores claves a través del tiempo y respecto de estudios internacionales. Sin señalar aquí las modificaciones referentes al módulo de caracterización de los(as) entrevistados(as) y la incorporación del módulo de educación artística y mediación cultural, esta última versión del cuestionario presenta cambios relevantes en la medición del concepto de participación cultural, los que se explicitan a continuación.

En primer lugar, y respecto a las modalidades de participación *inventiva e interpretativa*²², resulta relevante la incorporación de la pregunta sobre la frecuencia de participación para cada una de las actividades consultadas. En cuanto al indicador de participación, el dominio de Artes de la Visualidad presenta cambios en lo que concierne a la fotografía, donde se transita hacia una pregunta específica acerca de sacar fotografías con fines artísticos, enfrentando así el fenómeno del aumento explosivo de la toma de fotografías en la vida cotidiana, expresión de la masificación de las tecnologías y la difusión de las redes sociales digitales. Asimismo, se incorpora una pregunta sobre participación en la realización de murales o grafitis, intentando también aproximarse a formas de expresión más transversales y comunitarias.

22. En el cuestionario de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017, ambas modalidades fueron desarrolladas en forma conjunta.

En el dominio de Música se aprecian cambios relevantes al preguntarse por primera vez, y diferenciadamente, sobre las actividades de composición de música, práctica de instrumentos y canto, así como también sobre el tipo de música ejecutado, cubriendo un amplio espectro de las posibilidades de participación en torno a esta actividad. Asimismo, se incorpora una pregunta referente al contexto social en que estas actividades son realizadas, intentando obtener información sobre la prevalencia y formalidad de la actividad musical, además de su carácter individual o colectivo. En el marco del dominio de Artes Escénicas, se pasa desde la pregunta por la “realización” de una representación teatral a la pregunta por si se ha actuado, dirigido o producido una obra de teatro, lo que permite incluir labores del espectáculo “tras bambalinas”, lo que se replica de manera similar para en el caso de la danza.

Para el dominio de Medios Audiovisuales e Interactivos, esta versión del cuestionario es la primera medición de esta modalidad de participación: por primera vez se consulta por la actuación, dirección y producción de alguna obra audiovisual. En el caso de Internet, la anterior versión solo consultaba sobre la grabación de videos y/o la toma de fotografías. En virtud del explosivo aumento de los usos de Internet y las posibilidades técnicas que ofrece el entorno digital, la versión 2017 incorpora una pregunta sobre la producción o creación de contenidos destinados a ser subidos en la red, así como una consulta adicional por el tipo de contenido creado o producido.

En segundo lugar, se incorpora la medición de la modalidad Curatorial de participación cultural, referente a la disposición y colección de objetos. Esto se traduce en la consulta por la dedicación a coleccionar en los 12 meses anteriores a la medición, y al tipo de objetos coleccionados.

En tercer lugar, se desarrollaron variados cambios relativos a la modalidad de participación Observacional. Primero, resulta relevante la incorporación de la ópera dentro de las prácticas a ser medidas, a lo que se agrega la diferenciación de los espectáculos de música en vivo entre música clásica y “actual” con el objeto de facilitar el desarrollo de hipótesis asociadas al tipo de públicos participantes en ambos dispositivos. Del mismo modo, resulta relevante constatar la reformulación del módulo de Patrimonio, ampliando el sentido de esta noción hacia áreas en las que efectivamente se desarrollan acciones desde la ciudadanía y también políticas públicas. Es así como se incorporan consultas específicas sobre actividades de puesta en valor del patrimonio, además de las dimensiones de patrimonio material y gastronómico. Para este último se realizan consultas específicas según la región de residencia, enfatizando la diversidad cultural existente en el país en este respecto. Por último, se incorporan indicadores referidos a la asistencia a centros culturales.

A su vez, la versión 2017 de la encuesta reincorpora indicadores referentes a Televisión y Radio, en tanto se reconoce su relevancia como medios de transmisión de contenido cultural. Los acelerados cambios en ambas industrias en relación al advenimiento de la tecnología digital representan temáticas muy interesantes de ser investigadas a partir de estos indicadores. Asimismo, una pregunta significativa de este Estudio

es la participación en algún rito, ceremonia, festividad o práctica asociada a algún pueblo originario, lo que no solo implica un reconocimiento de estas como prácticas culturales, sino también permite conocer el involucramiento de la población en general con este tipo de instancias.

Respecto a las modificaciones desarrolladas para todas las prácticas medidas, se destaca la pregunta por el contenido o instancia en la que se participó, lo que podría permitir aproximarse a una mejor caracterización del tipo de participación que mayoritariamente desarrollan las personas que residen en el país. Del mismo modo, se incorporan preguntas que buscan precisar el contexto en el que se realizan este tipo de prácticas, conociendo en qué tipo de espacio se desarrollan y si son realizadas en forma individual o colectiva, lo que permite un estudio más sofisticado respecto de los perfiles de cada actividad desde una perspectiva de sus contextos de socialización. El análisis de ambos indicadores ofrece oportunidades para conocer el uso que se le da a la infraestructura cultural y la importancia relativa de los espacios no especializados en el acceso a diversas manifestaciones. A su vez, permite visibilizar a una diversidad de circuitos artísticos y no solo a aquellos más oficiales y que se desarrollan en espacios culturales de mayor prestigio, o que frecuentemente presentan barreras de acceso, ya sean económicas o simbólicas. De esta concepción deriva, también, la necesidad de modificar conceptualmente la denominación de algunas prácticas, entendiendo que un “concierto” no subsume como categoría a la noción de “música en vivo”, o que una “película” no es el único formato posible para las “obras audiovisuales”.

Es necesario considerar que el cuestionario mantiene mediciones asociadas a ciertos espacios culturales ampliamente reconocidos, entendiendo que en ellos opera una lógica particular de asistencia, asociada a una visita o desplazamiento físico por sobre el soporte o formato en el que se inserta la práctica. Es el caso de espacios como salas de cine, museos y centros culturales, entre otros, donde la experiencia de asistencia constituye un motivo significativo para el desarrollo de una práctica cultural o un conjunto de estas. En este sentido, la medición de la modalidad Ambiental, se entremezcla con la modalidad Observacional, poniendo énfasis en que la calle y el espacio público son espacios en los que ocurren un sinnúmero de formas de participación cultural. Buscando desarrollar una medición válida, se diferencia explícitamente entre aquellos espectáculos que son creados en circuitos de mayor experticia y son dispuestos en escenarios montados en el espacio público, frente a aquellas prácticas que surgen espontáneamente en la calle y encuentran allí su vehículo de expresión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, R. (2014). Dinámicas de patrimonialización y comunidades tradicionales en Brasil. En M. Chaves, M. Montenegro y M. Zambrano, *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 39-66). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Badiou, A. (1991). *Rapsodia por el teatro: Breve tratado filosófico*. Málaga: Librería Ágora.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brown, A. (2004). *The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*. Hartford, CT, Connecticut Commission on Culture and Tourism:
- Castells, M. (2000). Materials for an exploratory theory of the network society. *British Journal of Sociology*, 51, Issue 1, 5-24.
- Chan, T. W. y J. H. Goldthorpe. (2007). Social Stratification and Cultural Consumption: The Visual Arts in England. *Poetics*, 35 (2-3):168-190.
- Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- CNCA (2007). *Encuesta Consumo Cultural 2004-2005*. Valparaíso: Publicaciones Cultura.
- CNCA (2013). "ENPCC 2012, Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, Análisis descriptivo". Santiago: Publicaciones cultura.
- Fernández, C. y Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural: Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo. *Revista Internacional de Sociología*, 69, 585-606.
- Glaveanu, V. P. (2011). Creativity As Cultural Participation. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 48-68.
- Guerrero, C. (2007). Notas para una genealogía del concepto de 'cultura' en América Latina. *Punto de Fuga*, 123-136.
- Peterson, R. A. (2005). Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorousness. *Poetics*, 33(5-6) 257-282.
- Unesco (2006). Comprender las industrias creativas: Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas.
- Unesco (2014). *Cómo medir la participación cultural*. Montreal: UIS publications.
- Williams, R. (1987). *Cultura y sociedad: De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.
- Yúdice, G. (2009). El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global. Gedisa.

PERSPECTIVAS PARA LA REACTUALIZACIÓN DEL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE PARTICIPACIÓN CULTURAL Y TERRITORIO: DESDE LAS EXPERIENCIAS PRESENCIALES AL TERRITORIO-RED

Andrés Keller Riveros

Departamento de Estudios CNCA

En Chile, el análisis de la relación entre participación cultural y territorio generalmente se ha limitado a interpretar los resultados de ciertos patrones de comportamiento —como la asistencia a espectáculos o la compra de bienes culturales— a la luz de las diferencias en las cifras que exhiben las distintas regiones del país. Con el propósito de identificar la existencia de brechas entre las unidades político administrativas, esta clase de análisis responde al objetivo de democratizar el acceso a la cultura y las artes. La centralidad de este propósito se reafirma en los principios del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, estableciéndose que “las personas y comunidades son creadores de contenidos, prácticas y obras con representación simbólica, con derecho a participar activamente en el desarrollo cultural del país; y tienen acceso social y territorialmente equitativo a los bienes, manifestaciones y servicios culturales” (Ley N° 21.045, 2017).

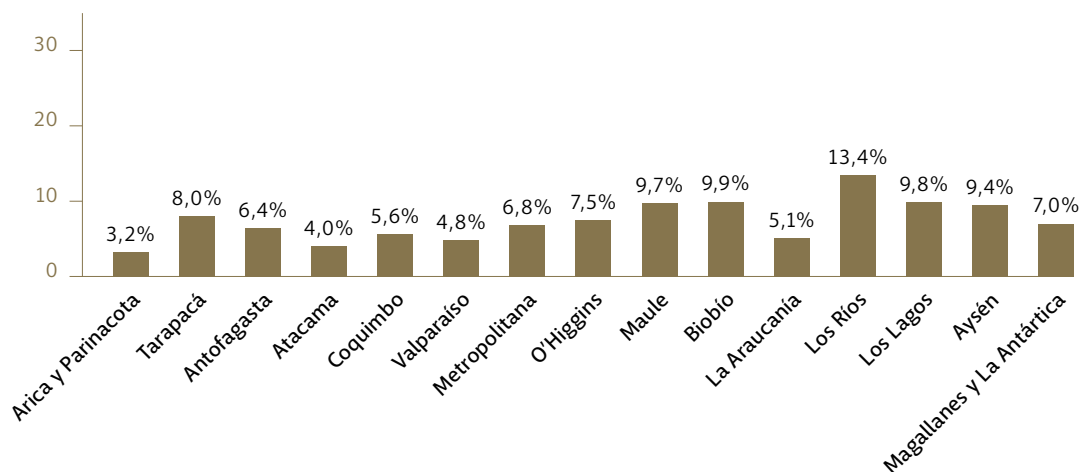
No cabe duda de que el estudio de las variaciones que experimenta la participación cultural según región resulta relevante debido a la persistencia de una forma de inequidad particularmente acentuada en Chile, referida al lugar donde se nace o vive y las oportunidades que de esa condición se derivan. Los datos proveídos históricamente por la encuesta permiten que las distintas asimetrías adquieran una forma.

Por ejemplo, los resultados de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012), permiten apreciar que las regiones Metropolitana y de Valparaíso exhiben proporciones de participación²³ iguales o superiores en todas las disciplinas consideradas respecto del promedio nacional, o que ambas regiones presentan una proporción menor de personas “excluidas”²⁴, que no han participado en los anteriores 12 meses o nunca en su vida en alguna actividad, en referencia al mismo (CNCA, 2017). Se dibuja entonces un mapa de inequidad en las oportunidades de participación cultural de las personas que residen en distintos lugares del país.

23. Medida como asistencia a las siguientes prácticas o espacios artísticos o culturales: Fiestas populares, espectáculos en vivo en el espacio público, exposiciones de artesanía, danzas tradicionales y/o populares, patrimonio natural, prácticas musicales, bibliotecas, juegos tradicionales y populares, cine, conciertos, danza, exposiciones de artes visuales, museos, obras de teatro, circo, proyectos de arte y tecnología.

24. El promedio de población excluida a nivel nacional, que no han participado en los anteriores 12 meses o nunca en su vida en alguna de las actividades consideradas, es de 7,37%.

Personas (%) que declaran no haber asistido en los 12 meses previos a la medición o nunca en su vida a alguna práctica o manifestación artística o cultural según región del país, 2012



Fuente: Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012 (CNCA, 2012).

La centralización en Chile tiene múltiples facetas, pero sin duda se caracteriza por ser transversal a prácticamente todos los ámbitos de política pública, no siendo lo cultural y artístico una excepción. Al hablar de centralización, en este ámbito, no solo se perciben las asimetrías entre la región Metropolitana y el resto del país; esta relación se replica entre grandes y pequeñas ciudades, así como entre las distintas capitales regionales y las provincias, como se deriva de los resultados de estudios cualitativos (CNCA, 2014) que dan cuenta de una percepción generalizada de carencia en el acceso a manifestaciones artísticas y culturales por parte de habitantes de zonas suburbanas y rurales del país.

Bajo estas consideraciones, el propósito de democratización cultural ha sido abordado desde distintas ópticas. Mientras *Chile quiere más cultura: Desafíos de política cultural 2005-2010* ponía el énfasis en el fomento de la infraestructura cultural en ciudades de más de 50 mil habitantes, el fortalecimiento de actividades municipales de difusión artística y cultural, y la articulación con otras intervenciones públicas a escala barrio o comuna como objetivos estratégicos, la *Política Cultural 2011-2016* se orienta a los propósitos de apoyar la gestión cultural en las regiones, la promoción de la participación ciudadana en dicha gestión, y el aumento de la participación y circulación de obras entre las distintas regiones del país, junto a otros.

A su vez, estos planteamientos se han traducido en la formulación y ejecución de distintos programas orientados a promover la equidad en el acceso a la cultura y las artes. Así, en 1998, se creó la línea de financiamiento Fondart Regional, destinada específicamente al fomento de la creación en las regiones del país. Posteriormente, se estableció el programa Acceso Regional, orientado a la provisión de oferta cultural en comunas distintas a las capitales regionales. Con la creación del programa Red Cultura en 2014, esta orientación adquiere una forma más orgánica, buscando articular diversos componentes, cuyo denominador común es la construcción de una red de trabajo y colaboración intersectorial a través del territorio a partir de distintas modalidades de intervención. De este modo, la inversión pública ha adoptado, al menos progresivamente, un enfoque territorial, al considerarlo como un criterio de importancia para la toma de decisiones.

Sin embargo, el objetivo aún inconcluso de democratizar el acceso a la cultura y las artes no es el único principio de la institucionalidad cultural que refiere al territorio. En efecto, la ley que crea el nuevo ministerio plantea que

reconocer las particularidades e identidades culturales territoriales que se expresan, entre otros, a nivel comunal, provincial y regional, como también, en sectores urbanos y rurales; promoviendo y contribuyendo a la activa participación de cada comuna, provincia y región en el desarrollo cultural del país y de su respectivo territorio (Ley N° 21.045, 2017).

Este afán de reconocimiento, inscrito en la ley, supone una nueva mirada a la noción de territorio desde la perspectiva de la institucionalidad cultural, reconociendo la necesidad de profundizar en aquellas manifestaciones características de ciertos territorios. En la misma línea, el reconocimiento de la diversidad cultural, las identidades de pueblos indígenas y el patrimonio cultural como bien público, dan cuenta de una problematización más compleja de la relación entre participación, cultura, artes y territorio. Estudiarla requiere profundizar tanto en definiciones como en indicadores concretos que superen el tradicional análisis de brechas.

Una primera definición necesaria de ser revisada es la de territorio. Toda práctica cultural se realiza en un entorno, el que emerge como algo reconocible cuando se le asignan ciertas características que lo diferencian de otros. En este sentido, el trabajo de Campos (2015) plantea que acceder a un bien o servicio cultural, tanto en el caso de aquellos que suponen una oferta localizada (por ejemplo, el teatro o la danza), como de aquellos que no (televisión, o incluso lectura de libros o periódicos), es siempre un asunto espacial: por razones ligadas fundamentalmente a la cercanía, en el primer caso, o por razones ligadas a la conformación de redes y circuitos de distribución, en el segundo (p.16).

No hay territorio sin cultura, pues las prácticas que la portan son las que le otorgan una identidad reconocible. Como plantea Giménez (1996), el territorio es un espacio habitado y practicado por seres humanos. Esto implica que su presencia sea decisiva

en la construcción de esta noción, pues no existe sin la presencia de colectivos y por tanto de cultura. En segundo lugar, esta definición da cuenta del acto de distinción que se ejerce al hablar de territorio, como porción delimitable de espacio. Si en el análisis tradicional esto puede remitir, por ejemplo, a la idea de región, existen delimitaciones más difusas, pero relevantes, como la idea de comunidad, que remite a una configuración eminentemente social. Finalmente, el territorio es un espacio al que se le agrega valor, es decir, se le visualiza con un cierto objetivo, ya sea instrumental, simbólico o afectivo.

Como organización del espacio, se puede decir que el territorio responde en primera instancia a las necesidades económicas, sociales y políticas de cada sociedad, y bajo este aspecto su producción está sustentada por las relaciones sociales que lo atraviesan; pero su función no se reduce a esta dimensión instrumental: el territorio es también objeto de operaciones simbólicas y una especie de pantalla sobre la que los actores sociales (individuales o colectivos) proyectan sus concepciones del mundo. Por eso el territorio puede ser considerado como una zona de refugio, como medio de subsistencia, como fuente de recursos, como área geopolíticamente estratégica, como circunscripción político-administrativa. etc.; pero también como paisaje, como belleza natural, como entorno ecológico privilegiado, como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como lugar de inscripción de un pasado histórico y de una memoria colectiva y, en fin, como “geosímbolo” (Giménez, 1996, p.124)²⁵.

Corresponderá, entonces, remitirse a la idea de territorio desde una mirada cultural que sea capaz de dar cuenta también de las operaciones simbólicas que se dan allí. Desde una perspectiva institucional, esta mirada ha sido recogida en el trabajo desarrollado en relación al concepto de patrimonio cultural, el que no se orienta a la generalización y la comparación, sino, por el contrario, al rescate y salvaguarda de expresiones que se despliegan en forma específica en ciertos territorios. Estas constituyen una condición esencial para su comprensión como objetos significativos y hasta cierto punto inseparables de su referencia espacial; tampoco es fácil compararlas a aquellas que suceden en otros lugares, lo que en la nomenclatura desarrollada por Campos (2015) podrían traducirse como prácticas con alta adherencia territorial, aun cuando no las considera parte de su análisis.

Resulta necesario destacar que, en la literatura mundial sobre participación cultural, las comparaciones entre territorios son una temática en la que se procede con mucho cuidado. En todo caso, ha quedado establecido que existen prácticas o formas de despliegue cultural que son difíciles de aislar de marcos de comprensión territorialmente situados (Unesco, 2016).

25. El concepto de geosímbolo se define como un lugar, un itinerario, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales reviste a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad (Bonnemaison, 1981).

En este marco, la acción pública en Chile se ha basado fundamentalmente en los preceptos de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de Unesco (2003). Desde el CNCA, se establece una nomenclatura de registro de expresiones²⁶ orientada a “generar procesos de gestión de conocimiento, apropiación social y difusión de los acervos culturales” considerando la participación activa de la ciudadanía en su construcción y focalizándose en cultores y comunidades locales. Debido a este y otros instrumentos, hoy en Chile se reconocen diversas prácticas como los bailes chinos en el norte del país, las colchanderas y colchanderos de Trehuaco y los tejueleros del ciprés de las Guaitecas²⁷. Resulta indicativo que la mayor proporción de prácticas reconocidas como patrimoniales sean denominadas en referencia a un lugar específico, lo que da cuenta de su carácter territorializado; no son replicables ni circulables (en sí mismas) pues adquieren sentido exclusivamente en referencia al contexto en donde se despliegan.

Más allá de la noción de patrimonio, y el debate interdisciplinar existente en torno a su posicionamiento en los campos culturales y artísticos, el principio de reconocimiento a culturas territoriales alude en última instancia a lo que Hiraoka (1996) entiende como “identidades tradicionales”, las que se caracterizan por su fuerte anclaje al espacio, en oposición a las identidades modernas que se sustentan en el tiempo. De ahí que estas no se inscriban necesariamente en la noción de patrimonio cultural; de hecho, la trascienden, involucrando en principio un amplio repertorio de prácticas. La noción de “identidad tradicional”²⁸ vinculada al territorio, en singular, será un obstáculo al momento de diseñar instrumentos de investigación pública, pues como señala Barringo (2013), citando a Henri Lefebvre, el espacio es un producto social resultante de la acumulación de procesos históricos, sujetos a constante cambio y a un dinamismo intrínseco. Por su parte, Molano (2007) afirma que “la identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior” (p.73).

-
26. Sistema de Información para la Gestión Patrimonial (SIGPA). Los ámbitos de registro establecidos por Unesco (2003) son: Tradiciones y expresiones orales, Artes del espectáculo, Usos sociales, rituales y actos festivos, Conocimientos relacionados a la naturaleza y el universo y Técnicas tradicionales artesanales.
27. Bailes chinos son reconocidos desde 2014 por Unesco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Tanto las colchanderas y colchanderos de Trehuaco y los tejueleros del ciprés de las Guaitecas cuentan con el reconocimiento de Tesoros Humanos Vivos por parte del CNCA en 2015.
28. Sin pretensiones de agotar una definición de “identidad tradicional”, puede entenderse como aquella vinculada preferentemente a una circunscripción territorial o a un componente espacial según lo planteado por Hiraoka (1996). Adicionalmente, desde la mirada de Molano (2007), la identidad se entenderá a partir del “sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia (...) (que) puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria”. En este sentido, la identidad tradicional se entendería como aquella altamente vinculada a dicha localización geográfica (p.73).

Por este motivo, la noción de espacio que El Estudio adopta siempre hablará de “identidades”, en plural, bajo la premisa de que la acumulación histórica permite siempre observar elementos de continuidad cuando el objetivo es caracterizarlas. Será la noción de “espacio vivido” la que permitirá dar cuenta de un acceso epistemológico al componente cultural del territorio, espacios “experimentados directamente por sus habitantes y usuarios a través de una amalgama de símbolos e imágenes (...) supera al espacio físico (...) (y es también) un espacio evasivo ya que la imaginación humana busca cambiarlo y apropiarlo” (Barringo, 2013, p.73). Esta comprensión permite acceder a conocimiento, toda vez que serán las percepciones de individuos en relación a su participación en la vida cultural lo que constituirá el *corpus* de datos observables.

Por su parte, Michel de Certeau (2000) reafirma esta noción integrando la idea de una interfase entre elementos móviles y dinámicos que se despliegan en un espacio delimitado, siempre susceptible de ser reinterpretado mediante las prácticas que tienen lugar allí. También fundamental en esta construcción conceptual es la definición de “experiencia” desarrollada por Manuel Castells (2000): “acción de los humanos en sí mismos, determinada por la interrelación entre sus identidades biológicas y culturales, y en relación con su entorno social y natural” (p.7), lo que otorga un rol central a lo relacional como modalidad de creación de significado.

De estas consideraciones se deriva que toda visión institucional produce una o más nociones de identidad territorial que están sujetas a cambios y emancipaciones por parte de las personas, y ante las cuales todo instrumento de medición deberá intentar ser lo suficientemente abierto y flexible. Es necesario explicitar que, así como ocurren procesos de identificación territorial, también hay gestos contrarios que buscan generar “una distancia crítica con la identidad impuesta por grupos de control hegemónicos” (CNCA-PUC, 2017, p.13). Como señala De Grande (2013), en referencia al trabajo de Bruno Latour, lo local constituye una expresión de lo copresencial y lo global en un mismo momento y es desde el discurso de los actores que las distintas escalas espaciales pueden entenderse. Intentar explorar y reconocer este tipo de prácticas ancladas a los territorios desde las referencias espaciales de quienes participan en ellas, es el fundamento del componente cualitativo del Estudio.

Desde una perspectiva práctica, esto significa que delimitar un territorio dependa de donde se sitúe el observador que lo distingue y también de si esa distinción hace sentido colectivo, entre quienes participan en esta u otra práctica. A modo de ejemplo, una investigadora extranjera podría decir que los bailes chinos son una expresión tradicional del norte de Chile, pero sus pares nacionales dirán que se localiza preferentemente en la zona del Norte Chico y central del país, excluyendo al Norte Grande. Tal vez, quienes los practican dirán que se localiza en más lugares, si por ello se entienden los lugares donde se pueden encontrar bailarines y músicos. Por lo tanto, su localización territorial será relativa según el sentido que se le atribuya y la posición que ocupe el observador para emitir este juicio. Las instituciones también observan y generan discursos de identidad cultural, siendo el turismo un sector especialmente activo en esta labor. Esto puede ocurrir, por ejemplo, en denominaciones como la Ruta del Vino o los Barrios Ferroviarios.

En este marco de alta complejidad, resulta necesario dar cuenta de algunos cambios sustanciales que la noción de identidad territorial, -debido al incremento significativo de la movilidad de personas y de contenidos propiciada por los movimientos de globalización y las nuevas tecnologías de comunicación e información-, ha experimentado en las últimas décadas. Como plantea Haesbaert (2013) respecto de los efectos de estos fenómenos:

muchos de los discursos que hablan de desterritorialización están hablando en realidad de una movilidad cada vez mayor y, cuando hablan de la cultura, de un hibridismo de la territorialidad en sentido cultural. En realidad, todos ellos se refieren, sin saberlo, a nuevos tipos de territorios —que podemos denominar territorios-red, o redes que reúnen múltiples territorios—, y de forma más compleja (p.12).

Así, las culturas situadas en un contexto de postmodernidad no presentarían un desanclaje del territorio, sino más bien alteran o crean el entorno en el que se despliegan. Arizpe (2011) dice que “el crecimiento exponencial de las telecomunicaciones, los audiovisuales e Internet, características de la nueva globalidad, están creando nuevas homogeneizaciones culturales y, al mismo tiempo, nuevas diversidades” (p.71), en un contexto de investigación y acción pública que por este motivo se torna aún más complejo y desafiante.

La noción de entorno digital es un ejemplo señero de un nuevo espacio de despliegue de prácticas de participación cultural que adquiere un rol central en el contexto de El Estudio. Al respecto, puede señalarse que su impacto en las prácticas de participación cultural es decisivo en, a lo menos, cuatro ámbitos. Primero, Internet puede entenderse como un espacio de creación y producción de bienes y servicios culturales, es decir, como un campo artístico de mayor o menor autonomía, una manifestación cultural que posee y exige una especificidad propia en el ámbito de los estudios culturales. Segundo, se entiende como una plataforma o soporte que permite el acceso, el consumo y la participación cultural, jugando un rol cada día más determinante en este sentido. Tercero, ha generado importantes cambios en las formas de participación cultural al maximizar el interés y la posibilidad de las personas de acceder a contenidos gratuitos; y por último, ha implicado un aumento en la diversidad de contenidos a los que están expuestas las personas. El impacto de las tecnologías digitales en el ámbito cultural es tal, que hoy Europa cuenta con iniciativas como el proyecto GLAM (Galleries, Libraries, Archives, Museums) que construyen y gestionan la noción de patrimonio cultural desde la participación de una comunidad de usuarios²⁹.

29. Disponible en <https://openglam.org/>

Desde otra perspectiva, un elemento adicional de análisis refiere a la noción de territorio como motivo de creación artística. En este sentido, una práctica cultural puede deber su sentido y condición de existencia al territorio donde se inserta, como se mencionó a propósito de las prácticas tradicionales y aquellas relacionadas con el patrimonio cultural; pero, por otra parte, puede tener al territorio como su objeto de creación, dimensión que no debe ser apartada de un futuro análisis de prácticas más robusto.

Visto así, el análisis de brechas que compara distintas unidades político-administrativas del territorio resulta insuficiente para dar cuenta del conjunto de fenómenos culturales que ocurren como expresiones identitarias que hacen posible la noción de territorio desde una perspectiva cultural. Este capítulo busca explorar algunas vetas de análisis derivadas de El Estudio referentes tanto al conjunto de manifestaciones y modalidades que son inseparables del territorio como en aquellas que tensionan la noción de territorio hacia nuevos tipos.

CONTEXTOS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL: ACTUALIZACIONES EN LA COMPRENSIÓN DE “DÓNDE” SE PARTICIPA

Uno de los propósitos manifiestos del proceso de elaboración del cuestionario de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 fue propiciar las condiciones de medición de un contexto más profundo de dónde acontecen las prácticas de participación cultural, toda vez que esto constituye uno de los espacios de intervención clave para su promoción desde la política pública. Como plantea Campos (2015), existe un repertorio de prácticas de participación cultural que poseen una alta adherencia territorial, es decir, están fuertemente condicionadas por desplazamientos de las personas en el espacio; implican la concurrencia de personas al lugar donde son distribuidos. Entre ellas, Campos distingue a conciertos, espectáculos de danza, exposiciones, bibliotecas, museos y espectáculos de teatro.

Considerando lo anterior, la noción de espacios culturales se trabaja como un nuevo indicador clave desde la perspectiva de las percepciones de la ciudadanía. Durante sus casi 15 años de existencia, la institucionalidad cultural de Chile ha desarrollado variados estudios sobre lo que también se ha entendido como infraestructura cultural (CNCA, 2012, 2017), los que han caracterizado en detalle el stock de espacios culturales existentes en todo el país. Sin embargo, adoptando una perspectiva ciudadana, se aprecia que no existe suficiente información para identificar dónde se desarrollan las prácticas de participación cultural que las personas declaran realizar, lo que resulta muy importante por tres motivos.

En primer lugar, el desarrollo de espacios culturales en Chile ha experimentado un crecimiento importante en los últimos 15 años, gatillado por la fuerte inversión pública en la materia³⁰. En virtud de esto, se vuelve relevante conocer los usos

30. Entre los años 2007 y 2016, y respecto a lo invertido desde la Unidad de Infraestructura de CNCA, se reporta una inversión pública de \$50.362.807.450.

específicos que las personas les dan. A pesar de contar con algunos datos en esta materia (DIBAM, 2017), no existe información suficiente acerca de la relación entre cada práctica cultural y el espacio donde se realizan. Esta clase de análisis permitiría conocer qué tipo de actividades y espectáculos son los que motivan la participación en cada espacio, así como también si estos tienen un perfil individual o colectivo de asistencia. Especialmente relevante resulta ser una aproximación a aquellos espacios no especializados³¹, para los que se cuenta con menores fuentes de información provenientes de registros administrativos.

En segundo lugar, y en virtud de la ampliación de la noción de participación cultural, las prácticas culturales no se despliegan exclusivamente en espacios destinados a su recreación, incluso si se consideran aquellos de carácter no especializado. El espacio público en general, las calles y otras instancias son relevantes en la reproducción de prácticas culturales asociadas a “identidades tradicionales” y de mayor cotidianeidad, así como también el hogar adquiere un nuevo significado como espacio de prácticas culturales en relación a la importancia creciente del entorno digital. Respecto a esto, el tipo de vivienda en que se reside emerge como una variable de medición importante, lo que permitirá analizar su impacto en las formas de participación cultural y la intensidad de las prácticas. Resulta plausible pensar que quienes residen en una casa, por ejemplo, podrán realizar con mayor facilidad actividades que requieren cierto espacio (como las artes de la visualidad) o pueden provocar conflictos con el vecindario (ensayar con una banda de música).

Por último, y como se extrae del trabajo realizado en el contexto de mesas técnicas sectoriales³² para el diagnóstico del instrumento realizadas en 2015, el tipo de espacio donde ocurre la práctica es un buen predictor de la naturaleza y principales características que estas tienen. En este sentido, la participación en espectáculos de artes escénicas al interior de un teatro o centro cultural especializado dará cuenta de un grado de profesionalización del espectáculo, de un tipo de público participante o del lenguaje artístico empleado, en relación a un escenario montado en el espacio público o

31. Según la nomenclatura desarrollada por CNCA (2015) para clasificar los espacios culturales, aquellos de carácter no especializado se entienden como “Otra infraestructura para uso artístico y cultural”. En esta definición se consideran las infraestructuras, bienes inmuebles y espacios públicos y de soporte urbano, que van más allá de los especialmente construidos o habilitados, que sean utilizados para prácticas artísticas y culturales” y “se caracterizan por tener uso habitual y calendarizado de actividades artístico culturales (todos los días; alguna vez al mes; algunos periodos del año). Corresponden, por ejemplo, a salones de edificios municipales, espacios para el deporte y la cultura, anfiteatros abiertos, parques, entre otros” (CNCA, 2017, p.19).

32. Desarrolladas en la fase de diagnóstico (2015) que da origen al proyecto de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

a acciones de carácter espontáneo en las calles. Es importante hacer estas distinciones, en tanto un escenario montado habla de la existencia de una obra profesional destinada a ser exhibida en el espacio público o que adquiere un dispositivo de circulación hacia él en virtud de alguna decisión creativa, mientras que los espectáculos callejeros en vivo forman parte de otro circuito cultural, invisible para este instrumento antes de su actual versión. Resulta interesante explorar las posibilidades que ofrece el cuestionario respecto a aproximaciones hacia la modalidad de participación ambiental³³, que considera al espacio público y sus distintas entidades (calles, plazas, parques, transporte público) como un espacio de despliegue de la participación cultural.

En todos estos casos, el cuestionario de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 ofrece categorías que permiten dimensionar la prevalencia de este tipo de contextos en las distintas modalidades de participación artística estudiadas. Al respecto, el principal indicador se obtiene de la pregunta "¿en qué espacio o lugar... (vio, sucedió, etc.)?", cuyas categorías de respuesta sintetizan la gama de posibilidades presentada para todas las prácticas de participación artística observacional incluidas en el cuestionario. Adicionalmente, por primera vez se introduce una consulta específica respecto a la comuna en dónde se desarrolló la participación, lo cual abre una relevante veta de análisis posterior respecto a desplazamientos metropolitanos e interurbanos asociados a la participación cultural en Chile.

Desde otra perspectiva, incorporar entre los motivos de participación consultados a la ciudadanía la posibilidad de un acceso *casual* a la práctica, permite dar cuenta de los circuitos de movilidad urbana de las personas e ir configurando una relación entre los patrones de desplazamiento cotidiano y la posibilidad de experimentar prácticas culturales, una forma de inequidad hasta ahora muy poco explorada en Chile. Si bien los cuestionarios anteriores abordaban esta modalidad desde la noción de "espectáculos en vivo en el espacio público", la versión 2017 la explicita como categoría de respuesta para casi todas las prácticas de participación cultural consultadas. A su vez, en el caso específico de aquellas que de modo recurrente adquieren sentido en el espacio público, se realiza una actualización relevante de las posibilidades existentes al incorporarse la realización de murales, *mapping* y grafitis, entre otras. Otros motivos de participación considerados por el cuestionario refieren al contexto de vacaciones o a la realización de actividades artísticas y culturales como actos previos a otra actividad, lo que da luces de comportamientos asociados al territorio y "encadenamientos" que ocurren entre las distintas prácticas de la vida social en general.

33. Entendida, para efectos de este estudio, como "el acto creativo consciente o inconsciente de experimentar alguna experiencia artística, donde no existe una selección deliberada: arte que 'a uno le sucede'". Basada en el modelo desarrollado por Brown (2004).

Finalmente, cabe destacar que el cuestionario de la versión 2017 del instrumento mantiene una estructura híbrida en lo que corresponde a los módulos de participación que mide. En este sentido, coexisten preguntas que refieren a una determinada disciplina artística o lenguaje (obras de teatro, música en vivo, objetos de artesanía, entre otros) con espacios o soportes que podrían albergarlas (salas de cine, centros culturales³⁴, museos), lo que permite probar de mejor modo —en conjunto con la pregunta anteriormente descrita sobre contexto de participación—, estas hipótesis relacionadas a la adherencia territorial de ciertas prácticas. Asimismo, este enfoque asume que existen barreras de distinta índole (físicas, económicas, simbólicas) asociadas a la asistencia a espacios culturales, que forman parte del análisis necesario para la toma de decisiones en este ámbito de política pública.

**ACTIVIDADES DE ALTA ADHERENCIA TERRITORIAL:
ACTUALIZACIONES EN RELACIÓN A PRÁCTICAS
ASOCIADAS AL PATRIMONIO CULTURAL**

Como se mencionaba anteriormente, algunas prácticas de participación cultural no son realizables o carecen de todo significado fuera del territorio en donde se desarrollan. Respecto de estas, el cuestionario de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 introduce nuevos indicadores y actualizaciones relevantes a los ya existentes. Ciertamente son prácticas con alta “adherencia territorial”, en tanto forman parte de las culturas populares y tradicionales, y las que se entienden como patrimoniales, estando ancladas a los territorios aun en mayor medida que las ejemplificadas por el autor.

En primer lugar, se incorpora una pregunta abierta sobre cuáles son las principales costumbres o tradiciones típicas de la zona donde se reside, buscando capturar un discurso emergente de identidad. En segundo término, el cuestionario cuenta con preguntas acerca de prácticas en ritos, ceremonias, festividades o prácticas de pueblos originarios, sobre las que además es posible conocer su localización geográfica. Al mismo tiempo, se desarrollan módulos de patrimonio cultural material de carácter inmueble y patrimonio gastronómico. Este último, se consulta en forma diferenciada para las distintas regiones del país ofreciendo un discurso identitario desde lo institucional (“platos típicos de cada zona del país”) el cual se busca contrastar con las percepciones y prácticas de los(as) ciudadanos(as) que residen en ellos, quienes, además, pueden nombrar qué tipo de preparaciones consideran ellos que les identifican en relación al territorio donde habitan.

34. La Encuesta Nacional de Participación Cultural incorpora un módulo específico sobre Centros Culturales.

Desde el componente cualitativo del estudio, se buscó profundizar en forma clara en este conjunto de prácticas, que por su naturaleza altamente localizada son difíciles de abordar en extensión en el marco de un cuestionario estandarizado. En este sentido, de los 23 casos de estudio considerados, pueden distinguirse dos conjuntos de prácticas abordadas; las primeras, se ciñen estrictamente a la noción aquí señalada respecto a su “total” adherencia territorial y representan manifestaciones patrimoniales o de cultura popular, tradicional, que no son posibles de entender en su significado cultural posible fuera del territorio. Un segundo conjunto de prácticas se vincula a modalidades de participación artística, y pese a presentar un importante componente de adherencia al territorio, dichas prácticas son susceptibles de ser replicadas en otros contextos y a su vez, ser puestas en circulación de modo más simple. No obstante esta diferencia, el total de casos se estructura en torno al objetivo de reconocer este tipo de patrones de participación y generar categorías emergentes que permitan su comprensión desde la política pública.

En este marco, las principales hipótesis a someter a prueba se asocian a capturar el significado que los(as) ciudadanos(as) informantes del cuestionario u observados a través de los 23 estudios de casos atribuyen a la idea de “costumbres o tradiciones típicas de su zona”. Ciertamente, ese corpus de datos representa evidencia que permitirá caracterizar de mejor manera la complejidad de las identidades presentes y a su vez poner de manifiesto las “disidencias” frente a los discursos oficiales e institucionales, subrayando así su carácter contingente, dinámico y específico.

**PARTICIPACIÓN CULTURAL EN ENTORNO DIGITAL:
APROXIMACIONES A UNA TEMÁTICA EMERGENTE DESDE LA
ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017**

El advenimiento de las tecnologías de comunicación e información digitales ha supuesto, como se señaló anteriormente, una modificación en la noción de territorio, en la que se vuelve clave la temporalidad del proceso por sobre su espacialidad. Ciertamente, la distinción entre lo análogo y lo digital es transversal a todos los dominios artísticos y culturales, y por ello, representó un desafío para la estructuración del cuestionario³⁵. La principal pregunta es si la cultura digital es un dominio (Internet) o un soporte (territorio) donde se despliegan prácticas diversas (Unesco, 2016). Hoy no existe una respuesta clara o categórica al respecto desde el conjunto de investigaciones aplicadas en el ámbito cultural, sin embargo, estas deben ser adaptativas a las necesidades de medición desde una perspectiva pragmática. Por este motivo, para efectos de la cuarta versión del cuestionario, el entorno digital constituye un dominio y también un soporte.

35. En la comunidad académica internacional se considera la distinción explícita entre lo análogo y lo digital como una premisa básica al momento de construir un instrumento sobre participación cultural (Unesco, 2016)

En primer lugar, y entendiéndolo como un dominio específico, el cuestionario actualiza las preguntas sobre usos de Internet, incorporando aquellos referidos a búsqueda de información, comunicación, entretención, comercio, telefonía, trámites y también consultas específicas sobre usos asociados a las artes (obras de teatro, danza, obras audiovisuales, libros, etc.), además de ajustar los tiempos asociados a frecuencias de participación en función de la importancia creciente que el uso de Internet tiene en la vida cotidiana de los(as) ciudadanos(as). Un aspecto relevante es la incorporación de indicadores referidos a usos de “Web 2.0”, como la realización de comentarios y su producción. A esto se agrega una consulta vinculada específicamente a la modalidad inventiva; creación de contenidos que solo son posibles en tanto existe un medio digital que los propague (blogs, podcast, etc.) o contenidos que se prefiere generar desde un lenguaje digital (fotografías, videos, etc.). Finalmente, se dispone de indicadores de gasto monetario en lo referente a Internet y plataformas audiovisuales, diferenciando los distintos usos posibles de ellas.

En segundo lugar, y comprendiendo al lenguaje digital como un soporte o territorio de despliegue de prácticas de participación cultural, se consideran una serie de consultas referidas a la visualización y experiencia de manifestaciones artísticas y culturales a través de tecnología digital, como artes escénicas, obras audiovisuales y libros, entre otros. Este tipo de preguntas permite abrir el análisis a una serie de hipótesis asociadas a la transmedialidad y los usos personalizados de plataformas para participación de carácter individual o colectivo.

Finalmente, y respecto a la temática de entorno digital, el cuestionario avanza en proveer algunos elementos empíricos que permitan analizar tres hipótesis relevantes que se discuten en la comunidad académica y los tomadores de decisiones de políticas públicas a nivel mundial³⁶. Primero, la relación entre el tipo de soporte (digital o análogo) y la profundidad de la participación cultural, entendiendo que existen evidencias que sugieren que la vinculación a través de experiencias digitales —no obstante su mayor periodicidad—, son más superficiales que aquellas realizadas mediante un lenguaje análogo. Segundo, aquella hipótesis referida a la “desmaterialización” de la cultura y el consiguiente vaciamiento y disminución de participantes en espacios culturales físicos, y tercero, la relación entre edad y participación cultural digital, entendida como un problema de política pública, en tanto nueva fuente de inequidad en lo referente a la participación cultural.

36. Hipótesis esgrimidas en el marco del “International symposium on the measurement of digital cultural products” de Unesco (2016), Montreal, Canadá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arizpe, L. (2011). Cultura e identidad: mexicanos en la era global. *Revista de la Universidad de México*, 70-81.
- Barringo, D. (2013). La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración. *Quid N°16*.
- Brown, A. (2004). *The Values Study: Rediscovering the meaning and value of arts participation*. Hartford, CT, Connecticut Commission on Culture and Tourism: Disponible en <http://www.wolfbrown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf>.
- Campos, L. (2015). Análisis del consumo cultural en clave territorial: Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009. *Contenido. Arte, cultura y ciencias sociales*. VolN° 5, 3-14.
- Castells, M. (2000). *Materials for an exploratory theory of the network society*. *British Journal of Sociology*, Vol N°51, Issue 1, 5-24.
- CNCA (2002). *Cartografía Cultural de Chile: Lecturas cruzadas*. Disponible en <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Cartografia-Cultural-de-Chile.-Lecturas-Cruzadas.pdf>
- CNCA (2014). *Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural*. Santiago: Disponible en <http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/06/participaci%C3%B3n-y-pr%C3%A1cticas-de-consumo-cultural1.pdf>.
- CNCA (2016). *Estadísticas Culturales: Informe Anual 2015*. Santiago.
- CNCA (2017). *Catastro de Infraestructura Cultural Pública y Privada*. Santiago.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*. Ciudad de México: Cultura libre.
- De Grande, P. (2013). Constructivismo y sociología. Siete tesis de Bruno Latour. *Mad Universidad de Chile*, 48-57.
- Giménez, G. (1996). Territorio y cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol II, 9-30.
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 9-42.
- Hiernaux-Nicolas, D. (2005). ¿Identidades móviles o movilidad sin identidad? El individuo moderno en transformación. *Revista Geografía Norte Grande*, 34, 5-17.
- Molano, O. (2007, N°7). Identidad cultural, un concepto que evoluciona. *Ópera*, 69-84.
- Pontificia Universidad Católica de Chile (2017). *Documento final de claves transversales: estudios de casos Participación Cultural en Chile*. Santiago.
- Unesco. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París.
- Unesco. (2016). International Symposium on the Measurement of Digital Cultural Products. <http://uis.unesco.org/en/news/international-symposium-measurement-digital-cultural-products>. Montreal.

ACCESO TEMPRANO A ACTIVIDADES ARTÍSTICO-CULTURALES Y PARTICIPACIÓN CULTURAL EN LA ADULTEZ

Paula Pérez Morgado

Departamento de Estudios CNCA

Uno de los principales objetivos del estudio Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 es proporcionar información sobre las formas de participación cultural y los factores que influyen en ella. Dicho objetivo nace de un principio clave de la institucionalidad cultural, a saber: la necesidad de avanzar hacia un ejercicio pleno del derecho a participar en la vida cultural de la comunidad. Según esa perspectiva, conocer la relación entre las experiencias artístico-culturales tempranas y las formas e intensidad de la participación cultural adulta y contar con información sobre el efecto de la educación artística y la exposición temprana a las artes, es un insumo de primera necesidad para perfeccionar las políticas culturales, tanto en lo que corresponde al acceso a las artes y la cultura —fundamentalmente mediante mecanismos que contribuyan a la formación de públicos—, como en lo tocante al establecimiento y expansión de instancias que fomenten la participación conjunta de grupos familiares diversos y el sistema educativo.

En este apartado se discute la importancia del acercamiento temprano a las artes y la cultura a partir de investigaciones desarrolladas previamente para introducir la necesidad de un módulo específico en la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Entre los nuevos temas que se incluyen en esta versión del Estudio hay un módulo dedicado a las experiencias tempranas de participación en actividades artísticas y culturales y la presencia de mediadores en el entorno inmediato de los niños, niñas y jóvenes. También se describen los efectos de la socialización en las artes en la participación cultural y se discute el impacto social de la participación artística. A renglón seguido se describen las principales características del módulo de Educación Artística y Mediadores Culturales, para terminar con una breve exposición de algunas líneas de trabajo al mediano plazo que se abren al contar con información sobre esta materia.

Este ejercicio no se agota en la investigación académica; por el contrario, es de suma utilidad para la acción pública en artes, cultura y patrimonio, puesto que proporciona una línea base de información para la construcción de futuras políticas que incluyan a las familias, las escuelas, los espacios de mediación y a los mediadores culturales.

EL PAPEL DE LAS ARTES Y HUMANIDADES EN LAS SOCIEDADES DEMOCRÁTICAS

Para hacer posible el ejercicio de los derechos culturales, no basta con reconocer y fomentar las expresiones culturales no consagradas por parte del Estado. En un contexto de desigualdades sociales múltiples como el que caracteriza a nuestro país, reducir brechas económicas, sociales y culturales es una tarea de primera necesidad. Los esfuerzos por lograr reconocimiento y respeto por la diversidad cultural debiesen ir acompañados por una estimulación de las capacidades para comprender expresiones de alta cultura y posibilitar la participación en esos espacios. La educación formal es uno de los espacios más importantes para impulsar la participación y nivelar las oportunidades para acceder al mundo del arte y la cultura consagrada, así como se puede constituir en un espacio que paralelamente contribuya a la valoración de las culturas locales que portan los propios estudiantes.

En otras palabras, para que las personas puedan ejercer a plenitud su rol como ciudadanos es necesaria la participación cultural efectiva en un espacio social que se perciba como propio, y una de las formas de lograrlo es a través de una educación integral que prepare a los ciudadanos para la vida en común.

Autores como Martha Nussbaum (2010) sostienen que la educación está en crisis debido a un cambio de foco en los objetivos dominantes. Así, por ejemplo, el afán por mejorar indicadores económicos ha tenido como consecuencia que las materias científicas y tecnológicas ocupen un rol prominente, en desmedro de las artes y las humanidades.

Los cambios críticos a los que refiere Nussbaum (2010) tienen que ver con la disminución y eliminación de materias y carreras de artes y humanidades en todos los niveles educacionales. Las artes y humanidades no solo están siendo relegadas al nivel de la educación formal, sino que ya no gozan de su antiguo prestigio: niños, niñas, jóvenes y apoderados ya no las consideran importantes. Lo mismo ocurre con los aspectos humanistas de las ciencias, entre los cuales se pueden mencionar la capacidad crítica, la imaginación y la creatividad. Mantener y fortalecer estas aptitudes no solo impactaría en el futuro de la democracia, sino que también en la economía, que requiere cada vez más de soluciones innovadoras y en las que las industrias creativas han probado ser un componente significativo de las economías desarrolladas.

Si bien la ciencia y la tecnología son claves para el desarrollo de los países, el énfasis y las formas de abordarlas están anclados en formas mecánicas de aprendizaje, y existe un riesgo de sacrificar áreas fundamentales como las artes y las humanidades en favor de contar con más horas de ciencias, sin considerar que las habilidades que se desarrollan a través de las artes y humanidades son necesarias y complementarias para las ciencias y la tecnología. Como señala Nussbaum (2010), el énfasis en las artes y humanidades se hace necesario en un escenario como el actual, en el que estas corren el peligro de desaparecer. A largo plazo, incluso el desarrollo económico que se busca impulsar a través de las ciencias y la tecnología puede verse comprometido cuando se ignoran las capacidades que se ven fortalecidas por una educación integral en la que

se cultiven “las facultades de pensamiento y la imaginación que nos hacen humanos y que fundan nuestras relaciones como relaciones humanas complejas en lugar de meros vínculos de manipulación y utilización” (Nussbaum, 2010, p.25). Habilidades como el pensamiento crítico, la creatividad para la innovación y la empatía frente a los demás, deben ser desarrolladas para el ejercicio de la democracia. Aspectos como, por ejemplo, el manejo respetuoso de los recursos ambientales y las formas de abordar los desafíos de vivir en comunidades que se vuelven cada vez más multiculturales, dependen de las capacidades antes descritas. De ahí que Nussbaum afirme que la educación no debe ser solo para “la renta”, sino pensada para la democracia.

El rol central que le otorga Nussbaum a la educación en las artes y las humanidades para la democracia tiene relación con la forma en que se entiende la cultura, la participación cultural y las políticas culturales en esta publicación. Al trabajar con una definición amplia de cultura y participación cultural, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio ha adquirido una responsabilidad doble. Por una parte, debe continuar desarrollando las tareas encomendadas al CNCA, haciéndose cargo de las políticas culturales específicas o sectoriales y, por otra, abrirse a temas relacionados con “el sustrato cultural de la sociedad” (Garretón, 2008, p.77).

Las acciones orientadas a posibilitar el acceso a experiencias artístico-culturales e instancias de apreciación y apropiación de las expresiones propias del patrimonio cultural por parte de los habitantes del país —y en particular por niños, niñas y jóvenes debido a su estatus especial en la legislación— son fundamentales en un contexto de significativa desigualdad social y de cambios sustanciales en el sistema educacional. En sociedades con altos niveles de desigualdad social, como la chilena, brindar la posibilidad de un acceso igualitario a una educación integral es una, si no la primera, de las metas. Ningún sistema educacional logra sus objetivos integradores si sus beneficios solo alcanzan a una parte privilegiada de la población.

La desigualdad tiene consecuencias económicas, sociales y repercute negativamente sobre la legitimidad del sistema político. En *Desiguales* (PNUD, 2017), las desigualdades sociales se definen como

Las diferencias en dimensiones de la vida social que implican ventajas para unos y desventajas para otros, que se representan como condiciones estructurantes de la vida, y que se perciben como injustas en sus orígenes o moralmente ofensivas en sus consecuencias, o ambas (p.18).

La desigualdad se expresa en cómo se distribuyen los recursos entre las personas, incluyendo ingresos, educación, salud, empleo, vivienda u otros.

En la literatura sobre la materia (Bourdieu, 2010; Chan y Goldthorpe, 2007; Coulangeon, 2013; Gayo et al., 2016) existe abundante evidencia del significativo impacto que las desigualdades sociales tienen en la participación cultural, en especial cuando esta es medida en términos de asistencia a actividades artísticas tradicionalmente

consideradas de alta cultura. Entre los factores más significativos está el nivel educacional alcanzado por las personas y el acercamiento al arte en la infancia. En este escenario, el sistema educacional y la familia de origen son los espacios primordiales donde se generan las diferencias de participación.

La gran mayoría de los países —y Chile no es la excepción— cuentan con un espacio para las artes en el currículum educacional. Aunque el significado “educación artística” varíe según el lugar y el contexto, lo que es común para la mayoría de los casos es que el discurso sobre la importancia de las artes se enfrenta a una realidad material escasa en recursos para desarrollar las artes de manera óptima en los establecimientos educacionales (Bamford, 2006). En nuestro país el tiempo que se utiliza para estas materias es escaso, y disminuye conforme se avanza en el ciclo educativo. Mientras en primer ciclo básico el currículum indica cuatro horas semanales para artes (dos para música y dos para artes visuales), en el segundo ciclo se dedican tres horas (o dos si la escuela no cuenta con jornada escolar completa). En la enseñanza media solo hay dos horas contempladas para las artes y, además, los estudiantes están obligados a elegir una de artes visuales o música, pero no ambas. En la enseñanza media técnico profesional, por otra parte, no hay horas dedicadas a las artes (Mineduc, 2016).

No solo la cantidad de horas dedicadas a las artes y humanidades son escasas. El sistema escolar es deficiente a la hora de instalar capacidades básicas para construir sobre ellas habilidades avanzadas. Tomando como ejemplo los niveles de comprensión lectora —una de las bases para lograr ejercer el pensamiento crítico³⁷—, se puede concluir que falta aún mucho por hacer. Tanto mediciones locales como internacionales indican un déficit de comprensión lectora. La Encuesta de Comportamiento Lector, que incluyó en su versión 2011 un módulo sobre comprensión lectora, concluyó que un 84% de las personas no comprenden adecuadamente lo que leen, y solo el 3% logra evaluar críticamente un texto y generar hipótesis a partir de este. En el 2016 la OCDE, en un estudio comparativo entre sus países miembros, descubrió que en Chile solo uno en 60 adultos ostenta los niveles más altos en lectura, habilidades numéricas y resolución de problemas (OCDE, 2016, p.2).

En este contexto el sistema educativo asoma como un elemento clave en la disminución de las desigualdades, aumentar competencias y el ejercicio del derecho democrático a la participación cultural.

37. Según la OCDE se busca medir las habilidades lectoras que se orientan a “(...) la comprensión, el uso y la reflexión sobre textos escritos, con el fin de alcanzar las metas personales, desarrollar los propios conocimientos y potencialidades y participar en la sociedad”. (OCDE, 2013, p.173). Estas habilidades no se refieren solo a lo literal encontrado en un texto, la comprensión lectora también implica entender y generar significados a partir de textos, ejercicio en el que el conocimiento y experiencias anteriores del lector juegan un papel importante.

Sobre lo que concierne específicamente a la participación cultural, se puede concluir que, por una parte, “los procesos de ‘llegar a ser/convertirse un espectador’ o un ‘público’ se apoyan en los procesos de formación de la identidad individual y colectiva” (Fleury, 2014, p.19). De tal modo que no solo es importante la formación inicial o temprana, sino también la formación continua a lo largo de la vida, así como la pertinencia territorial y el entorno social en los que se inscriben estos procesos, ya que más que crear públicos, lo que se pretende es dar herramientas a los ciudadanos para ejercer sus derechos y participar de la vida democrática. Para Fleury, el componente colectivo es central en el papel que cumplen el arte, la cultura y el patrimonio en la cohesión social y el sentido de pertenencia en la comunidad local, nacional y global.

EXPLORANDO LA EVIDENCIA SOBRE EXPOSICIÓN A LAS ARTES Y

LA CULTURA EN LA NIÑEZ Y SUS EFECTOS SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Al igual que en otros países, las encuestas de participación cultural en Chile se han centrado en la asistencia a una serie de actividades de referencia, como conciertos de música clásica, teatro, danza y museos. Cuando este tipo de información se cruza con variables socioeconómicas como ingreso y nivel educacional, se descubren patrones desiguales de participación: las personas de mayor estatus social participan considerablemente más que las demás. La apuesta de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 es desafiar la división entre alta y baja cultura y mostrar que, al ampliar la gama de actividades que se estudian, existen patrones distintos, donde no necesariamente las personas de bajos ingresos y menores niveles educacionales u otros grupos minoritarios o considerados como excluidos son no-participantes, sino que, más bien, participan en actividades diferentes. El dinamismo propio de la participación cultural requiere que los instrumentos se adapten a prácticas emergentes, como las que pueden darse a través de Internet, los grupos informales que se reúnen para realizar manualidades o las actividades que se popularizan entre los jóvenes. Además de incorporar nuevas modalidades de participación, se hace necesario trabajar en la detección de patrones emergentes de participación cultural y precisar los determinantes de la participación cultural. Es precisamente en este contexto que la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 incorpora variables que han demostrado tener efectos considerables en la participación cultural, entre ellas la influencia de las experiencias tempranas y la educación artística durante la niñez en la participación cultural a lo largo de la vida.

La participación cultural (cuando es efectiva, pertinente y generalizada entre la población) se convierte en parte de un círculo virtuoso, en especial para niños y niñas, quienes, al participar de las artes y la cultura, incrementan su bienestar emocional así como su desempeño en una serie de indicadores educativos (Bamford, 2006; Oskala, Keaney, Chan y Bunting, 2009).

En variados estudios la participación cultural o artística se asocia a ciertos beneficios tanto sociales como individuales. Entre ellos se destacan los impactos en la salud, buena satisfacción con la vida, baja ansiedad y depresión (Cuypers et al., 2011; Matarasso, 1997; Guetzkow, 2002). También se han observado, en el caso de los niños,

mejoras en el rendimiento escolar, el bienestar emocional y el comportamiento (Elsley y McMellon, 2010; Martin et al., 2013). En la línea de las mejoras a la salud, se ha descubierto que la participación artística contribuye también al desarrollo personal, mejora del bienestar psicológico, aumento de la confianza y la seguridad personal, mejora de la creatividad, desarrollo de capacidades y habilidades de las personas (Guetzkow, 2002; Matarasso, 1997; Williams, 1997), mejora en la calidad de vida (Galloway, 2006) y en la integración social de los individuos (Van Eijck y Lievens, 2008; Chan, 2013).

Teniendo en cuenta los variados beneficios que reporta la participación cultural a lo largo de la vida, se hace necesario conocer los factores que impactan en la participación cultural “legítima”. Se han identificado diversos factores en la literatura, particularmente relacionados con características sociodemográficas, como la edad, el género, la etnia o la localización geográfica de las personas. Sin embargo, los factores más prominentes son socioeconómicos y se relacionan con la estratificación social, en especial las características de la familia, el nivel educacional y la participación en actividades artístico-culturales durante la niñez. Bourdieu (2002) señala que existe un vínculo estrecho entre estratificación social, capital cultural y gusto, por lo que los factores ligados con la participación cultural son un reflejo de la posición social de las personas (Bourdieu, 2013. Ver también Peters en esta publicación).

En lo referente al efecto de las experiencias tempranas de participación en las artes, Oskala et al. (2009), en su trabajo sobre la encuesta Taking Part (llevada a cabo en Inglaterra y Gales), identifican que las variables predictoras de la participación son: el nivel educacional, el estatus social, el origen étnico y las experiencias tempranas relacionadas con el arte y la cultura. En la versión 2005-6 de la mencionada encuesta, se investigó el efecto de experiencias pasadas en la participación artístico-cultural. Este estudio consultó si padres u otros adultos incentivaron la participación artística entre los 12 y 15 años, determinando que los incentivos para participar en artes durante el rango de edad estudiado, tienen como consecuencia una participación significativamente más alta en la adultez, tanto en lo que refiere a asistencia como a prácticas artísticas.

Entre las posibles explicaciones de la importancia del incentivo a participar en la niñez se encuentra la familiaridad con la experiencia artística, lo que elimina barreras simbólicas a la participación tales como sentirse incómodo o fuera de lugar³⁸ (Oskala et al., 2009). Esta observación se condice con los hallazgos de estudios cualitativos encargados por el CNCA (2014), en los que se identifican varias barreras a la participación, entre las que se destacan factores de proximidad espacial, gusto y aspectos simbólicos de la participación.

LA FAMILIA Y EL SISTEMA EDUCACIONAL: PRINCIPALES ESPACIOS PARA LA SOCIALIZACIÓN TEMPRANA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

La familiaridad con las artes en la niñez también naturaliza o desmitifica la participación en actividades artístico-culturales, así, se percibe que las “personas como yo” realizan este tipo de actividades y estas se convierten en una posibilidad que perdura a lo largo de la vida (Oskala et al., 2009, p.11). El acceso temprano a la cultura

en sus distintas modalidades contribuye a disminuir brechas materiales, simbólicas y psicológicas (cognitivas y motivacionales) a la participación, ya que permite contar con las herramientas necesarias para apreciar y disfrutar de experiencias artísticas y, por lo tanto, hacer de la participación un aspecto relevante en la vida de las personas.

Junto con el nivel educacional, el grupo familiar es el otro factor que mayor influencia ejerce sobre la participación cultural (Nagel & Ganzeboom, 2002). Es más, de acuerdo a la teoría de la reproducción cultural propuesta por Bourdieu y Passeron (1996), es precisamente la importancia de la familia el motivo de que la participación cultural sea un fenómeno altamente estratificado. Esto se refleja, por ejemplo, en el buen desempeño escolar, que se relaciona con la transmisión de capital cultural que entrega las capacidades de base para comprender los códigos necesarios para el éxito en la escuela y que, finalmente, permite el acceso a instituciones de educación superior prestigiosas. En este escenario es necesario prestar atención a estos espacios, en tanto son los principales creadores de las diferencias en términos de adquisición de capital cultural y por lo tanto permitirían también lograr nivelar la distribución de este tipo de recursos. En palabras de Bourdieu y Passeron (2003)

el estado actual de la sociedad y de las tradiciones pedagógicas, la transmisión de las técnicas y hábitos de pensamiento exigidos por la educación remite primordialmente al medio familiar. Por tanto, toda democratización real supone que se los enseñe allí donde los más desfavorecidos pueden adquirirlos, es decir en la escuela (p.110).

Es en este contexto que se desarrollan dos grandes modelos relacionados con la socialización en las artes y la cultura: un modelo de reproducción cultural y otro de movilidad cultural.

El modelo de reproducción cultural, siguiendo a Nagel y Ganzeboom (2015), se basa en los planteos de Bourdieu, por lo que la socialización en las artes es un proceso que fundamentalmente realizan los padres en el hogar, traspasando su capital y posición social a su descendencia. Así, la familia se constituye como el primer espacio donde

▼ 38. El caso francés es ilustrativo de los efectos de la carga simbólica de las definiciones de público. Hasta fine de los años 60, la política cultural apuntaba a promover la alta cultura, lo que terminaba beneficiando a los grupos privilegiados. En este contexto, el "no-público" estaba constituido por la gran mayoría de la población, la que no tiene acceso a la alta cultura, grupo que comenzó a ser definido de manera estática (haciendo de una característica circunstancial una permanente) y destacando aspectos negativos, lo que resultó en un fortalecimiento de las barreras simbólicas a la participación. A la vez, esta clasificación niega que las personas participan de la cultura de otras formas. Según Fleury (2014) se trata de "un etnocentrismo de clase" que resultaría en una internalización de los sentimientos de indignación y la incomodidad frente a los espacios culturales (y que en efecto habría causado: marginalización, descalificación y exclusión de estos no-públicos).

las personas se familiarizan con las artes y se aprenden como naturales los códigos necesarios para entender y disfrutar de las obras de “alta cultura”. La socialización primaria en las artes se relaciona, a la vez, con la asistencia a establecimientos educacionales de prestigio, en los que las artes son valoradas. Los hijos que reciben este tipo de socialización presentan ventajas tanto a nivel escolar como ocupacional. Bajo el modelo de la reproducción cultural, el efecto de la socialización en las artes entregada en la escuela es solo marginal, y no alcanzaría a cerrar la brecha que se genera en la familia.

Por otra parte, el modelo de movilidad cultural elaborado por DiMaggio (1982) pone a prueba empíricamente las hipótesis de Bourdieu. DiMaggio descubrió que las calificaciones obtenidas por los estudiantes variaban según su capital cultural, a lo que siguió un hallazgo sorpresivo: el capital cultural de los estudiantes no tenía relación con la posición social de los padres (Nagel y Ganzeboom, 2015, p.8). Este hallazgo lo llevó a proponer un modelo donde la socialización secundaria compense las diferencias de capital cultural originadas en la familia.

Aunque Bourdieu considera a la escuela como el lugar donde se debiesen nivelar las diferencias en habilidades fundamentales para democratizar la educación³⁹, en el caso de la socialización en las artes su postura es menos optimista, en parte debido al lugar marginal que las artes ocupan en el currículo (con excepción de la enseñanza de la literatura en la escuela). Para ser realmente aprovechada, la educación artística exige ciertas competencias y una acumulación significativa de experiencias relacionadas con el arte. La escuela favorece a los estudiantes que vienen de familias que valoran y participan de la alta cultura. Así, el efecto de la escuela sería mayor si está acompañado por una familia que valore e incentive la participación artística.

SOBRE EL MÓDULO EXPERIENCIAS TEMPRANAS: EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MEDIADOR CULTURAL

Las consideraciones extraídas de la evidencia encontrada en la literatura sobre la socialización en el arte se centran en los efectos de la participación temprana en el sentido más tradicional, es decir, a través del acercamiento a actividades reconocidas como parte de la “alta cultura”. En este escenario, el acento está puesto en el problema de la acumulación de capital cultural, en el sentido desarrollado por Bourdieu, como referente de gran parte de los estudios revisados, y no en la participación cultural entendida en el sentido amplio que este estudio desarrolla en otros capítulos.

Observar este fenómeno desde la participación en actividades definidas tradicionalmente como culturales se justifica debido a la presencia de considerables brechas de acceso a las artes y la cultura que aún persisten en Chile. Así, pues, según los resultados de la

39. Siendo “una de las funciones del sistema de enseñanza podría ser asegurar el consenso de las diferentes fracciones sobre una definición mínima de lo legítimo y lo ilegítimo, de los objetos que merecen o no merecen debate, de lo que es necesario saber y de lo que es posible ignorar, de lo que puede y de lo que debe ser admirado” (Bourdieu, 2010, p.126).

Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012, un 45% de las personas registran una asistencia baja o nula a espectáculos culturales, mientras un 76% registra baja o nula formación cultural.

Los motivos que animan la inclusión de un módulo que indagara en las experiencias artísticas tempranas (o no) de las personas y el impacto en la participación cultural en la adultez, radica en la falta de información sobre el impacto de la educación artística, experiencias tempranas y mediadores culturales en el entorno cercano de las personas para el caso chileno. Así, un primer paso es analizar la existencia de estas relaciones, para posteriormente trabajar en aislar los efectos de la socialización primaria (familia) y secundaria (sistema educativo) en la participación cultural⁴⁰.

La pregunta detrás de lo que explora este módulo se puede resumir así: ¿existe alguna relación entre experiencias tempranas de acercamiento a las artes en la participación cultural en la adultez?

Esta pregunta de carácter general se complementa con otras que acotan y otorgan información más específica sobre el fenómeno, como: ¿qué tipo de relación existe entre el acercamiento a las artes y la participación cultural? ¿Cuál es el papel de la socialización en las artes por parte de la familia versus lo que se puede adquirir en la escuela? ¿Quiénes median estas significativas experiencias tempranas?

El módulo Educación artística y mediador cultural parte por una pregunta que refiere al impacto del encuentro con el arte y la cultura, y busca también transportar al entrevistado a sus experiencias pasadas: ¿recuerda algún momento especialmente significativo que lo haya acercado a alguna práctica o evento artístico cultural? Junto con especificar la edad de esa experiencia significativa, se pregunta por la existencia de alguna persona que haya actuado como mediadora en ese acercamiento.

El módulo continúa con el repaso de experiencias más formales, como si se tuvo acceso a clases de artes, si fue incentivado a practicar algún tipo de actividad artística, si existía alguna persona en la familia que impulsara la participación artístico-cultural, o si fue a espectáculos artísticos o espacios culturales en su niñez (y con qué frecuencia).

DESAFÍOS Y FUTURAS

LÍNEAS DE TRABAJO

Como se ha revisado a lo largo de este apartado, la socialización temprana, a través de la familia o el sistema educacional, ha demostrado tener un impacto considerable en la participación cultural de las personas. Asimismo, la participación cultural trae consigo una serie de beneficios a nivel social e individual. La distribución desigual del capital

▼ 40. Nagel and Ganzeboom (2015) señalan que la influencia de la familia es al menos tres veces más importante que la de la escuela.

cultural y la reproducción de las desigualdades sociales, sumada a la aspiración por lograr que más personas puedan ejercer de manera efectiva sus derechos culturales, hace necesario conocer los factores que inciden en la participación cultural de las personas.

A modo de cierre se exponen algunos desafíos relacionados con el fortalecimiento de los procesos de socialización en las artes.

En primer lugar, es necesario valorar que el capital cultural se moviliza de manera similar en los espacios sociales, sin importar mayormente la forma en que se adquiere (Nagel y Ganzeboom, 2015). Esta observación es positiva ya que posiciona al sistema escolar como un espacio nivelador y promotor de la movilidad social donde es posible intervenir para impactar no solo la formación de públicos para el arte, sino también la participación cultural en modalidades variadas referidas a niveles de control creativo al participar, desde la asistencia u observación hasta la participación creativa. Por otra parte, las diferencias en participación cultural que forman los hábitos, la familiaridad con las artes y las preferencias por cierto tipo de expresiones, se forman temprano en la vida y se mantienen a lo largo del tiempo, por lo que las intervenciones idealmente deben partir durante la infancia.

Otro desafío considerable tiene relación con aislar los efectos del acercamiento temprano a las artes en la participación cultural entendida de manera tradicional y examinar si también se encuentran efectos en la participación entendida de manera más amplia, tanto analizando el efecto en las modalidades de participación cultural (niveles de control creativo) como en formas de participación diversas, que incluyan actividades artísticas, culturales y patrimoniales que no son reconocidas necesariamente como “legítimas” o consagradas.

Metodológicamente, la literatura ha insistido en señalar la dificultad de diferenciar los efectos de la familia y la educación en la participación. Según Nagel y Ganzeboom (2002) esta dificultad tiene relación con problemas en las formas de investigar este fenómeno. Por una parte, se tendería a subestimar los efectos de la familia. Algo similar ocurriría al dimensionar el efecto del nivel educacional total como determinante. Los autores sugieren incluir las lecciones de artes para medir el efecto de la escuela, elemento que ha sido incluido en la actual versión de este estudio.

Para mejorar estas mediciones a largo plazo sería ideal contar con una encuesta longitudinal que permita seguir a los encuestados, e incluso usar métodos mixtos, incorporando entrevistas a ciertos perfiles de personas para indagar en profundidad sobre sus experiencias tempranas de exposición a actividades artístico-culturales tradicionales, así como las relacionadas con el patrimonio, para así poder indagar en el tipo de actividades más pertinentes para robustecer la participación.

Otro aspecto interesante de observar a través de una encuesta longitudinal es el efecto de las nuevas formas de participación, en particular el uso de nuevos medios tecnológicos por parte de niños, niñas y jóvenes. Por otro lado, expandir el rango de

edad que cubre la encuesta para incluir a la población infantil, permitiría indagar en formas específicas de participación, motivaciones para participar y distinguir qué parte de esta participación procede de la escuela y cuál de la familia. Esta versión o módulo podría realizarse periódicamente para contar con información que permita monitorear los cambios en el tiempo de la participación de niños y niñas. En caso de poder realizar una encuesta panel incluso se podrían identificar variables específicas que influyen en la participación desde la infancia hasta la adultez.

Si el efecto de las variables medidas en este módulo es tan significativo para Chile como ha sido para otros países (solo siendo comparable al nivel educacional), se debería hacer de la participación cultural en la niñez una prioridad de las políticas educativas y culturales. De esto dependerá en gran medida la formación de públicos del futuro, la democratización del acceso y el ejercicio pleno de los derechos culturales de las personas. Pero los beneficios de fortalecer la participación de los niños y niñas de hoy también se pueden extender a otras áreas a corto y largo plazo, tanto a nivel personal (disfrute, autoestima, capacidades comunicativas y cognitivas) como social (trabajadores más creativos y con más habilidades para participar plenamente de una sociedad democrática).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bamford, A. (2006). *The Wow Factor: global research compendium on the impact of the arts in education*. Münster: Waxmann Verlag.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontanara.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (2003). *Los herederos. Los estudiantes y la cultura* (2da ed.). México: Siglo XXI Editores.
- CNCA (2014) *Prácticas de consumo, participación y valoración de la cultura en Chile: Etnografía de análisis de casos*.
- Fleury, L. (2014). *Sociology of culture and cultural practices. The transformative power of institutions*. Londres: Lexington Books..
- Garretón, M. A. (2008). Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En *Políticas culturales en Iberoamérica* (pp. 75–118).
- Mineduc. (2016). Bases curriculares vigentes.
- Nagel, I., & Ganzeboom, H. B. G. (2002). Participation in legitimate culture: family and school effects from adolescence to adulthood. *Netherlands Journal of Social Sciences*, 38 (2), 102–120.
- Nagel, I., & Ganzeboom, H. B. G. (2015). Art and Socialisation. In *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2), 7–14. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10432-5>
- Nussbaum, M. C. (2010). *Sin fines de lucro. Por que la democracia necesita de humanidades*.
- OECD (2013), PISA 2012 Assessment and Analytical Framework: Mathematics, Reading, Science, Problem Solving and Financial Literacy, OECD Publishing. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1787/9789264190511-en>
- Oskala, A., Keaney, E., Chan, T. W., y Bunting, C. (2009). *Encourage children today to build audiences for tomorrow Evidence from the Taking Part survey on how how childhood involvement in the arts affects arts engagement in adulthood*. Londres: Arts Council England.
- PNUD. (2017). *Desiguales. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social de Chile*. Santiago: Uqbar Editores.



CAPÍTULO III

**ENCUESTA NACIONAL DE
PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017 Y
RESULTADOS ESTUDIO DE CASOS DE
PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017**

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La producción de estadísticas culturales en nuestro país es uno de los mayores logros de la institucionalidad cultural. A doce años de la publicación de *Consumo Cultural en Chile. Miradas y perspectivas* —en el que se presentaban los resultados de la Primera Encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre—, hito inicial de este tipo de mediciones, es importante destacar que, desde ese año a la fecha, se han realizado dos operaciones similares (Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009 y 2012, respectivamente), mientras que para este año se realizó un cambio significativo, como se ha expuesto en capítulos precedentes, en el diseño y aplicación del Estudio, reconfigurando sus marcos conceptuales y operativos.

Para abordar el fenómeno de la participación cultural de manera amplia y multidimensional, es necesario conocer en qué actividades artístico-culturales participan las personas, con qué intensidad, distribución territorial y en qué contextos, sean estos individuales, familiares, locales o comunitarios.

Todo ello construye una guía, un patrón de lo que realizan las personas, en forma individual y/o colectiva, lo que resulta información clave para orientar las políticas públicas en cultura, artes y patrimonio.

Como referencia internacional se tomaron algunas de las recomendaciones propuestas por el Instituto de Estadísticas de la Unesco (2014) sobre la medición de la participación cultural, entre las que destacan:

1. La incorporación de una serie de actores relevantes en el debate (incluyendo académicos, investigadores, agentes culturales, el Instituto Nacional de Estadísticas y otras instituciones ligadas al mundo de la cultura y las artes, entre otros)
2. Inclusión de distintos grupos culturales de encuestados potenciales, en un intento de dar cuenta de la diversidad cultural del país.

El Estudio busca ampliar y mejorar la comprensión del fenómeno de la participación cultural de diversos grupos de interés, tales como gestores culturales, artistas, cultores, agentes de la sociedad civil, otras instituciones públicas, instituciones privadas y la ciudadanía en general en lo relativo a:

las definiciones adoptadas tengan más probabilidades de ser comprendidas por la población encuestada y correspondan a prácticas culturales reales para que los resultados sean relevantes para los fines prácticos, políticos y estadísticos (Unesco, 2014, p.52).

De esta forma se pueden identificar dos preguntas centrales a las responde el Estudio:

1. ¿Cómo participamos?
2. ¿En qué actividades participamos?

Para la primera pregunta se busca lo específico, el discurso que emerge de los distintos tipos de participantes de la práctica cultural; mientras en la segunda se intenta, a través de procesos de selección aleatoria y sus correspondientes validaciones estadísticas, aproximarse a patrones amplios que permitan la generalización de los resultados a la población.

RESULTADOS ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017

La Encuesta Nacional de Participación Cultural se inscribe en la actual transformación institucional y ha sido pensada y diseñada teniendo en consideración los principios en los que se basa el nuevo Ministerio, considerando los siguientes aspectos:

1. Para que se pueda promover el derecho a participar en la vida cultural se debe contar con evidencia que indique el nivel de participación cultural de las personas en los territorios, enfatizando el reconocimiento a la diversidad cultural y a los pueblos indígenas.
2. Para cumplir con el principio de democracia y participación cultural también debemos conocer las características de quienes participan y de quienes no lo hacen, de esta manera se pueden implementar planes y programas pertinentes que apunten a ofrecer las posibilidades de participación bajo el principio de no-discriminación.
3. En general el conocer las formas y asiduidad de la participación cultural contribuirá a desarrollar políticas que vayan en armonía con estos principios.

El objetivo es levantar información actualizada, válida y estadísticamente confiable sobre participación cultural y otras áreas relevantes para la contextualización de la participación.

La información obtenida será utilizada para generar evidencia para fortalecer las políticas públicas en cultura, artes y patrimonio.

- La construcción del instrumento consideró instancias participativas en su fase de diagnóstico, las que involucraron, por primera vez, un panel de expertos externo y agentes y actores del CNCA.
- La apuesta por mejorar el diseño muestral de la encuesta implicó un aumento significativo de recursos y una alianza con el Instituto Nacional de Estadísticas que diseñó la muestra (se pasó de 8 a 12 mil casos como muestra objetivo).
- La encuesta entrega resultados representativos a nivel nacional y regional.
- El cuestionario considera preguntas confirmatorias en el caso de asistencia a actividades artístico-culturales, lo que permite mejorar la precisión de la información.
- Se han incluido nuevos módulos y dominios, entre los que destacan: educación artística y experiencia temprana; ópera; la reincorporación de la radio y la televisión como plataformas de participación cultural; conocimiento y uso de centros.

Además de la inclusión de nuevas preguntas con el propósito de obtener una descripción más exhaustiva de las prácticas culturales, el cuestionario de la ENPC 2017 avanza en el fortalecimiento de variables explicativas del fenómeno de la participación cultural, principalmente aquellas referidas a atributos sociodemográficos de la población y también a indicadores de formación, mediación y educación en artes y cultura, cuestión clave en la formación del gusto y el hábito por las prácticas culturales.

Esta nueva configuración del instrumento busca dotar de capacidad comprensiva y explicativa al actual Estudio Nacional de Participación Cultural, así como a sus versiones futuras. Para ello, se espera poder avanzar en la evaluación de la capacidad del instrumento y ajustar su alcance y pertinencia de acuerdo con los objetivos de política pública en cultura.

FICHA TÉCNICA ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017

Organismo responsable	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Organismos ejecutores	<ul style="list-style-type: none"> · Instituto Nacional de Estadísticas, INE (diseño muestral, elaboración de factores de expansión y cálculo de variable de estratificación socioeconómica). · Centro UC de Encuestas y Estudios Longitudinales, Pontificia Universidad Católica de Chile (ajuste cuestionario, trabajo de campo y procesamiento de los datos).
Población objetivo	Población residente en Chile de 15 años y más.
Cobertura	La cobertura geográfica considera a toda la población que reside en localidades de centros urbanos de 10.000 habitantes o más dentro del país, excluyendo zonas rurales y de difícil acceso (definidas según censo 2002 más Chaitén).
Estratificación	Regional (15 estratos + Provincia de Ñuble).
Cuestionario	Estandarizado
Marco muestral	Marco muestral de manzanas 2015. Las unidades de primera etapa seleccionadas fueron sometidas a un proceso de empadronamiento de viviendas y actualización de cartografía.
Número de comunas incluidas en el marco muestral	135 (cuya población urbana es igual o superior a 10.000 habitantes).
Diseño de la muestra	Probabilístico, estratificado trietápico, con igual probabilidad de selección de las unidades de primera etapa (manzanas) dentro de cada región y según grupo de tamaño, y de las unidades de segunda etapa (viviendas) dentro de cada manzana seleccionada. Selección aleatoria de personas en las viviendas para la tercera etapa.
% Cobertura población objetivo	89,7%
Error absoluto	<ul style="list-style-type: none"> · RM: +-3,5% · Valparaíso-Biobío: +-4% · Otras regiones: +-5%
DEFF	<ul style="list-style-type: none"> · ENUSC 2013 · CASEN 2015 · ECL 2014
Número de viviendas objetivo	13.140
Número de viviendas logradas	12.151

Período de trabajo de campo	26 de agosto de 2017 al 4 de diciembre de 2017.
Modo de aplicación	Entrevista personal, aplicada por encuestador en dispositivo electrónico.
Tiempo de entrevista	38.24 minutos

ENCUESTAS CULTURALES COMPARACIÓN GENERAL

2004/2005, 2009, 2012, 2017

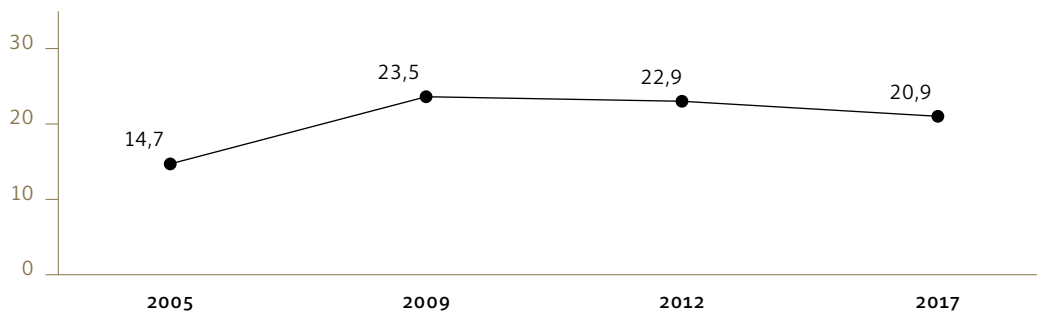
A continuación, se muestra la evolución de la asistencia a una serie de actividades artístico-culturales a partir de los datos recogidos en las encuestas culturales que se han llevado a cabo desde el 2004-2005. Las encuestas de consumo y participación cultural han cambiado en el tiempo y cada una de ellas posee un énfasis determinado, por lo que las preguntas han ido modificándose. La comparación que se presenta comprende solo las actividades que se han mantenido en todas las versiones del instrumento y refieren a la asistencia a espectáculos o espacios artísticos (teatro, danza, conciertos de música popular o actual, cine, exposiciones de artes visuales), la lectura de libros y a visitas a bibliotecas y museos. Para todas estas actividades las preguntas refieren a los últimos 12 meses como frecuencia de asistencia.

DANZA

Se aprecia que la asistencia a espectáculos de danza exhibe una importante alza —de casi 9 puntos porcentuales— entre las mediciones 2004/2005 y 2009, para después estabilizarse alrededor del 20% en las mediciones de 2012 y 2017.

GRÁFICO 1:

Asistencia a espectáculos de danza en los últimos 12 meses, 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)

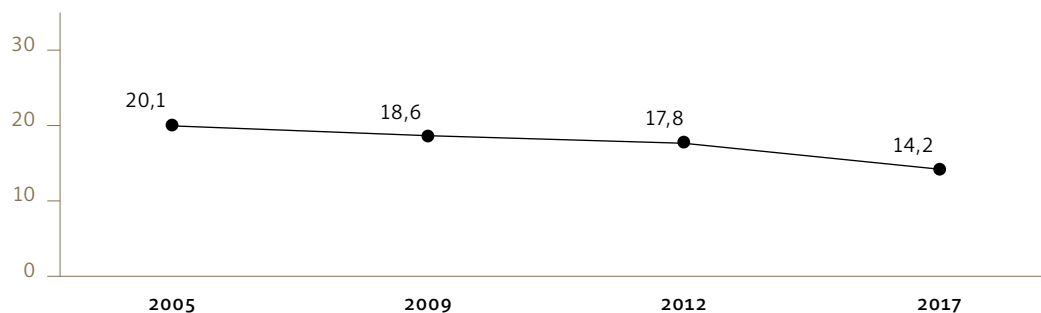


TEATRO

Se observa una tendencia a la baja en la asistencia al teatro a lo largo de los años en los que se aplicó la encuesta. Entre el 2004-2005 y el año 2017 la asistencia al teatro ha caído 6 puntos porcentuales, lo que sugiere la necesidad de explorar las razones detrás de este cambio en futuros análisis.

GRÁFICO 2:

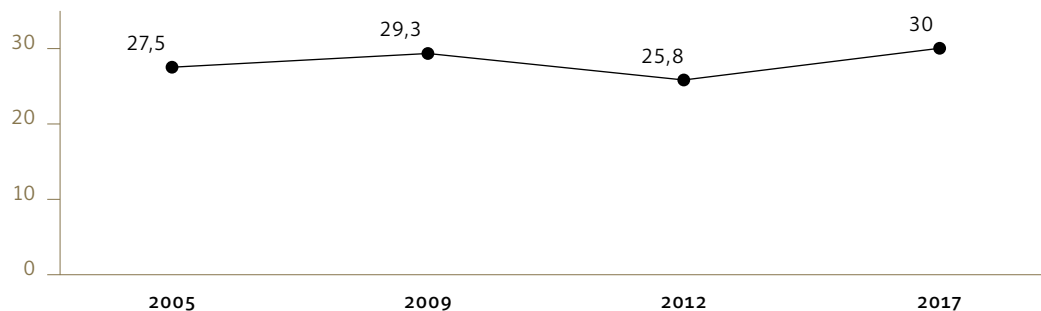
Asistencia al teatro en los últimos 12 meses, 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)

**MÚSICA EN VIVO: CONCIERTOS DE MÚSICA POPULAR**

Los datos que arrojan las encuestas de consumo y participación cultural sobre asistencia a conciertos indican que esta práctica es popular y sostenida en el tiempo. En todas las versiones de la encuesta la proporción de la población que declara haber asistido a conciertos de música popular o actual supera el 25%, alcanzando un máximo de 30% en la encuesta 2017.

GRÁFICO 3:

Asistencia a conciertos de música popular o actual en los últimos 12 meses, 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)

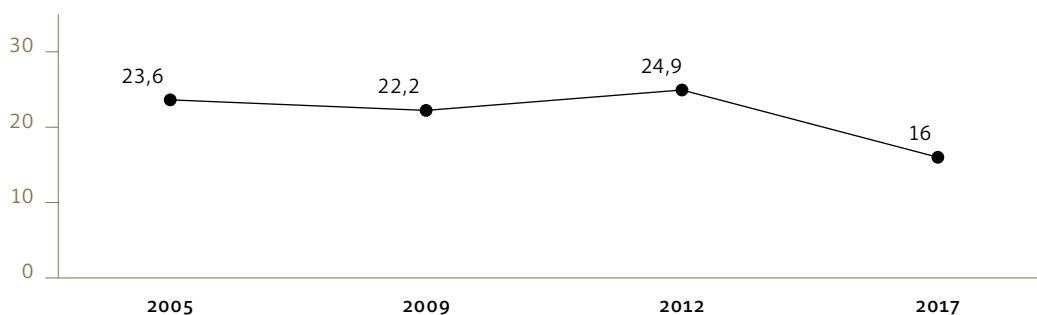


ARTES VISUALES

La asistencia a exposiciones de artes visuales presenta una baja el 2017 respecto a años anteriores. Entre 2004-2005 y 2012 la asistencia se mantuvo sobre 20%, alcanzando su punto máximo el año 2012.

GRÁFICO 4:

Asistencia a exposiciones de artes visuales en los últimos 12 meses, 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)

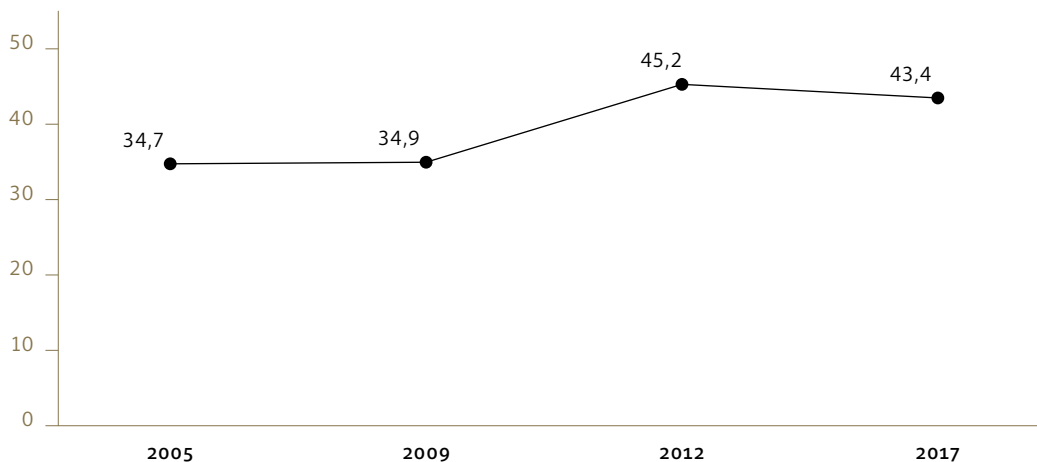


CINE

Entre las actividades revisadas en esta sección, la asistencia al cine es la manifestación cultural que ostenta mayores niveles de participación. En las primeras mediciones, la población que declaraba haber asistido al cine al menos una vez en los últimos 12 meses alcanzaba el 34%, para, en el caso de las dos últimas encuestas, la proporción aumenta, llegando a un máximo de 45,2% el año 2012.

GRÁFICO 5:

Asistencia a salas de cine en los últimos 12 meses, años 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)

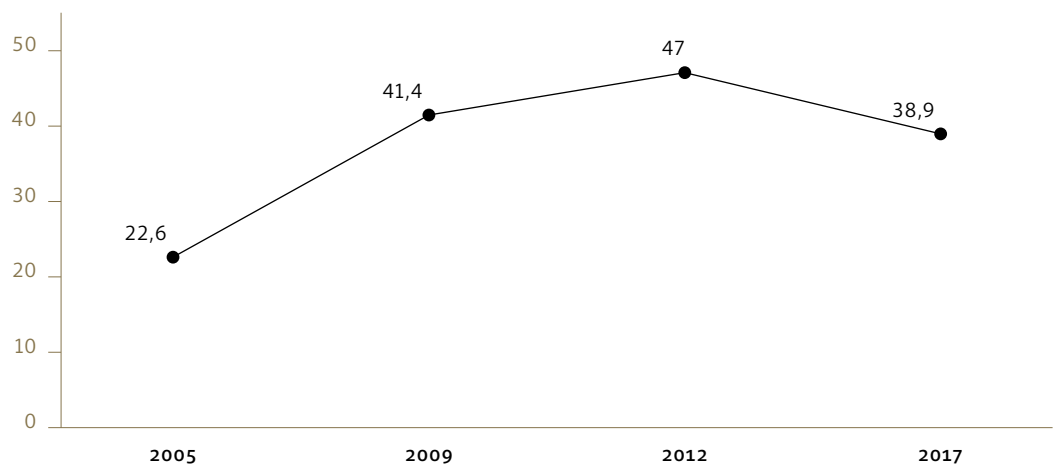


LIBRO

La lectura de libros ha sufrido cambios pronunciados, pasando de una proporción relativamente baja de personas el 2004-2005 a una tendencia al alza hasta el año 2012. Sin embargo, según la última medición dicha tendencia se revierte, advirtiéndose una baja importante, respecto a la encuesta anterior.

GRÁFICO 6:

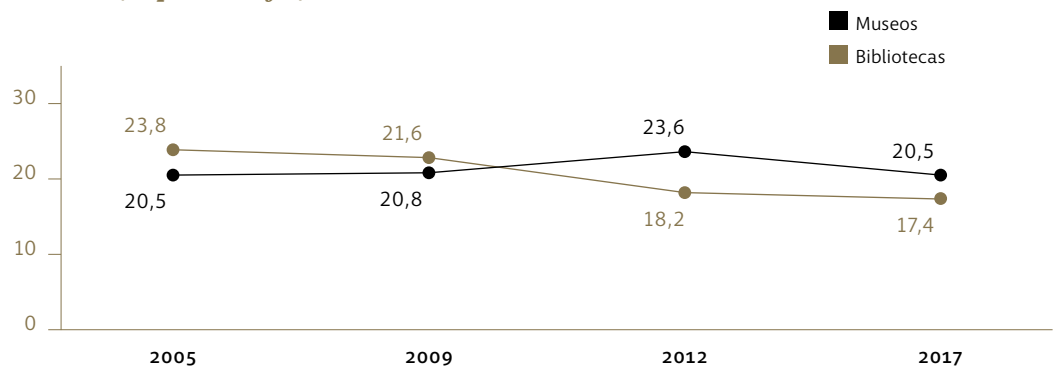
Lectura de al menos un libro en los últimos 12 meses, 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)

**MUSEOS Y BIBLIOTECAS**

La asistencia a museos se ha mantenido estable en el tiempo. En los años consultados el porcentaje de la población que ha visitado algún museo supera el 20%, con un máximo de 23,6% el año 2012. Por el contrario, se aprecia una baja en la asistencia a bibliotecas: pasando de poco más del 20% en la medición 2004-2005 a un 17,4% el año 2017.

GRÁFICO 7:

Asistencia a bibliotecas y museos en los últimos 12 meses, 2004/2005, 2009, 2012 y 2017 (en porcentajes)



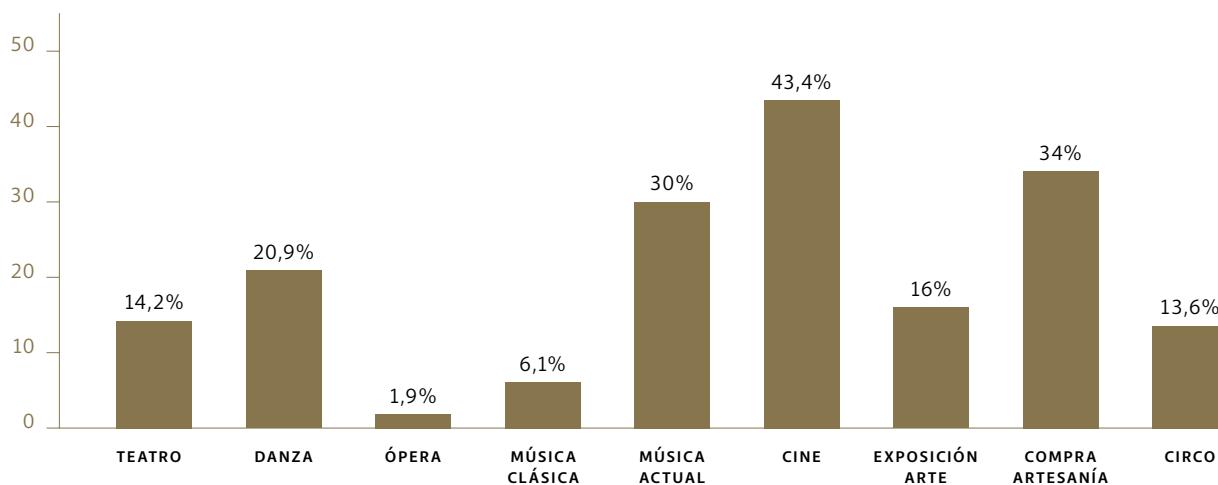
RESULTADOS ENCUESTA NACIONAL DE PARTICIPACIÓN CULTURAL 2017

En esta sección se analizan algunos de los resultados obtenidos en la encuesta del año 2017. El foco de este apartado se concentrará en la sección C del cuestionario, destinada a examinar la participación de los encuestados por dominios culturales.

Para recoger la participación de la muestra representativa de la población que fuera encuestada en los distintos sectores culturales, el cuestionario indagó la participación en los últimos 12 meses. Y en caso de que las personas respondieran no haber participado, se preguntó si en su vida había alguna vez participado en ese respectivo dominio (por ejemplo, si habían ido a ver una obra de teatro, un concierto o espectáculo musical en vivo, etc.).

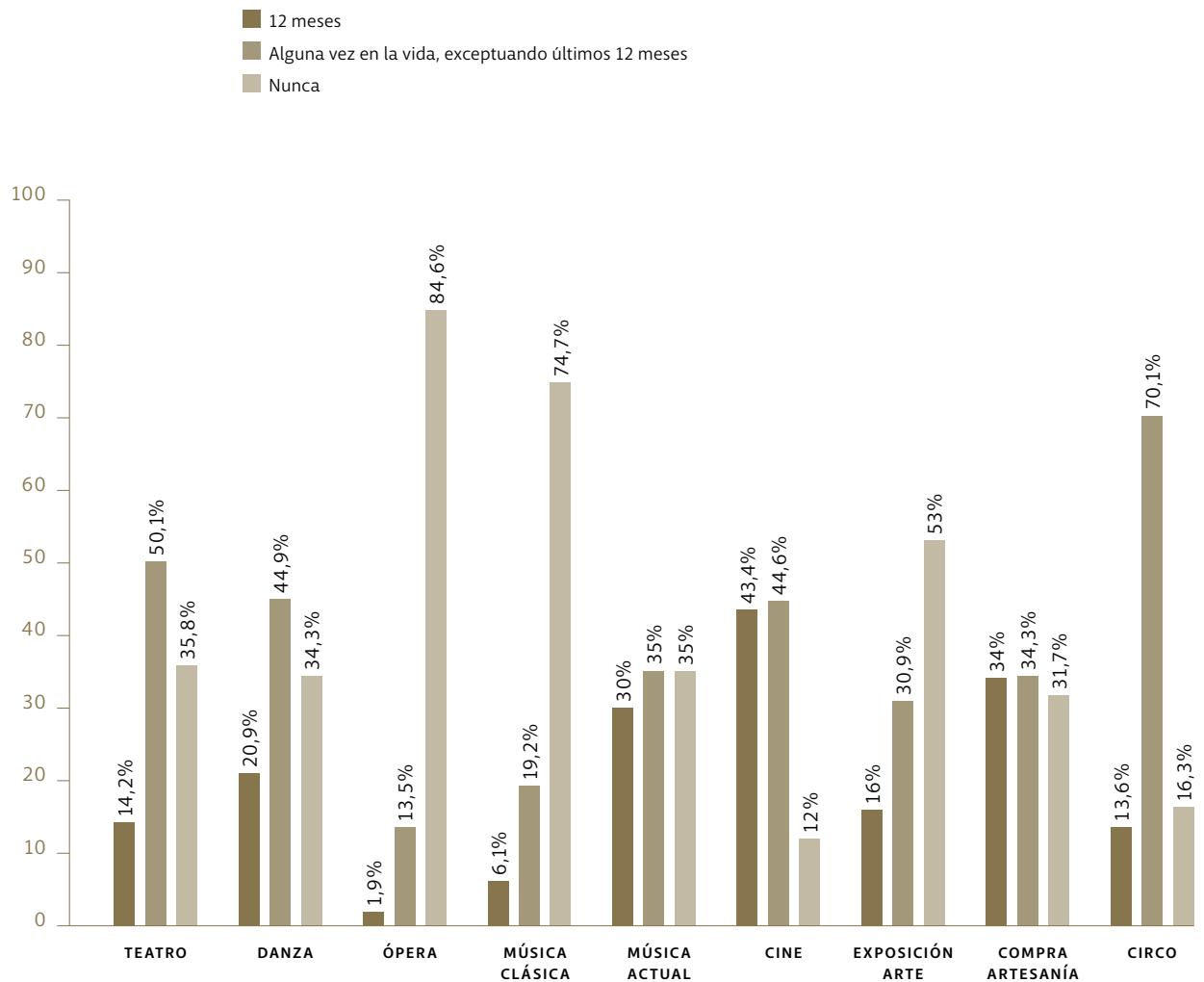
GRÁFICO 9:

Participación cultural en los últimos doce meses en nueve actividades artístico-culturales, 2017 (en porcentajes)



Para empezar, solo un 1,9% de los encuestados indicó haber ido a ver una ópera y un 6,1% haber participado en un concierto de música clásica.

Con una frecuencia un poco mayor se encuentra el haber ido a ver un espectáculo de circo, una obra de teatro o una exposición de arte, con un 13,2%, 14,6% y 16%, respectivamente. Por otra parte, en un nivel superior de participación se encuentran el haber ido a un espectáculo de danza (moderna, folclórica, ballet u otro) en los últimos 12 meses, relevado por casi un 21% de los encuestados; haber participado en un recital, concierto o espectáculo de música en vivo, mencionado por un 30% de los entrevistados; haber comprado algún objeto elaborado por un artesano, que abarcó al 34% de los encuestados; y, finalmente, haber ido a ver una película a una sala de cine, con un 43,4% de los entrevistados.

GRÁFICO 10:**Asistencia a nueve actividades culturales a lo largo de la vida, 2017 (en porcentajes)**

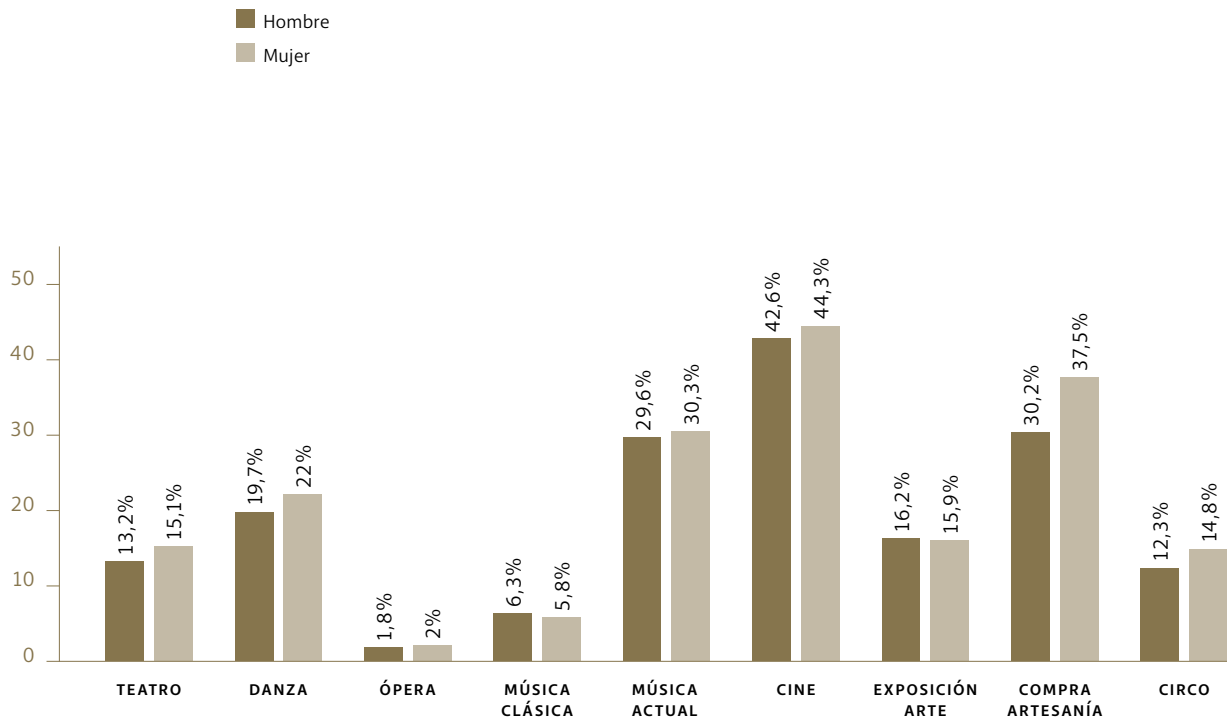
Los resultados son de interés para cada una de las áreas y disciplinas involucradas y permite entregar información nueva sobre la exposición de la población a estas experiencias.

Por ejemplo, se advierte que poco más de un tercio de la población (35,8%) nunca ha ido a ver una obra de teatro en su vida. Algo similar sucede en el caso de la danza (34,3%) y música actual (35%). Aun en el caso del cine, la más popular de las manifestaciones culturales, un 12% de la población de 15 años y más nunca ha asistido a una sala de cine. Para analizar esta participación, en particular la reportada para los últimos 12 meses, se examina en relación con tres categorías: tramos de edad, nivel educacional y sexo.

En lo que corresponde a la participación según sexo, se advierte que las mujeres participan en una proporción levemente mayor que los hombres en: asistencia a obras de teatro, espectáculos de danza, circo y al haber comprado un producto elaborado por artesanos. En estos casos, las mujeres tienen entre 1 y 2 puntos porcentuales más de participación que los hombres y una mayor diferencia en la compra de un producto elaborado por artesanos. Los hombres, por su parte, tienen una leve mayor participación que las mujeres en la asistencia a un espectáculo en vivo de música clásica.

GRÁFICO 11:

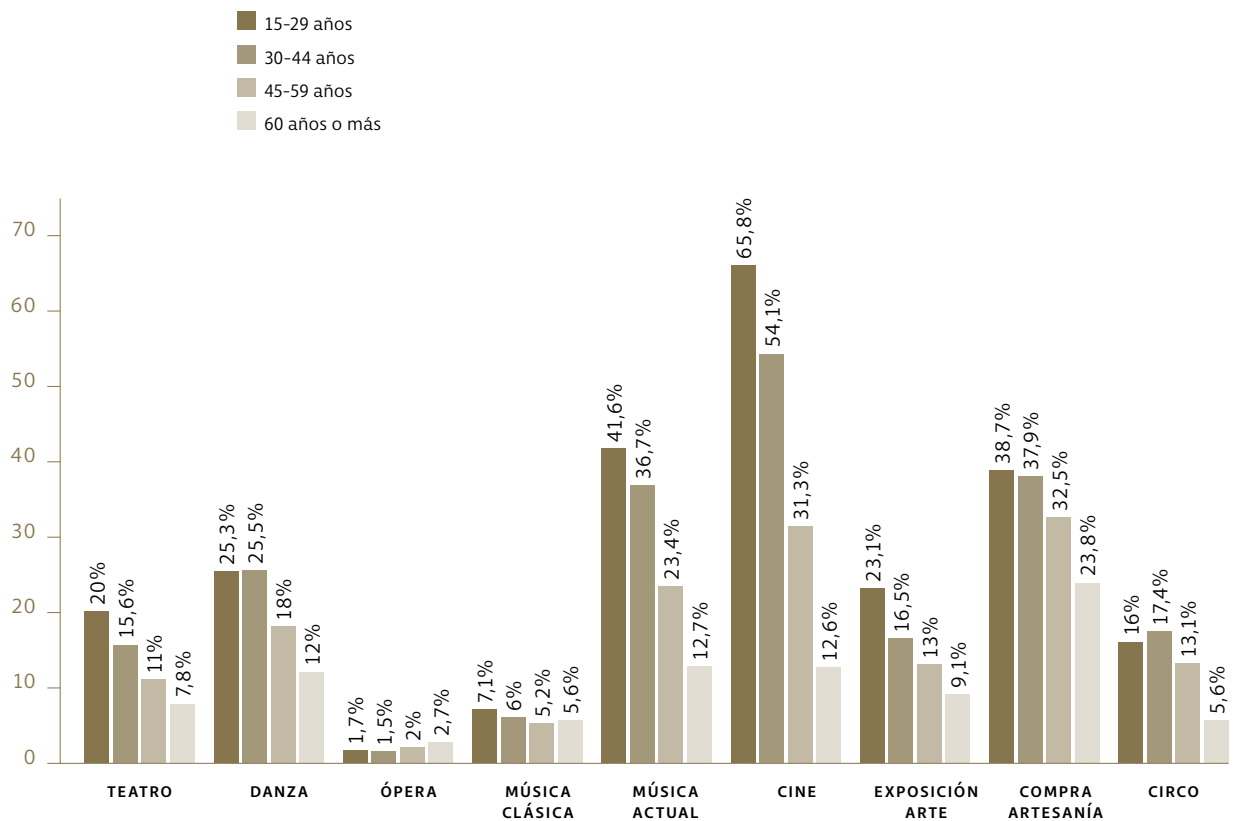
Participación en nueve actividades artístico culturales por sexo, 2017 (en porcentajes)



Al revisar la participación cultural por edad se puede observar que los jóvenes entre 15 y 29 años participan en mayor proporción que la mayoría de los otros rangos etáreos. Lo opuesto ocurre en el caso de las personas de la tercera edad, quienes participan en menor proporción en todas las actividades analizadas, con excepción de la ópera.

GRÁFICO 12:

Participación en nueve actividades artístico-culturales por rangos de edad, 2017 (en porcentajes)



Los niveles más altos de participación se aprecian entre quienes tienen un nivel de educación universitario, sea este completo o no. Además, los mayores niveles educativos están asociados a una mayor asistencia a obras de teatro, espectáculos de danza, ópera, espectáculos en vivo de música clásica o de otro tipo; asistencia al cine, al circo, a exposiciones de arte e incluso a una mayor probabilidad de haber comprado artesanías.

GRÁFICO 13:

Participación en espectáculos de artes escénicas y musicales por nivel educacional (en porcentajes)

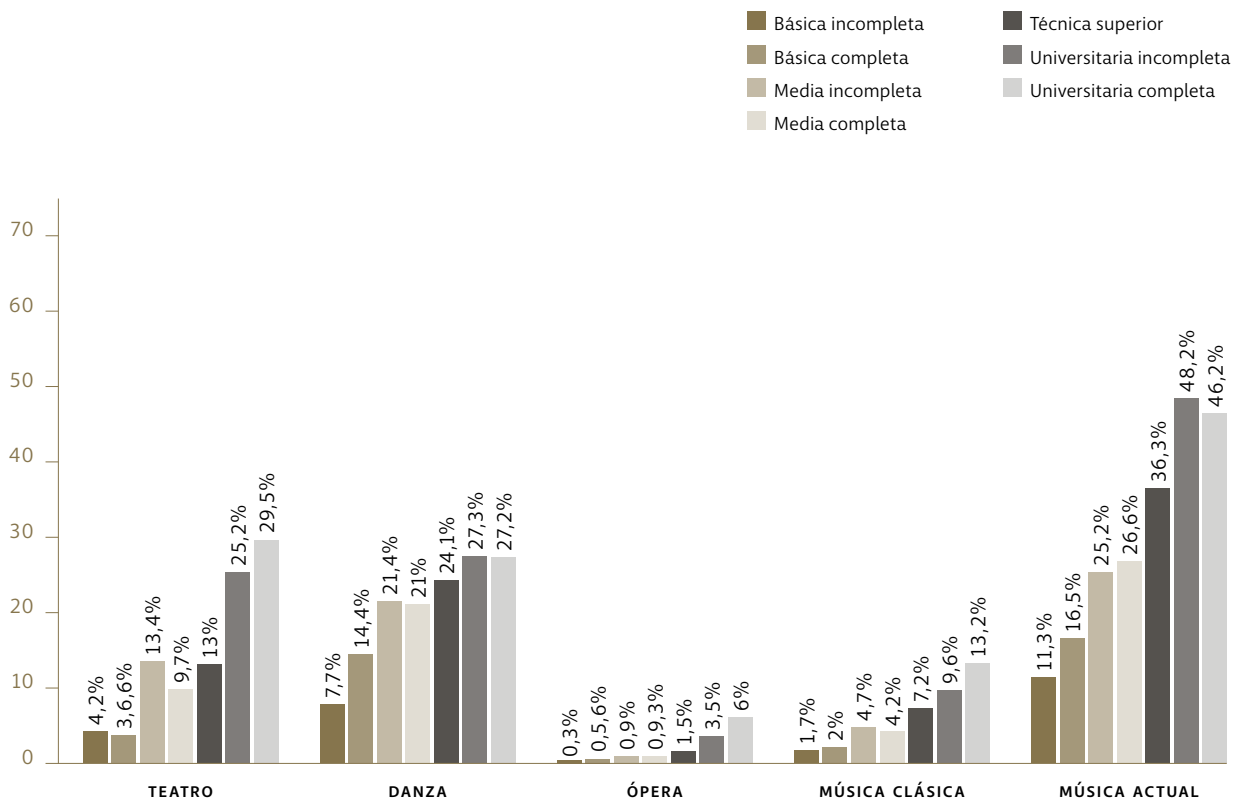
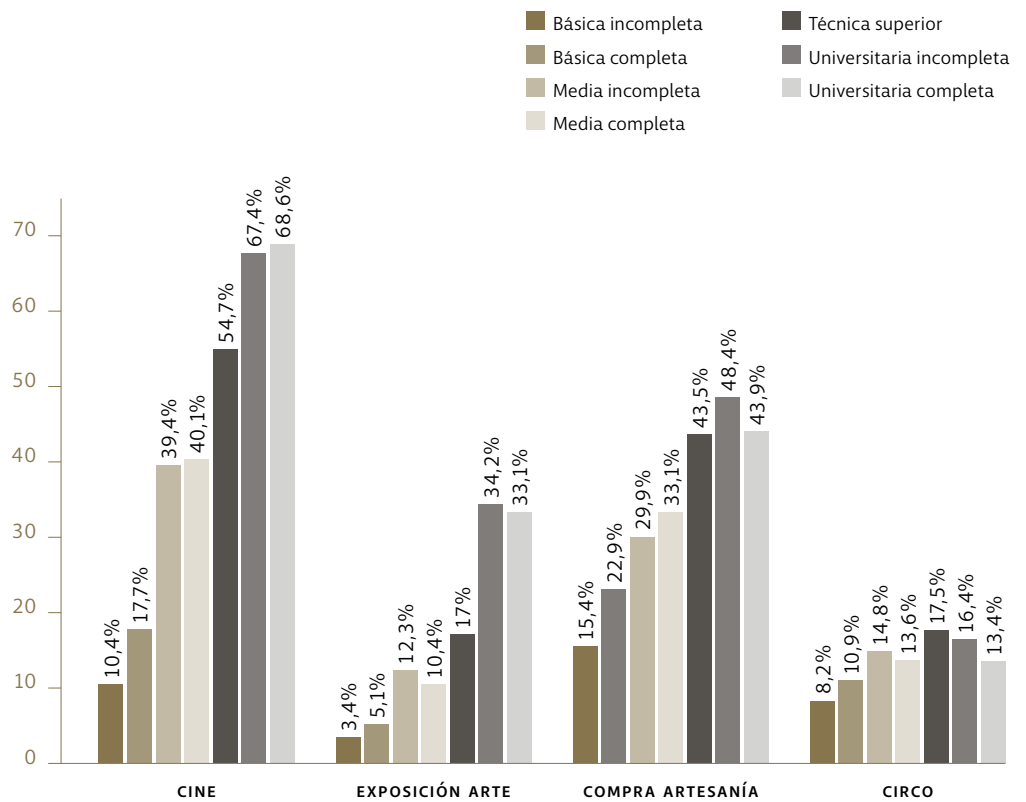


GRÁFICO 14:

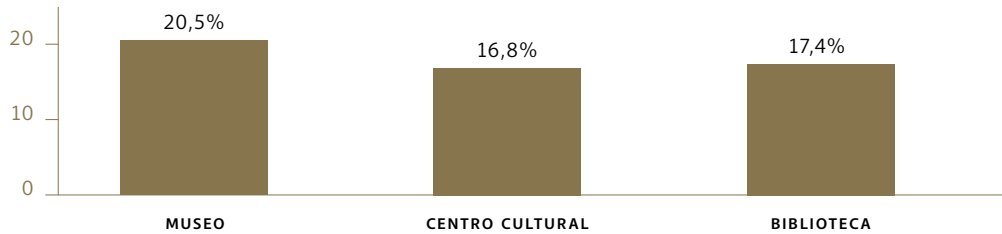
Asistencia al cine, exposiciones de artes, circo y compra de artesanía por nivel educacional (en porcentajes)



Los cinco gráficos siguientes indagan la participación de los encuestados en relación con museos, centros culturales y bibliotecas. Un 20,5% indicó haber ido a algún museo en los últimos doce meses, un 16,8% a un centro cultural y un 17,4% a una biblioteca en el mismo período.

GRÁFICO 15:

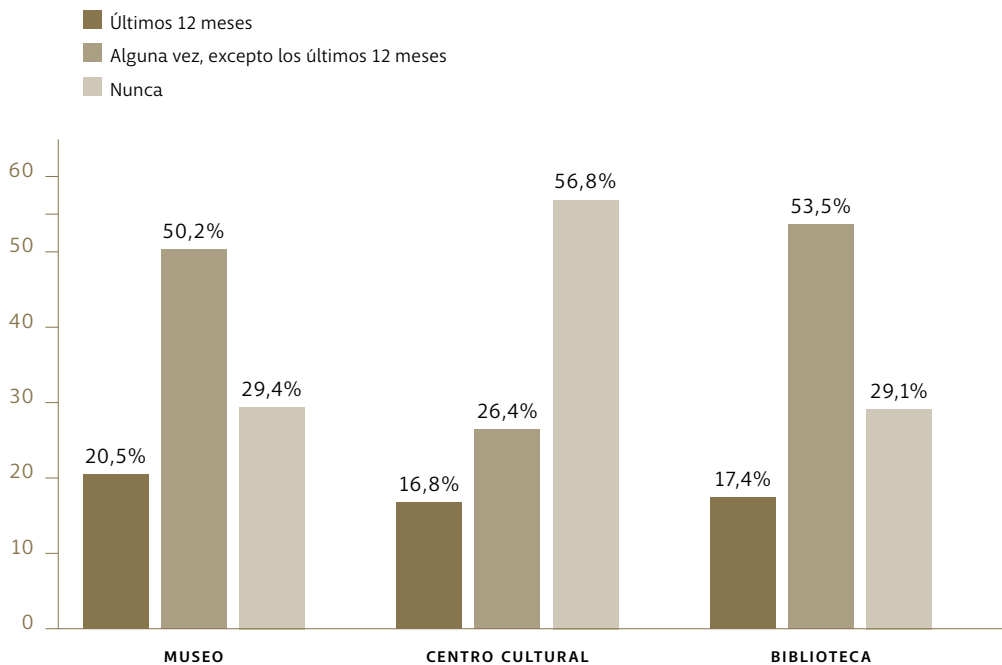
Asistencia a museos, centros culturales y bibliotecas en los últimos 12 meses (en porcentajes)



Como se puede apreciar en el Gráfico 16, alrededor de un 29% de población de 15 años o más no ha ido nunca en su vida a un museo o a una biblioteca. En el caso de los centros culturales, de data más reciente, esta proporción alcanza el 57%.

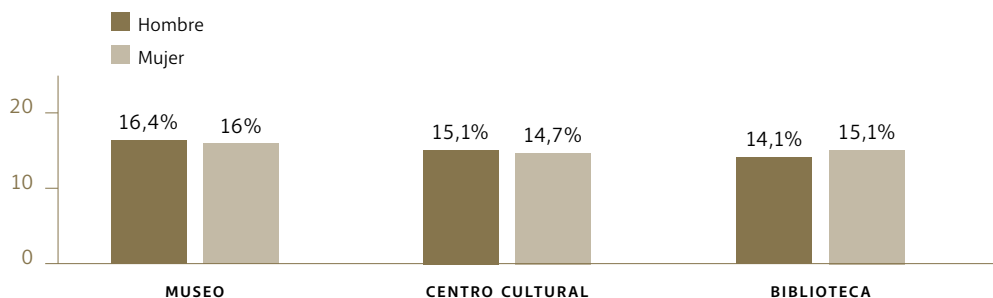
GRÁFICO 16:

Asistencia a museos, centros culturales y bibliotecas a lo largo de la vida, 2017 (en porcentajes)



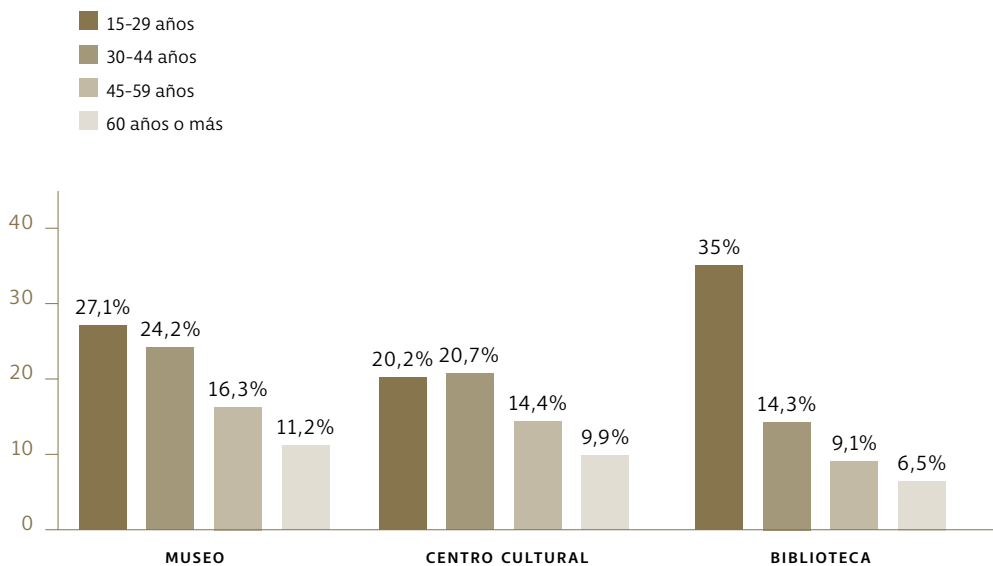
Si se concentra solamente en la asistencia en los últimos 12 meses se encuentra una leve mayor proporción de hombres que de mujeres que han asistido a museos y centros culturales. Por otra parte, en el caso de las bibliotecas, la relación se invierte, favoreciendo a las mujeres.

GRÁFICO 17:
Asistencia a museos, centros culturales y bibliotecas por sexo, 2017 (en porcentajes)



El Gráfico 18 confirma el patrón de participación decreciente con la edad que se había ya observado anteriormente. Este perfil se acentúa en el caso de la asistencia a bibliotecas que es mucho más fuerte en el grupo que se encuentra en edad escolar o universitaria.

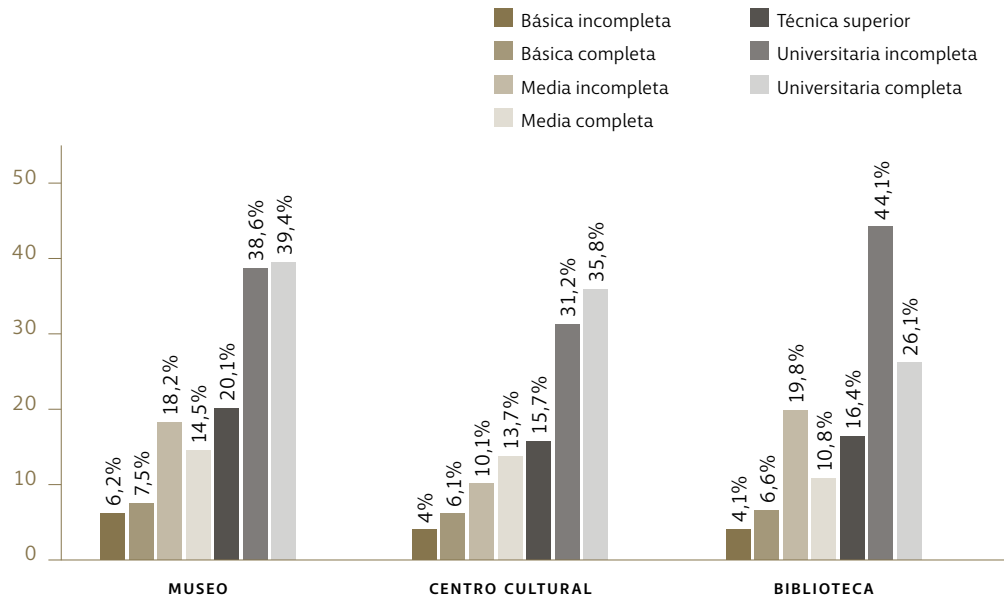
GRÁFICO 18:
Asistencia a museos, centros culturales y bibliotecas por rango de edad, 2017 (en porcentajes)



La relación con nivel educacional sigue un perfil creciente con alguna discontinuidad posiblemente asociada, en el caso de la educación universitaria incompleta, a estar en mayor contacto por razones de estudio con una biblioteca.

GRÁFICO 19:

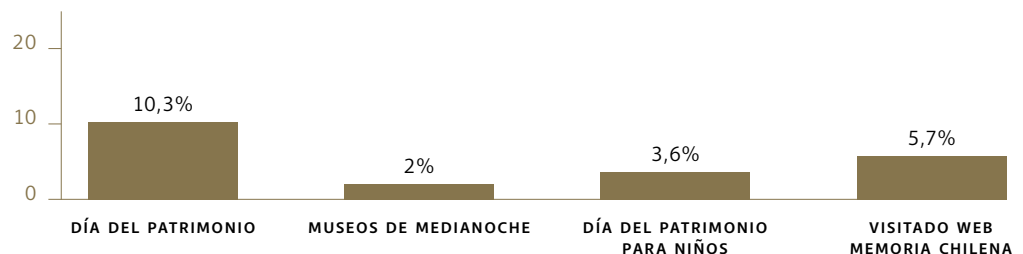
Asistencia a museos, centros culturales y bibliotecas por nivel educacional, 2017 (en porcentajes)



Se puede también indagar sobre la participación en actividades patrimoniales en los últimos 12 meses. El cuestionario indagó sobre la participación en el día del patrimonio, actividad que aglutinó a un 10,3% de la población en el último año. Una participación de 5,7% de la población es reconocida para la visita al sitio web Memoria Chilena, mientras que un 3,6% indicó haber participado en el Día del Patrimonio para los niños y un 2% en la iniciativa de Museos de medianoche.

GRÁFICO 20:

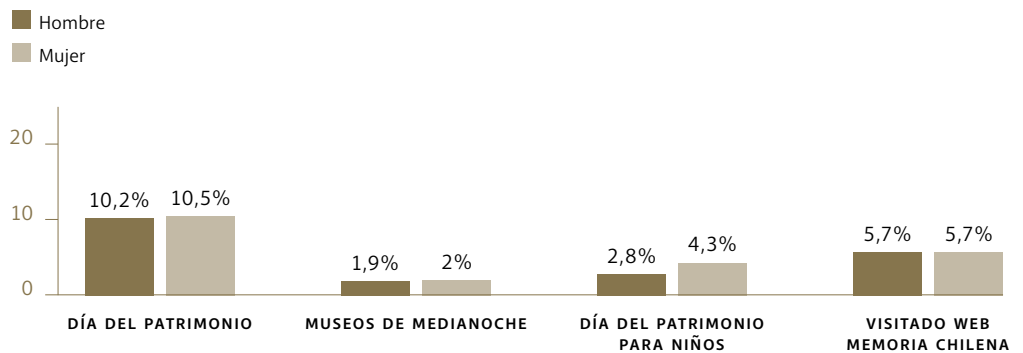
Participación en actividades relacionadas con el patrimonio, 2017 (en porcentajes)



La participación de hombres y mujeres en las actividades anteriores es muy parecida, con la excepción del día del patrimonio para los niños que las mujeres muestran una mayor participación que los hombres, tal como lo muestra el Gráfico 21.

GRÁFICO 21:

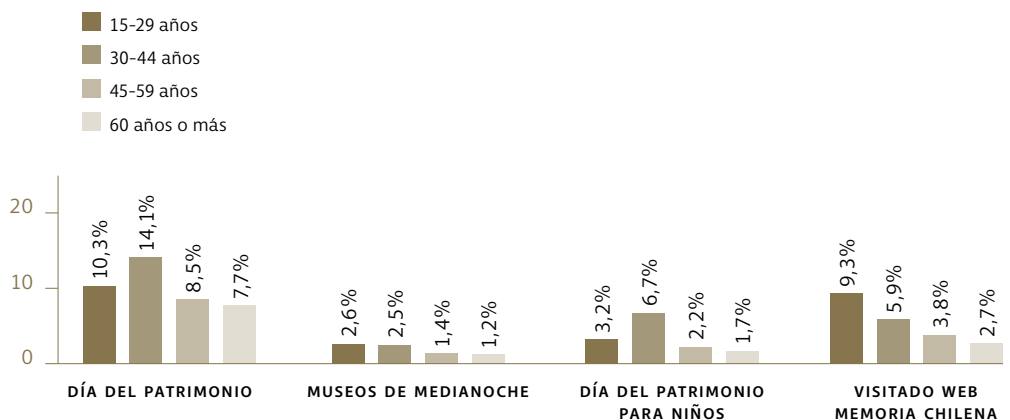
*Participación en actividades relacionadas con el patrimonio por sexo, 2017
(en porcentajes)*



El Gráfico N°22 permite apreciar un patrón que no permite diferenciar mayormente según edad en la participación en actividades relacionadas con el patrimonio, mostrándose una alta participación hasta los 45 años. En el caso del Día del Patrimonio para Niños la mayoría de las personas que participan están en el rango 30-44 años, edades en las que muchas personas tienen hijos pequeños que serían la razón de participación en esta actividad.

GRÁFICO 22:

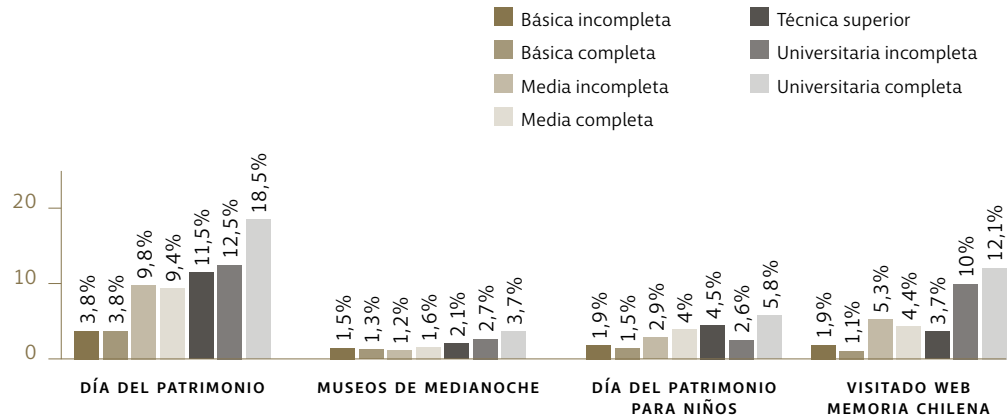
*Participación en actividades relacionadas con el patrimonio por sexo, 2017
(en porcentajes)*



Finalmente, en el Gráfico 23 se observa que la participación en el Día del Patrimonio, por ejemplo, es cuatro veces superior en el caso de las personas con educación universitaria en comparación con la de quienes tienen solo hasta educación básica.

GRÁFICO 23:

Participación en actividades relacionadas con el patrimonio por nivel educacional, 2017 (en porcentajes)

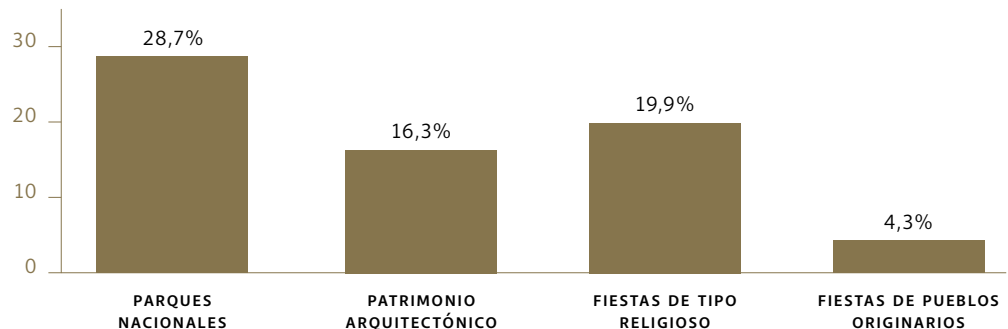


Un 28,7% de la población reconoce haber visitado parques nacionales, santuarios de la naturaleza u otros sitios patrimoniales naturales en los últimos 12 meses. En este caso, además se tiene que un 28,3% de la población señaló haber ido alguna vez en su vida aun cuando no hubiera ido en los últimos 12 meses. Por último, un 43,1% indicó que nunca había visitado estos lugares.

Por otra parte, un 16,3% señaló haber ido a ver o visitar edificios, barrios o sitios históricos en el último año.

GRÁFICO 24:

Visitas a parques nacionales, santuarios de la naturaleza, edificios o barrios históricos y participación en fiestas religiosas, ceremoniales, ritos y prácticas de pueblos originarios, 2017 (en porcentajes)

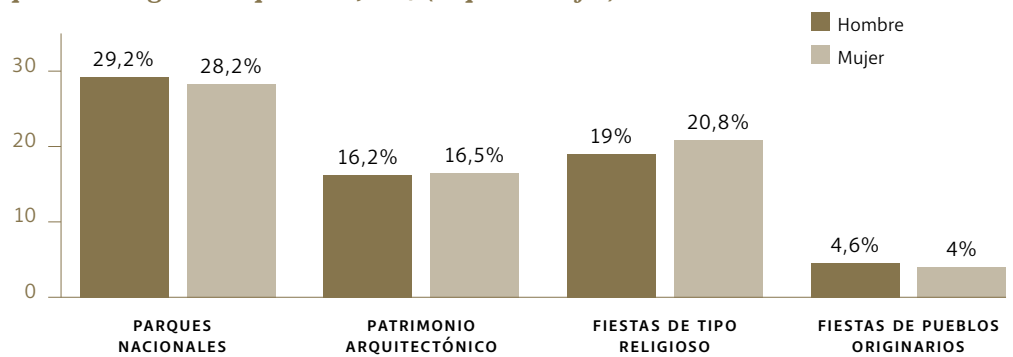


Cubriendo otras dimensiones, un 19,9% reportó haber participado en fiestas de tipo religioso o ceremonial, mientras que un 4,3% indicó haber participado en ritos, ceremonias, festividades o prácticas de pueblos originarios.

Los gráficos siguientes muestran la distribución por sexo, edad y educación.

GRÁFICO 25:

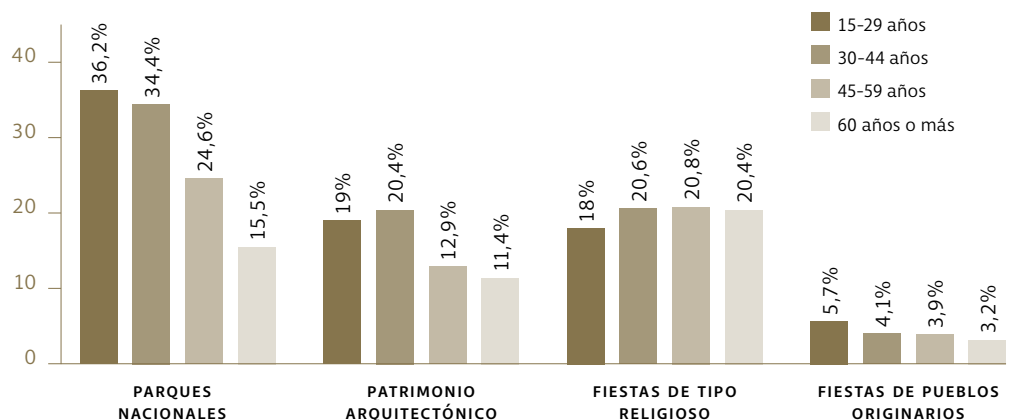
Visitas a parques nacionales, santuarios de la naturaleza, edificios o barrios históricos y participación en fiestas religiosas, ceremoniales, ritos y prácticas de pueblos originarios por sexo, 2017 (en porcentajes)



Se puede apreciar que las visitas a parques nacionales muestran una fuerte caída al aumentar la edad y que esta diferencia entre tramos de edad es mucho más moderada en el caso de las visitas a lugares patrimoniales históricos o arquitectónicos. Por otra parte, el perfil observado anteriormente por edad es distinto en el caso de las festividades de tipo religioso o ceremonial, observándose un patrón relativamente parejo, cercano al 20%, a partir de los 30 años de edad.

GRÁFICO 26:

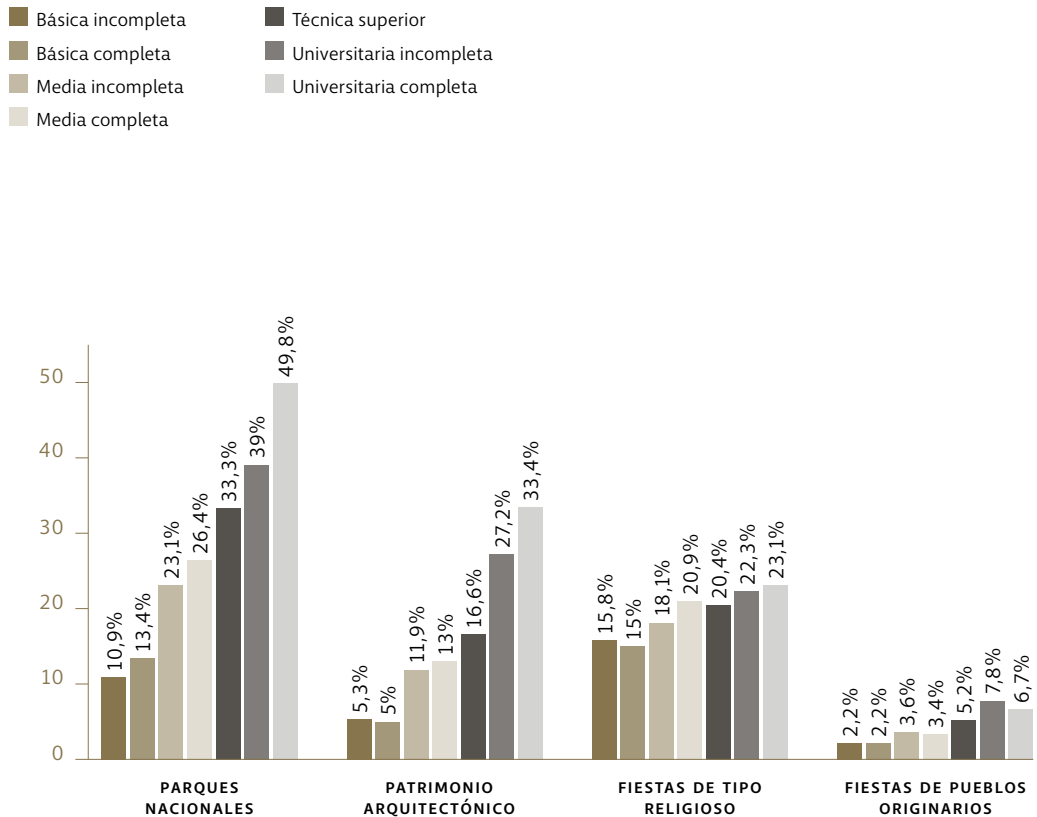
Visitas a parques nacionales, santuarios de la naturaleza, edificios o barrios históricos y participación en fiestas religiosas, ceremoniales, ritos y prácticas de pueblos originarios por rango de edad, 2017 (en porcentajes)



Del mismo modo, el análisis por nivel educacional muestra los claros patrones de mayor participación para los grupos más educados. En el caso de la participación en fiestas de tipo religioso, sin embargo, el patrón es menos acentuado, siendo menor la diferencia entre los grupos más y menos educados.

GRÁFICO 27:

Visitas a parques nacionales, santuarios de la naturaleza, edificios o barrios históricos y participación en fiestas religiosas, ceremoniales, ritos y prácticas de pueblos originarios por nivel educacional, 2017 (en porcentajes)

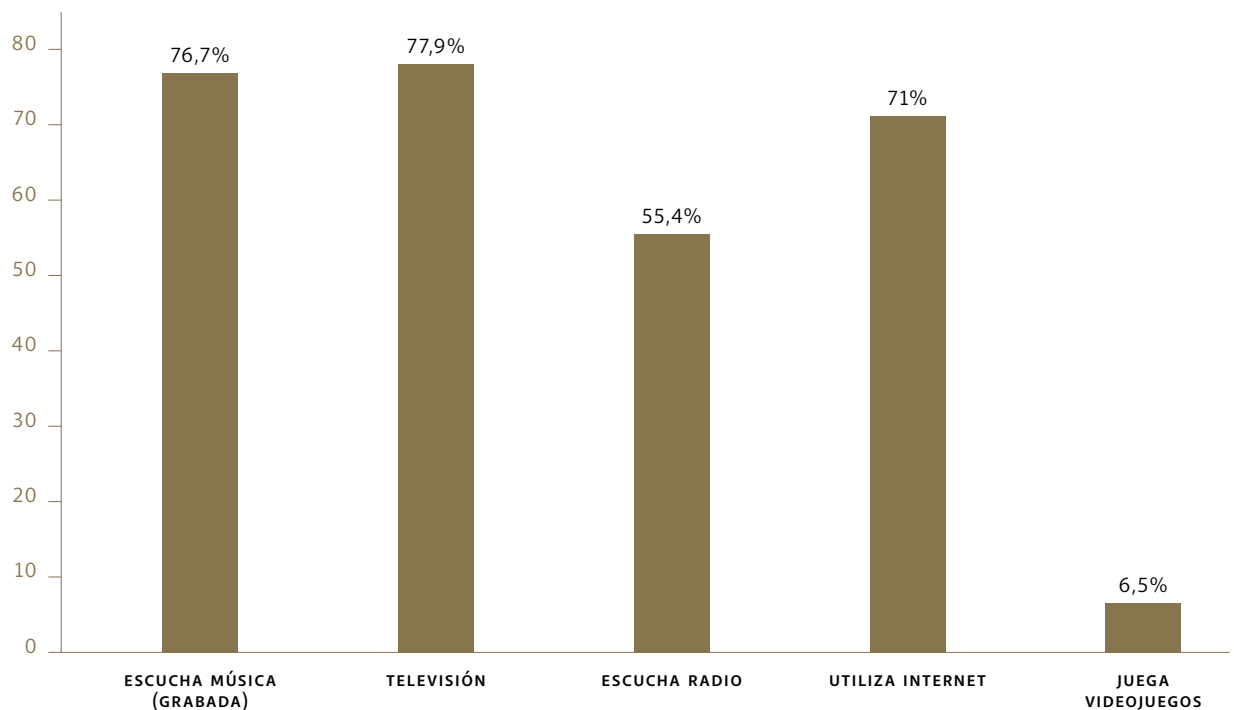


Por último, la encuesta indagó sobre actividades realizadas por muchas personas muy frecuentemente, en estos casos la pregunta por los últimos 12 meses no alcanza a cubrir la intensidad de la participación en las actividades. Estas actividades tienen que ver con medios de comunicación masiva y herramientas digitales, para las cuales se buscó conocer la intensidad de uso.

Tal como se aprecia en el Gráfico 28, un 76,7% de los encuestados indicó escuchar música con una frecuencia diaria. Por otra parte, un 77,9% señaló la misma frecuencia para la televisión. Un 54,4% reportó escuchar diariamente radio y un 71% utilizar internet. Una proporción menor comparativamente señaló jugar videojuegos (6,5%).

GRÁFICO 28:

Proporción de la población que escucha música, radio, ve TV, utiliza Internet y/o juega video juegos con frecuencia diaria, 2017 (en porcentajes)



Si bien las diferencias entre hombres y mujeres no son importantes, por edad se pueden apreciar patrones distintos para la música, internet y videojuegos, por un lado, y para la televisión y radio, por otro. Para el primer grupo se ve un patrón más acentuado en edades jóvenes mientras que para los segundos ocurre lo contrario.

GRÁFICO 29:

Proporción de la población que escucha música, radio, ve TV, utiliza Internet y/o juega video juegos con frecuencia diaria por sexo, 2017 (en porcentajes)

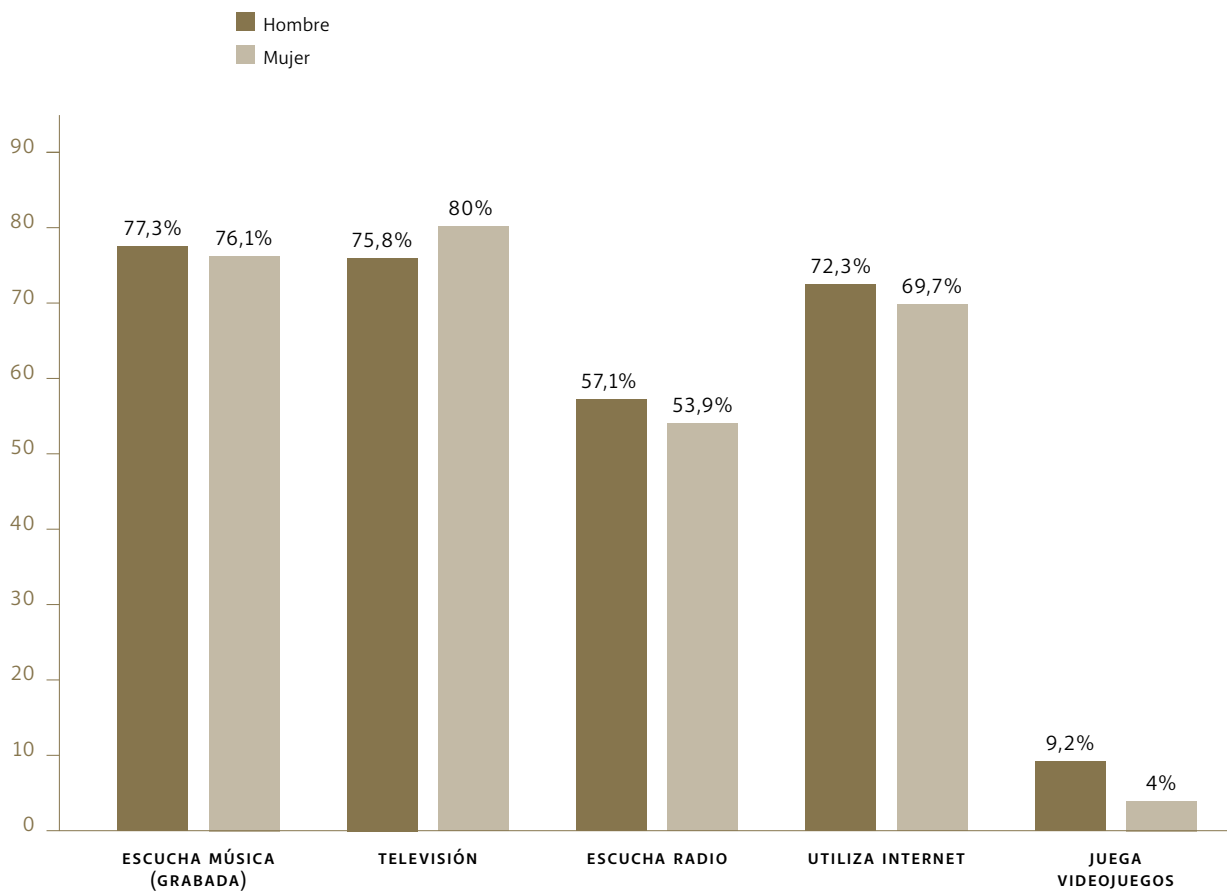
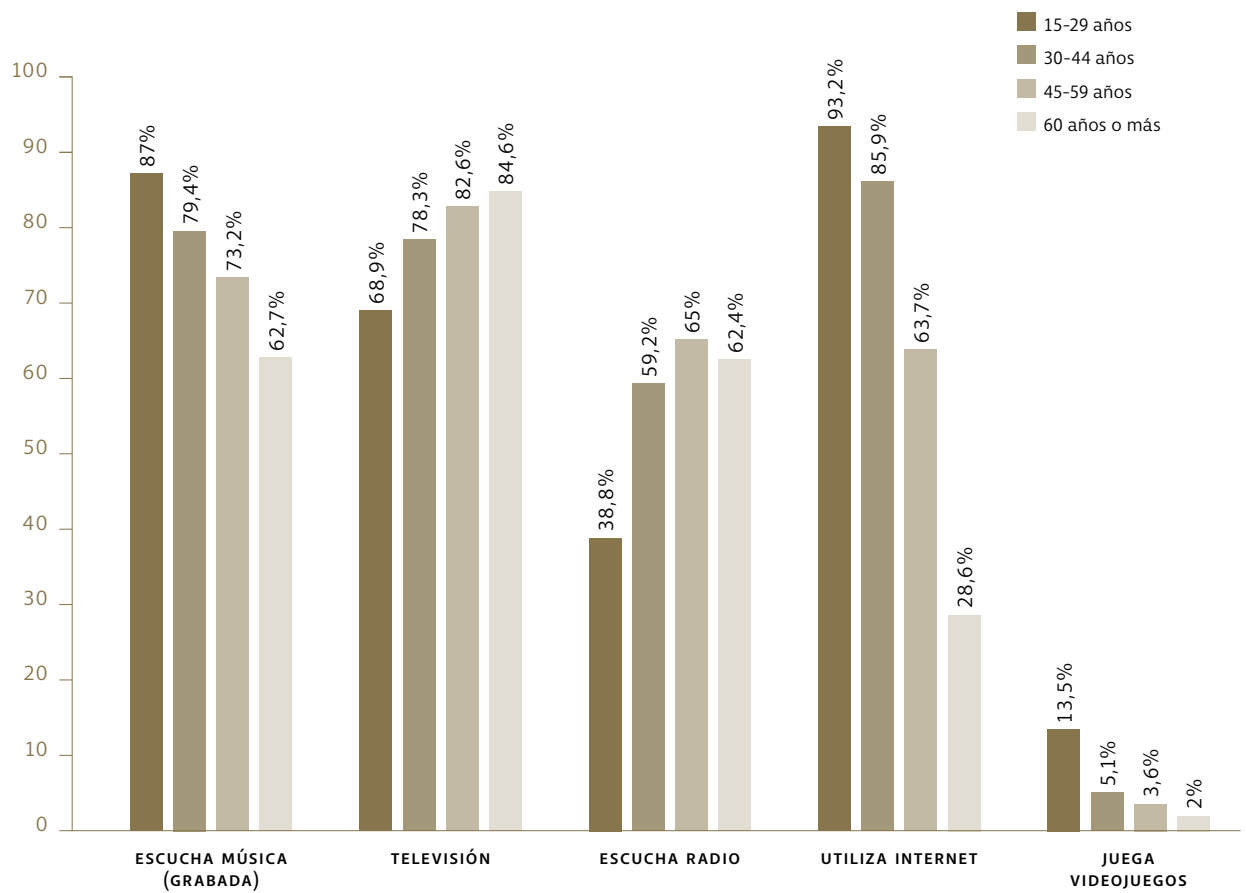


GRÁFICO 30:

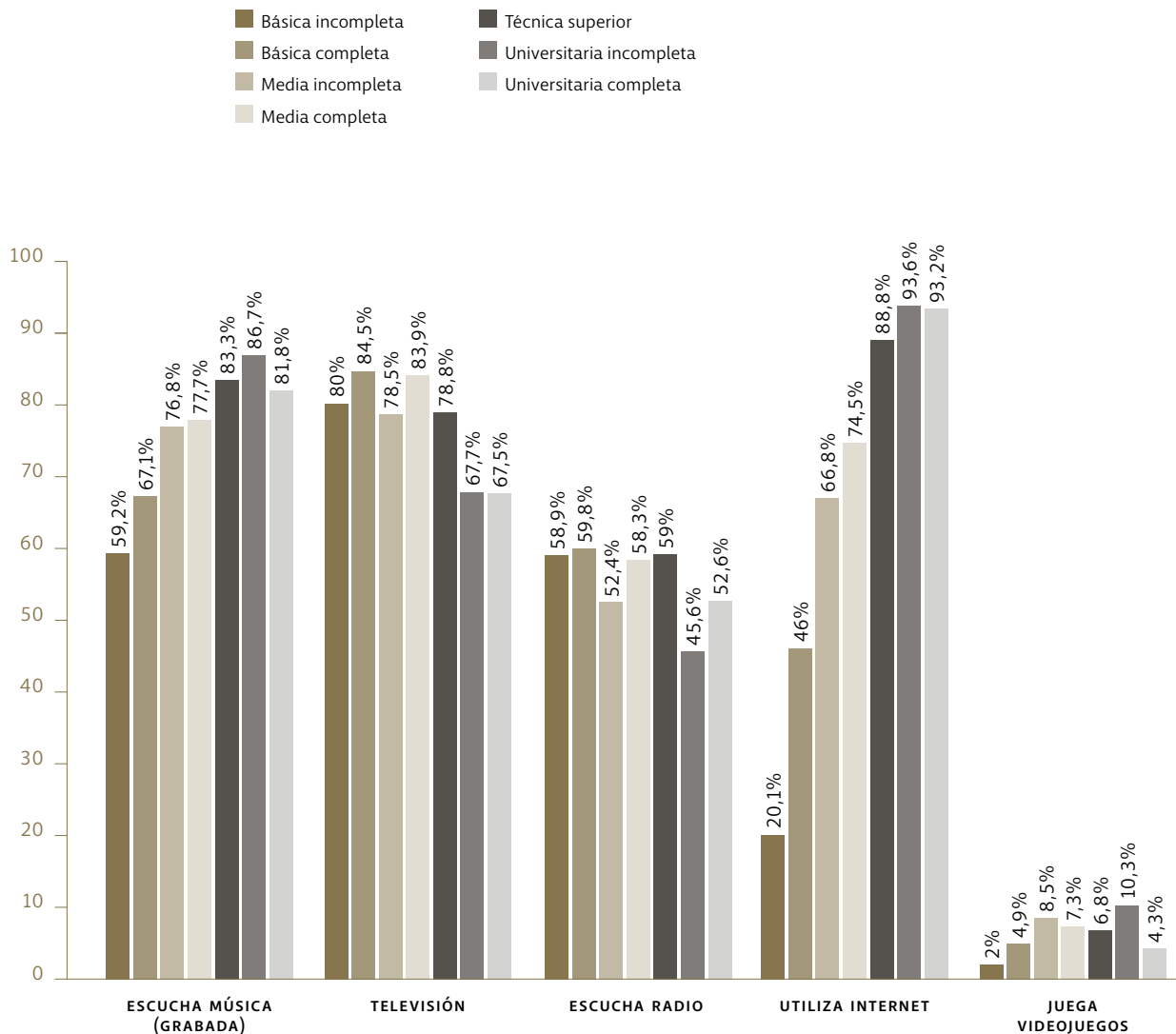
Proporción de la población que escucha música, radio, ve TV, utiliza Internet y/o juega video juegos con frecuencia diaria por rango de edad, 2017 (en porcentajes)



En el caso de la utilización diaria de internet, el Gráfico 31 permite mostrar que hay una mayor brecha que en el resto entre grupos más y menos educados.

GRÁFICO 31:

Proporción de la población que escucha música, radio, ve TV, utiliza Internet y/o juega video juegos con frecuencia diaria por nivel educacional, 2017 (en porcentajes)



Para concluir esta sección, se presentan los resultados de un análisis econométrico destinado a examinar las relaciones en un contexto multivariado.

ANÁLISIS ECONÓMTRICO

Con el objeto de analizar los determinantes de la participación cultural, se estimaron modelos que permiten evaluar la influencia de las variables de caracterización social sobre la participación cultural de los individuos.

En específico, se estimaron modelos de regresión probit que permiten conocer la probabilidad de haber asistido en los últimos 12 meses a cada una de las siguientes actividades: obras de teatro, danza o ballet, ópera, espectáculos de música clásica, espectáculos de música en vivo actual, salas de cine, exposiciones de arte, espectáculos de circo, museos, centros culturales, bibliotecas y la compra de objetos elaborados por un artesano. En cada estimación se utiliza una variable dependiente dicotómica que toma valor 1 cuando los encuestados declaran haber participado a determinada actividad cultural en el último año y 0 en caso contrario. Asimismo, se corrigió la estimación por heterocedasticidad en los errores.

Las variables estudiadas como posibles determinantes de la participación cultural son las siguientes:

1. Escolaridad: número de años de escolaridad.
2. Edad: años de edad cumplidos.
3. Edad al cuadrado: edad al cuadrado.
4. Mujer: variable dicotómica que toma el valor 1 para las mujeres y 0 para los hombres.
5. Regiones: los modelos incorporan variables dicotómicas para cada región.
6. Numper: el número de personas que viven en el hogar del entrevistado.
7. Ocupado: variable dicotómica que toma el valor 1 si el individuo está ocupado y 0 en caso de que esté desocupado o inactivo.
8. Jefe de hogar: variable dicotómica que toma el valor 1 si es que el encuestado es jefe de hogar.
9. Casado: variable dicotómica que toma el valor 1 si el individuo está casado o convive.
10. Inmigrante: variable dicotómica que toma el valor 1 si el individuo nació fuera de Chile.
11. Propietario de auto: variable construida a partir de la variable b11 del cuestionario y que toma el valor 1 si es que en el hogar alguien ha sido propietario de algún automóvil durante los últimos 12 meses.
12. Educación madre: a partir de la información de la pregunta b1 del cuestionario, se construyen variables dicotómicas para diferentes tramos de educación (básica, media y superior) de la madre de los encuestados.
13. Participa: variable dicotómica construida con la pregunta e1 del cuestionario, indicando si el individuo participa en alguna de las organizaciones o grupos que allí se indagan (sindicatos, organizaciones, clubes, etc.).
14. Momento significativo: variable dicotómica construida a partir de la pregunta e4 del cuestionario, donde toma el valor 1 si el individuo recuerda algún momento especialmente significativo que lo hubiera acercado a alguna práctica o evento artístico o cultural.
15. Ha tomado clases: construida a partir de la variable e7 del cuestionario, toma el valor 1 si en su vida el individuo ha tomado clases o lecciones de alguna disciplina artística.

16. Artista en la familia: construida a partir de la pregunta e11 del cuestionario, toma el valor 1 si es que existe o existió en la familia alguna persona que se hubiera dedicado de forma profesional o aficionada a la práctica de algún arte y 0 en caso contrario.
17. Familiar estimula: variable dicotómica construida a partir de la pregunta e12 y donde toma el valor 1 si es que hay un miembro de la familia que estimula la participación en actividades culturales y 0 si ello no ocurre.
18. Padres estimulaban: variable dicotómica construida a partir de la pregunta e15 del cuestionario y que toma el valor 1 si es que los padres u otros adultos significativos del entrevistado lo incentivaban a hacer alguna de las actividades como pintar, bailar, leer, escribir cuentos, actuar o participar en obras de teatro, tocar un instrumento o cantar.

Los modelos tuvieron un buen ajuste y un resumen de los resultados se presenta en el cuadro siguiente, enfatizando brevemente las relaciones encontradas.

ANÁLISIS DE REGRESIÓN

VARIABLES EXPLICATIVAS	ESPECIFICACIONES PARA LA PROBABILIDAD DE PARTICIPAR O ASISTIR EN LOS DISTINTOS DOMINIOS CULTURALES. VARIABLES DEPENDIENTES BINARIAS											
	(i) TEATRO	(ii) DANZA	(iii) ÓPERA	(iv) MÚSICA CLÁSICA	(v) MÚSICA ACTUAL	(vi) CINE	(vii) EXP. DE ARTE	(viii) ARTESANÍA	(ix) CIRCO	(x) MUSEO	(xi) CENTRO CULTURAL	(xii) BIBLIOTECA
Esc	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**		(+)**	(+)**	(+)**
Edad	(-)**					(-)**	(-)**		(+)**	(-)**		(-)**
Edad ²		(-)**	(+)**		(-)**		(+)**		(-)**			(+)**
Mujer	(+)**	(+)**				(+)**		(+)**	(+)**			(+)*
Región	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**	SI**
N° personas hogar	(-)**				(-)**		(-)**		(+)**			(+)**
Ocupado					(+)**			(+)**				(-)**
Jefe Hogar						(+)*			(+)**			
Casado					(-)**		(-)**		(-)**			(-)*
Inmigrante						(-)*			(-)*			(-)*
Propietario auto	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**
Educación madre	(+)**			(+)**	(+)**	(+)**		(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**
Participa	(+)**	(+)**		(+)**		(+)**	(+)**	(+)**		(+)**	(+)**	(+)**
Momento significativo		(+)**	(+)*		(+)**		(+)**	(+)**		(+)**	(+)**	
Ha tomado clases	(+)**	(+)**	(+)*	(+)**	(+)*		(+)**	(+)**		(+)**	(+)**	(+)**
Artista en la familia		(+)**		(+)**			(+)**			(+)**	(+)**	
Familiar estimula	(+)**	(+)**			(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**	(+)**
Padres estimulaban	(+)*	(-)*								(+)**		(+)**

Nota: **Significativo al 5%; *Significativo al 10%

- Se confirma que para todas las actividades artísticas estudiadas hay una relación significativa e importante entre escolaridad y la probabilidad de participación. Esto ocurre en todas las expresiones salvo en la asistencia al circo. Para dimensionar el efecto estimado considérese, por ejemplo, que 5 años de escolaridad adicionales aumentan la probabilidad de haber ido a un espectáculo de teatro en 5 puntos porcentuales, de haber asistido a un centro cultural en 8 puntos porcentuales o bien de haber ido al cine en 14 puntos porcentuales.
- En general, la edad es una variable importante al momento de predecir la participación cultural, observándose en muchos casos un patrón decreciente. Sin embargo, esta relación se vuelve no significativa para conciertos de música clásica y centros culturales. Al considerar la edad al cuadrado (como forma de comprobar el tipo de relación entre edad y participación), se hace patente que existe una relación no lineal entre edad y participación cultural.
- Se encuentra una mayor participación de mujeres en la asistencia en seis casos: teatro, danza y bibliotecas (cerca de 2 puntos porcentuales de probabilidad adicional de asistir para las mujeres); circo (3,7 puntos porcentuales adicionales); cine (7,3 puntos porcentuales más de probabilidad para las mujeres) y compra de artesanía (9 puntos adicionales de probabilidad).
- La variable *propietario de auto*, que se puede interpretar como un indicador de ingreso, está relacionada con la probabilidad de asistir y participar en todas las actividades artísticas analizadas.
- Del mismo modo, la educación de la madre tiene un patrón claro: a mayor educación de la madre, mayor participación en actividades artísticas y culturales del encuestado. Esto se da en la mayor parte de los dominios.
- Del mismo modo, controlando por todas las otras variables, el participar en organizaciones sociales (clubes, asociaciones, etc.) está estrechamente relacionado con la participación en las actividades culturales analizadas.

Se aprecia claramente la importancia de las variables de caracterización levantadas en la encuesta sobre la probabilidad de participar en actividades de origen cultural y artístico. Particularmente, se confirman relaciones significativas para la participación con variables que, si bien son esperables intuitivamente, fueron formuladas por primera vez este año, como haber tenido un momento significativo en relación a las prácticas artísticas, haber tomado clases y tener familiares que estimulen las prácticas culturales. Por ejemplo, el tener un momento significativo aumenta la probabilidad de participar actividades de música actual en 10,5 puntos porcentuales y la compra de artesanía en 10,3 puntos porcentuales. Por otro lado, el contar con un familiar que estimule las prácticas culturales aumenta en 7,6 puntos porcentuales la participación en cine y compra de artesanía.

ESTUDIO DE CASOS: 23 EXPERIENCIAS COLECTIVAS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

¿POR QUÉ ES NECESARIO UN ESTUDIO CUALITATIVO SOBRE PARTICIPACIÓN CULTURAL?

En esta sección se presentan dos experiencias incluidas en el estudio cualitativo de casos 23 experiencias colectivas de participación cultural. Este estudio consideró 23 casos de participación cultural¹ que se llevan a cabo a lo largo del país, incluyéndose al menos un caso por región. Los casos de participación cultural corresponden a colectivos, agrupaciones o instituciones que realizan prácticas culturales de diverso tipo y trabajan con diferentes grupos de personas, abarcando desde las artes escénicas en la infancia, a la participación cultural comunitaria en la tercera edad.

En línea con lo expuesto a lo largo de esta publicación, el estudio de casos cualitativo que se presenta a continuación explora la participación cultural como un fenómeno multidimensional que merece especial atención debido a su estatus como derecho de todas las personas. Como señala el PNUD “el derecho a la participación en la cultura (...) es indisolublemente el derecho a la participación en la cultura propia, y, por lo tanto, un derecho a la diversidad” (PNUD, 2002, p.43), esta diversidad se expresa claramente en los componentes de este Estudio.

El estudio de casos de participación cultural busca tensionar y complementar la forma en que se operacionaliza la participación cultural en la ENPC 2017. La encuesta concibe a la participación cultural como un fenómeno social complejo que se expresa en una variedad de formas, lo que en términos prácticos se indaga desde la propuesta de Brown (2004) sobre los grados de control creativo que ejercen las personas cuando participan en determinadas actividades artístico-culturales. Como fue dicho más

1. Los 21 casos restantes puede observarlos en la web:
<http://participacioncultural.cultura.gob.cl>.

arriba esta decisión tiene relación con romper con los acercamientos más tradicionales que estudian a la participación primordialmente desde el comportamiento de audiencias a través del consumo de ciertos espectáculos artísticos. Reconociendo que esta visión es una modalidad muy relevante de participación cultural, lo cierto es que existen otras formas de participación igualmente importantes y presumiblemente prevalentes en la ciudadanía. En este sentido, este Estudio busca incluir elementos que vayan más allá de la distinción básica entre formas de participación activa y pasiva, que en sentido amplio refieren a las categorías de actor o practicante y espectador de una cierta práctica cultural. Sin embargo, esta visión induce a equívocos pues no considera que debido a la naturaleza de los procesos creativos no existe, en estricto rigor, una diferenciación tajante entre lo que comúnmente se entiende como creación, interpretación y observación o participación pasiva, pues toda forma de expresión creativa considera a otros artefactos culturales como precedentes que permiten construir nuevos artefactos, donde la cultura se utiliza para la generación de cultura, aun cuando la principal característica de la creación está determinada por la construcción de ese artefacto nuevo. Así, el estudio introduce indicadores que se asocian a los niveles de control creativo, yendo desde la participación observacional (que se expresa principalmente en la asistencia a ciertos espectáculos en la encuesta) a la participación inventiva, que en la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 se incluye a través de módulos que contienen preguntas sobre el involucramiento en prácticas de creación artístico-cultural.

Esta distinción fue útil y pertinente al momento de definir la estructura del cuestionario de la ENPC 2017, pero sigue siendo estrecha para dar cuenta de la riqueza de la participación cultural, en especial cuando esta se observa en contextos comunitarios en los territorios.

Reconocer esta riqueza y complejidad a la hora de estudiar la participación cultural incorpora una dificultad en términos metodológicos. Esta dificultad radica en su amplio alcance, en especial si se considera que en estricto rigor toda acción humana, ya sea individual o colectiva, se despliega sobre un marco cultural de valores, normas, costumbres y haceres. Es por esto que se incorpora un estudio de tipo cualitativo, donde las prácticas se pueden observar en contexto y en profundidad, para así complementar la información obtenida a través de Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.

NOTAS METODOLÓGICAS

El objetivo general del estudio de casos que aquí se presenta es explorar diversas prácticas de participación cultural realizadas por personas residentes en las distintas regiones de Chile, a partir de estudios de casos realizados mediante técnicas cualitativas diversas y complementarias que sean capaces de rescatar, describir y registrar en forma exhaustiva dimensiones emergentes y de interés para comprender diversas formas de participación cultural. En otras palabras, se busca conocer cómo se realiza y comprende la participación cultural desde el punto de vista de quienes son parte de las diferentes experiencias incluidas en el estudio.

Los casos incluidos en este estudio fueron seleccionados según criterios que buscaron maximizar la variedad de experiencias y de tipo de organización y diversidad de participantes. Asimismo, se garantizó la existencia de al menos un caso por región. La selección de los actores directamente incluidos en el estudio a través de las técnicas cualitativas empleadas se llevó a cabo mediante un muestreo teórico, donde, después de recolectar antecedentes del caso se decide contactar a actores clave. Una vez hechos los contactos iniciales, nuevos participantes son incluidos mediante muestreo en cadena (o bola de nieve), donde los mismos actores sugieren otras personas que consideran relevantes para el caso, y por muestreo de oportunidad, donde se aprovechan contactos y momentos para invitar a participar a otros actores de interés.

La metodología cualitativa de este estudio tiene tres intenciones principales:

- **Carácter exploratorio:** En tanto busca conocer el objeto de estudio desde las percepciones, disposiciones y prácticas espontáneas y emergentes en que cada caso estudiado (expresado en espacios e informantes), participa de la cultura.
- **Carácter descriptivo:** Ya que busca recolectar datos respecto a un fenómeno en particular.
- **Carácter analítico:** En tanto busca identificar y examinar diversas formas en cómo cada uno de los actores consultados elaboran un relato y narrativa, y cómo los espacios también son parte de un entramado que configura la experiencia de la participación cultural a partir de sus representaciones sociales.

Considerando que este estudio busca construir un relato sobre cómo las personas participan de la cultura y formular dimensiones novedosas en el campo de la investigación sobre el tema, la etnografía se presenta como una metodología idónea para abordar el tema. La principal fortaleza de la etnografía como método de investigación es el punto de vista privilegiado que permite asumir con respecto a la realidad que está siendo estudiada: la etnografía nos permite distinguir entre la perspectiva del actor cultural y la perspectiva del observador externo (el etnógrafo). Esta metodología, que incluye técnicas como la observación simple, observación participante, conversaciones, entrevistas semi-estructuradas y construcción de mapas, permite diferenciar puntos de vista y captar la perspectiva de los informantes acerca del mundo.

Debido a la cantidad de casos a estudiar y el tiempo disponible para ello, se optó por realizar el estudio a través de cuasi o micro etnografías, donde los investigadores se hacen partícipes de la vida cotidiana de los participantes por un tiempo acotado. Además, la observación se dio en ciertos casos en más de un espacio (estudios de casos multi-situados), pero con frecuencia de visitas limitadas a los fenómenos sociales específicos. Las micro-etnografías tienen cabida en investigaciones que se centran en el estudio de pequeñas agrupaciones o pequeños subsistemas de sistemas culturales mayores (Silva y Burgos 2011), sin abandonar la exhaustividad del levantamiento y análisis de data cualitativa.

En términos de registro, se obtienen descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos observables. Incorpora también lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones. Es un proceso de indagación dirigida que intenta comprender la realidad para un determinado actor social (en este caso, los participantes de prácticas culturales).

Las técnicas específicas que se utilizaron fueron:

- Observaciones simples y participantes².
- Entrevistas abiertas semi-estructuradas³.
- Acompañamiento y seguimiento a informantes⁴.

También se incluyeron registros audiovisuales de las prácticas culturales estudiadas.

El trabajo en terreno se llevó a cabo entre diciembre 2016 y marzo 2017, período en el que se visitaron los lugares en los que se desarrollan las prácticas culturales incluidas y se realizó el registro audiovisual del estudio.

En la siguiente sección se expone una síntesis del análisis realizado por DESUC para dos casos: Mural de 3 y 4 Álamos realizado por la agrupación Museo a Cielo Abierto La Pincoya y Museo Mapuche de Cañete *Ruka KimvnTaiñ Volil*: Juan Cayupi Huechicura.

La totalidad de casos se muestra en la tabla X y los informes completos pueden descargarse en la plataforma web del estudio. En esta plataforma también se pueden ver las cápsulas audiovisuales realizadas en el marco de este estudio. En los anexos de esta publicación se incluyen fichas descriptivas de cada caso incluido en el estudio.



2. La observación no participante, se entenderá como aquel proceso de percepción a través de los sentidos que busca capturar de la experiencia social en su contexto. En la observación participante el investigador se adentra en el contexto social donde se desarrollan las prácticas que se estudian.
3. Esta técnica de acopio de información consiste en entrevistas semi-dirigidas (no enteramente abiertas), en las cuales el investigador realiza preguntas guías, con cierta apertura para indagar sobre los objetivos de estudio.
4. Esta técnica de investigación puede definirse como el seguimiento sistemático y cercano del investigador a un individuo o grupo, con el fin de capturar la lógica de prácticas cotidianas.

LISTADO DE CASOS 23 EXPERIENCIAS COLECTIVAS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

Región	Caso	Dimensión/población	Dominio Cultural
Arica y Parinacota	1. Agrupación Lumbanga (integrantes de Territorio ancestral Azapa): comunidades ariqueñas afrodescendientes residentes en Cruz de Mayo	Comunidad tribal	Patrimonio inmaterial/ Danza
Tarapacá	2. Agrupación musical aymará Ch`alla marka	Pueblos originarios	Artes musicales
Antofagasta	3. Colectivo Se Vende: Plataforma Móvil de ArteContemporáneo - saco	Territorio y contextos de participación	Artes visuales
Atacama	4. Movimiento Rosario	Territorio y contextos de participación/ Jóvenes	Artes Musicales/Danza
Coquimbo	5. Gastronomía local: Caleta San Pedro	Gastronomía	Patrimonio
Valparaíso	6. Agrupación de poetas populares del Valle de Putaendo	Adultos mayores	Artes literarias, libros y prensa
Valparaíso	7. La Quinta de los Núñez: club social y cultural de cuecas	Espacios no convencionales de participación	Artes Musicales/Danza/ Gastronomía
Valparaíso	8. Caleta de Los Libros	Participación en espacio público	Libro y lectura
Metropolitana	9. La Dominguera	Niños y público en general	Lectura, artes escénicas
Metropolitana	10. Hombres tejedores	Género, construcción de identidad	Performance
Metropolitana	11. Museo Cielo Abierto La Pincoya	Participación en espacio público	Artes visuales/Otra
Metropolitana	12. Colectivo itinerante - Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante	Migrantes	Artes Musicales / Danza
Metropolitana	13. Centro Juvenil y Cultural Otaku Tamashi	Adolescentes y jóvenes/ Comunidades digitales	Artes Literarias, libros y prensa

Región	Caso	Dimensión/población	Dominio Cultural
O'Higgins	14. Talleres artísticos para adultos mayores de la fundación Papelnonos	Adultos mayores	Artes escénicas/ Artes musicales
Maule	15. Artesanas de Rari	Adultos mayores	Artesanía/Patrimonio
Biobío	16. Museo mapuche de Cañete	Pueblos originarios	Museo/Patrimonio
La Araucanía	17. CLACPI: Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas	Pueblos originarios	Medios audiovisuales e interactivos
Los Ríos	18. Encuentro Costumbrista de Niebla	Territorio y contextos de participación/ Participación en espacio público	Patrimonio gastronómico
Los Lagos	19. Cultores del Acordeón de Tenaún	Territorio y contextos de participación/ Prácticas culturales locales	Patrimonio/ Artes Musicales
Los Lagos	20. Teatro del Lago	Territorio y contextos de participación/"Alta cultura"	Artes Musicales/ Artes Escénicas
Aysén	21. Aysén TV - Social Comunitaria 22. Radio Santa María de Aysén	Territorio y contextos de participación	Medios de comunicación
Magallanes	23. Convención de circo Al fin del mundo - Organización sociocultural Circo Delsur	Territorio y contextos de participación	Artes Escénicas/Circo

MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE
RUKA KIMVN TAIÑ VOLIL
JUAN CAYUPI HUECHICURA,
CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO

SELECCIÓN DEL CASO

El Museo Mapuche de Cañete (parte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) fue seleccionado para este estudio debido a que representa un caso donde la institucionalidad cultural logra generar una relación estrecha con la comunidad donde se inserta.

El museo tiene como misión que se valore positivamente la cultura mapuche tanto entre las personas mapuche como en el resto de la sociedad. Así, este caso también responde a un interés especial por incluir experiencias relacionadas con pueblos originarios.

A continuación, se muestran los principales hallazgos de este caso, partiendo por describir el origen del museo, para pasar a problematizar las relaciones que se han forjado en el tiempo.

**CONTEXTO: DOS MOMENTOS EN LA HISTORIA
DEL MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE**

El Museo Mapuche *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura se ubica aproximadamente tres kilómetros al sur del pueblo de Cañete (región del Bío-Bío). A su espalda, se encuentra el Nawelbuta (cordillera de la Costa) y 20 km hacia el oeste accede al mar. Más al sur de este territorio se encuentra el Lago Lanalhue y a 30 minutos el Lago Lleu-Lleu. Todo este sector, según resalta uno de los gestores del Museo, mantiene un intercambio fluido entre las comunidades que la habitan, debido a la frontera natural que representa el Nawelbuta, delimitando claramente lo que se constituye como la zona lafkenche. El museo fue visitado por los investigadores entre el 26 y el 29 de enero de 2017, período en que se realizaron observaciones, conversaciones informales y entrevistas a diversas personas envueltas en la vida de este espacio cultural.

El Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura pertenece a la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) e inició sus actividades en 1969, abriendo sus puertas al público en 1977. Según lo reportado por el propio museo en su descripción pública, su historia puede dividirse en dos etapas principales: su inicio orientado a los fines tradicionales de un museo, preservando objetos patrimoniales de la cultura mapuche a través de la recolección, conservación y difusión de los mismos, y una segunda etapa reciente que pone el énfasis en promover el reconocimiento de la cultura mapuche por parte de la comunidad mapuche y no-mapuche. Con ese fin desarrollan distintas actividades tanto en el espacio oficial del museo, como en las comunidades mapuche circundantes.

El primer momento en la historia del museo consiste en la construcción y posterior inauguración del Museo Folklórico Araucano Juan Antonio Ríos, proceso que se inicia en el año 1969 y que termina aproximadamente en 1977. El museo se emplaza en los terrenos de familias de la zona que, de acuerdo a los relatos de los y las entrevistados(as), habrían adquirido estas tierras de forma ilegal durante la primera mitad del siglo XX, despojando de manera violenta a la comunidad mapuche presente en este territorio. Posteriormente, cerca de 1960, este terreno fue cedido por estas familias y solicitado al Estado para posibilitar la construcción del museo, que nace con la idea de conservar objetos materiales, elementos tradicionales de la cultura mapuche (joyas, cerámica y otros) obtenidos por medio de trueques entre los dueños huincas de las pulperías y el pueblo mapuche presente en el sector. Originalmente bautizado con el nombre del presidente Juan Antonio Ríos, nacido en Cañete y quien fue miembro de una de las familias que ocuparon el territorio antes mapuche.

El museo es una idea de un grupo de gente de Cañete, que no era mapuche, que había acumulado bastante patrimonio mapuche en sus arcas familiares, de sus casas particulares, porque aquí la gente cuando venía a comprar, había muchas pulperías, entonces la gente bajaba a comprar sus necesidades y traía algunas cosas para hacer *trafkin*, intercambio... Entre esas cosas traía tejido, cerámicas, trabajos tallados en madera, montón de esas cosas. Además, la misma gente huinca encontraba en los mismos predios donde se instalaron, muchas cosas, de piedra, que son hallazgos fortuitos. Empezaron a acumular y acumular, y entonces “qué hacemos con esto”, y alguien le dijo “bueno y por qué no pedimos que nos faciliten un espacio, que el Estado nos compre un predio e instalamos ahí un museo”. Se hizo eso, y en el año 69 se crea una ley para comprar un terreno y para levantar una escuela agrícola para jóvenes, niños del territorio, mapuche y no mapuche, y este museo. Entonces, se hacen las compras, los estudios de factibilidad de acá del terreno, etcétera, se levanta este edificio (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

La historia detrás del origen del museo responde a la idea tradicional de museo y en ese sentido está en sintonía con la cultura hegemónica⁵, pero bajo esta concepción no logra hacer sentido ni constituirse como un espacio relevante y significativo desde la perspectiva del pueblo mapuche lafkenche de Cañete, ni de las y los gestores actuales del museo, quienes también se encuentran estrechamente ligados con el mundo mapuche:

5. En su concepción clásica los museos se orientan a mantener colecciones de objetos considerados como merecedores de ser conservados por su importancia cultural. Esta importancia viene definida por grupos de elite. Los museos a lo largo de la historia se han constituido en autoridades culturales y han tenido un rol “civilizatorio” al enaltecer ciertas modalidades culturales sobre otras (McCall and Gray, 2003, p.2).

A ellos el concepto de museo no les dice nada, en su cultura no existe ese concepto, ellos no tienen museos. También había algo que me llamó la atención en ese tiempo: la gente, cuando nosotros la trajimos a visitar al museo en grupo, no le encontraba sentido a los objetos colgados en la muralla, o sea, incluso algunos decían que ese no era un objetivo, no era palo, por ejemplo, el *weño*, que es el palo de la chueca, ellos decían “no, eso no es *weño* porque no se está ocupando”. O sea, para que sea *weño* tiene que tenerlo un *palife*, y ocuparlo, y en ese momento como que el objeto se consolidaba completamente, en la acción (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Es posible entender a partir de la cita anterior, que la pretensión de homenaje a la cultura mapuche no se logra a partir de la folclorización si se pone atención a los relatos de los entrevistados. El museo que custodia y exhibe algunos objetos representativos de la cultura no se reconoce como un espacio significativo para la población mapuche de la zona. En este sentido, si el museo se limitara a exhibir los objetos sin darles contexto y sentido solo lograría cumplir con el objetivo de “homenajear la cultura mapuche” a un nivel discursivo.

Así, se aprecia que el hito fundante correspondió a un reconocimiento otorgado a la importancia de los objetos mapuche sin hacer sentido de su cosmovisión, que conlleva un sentido de comunidad, un observar y experimentar. El museo como estructura en la que se exponen objetos no resuena en la cultura mapuche, que se entiende como *viva*; los objetos expuestos en el museo adquieren importancia en la medida que tienen sentido, cuando son utilizados, se “consolidan completamente en la acción”. Para que el dispositivo hiciese sentido —no sólo al pueblo mapuche, sino también a los visitantes huinca— debía mostrar un nexo real con la comunidad, representándola y mostrándola desde lo cotidiano y lo ceremonial, entendiendo y haciendo sentido también con el proceso histórico y político de los mapuche de la zona.

Hay que tomar en cuenta que, en ese tiempo, se pagaba entrada... los mapuche no tenían ningún tipo de beneficio al respecto, tenían que pagar las dos o tres lucas, entonces menos iban a entrar. Y tampoco les llamaba la atención, o sea, el concepto de museo no lo conocían, para ellos suena extraño no más, porque igual suena como algo añejo, algo del pasado, y ellos no entendían mucho porque había un museo de ellos mismos, siendo que ellos eran una cultura viva. Y creo que hubo algunos directores que igual tuvieron una buena relación con ellos, pero siempre con alguna distancia, siempre con una como verticalidad al momento de preguntarles algo, siempre con un sesgo, que podríamos llamarlo occidental, respecto de cómo tenía que funcionar un museo (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Otra de las dificultades para la consolidación del museo en la comunidad tenía que ver con lo estático que solía ser el espacio. Durante décadas la muestra permanente se mantuvo sin cambios; los tiempos cambiaban, pero el contenido se mantenía anclado en el pasado y alejado de la vida cotidiana de las comunidades locales a las que aludía la muestra.

Esa muestra no se había tocado desde los 70 más o menos, era una cuestión muy anticuada, muy etnocentrista (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

El museo, tuvo al menos cuatro directores huincas antes de la llegada de la actual directora, de origen mapuche, el año 2001, bajo cuya dirección se dieron cambios sustantivos en el modo en que el museo es entendido y en cómo se inserta actualmente en la comunidad.

Con la asunción de la directora mapuche, por primera vez es posible un diálogo real entre la comunidad y el museo. Se genera un punto de inflexión, un cambio real que se posibilitó el quiebre en el campo del saber de la situación y que implicó “la subversión del orden simbólico establecido para dar lugar a la verdad, a aquello que no ha sido simbolizado de la situación y que el síntoma denunciaba” (Laso 2017, p.5).

Con su llegada, no puedo decir que los demás directores o administradores hayan tenido una mala relación con las comunidades, pero era otra mirada, la mirada de museo tradicional... es otra forma, que corresponde a los tiempos. Y yo creo que lo que facilita también es que ella es mapuche, entiende, habla el idioma, cacha el protocolo (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

La modificación de este orden simbólico se comienza a hacer efectiva en la medida que el museo se pone al servicio de las necesidades de la comunidad, prestando apoyo y colaborando a su vez en sus procesos sociopolíticos. La consolidación simbólica de este acontecimiento se inicia con la lucha por el cambio de nombre del museo, cambio solicitado por parte de las mismas comunidades mapuches del territorio. El Museo Mapuche de Cañete: Museo Folclórico Araucano Juan Antonio Ríos, llevaba en su nombre la diferenciación entre el paradigma hegemónico huinca y la cosmovisión mapuche, haciendo eco de su historia, de los conflictos sociales y políticos que colaboran en mantener esta distinción. Después de ocho años de conversaciones, a través de jornadas de reflexión con los *longkos*, *machis*, *papais*, y familias, el museo pasa a llamarse Museo *Ruca Kimvn Taiñ Volil*-Juan Cayupi Huechicura, que significa “La casa del conocimiento de nuestras raíces” en mapudungun. Este giro buscó hacer sentido de lo que significa el museo para ellos:

Hubo un proceso muy importante, que fue el cambio de nombre del museo... que eso se inició por ahí por el año 2002, un poquito después que ella llegó, y eso fue por expresa petición de algunos *longkos* de la zona y otros *quilches*, que en un trágico ellos dijeron que era totalmente necesario que el museo tuviera un nombre mapuche, fue un tema muy importante, el 2005, también era uno de los puntos importantes que la gente planteaba. Porque, bueno, el nombre es de un ex presidente chileno a ellos no les decía absolutamente nada... entonces también para ellos era una cuestión simbólica importante. Y siempre se apuntó a que fuera el nombre de un gran *longko* de la zona, ojalá que el último *longko* que había tenido control del área donde está emplazado el museo, y finalmente, así se hizo, que fue un proceso como de diez años hasta que le pusieron el nombre del *longko* que era acá de la zona (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

El giro desde el museo tradicional al museo actual obtiene su consolidación hacia afuera con el cambio de nombre, sin embargo, esto es el reflejo de una transformación interna, producto de una colaboración estrecha y sostenida en el tiempo con las comunidades mapuche aledañas. La construcción de lo que es hoy el *Museo Ruka Kimvn Taiñ Volil*: Juan Cayupi Huechicura empezó a gestarse desde que la dirección del mismo busca que la cosmovisión mapuche haga sentido dentro de este espacio, relevando en primera instancia la visión de los sabios y la vinculación con las comunidades, permitiendo así que éstas consideraran al museo como parte de estas. Esto empezó a gestionarse, en primera instancia, a partir de la elaboración colaborativa del guion de la muestra permanente del museo, de manera de que este fuese presentado como un relato o cuento de la vida mapuche, haciendo sentido así también de la noción de la cultura mapuche como una *cultura viva*.

Bueno, los cambios son lentos, pero comencé haciendo diagnósticos, evaluaciones, haciendo lecturas y relecturas de lo que estamos instalando... invitando a la comunidad, a organizaciones sociales, y comenzamos haciendo la planificación estratégica de este museo, en primer lugar. Invitamos a mucha gente para que pudiera participar, y lo hicimos de forma amplia y participativa, porque a mí me interesaba la visión de toda la gente, y aprovechar de conocerlos también po... yo soy del *Wallmapu*, pero el *Wallmapu* es bastante grande. Y ahí sacamos algunas ideas, algunas exigencias, algunas esperanzas, bueno, las debilidades, y todas las otras cosas que se pueden transformar en fortalezas también, y en oportunidades también. Entonces, las tomamos y empezamos a trabajar con las debilidades y con las oportunidades (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

La dirección del museo ha sido clave para que la incorporación de nuevas ideas acerca del rol de los museos en la actualidad (nueva museología) que ha comenzado a promoverse a nivel central se realice en la práctica.

cuando recién estaban generando el proyecto de la nueva museografía y todo, y me llamo mucho la atención el tema de la participación y la conexión con la cultura mapuche en realidad. Porque lo que a mí me había tocado ver en los otros museos era una cosa bien hermética, bien alejada, desconectada de la ciudadanía, de las personas y todo (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Es en este proceso empiezan a abrirse espacios y a generarse confianzas. Las comunidades dejan de tener el carácter de distancia, de cultura homenajeadas, y comienzan a relacionarse con el museo, modificándolo profundamente, haciéndolo parte de su cultura viva. El espacio en el que se emplaza el museo termina también con su condición de ajeno, y empieza a ser utilizado como un espacio para las celebraciones tradicionales como los *Nguillatun* y *WeTripantu*, para las reuniones de las distintas comunidades, como lugar de inicio de las manifestaciones sociopolíticas, etc. Así, el museo logra en un proceso de más de una década, convertirse en una comunidad más dentro de las otras comunidades presentes en la zona, lo que se consolida a través del *Palinwe* celebrado en enero de 2017.

Hay como tendencia hacia también politizar un poco más el discurso del museo, el guion del museo. De también colocar cosas más ligadas a lo que es la economía local, la ecología, y los procesos políticos pauperizantes de las comunidades mapuche, que acá hay como guiños, pero no hay como un relato absoluto ligado a eso desde lo ceremonial, desde... y eso, para redondear la idea, que ellos sienten que presentando este relato, a la comunidad chilena también, la comunidad chilena los va a poder entender mejor el porqué de toda la reivindicación mapuche, el porqué de sus alzamientos en ciertos momentos, el porqué de su resistencia, de que no es una cuestión egoísta sino que es un proceso que viene desde siglos y que hoy en día la situación con las forestales es muy penosa, que ya no tienen agua, que muchos objetos que están en la muestra cayeron en desuso debido a estos procesos políticos, ecológicos (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

RELACIONES SOCIOESPACIALES: LA PRÁCTICA Y SU TERRITORIO DE ACCIÓN

Toda práctica cultural constituye una actividad situada que se desarrolla en un contexto de recepción específico. Luis Campos sostiene que el valor de las prácticas de consumo cultural recae en su carácter *situado*, en la especificidad espacio temporal de cada una de sus actividades, y agrega que, sus implicancias en los sujetos remiten a la representación social que se ha construido sobre su accesibilidad física y territorial. Desde este punto de vista, se torna relevante comprender cómo las prácticas observadas en el caso del Museo de Cañete, se articulan localmente desde su relación con el contexto territorial (Campos 2015).

Entre las características a destacar en este caso se encuentra la ubicación del museo, que se encuentra en un territorio poblado en gran parte por comunidades mapuche. Este hecho es importante ya que obliga a incluir de manera clara la cosmovisión del pueblo mapuche, donde el territorio es un factor clave y comprende más que el carácter físico de este, abarcando también la relación que se establece con el medioambiente, las prácticas sociales que se despliegan y los significados que se le otorga a este conjunto de elementos.

Específicamente, la comprensión del territorio desde lo mapuche denota una serie de connotaciones cargadas de elementos político-jurídicos en los que se desprenden derechos y obligaciones para la comunidad, y que configuran un especial sentido de pertenencia e identidad. En relación a esto, el vínculo del mapuche con la naturaleza (y en último término, con la tierra) va más allá, al establecer un nexo holístico o multidimensional que contempla; su sustento económico, un referente de organización social y cultural, e incluso una fuente de conocimientos en salud y otras sabidurías. De esa manera, el mapuche mantiene una cercanía con su espacio territorial, es decir con el medioambiente. Así constituye prácticas y significaciones situadas que, en última instancia, configuran la subjetividad de lo mapuche.

Los alrededores de la ciudad de Cañete están altamente poblados por comunidades mapuche, sin embargo, según como resalta un miembro del equipo técnico del museo,

existiría un tipo de barrera simbólica que demarca un espacio no-mapuche, el Puente Leiva, ubicado en la salida sur del pueblo de Cañete, en la carretera que conecta precisamente la salida la ciudad con el museo, dejando fuera lo mapuche del centro neurálgico de Cañete, un espacio aparentemente más *wingka*.

A pesar de que el Museo queda a sólo minutos del centro de Cañete, al no estar ubicado en la misma ciudad, por lo que su accesibilidad para los cañetinos no es cotidiana o “de paso”, además de estar distanciado por la barrera simbólica del río Leiva. Según los entrevistados, la locación del Museo estaría condicionando el hecho de que los habitantes de la ciudad no acostumbren a visitarlo. De hecho, se señala que las visitas más frecuentes son de chilenos de otras localidades y extranjeros que recorren el país.

El museo cuenta con nueve hectáreas, de las que sólo cuatro se encuentran construidas, en el espacio circundante se han plantado árboles nativos, se instaló una cancha de *Palinwe* y hay un espacio donde se llevan a cabo la ceremonia rogativa del *Nguillatun*, así como también el *WeTripantu*. El edificio que alberga las colecciones del museo cuenta con tres pisos. El primero es un área pública y en él se dispone de una recepción o atención a público, la exhibición permanente, una sala de venta y la sala educativa, además de baños públicos, salidas de emergencia. En el segundo piso, se encuentra la administración, la biblioteca, una sala de reuniones y dirección. La cocina de funcionarios está en el tercero. En la terraza se puede observar el valle de Cayucupil y los cerros de la cordillera de Nawelbuta. Un gestor entrevistado resalta la ubicación privilegiada sobre la que se sitúa el Museo, por estar orientado hacia la salida del sol y que, además, en dirección sur-oriente se encuentra un cerro sagrado, del cual tienen una gran vista desde el parque donde se realizan las ceremonias.

Como se menciona anteriormente, la subjetividad mapuche está fuertemente vinculada a la tierra, la que constituye su sustento material y espiritual, y con el territorio que respalda su pertenencia social y política. La desconexión del museo con su entorno, y específicamente con las comunidades mapuches a su alrededor, tenía relación con la incongruencia entre este lugar hermético donde se protegían objetos u artefactos en vitrinas, despojadas de su vinculación con sus usos o prácticas cotidianas en el territorio. En definitiva, quedaba fuera del espacio habitual concurrido por la comunidad.

Desde el año 2009, *Ruka Kimvn Taiñ Volil* pasó por un importante proceso de reestructuración en su orgánica e infraestructura. El museo fue ampliado y se construyeron nuevas salas e instalaciones que conectan el mobiliario actual con el anterior. Sin embargo, no fue sino con la incorporación de sus nuevos administradores que hicieron que este espacio se constituyera como un gran parque intercomunicado con su entorno en base a un enfoque participativo en conjunto con las comunidades. Como se señaló arriba, la noción de museo no estaba incorporada dentro de la cosmovisión Mapuche, no otorgaba sentido la idea de crear un espacio cerrado para preservar ciertos elementos, ponerlos en vitrinas, colgarlos en la pared, los cuales quedarían despojados de su funcionalidad o uso cotidiano, donde son útiles y, por tanto, tienen sentido para ellos. Una vez que se reconfiguró el funcionamiento interno

del museo, dejando atrás su dinámica convencional para dar paso a la generación de redes comunitarias que van más allá de sus límites físicos es que comenzó a hacer sentido en el territorio.

Por su parte, algunos profesionales del equipo técnico de la institución valoran la capacidad de las comunidades mapuche para adaptarse a la figura más convencional de Museo. A pesar de que no formaba parte de sus tradiciones ancestrales, en voz de los entrevistados, los personeros mapuche “fueron muy flexibles” para incorporarlo como parte de su territorio y su cotidianidad, siendo parte activa de esta transformación del Museo, por lo tanto, este edificio cerrado pasó a ser constituirse como un gran parque abierto que cuenta con una sede comunitaria con flora nativa, una *Ruka*, una cancha de *Palin* y un espacio para la ceremonia rogativa *Nguillatun*, entre otras funciones que van en sintonía con el quehacer mapuche.

Gracias a este proceso gradual de incorporación de la comunidad al trabajo del Museo, este es actualmente utilizado por las comunidades y diversas instituciones a su alrededor. Las escuelas de Cañete, tanto urbanas como rurales llevan a sus estudiantes de visita, otras organizaciones realizan eventos masivos como ciclos de cine. Juntas de vecinos de la zona realizan sus reuniones en este espacio ante la falta de una sede comunitaria propia, algunas autoridades locales organizan eventos con organizaciones sociales para ciertas festividades, como en el Día del Patrimonio, o -como se relata- en alguna ocasión fueron invitados reclusos de la cárcel para compartir conocimientos de cerámica y otras manualidades. Bajo este anecdotario, los relatos de los entrevistados hacen alusión a la importancia de la reciprocidad en la transmisión de saberes que fomenta el espacio comunitario que hoy conforma *Ruka Kimvn Taiñ Volil*.

El nuevo funcionamiento de *Ruka Kimvn Taiñ Volil* resalta con mayor énfasis la identidad y cosmovisión del pueblo mapuche como cultura viva. Deja atrás la figura de lo mapuche como un elemento histórico y folclórico exhibido en vitrinas encerrado dentro de un espacio limitado, para pasar a un proceso paulatino de adherencia territorial, en el que se incorpora a las comunidades a formar parte activa de la gestión, administración y organización del Museo, reconociendo su condición de “dueños de casa”, pero también de sujetos políticos con capacidad de acción, deliberación y organización en una amplia red que desborda los límites de la infraestructura convencional, situando sus vínculos en el territorio.

LA CO-CONSTRUCCIÓN DE LAS PRÁCTICAS Y LAS RELACIONES ENTRE LOS ACTORES

En este apartado se identifican actores, instituciones, objetos, y las prácticas relevantes para la comprensión del caso. Cabe señalar que estas prácticas y relaciones tienen un carácter dinámico, y que, por lo tanto, están constantemente actualizándose y rearticulándose.

Para profundizar en el aspecto relacional del Museo Mapuche de Cañete, es clave tener en cuenta el hito que marca la historia del museo: la llegada de una directora de origen

mapuche quien asume la dirección, dando inicio a un proceso de participación de las comunidades mapuche de la comuna en la concepción del museo. Para entender cómo se articulan y re-articulan las relaciones, a continuación, el análisis abordará ambos momentos que marcan la historia del museo, describiendo los principales actores y los roles que desempeñan en cada etapa. En primera instancia, es posible distinguir al menos cuatro nodos de relaciones que son fundamentales en la comprensión del funcionamiento del museo:

- (I) **El equipo interno estable del museo.** El equipo que trabaja de manera estable en el Museo Mapuche de Cañete son: la directora, la encargada de colecciones y conservadora; encargada de difusión y educación; personal administrativo, los auxiliares y vigilantes. Además, el Museo cuenta con el apoyo de la Corporación de Amigos del Museo (CCAMM), que está compuesto por estudiantes secundarios y/o universitarios que trabajan de manera voluntaria como “guías locales” de las exhibiciones temporales y permanentes del museo. Este equipo varía todos los años y responde a la disponibilidad de los voluntarios durante cada temporada. Así mismo, el museo ha contado con el apoyo esporádico de alumnos en práctica o en proceso de titulación de pregrado y postgrado, durante el levantamiento cualitativo fue posible establecer contacto con dos de ellos: un estudiante de pregrado de Antropología Física y un estudiante de doctorado de Antropología Social. Cabe señalar que este último es clave en el proceso de transformación que ha experimentado el museo durante los últimos diez años.
- (II) **Las comunidades mapuche de Cañete.** En la comuna existen al menos 18 comunidades reconocidas de manera formal por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), si bien algunas participan más activamente que otras en las relaciones con el museo, es importante destacar a la comunidad Cayucupil quienes participan del *Palinwe* como invitados.
- (III) **El “público” general.** De acuerdo a lo señalado por los entrevistados, el “público” refiere a quienes visitan las muestras temporales y permanentes, es decir, los turistas chilenos y extranjeros. Cabe señalar que el pueblo de Cañete (no mapuche) es un actor importante a mencionar, dado que, pese a la proximidad física, los habitantes del pueblo no visitan con regularidad el museo.
- (IV) **El Estado.** En este punto es importante recordar que el Museo Mapuche de Cañete surge como un organismo del Estado, dado que responde a la estructura de la DIBAM, recibiendo lo que constituye su principal fuente de financiamiento como institución cultural.

Como ha sido abordado anteriormente en este documento, durante los primeros 23 años de su historia (desde el año 1977 hasta el año 2000), el Museo Mapuche de Cañete siguió los lineamientos y funcionamiento de un museo tradicional, es decir, como una “institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad, con fines de estudio, educación y recreo” (Chile 2017).

En esta línea, los entrevistados señalan que el funcionamiento del Museo seguía una lógica más tradicional, en línea con lo dispuesto por la DIBAM:

El museo funcionaba como todos los museos DIBAM, con una exposición permanente típica de la DIBAM y de estudiosos que hablan en pasado teniendo la cultura presente. Había otra forma de administrar este espacio. En ese entonces se llamaba Museo Folclórico Araucano Juan Antonio Ríos Morales, que fue un ex presidente de Chile, que nació acá en Cañete (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Ahora bien, este tipo de encuadre generaba que las relaciones con los vecinos de la comuna (mapuche y no mapuche), así como con los visitantes chilenos y extranjeros respondiera a las lógicas del “público asistente” convencional, es decir, destacando el carácter jerárquico y vertical de la institución, predominando una mayor distancia y formalidad en el trato. Asimismo, las relaciones entre las comunidades mapuche y los actores del museo tienden a ser conflictivas o nulas, si bien esto depende del director de turno. Uno de los entrevistados lo describe de la siguiente manera:

Era una relación totalmente fría y distante, o sea, la gran mayoría de los comuneros mapuche jamás había venido hasta acá. Incluso, cuando nosotros hicimos una invitación amplia a distintas comunidades de una amplia zona de acá colindante al museo, muchos de ellos fue la primera vez que entraron al museo. Hay que tomar en cuenta que, en ese tiempo [año 2005], se pagaba entrada... los mapuche no tenían ningún tipo de beneficio al respecto, tenían que pagar las dos o tres lucas, entonces menos iban a entrar. Y tampoco les llamaba la atención, o sea, el concepto de museo no lo conocían, para ellos suena extraño no más, porque igual suena como algo añejo, algo del pasado, y entonces ellos no entendían mucho porque había un museo de ellos mismos, siendo que ellos eran una cultura viva. Y creo que hubo algunos directores que igual tuvieron una buena relación con ellos, pero siempre con alguna distancia, siempre con una como verticalidad al momento de preguntarles algo, siempre con un sesgo como muy, podríamos llamarlo occidental, en cuanto a cómo tenía que funcionar un museo (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Como ha sido desarrollado en las secciones anteriores, el Museo Mapuche de Cañete va experimentando una transformación de su misión y articulación en la comuna, esto de la mano del liderazgo de la actual directora. A través de un proceso de consulta y participación con las comunidades mapuche, la directora busca generar lazos y establecer diálogos con estos grupos; para ello, les presenta el espacio y cómo se ha entendido el rol del museo en contextos occidentales. En esta línea, las comunidades van haciendo sentido del significado y la labor del museo, buscando una palabra en mapudungun que se acerque al sentido que ellos esperan éste tenga. Así, el Museo Mapuche de Cañete desarrolla relaciones más activas y sólidas con las comunidades mapuche de su entorno, llegando a referirse a ellos como “Los dueños de casa”. Sin embargo, este es un proceso que no se encuentra acabado, sino que está en constante desarrollo y articulación, de hecho, una de las entrevistadas lo describe como “un proyecto en construcción”

LA CO-CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO Y EL ROL DE LAS COMUNIDADES

Ahora bien, es importante mencionar que el giro que el museo experimenta se va afianzando a través de distintas actividades. A continuación, se describen algunos de los procesos que permiten comprender cómo se articulan las relaciones que dan forma al museo actualmente.

A partir de las conversaciones sostenidas con las comunidades respecto al rol del museo, emerge una reflexión en torno a cómo la cultura es representada en este espacio. Las autoridades ancestrales y los antiguos de la zona señalan que los objetos contenidos en este espacio tienen una gran riqueza; sin embargo, al encontrarse en desuso y en exhibición, estos pierden el valor simbólico que les da fuerza, es decir, se encuentran descontextualizados y fuera de significado respecto de su propósito. En esta línea, dichas autoridades señalan que los objetos deben ser “puestos en vida”, dado que la cultura mapuche existe en la actualidad, de modo que debe ser representada en presente y no (solamente) en pasado. De esta forma, los monitores del museo optan por construir y diseñar de manera conjunta con dichas comunidades el guion museográfico, respetando las reflexiones y demandas de las mismas. Para ello, los monitores del museo visitan a las comunidades, estableciendo procesos de diálogo a través de encuentros y reuniones con las familias de las distintas comunidades. En estos diálogos, los monitores buscan presentarles el museo a los diferentes habitantes de las comunidades y explicarles de qué se tratan las actividades que realizan, con el fin de acercar a las comunidades al museo. Los monitores del museo buscan establecer una relación más cordial y fluida con las mismas, dado que —hasta ese entonces— se había mantenido muy distante. Así mismo, también se realizan visitas, encuentros y conversatorios en las dependencias del museo, de manera de que las comunidades hagan sentido del patrimonio material que esta institución resguardaba.

Es en estas conversaciones que emerge la reflexión —desde las mismas comunidades— respecto a que estos elementos solo representan objetos sin sentido, si es que no se ponen en movimiento y en el contexto ceremonial o cotidiano para el que fueron pensados. El museo responde a la reflexión y demanda que realizan las comunidades a través de tres acciones: (I) rediseñar el guion museográfico y la exhibición de las colecciones, (II) coordinar y ser sede de distintas actividades de las comunidades, (III) como museo ser capaces de gestionar sus propias actividades, insertándose en la vida social, comunitaria y espiritual de las comunidades de la zona. Es en este último punto que se inserta la actividad del *Palinwe*, organizada y realizada por el mismo museo.

Respecto al guion museográfico, el resultado es una muestra que contiene objetos antiguos y de vital importancia en la cultura mapuche, como: telares, platería, cerámica, instrumentos musicales, entre otros, que son presentados a través de un relato que es contado por los mismos *longkos*, machis y antiguos de las comunidades del sector. La muestra inicia en los mitos de origen, como la historia de KaiKai y TrengTreng, para ir explicando las distintas épocas que cruzan la producción artesanal mapuche, las ceremonias que marcan la vida de las comunidades y finalizar con la

presentación de los ritos mortuorios. Es importante mencionar que la muestra contiene ciertos elementos interactivos, como: botones con los sonidos de los instrumentos tradicionales, extractos de música mapuche, y también contiene una sala audiovisual donde se muestran cortometrajes animados para dar cuenta de tradiciones mapuche. Cada objeto es presentado dando cuenta del contexto que le da sentido, por ejemplo, el *weño* (palo de madera) o la *pali* (bola) son explicados como elementos claves en la realización del *Palinwe*. En la herencia histórica mapuche, el *weño* era fabricado por cada *palife* (jugador del *Palinwe*), quiénes le daban forma y arqueado de acuerdo al cuerpo y la destreza de cada jugador. Cada objeto va acompañado con una leyenda que ilustra el relato de alguna autoridad ancestral de las comunidades, en las que se explica la historia, origen y actualidad de los objetos ahí contenidos. Cabe señalar que este detalle fue realizado para representar que son las mismas comunidades quiénes cuentan la historia respecto a los objetos que les son propios, es la comunidad misma —a través de las voces de *longkos*, machis y autoridades ancestrales que habitan hoy en el sector— la que presenta su cultura y los elementos que la componen.

El museo tiene una forma circular, en consideración a la cosmovisión del pueblo mapuche, por lo que la visita se inicia y termina por la misma puerta de entrada. En este punto, recibiendo y despidiendo a los visitantes, está ubicado un panel que contiene fotos tipo retrato de personas de las comunidades mapuche del sector. La idea de la elaboración de este panel refiere a la representación de las comunidades mapuche en la actualidad, y no como una cultura del pasado que ha dejado de existir, y que, como “dueños de casa”, reciben e invitan a los visitantes a conocer la cultura propia de estas comunidades. En palabras de un miembro del equipo del museo:

Cuando nosotros trabajamos el guion de este museo, una de las cosas que nos pidió las mismas comunidades es poder presentar al mapuche hoy día. ¿Cómo lo hacían los diseñadores? Era problema de ellos y los técnicos, pero “nosotros queremos que el mapuche esté y que el mapuche sea actual... no solamente protesta”. Entonces contratamos a Felipe Durán. Entonces, yo le dije a Felipe que tenía que ir a cada comunidad, a cada lugar donde él tomó las fotos, las seleccionadas, a pedir las autorizaciones correspondientes, la firma y todo lo demás... la gente tiene que saber que se va a usar solamente para el panel. Y así solucionamos un poco lo que es el mapuche actual, y, además, esta también los relatos y los testimonios en cada una de las vitrinas de gente mapuche actual, que está viva y que viene aquí todavía... y muchos que están ahí en el panel de fotos, también (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

El objetivo de ese panel, es que es como la bienvenida, es como el saludo del mapuche hacia el que entra, del mapuche de aquí del territorio, el que estuvo aquí, no podemos hablar por todos, pero por los que estuvieron aquí, que aceptaron compartir sus conocimientos, que dejaron su sello acá, y que lo están compartiendo con los que entran. En algún momento nos hicieron un taller de valorización de colecciones en la DIBAM, y yo elegí ese como el objeto más importante del museo, y me preguntaban qué porque no había elegido un objeto de la colección, el objeto más antiguo... y yo sentía que ese era el que daba cuenta de la disposición que había aquí... y eso le entrega, para mi gusto, una distinción distinta para los objetos (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).



Panel de fotografías de miembros de la comunidad mapuche que da la bienvenida a los visitantes del museo.

Asimismo, el trabajo realizado por el equipo técnico y la directiva del museo en relación a la restauración y conservación de hallazgos arqueológicos ha sido fundamental, ya que la mayoría de los elementos mortuorios que se conservan en el museo han sido encontrados por miembros de las propias comunidades mapuche locales. La encargada de la colección es clara al señalar que, si bien la ley establece que todo elemento encontrado a ciertos metros bajo la superficie de la tierra es propiedad del Estado, en términos concretos estos objetos pertenecen a las comunidades y a las generaciones anteriores y, por lo mismo, el museo ha optado por realizar un trabajo en conjunto con las comunidades relativo al rescate y preservación de dichos elementos. En esta línea, la encargada de colección relata numerosos episodios e historias en las que familias mapuche del sector han realizado hallazgos en sus terrenos, dando pronto aviso al museo para la recuperación y restauración de dichos objetos. Cada vez es más frecuente que las familias quieran mantener este patrimonio en sus terrenos, por lo que el museo respeta sus demandas y los apoya, capacitándolos, entregándoles herramientas y guiándolos en el proceso legal para la mantención del patrimonio.

En este sentido, el museo señala que su rol apunta a la posesión de un conocimiento más técnico respecto al manejo de estos hallazgos. Sin embargo, las familias mapuche son claves para entender el contexto y la historia, y también son los dueños del patrimonio. Por ello, actualmente las familias cuentan con la posibilidad de mantener y conservar ellos mismos en sus terrenos los hallazgos arqueológicos, y el rol del museo se vuelve el de un asesor o apoyo externo, y mediador con la institucionalidad estatal. En esta línea, las familias mapuche pasan a ser también conservadoras del patrimonio material que les pertenece.

Todos hablan de participación y todos entienden que tiene que haber participación, pero yo siento que es una cuestión que tiene que ver con un cambio de mentalidad, sobre todo de parte de los profesionales de las instituciones, como ceder un poco, no ser tan vanidoso, poder dar un paso al lado respecto al otro con el que te estai relacionando, entonces, claro, el ejercicio de hacerlo es una cuestión constante, que tiene que estar ahí, que te tení que acordar, por ejemplo la Juanita lo tiene súper presente. Ahora cuando yo voy a los sitios, voy con agua ardiente, sé que tengo que tener agua ardiente, tengo que hacerlo, tengo que llevarlo, tengo que tomarme un trago, aunque sean las 8 de la mañana, como el ejercicio, el hacerlo no solo el decirlo, yo creo que eso es lo que diferencia en el museo, yo siento que de verdad se hace, con todas las falencias y dificultades, con todas las pruebas, pero no se olvida que se hace, está ahí instalado en nuestra forma de actuar, como persona como institución (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Para la directora y encargada de colección, la relación que se genera entre el museo y las comunidades en estos procesos de recuperación del patrimonio constituyen una instancia de co-participación, en tanto el museo pone a disposición de las comunidades todas las tecnologías, apoyos materiales, monetarios y de conocimiento, con el fin de que sean ellas mismas las que logren mantener su propio patrimonio. Así también, según la perspectiva del museo, es fundamental ser respetuosos de los distintos

ritos y procesos que deben ser realizados —desde la cosmovisión mapuche— para la extracción de los objetos, por ejemplo, de las vasijas mortuorias, tal como se explica en la cita anterior.

EL MUSEO Y SUS MÚLTIPLES

OBJETOS Y FUNCIONES

El Museo Mapuche de Cañete al trabajar en cumplir su misión para una comunidad viva —y particularmente activa— se constituye en una plataforma con variados usos. Desde el ofrecimiento del espacio físico para la realización de prácticas ceremoniales del pueblo mapuche y para otras actividades de otros grupos u organismos hasta la forma participativa en que se planifica el guion de las muestra, el museo orienta sus acciones hacia cumplir con homenajear y mostrar positivamente las características del pueblo mapuche, todo esto en un contexto socio-político conflictivo en que comunidades, estado y privados se han enfrentado constantemente a lo largo de la historia. A continuación, se revisan las variadas caras del museo en la cotidianidad de su trabajo con y para las comunidades partiendo por su rol como espacio y plataforma para el desarrollo de actividades variadas (y no necesariamente propias de un museo tradicional) para pasar a revisar el papel del museo en relación con los objetos culturales que se movilizan y alrededor de los cuales se articula gran parte del trabajo del museo. Se distinguen dos objetos: el artístico-tradicional y, luego, el patrimonial-político. Vale la pena destacar que, a la luz de la comprensión de la identidad mapuche, dichos objetos se implican mutuamente y no constituyen categorías excluyentes.

EL MUSEO COMO

SEDE Y PLATAFORMA

En tanto articulación de relaciones heterogéneas, el museo comienza a ser utilizado por los distintos actores (comunidades mapuche, no mapuche, y organismos del Estado) como sede o plataforma que posibilita ciertos encuentros y actividades.

Al mismo tiempo, el museo también está abierto para toda la institucionalidad del gobierno chileno, para que ellos trabajen aquí con los mapuche dándole información, haciendo talleres. Ahí tenis una amplia gama, te podis imaginar que todas las instituciones han hecho reuniones acá: CONADI, CONAF; Sernatur, CNCA, etc., el Ministerio de Salud, porque también se trabajó muy intensamente, en paralelo, en el proyecto intercultural del Hospital de Cañete. Eran como los mismos actores pensando cosas similares, entonces también se hicieron reuniones de ese tema aquí, ha estado como todo vinculado (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

En este sentido, en tanto institución pública, el Museo constituye una plataforma “neutral” para el encuentro entre organismos del Estado y las comunidades mapuche. Así mismo, como parte de la idea de dar cuenta del patrimonio material e inmaterial de la cultura mapuche *lafkenche* como un elemento vivo y en constante actualización, los monitores del museo reciben peticiones de las comunidades para utilizar los entornos naturales del mismo. El museo cuenta con un terreno de nueve hectáreas, de las que

sólo cuatros se encuentran construidas, en el espacio circundante se han plantado árboles nativos, se instaló una cancha de *Palinwe* y hay un espacio donde se llevan a cabo la ceremonia rogativa del *Nguillatun*, así como también el *WeTripantu*.

Hay un uso bastante intensivo de los espacios, tanto interiores como exteriores, por parte de las comunidades desde sus propias prácticas culturales y necesidades políticas, culturales..., acá se reúne el consejo de *longkos*, se hacen tragun de todo tipo, están las puertas abiertas para que ellos puedan... se han hecho hasta algunas ceremonias de comunidades que no tenían espacios ceremoniales en su misma comunidad, están las puertas abiertas para eso, y ha sucedido. Entonces no es algo que el museo esté induciendo directamente, sino que solo en la medida de que te dice que las puertas están abiertas, pero las necesidades nacen, por un lado, de las mismas comunidades (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Asimismo, también mencionan que el museo actúa como una sede para las reuniones de las comunidades y es el punto de encuentro para las marchas y manifestaciones que las comunidades realizan en la comuna. El museo es el punto de inicio de las marchas, específicamente en el espacio sagrado del *Nguillatun*, las que luego se dirigen al pueblo de Cañete, para luego volver al museo, donde realizan un cierre. Para los monitores, el que el museo sea utilizado en estas instancias es una señal de las relaciones de confianza que se han establecido con las comunidades, y de lo incorporado que está el lugar como espacio para los mapuche de la zona. Cabe señalar la importancia de la participación de organizaciones de mujeres mapuche y mujeres rurales en las actividades del museo. Las organizaciones ANAMURI y Rayen Voguil desarrollan un tribunal ético en las dependencias del museo durante noviembre del 2016, y en aquella instancia quedan invitadas a participar del *Palinwe* a realizarse a fines de enero del 2017.

Y después, llegó la [actual directora] y ahí nos unificamos a trabajar en conjunto, así que hacemos los *nguillatunes* juntas, los *trafkintu*, hacemos todas casi la actividad que hace el museo, nos invitan o nosotros les pedimos el espacio para hacer nuestras actividades. Y junto con nuestra agrupación, como tiene que ver con Anamuri, entonces hacemos permanentemente encuentros grandes... y cuando hacemos encuentros grandes, ahí pedimos el museo, por ejemplo, ahora en noviembre, nosotros tuvimos el tribunal ético. El tribunal ético nos llevó a, creo, a abrir mucho más el espacio del museo, porque fue un momento complejo de hacer nuestras actividades, porque justo había habido unas marchas antes de eso, unos tres días antes, y la gente toda asustada, porque pensaron que nuevamente nosotros hacíamos una marcha, sin ver lo que nosotros realmente íbamos a hacer. Entonces no nos dieron ningún espacio, nos cerraron el espacio total de aquí en Cañete, pero la Juanita nos recibió acá en el museo (MUJER, DIRIGENTE ORGANIZACIÓN DE MUJERES, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Las dos organizaciones de mujeres participan activamente en los preparativos y en la realización del *Palinwe* que se llevó a cabo en medio de la visita al museo, apoyando en

la instalación de la cancha y de los espacios, así como también en la preparación de los alimentos a compartir en esta instancia. Asimismo, estas organizaciones aprovechan el espacio para realizar un *trafkintu*, realizado una vez finalizado el *Palinwe*. En esta instancia, las organizaciones de mujeres mapuche y rurales invitan a los participantes del *Palinwe* (monitores del museo y comunidades mapuche) a reflexionar respecto de los efectos del calentamiento global y el daño ambiental, y por tanto, en el equilibrio del ecosistema. Relevan el rol del conocimiento ancestral mapuche respecto al cuidado y la relación a establecer con la naturaleza y el entorno, así como también el patrimonio que estas comunidades poseen en términos de semillas y diversidad de la flora y fauna. En esta instancia también se pronuncia la machi y el longko, quiénes —en mapudungun— reflexionan respecto a la situación actual del mundo y el país, así como también la situación del pueblo mapuche en los últimos diez años. Todos los asistentes escuchan atentamente estas reflexiones y son invitados a pronunciarse.

En este punto es clave destacar que el museo no se ha propuesto como meta el incentivar el desarrollo de ceremonias y actividades tradicionales de las comunidades mapuche, sino que más bien son las mismas comunidades las que piden al museo apoyo en las actividades que realizan. En este caso, el museo constituye una plataforma que concentra reuniones, encuentros, charlas, ceremonias, entre otros, que son parte de la vida social, cultural y política de estas comunidades.

EL MUSEO COMO PUNTO DE INICIO

Ahora bien, el giro que el museo experimenta en términos de su relación con las comunidades también levanta una reflexión respecto al rol que la institución misma tiene en la generación de actividades. Es decir, no sólo como el museo posibilita encuentros gestionados por las comunidades, sino que como el museo mismo es capaz de ser parte de la “cultura viva”. En esta línea, si bien el museo se limitaba a ceder sus espacios a las comunidades, actualmente están buscando posicionar a la institución como la gestora de ciertos encuentros y celebraciones tradicionales, en línea con una demanda de la comunidad por dar más dinamismo a la cultura en el espacio del museo.

El museo también toma la iniciativa y hace actividades planificadas desde la propia cúpula de la dirección con el personal, también se planifican actividades donde se invitan a las comunidades y claro, ahí ya podríamos creo estar hablando de una participación bastante activa, se han creado lazos de confianza... diría que, habiendo participado en otras plataformas similares, que igual acá se ha dado algo especial (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

En esta línea se generan encuentros entre artesanos textiles de la zona, quiénes comparten e intercambian sus puntos de vista, experiencias y conocimientos. Además, en esta instancia a las artesanas se les muestra los tejidos que el museo resguarda, permitiéndoles interactuar con los materiales. La directora y la encargada de colecciones señalan que el aprendizaje actúa en un doble sentido: el Museo adquiere mayor conocimiento respecto a detalles técnicos e históricos de las piezas, mientras

que las artesanas aprenden de las técnicas y sabiduría de sus antecesoras, aun conservadas en estos objetos. Este mismo tipo de encuentros se replica para el caso de los artesanos orfebres y alfareros de la zona.

Una de las actividades cubiertas durante el levantamiento cualitativo es el *Palin*, el que tuvo lugar a fines de enero del 2017. Este evento es un hito importante en la historia del museo, en tanto viene a afianzar las relaciones que se han desarrollado a lo largo de los años con las comunidades mapuche de la zona. Tradicionalmente, el *Palin* es considerado como un encuentro social, cultural y político, que tiene un rol clave en la actualización de las relaciones de amistad entre dos comunidades. Generalmente, una comunidad extiende la invitación a otra, recibiendo en su territorio a sus invitados, a quiénes sirve y atiende de manera cordial. Una vez finalizado el juego, la comunidad que resulte perdedora puede exigir la revancha al equipo contrario, y esto se puede replicar numerosas veces. En este sentido, por medio del *Palin* dos comunidades entran en una relación más cercana y fluida.

En este caso, en particular, el museo es quién actúa como una “comunidad”, invitando a otra comunidad mapuche a jugar el *Palin*. En esta instancia se reúnen los jugadores y sus familias (la comunidad completa), y mientras los hombres son quienes llevan a cabo el juego, las mujeres animan a los respectivos equipos y se dedican a la preparación de los alimentos y bebidas que se compartirán una vez terminado el juego.

Nosotros nos agrupamos como “comunidad” con voluntarios, con la misma gente del museo, etc., e invitamos a la otra comunidad, la comunidad de Cayucupil, más que nada por lazos de afinidad y de activismo. Siempre estamos con ellos relacionados (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Uno de los colaboradores del museo y estudiante de doctorado de Antropología, explica cómo fue el proceso que gestó la iniciativa del *Palin*, poniéndola en contexto en relación al carácter participativo de la construcción del museo.

En este caso, la idea nace particularmente como parte de mi investigación en terreno, el año pasado organizamos dos *tragunes* acá en el museo para reanalizar y repensar el museo, y uno de los temas importantes era intensificar el uso de los espacios ceremoniales... el *guillatue* y el *palihue*, y bueno, también la *ruka*, los espacios exteriores en general. La gente sentía que igual estos espacios estaban un poco, si bien estaban bien mantenidos, había un respeto con eso, pero que no se utilizaban como debiera hacerse, y por ahí hay dos cosas, bueno, una que también es un espacio sagrado porque esta frente a un *trentren*, si tú te paras desde el *rehue* y miras hacia como el sur este, hay un cerro que tiene como una antena de celular así en la punta, que ese es un cerro sagrado y que está lleno de eucaliptos y todo, entonces, el espacio por sí mismo es especial, y por otro lado también, hay como un punto de vista que de intensificar este tipo de práctica, que el lugar sea considerado mapuche, como una apropiación más intensa de las comunidades del espacio (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Cabe señalar que el *Palin* estuvo marcado por la amplia disposición y ansiedad de sus participantes (mapuche y no mapuche) por “hacer las cosas bien”, en el sentido de seguir los protocolos y tradiciones tal como han sido heredadas de generaciones anteriores. Sin embargo, dado que era la primera vez que el museo actuaba como una “comunidad” en un *Palin*, este no estuvo exento de confusiones y omisiones en su realización, lo que provocó la molestia inicial de los *longkos*, quienes recalcaron la importancia de realizar este ritual “con seriedad” y “cómo debe ser”. Si bien el *Palin* pudo desarrollarse sin mayores problemas, al finalizar la directora del museo, Juana Paillalef, pidió disculpas a las autoridades ancestrales, como también a los espíritus por cualquier omisión o error en la realización de la actividad, señalando que las mismas no eran intencionadas, sino que más bien respondían a la falta de experiencia. El *Palin* finalizó con la invitación del equipo contrario a una revancha a realizarse en una fecha a convenir, en el sector de dicha comunidad.

**EL MUSEO EN SU ROL CLÁSICO:
EL OBJETO ARTÍSTICO-PATRIMONIAL
EN EL MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE**

Desde la voz de los consultados y tal como se revisó en la noción de *acontecimiento* de esta expresión cultural, la emergencia del Museo Mapuche Cañete se encuentra posibilitada por dos grandes hitos. Por un lado, su creación durante los años 70 bajo el nombre de Museo Folclórico Araucano Juan Antonio Ríos y, posteriormente, su renombre durante el año 2010 a Museo Mapuche Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura.

Desde luego, el primer hito desde su creación responde a un tipo de participación que se reúne en torno a un objeto artístico. En este sentido, la emergencia del museo se posibilita a partir del acto de seleccionar, organizar y coleccionar objetos de la cultura mapuche desde las iniciativas curatoriales de quienes residían en Cañete. La cita a continuación relata cómo surge el Museo Mapuche de Cañete en su primera forma, bajo la nomenclatura anterior. Desde luego, vale la pena destacar la fricción suscitada entre *mapuche* y *wingka*.

El museo es una idea de un grupo de gente de Cañete, que no era mapuche, que había acumulado bastante patrimonio mapuche en sus arcas familiares, de sus casas particulares, porque aquí la gente cuando venía a comprar aquí había muchas pulperías, entonces la gente bajaba a comprar sus necesidades y traía algunas cosas para hacer *trafkin*, intercambio... y entre esas cosas traía tejido, cerámicas, trabajos tallados en madera, no sé po... montón de esas cosas. Y además que la misma gente se encontraba en los mismos predios donde se instalaron la gente huinca, encontraron muchas cosas, de piedra, que son hallazgos fortuitos... empezaron a acumular y acumular, y entonces qué hacemos con esto, y alguien le dijo: 'bueno y por qué no pedimos que nos faciliten un espacio, que el Estado nos compre un predio e instalamos ahí un museo'. Se hizo eso, y en el año 69 se crea una ley para comprar un terreno y para levantar una escuela agrícola para jóvenes, niños del territorio, mapuche y no mapuche, y este museo (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Como institución cultural, el museo —desde su nacimiento— responde a lógicas en donde se muestran aquellos objetos de la cultura mapuche de modo de resguardar criterios estéticos y artísticos, bajo la forma de exhibiciones y muestras.

Sobre este punto, el objeto artístico sólo refería al patrimonio material contenido en los tejidos, cerámicas, platerías, entre otros, exhibidos en el museo. No obstante, como se ha recopilado a partir de numerosos trabajos respecto a los significados del patrimonio mapuche, el ejercicio de la creación artística va mucho más allá del patrimonio material: "El patrimonio cultural mapuche es todo aquello que le permite diferenciarse de otras identidades culturales, en cuanto cada una han sido capaces de realizar lecturas de sus propios mundos, valorizarlos y proponerlos como elementos que les han permitido proyectarse en el tiempo, adaptarse a los cambios sin dejar de ser lo que son, y de avanzar en la construcción de sus propios destinos" (CNCA, 2011, p.49). Desde luego, la distinción respecto al patrimonio *inmaterial*, será el puntapié a la generación del segundo momento del acontecimiento asociado al museo, a saber, el paso del Museo "folclórico" al nuevo nombre y, a lógicas distintivas de funcionamiento.

**EL OBJETO PATRIMONIAL
(INMATERIAL) - POLÍTICO:
EL MUSEO "VIVO"**

Ya que los patrimonios, incluso desde sus definiciones más canónicas (CNCA 2011); (Unesco 2009), contemplan atender a saberes materiales o inmateriales; se hace necesaria la reflexión respecto a las características que condicionan dichos saberes al interior de una determinada cultura. El paso desde las convenciones de patrimonios que atendían a conceptualizaciones que dejaban fuera a la música, juegos, lengua (entre otras prácticas intangibles), se vio superada por la incorporación de criterios no materiales.

De esta manera, algunos autores (Krebs y Schmidt-Hebbel, 2002 en (CNCA 2011, 46)) han señalado que el patrimonio corresponde a las expresiones y testimonios de la creación humana propios de un país y que confieren *identidades* determinadas; ya sea de propiedad pública o de propiedad privada. Para las culturas indígenas, y para la mapuche en particular, el patrimonio refiere a formas identitarias que pueden o no calzar con las instituciones culturales. Es más, muchos han señalado que la importancia del "patrimonio indígena" radica en el ejercicio de la valoración de la creación artística, científica y cultural de los pueblos originarios del territorio nacional (Aldunate, 1998; Aylwin, 1998; Millahueique, 2004, en CNCA, 2011, p.51).

Lo llamativo, sobre este punto, es la irrupción del "museo" en tanto institución cultural que rompe con los esquemas arraigados en las formas de vida mapuche. La cita a continuación relata cómo el paso del Museo "folclórico" al *Ruka Kimvn Taiñ Volil* supuso integrar la museografía bajo dinámicas distintas a las que rigen la curatoría de este tipo. La clave: volverse hacia un proceso *participativo* que retomara el patrimonio —material e inmaterial— mapuche, a saber, las prácticas comunitarias y la apropiación del territorio en el entendido de los elementos culturales y simbólicos que son vitales para la construcción de la identidad mapuche.

El contexto museo no existe culturalmente, ni en nuestra cosmovisión ni en nuestra lengua. Entonces, para nosotros fue súper complejo poder empezar a trabajar con las comunidades mapuche presentándoles un museo, para qué sirve un museo, que función tiene un museo, que hace un museo en territorio acá... no sirve un museo. Entonces, muchas cosas que tuvimos que primero reflexionar con las comunidades para poder entender lo que es este espacio, principalmente con los más sabios (...) Porque además ellos pidieron el cambio de nombre de este museo, entonces al cambiar el nombre de este museo, tenían que cambiar varias cosas más... inclusive cambiarle, y como traducir la palabra museo, como hacer un neologismo con la palabra museo (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Tal como relata la cita anterior, el cambio de nombre implicó un conocimiento más vasto respecto al significado del concepto de institución cultural "museo". Desde la cosmovisión mapuche, la idea de museo no existe; la gente del museo tuvo que interpretarla y socializarla entre la comunidad.

[¿Y lo lograron? ¿Lograron traducirlo?]

Sí, de alguna manera. Hoy día se llama museo *Ruka Kimvn Taiñ Volil*. La casa del conocimiento, por las raíces. La casa que resguarda nuestras raíces. A esa traducción llegamos, pero después de casi ocho años de trabajo, de conversas, porque no es una cosa de un día para otro... los procesos aquí son lentos. (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

De esta manera, el museo —luego del cambio de nombre— se constituye en torno a un segundo objeto: *objeto patrimonial* (en el sentido mapuche) y, por ende, *político*, en cuanto apela a una toma de postura respecto a la identidad mapuche. Los objetos, exhibidos en un primer momento como objetos curatoriales y desde un campo artístico, se encuentran, en esta segunda fase, dotados de una animación que apela a un acervo de conocimiento y saberes propio del buen vivir mapuche.

Claro, a la idea de museo clásico. Entonces, ya no hablamos de objetos, sino que hablamos de personas, de una cultura. Por eso, nosotros siempre decimos que este es un museo vivo, porque pretende resguardar una cultura que está viva y toda la museografía está diseñada de esa manera, porque la gente así lo quiere. La gente diseñó esta museografía y ese fue el proceso en el que Nicolás participó. Su trabajo fue ayudar a la gente a construir esta museografía (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

LA PARTICIPACIÓN CULTURAL LO POLÍTICO

Como se pudo ver a partir del análisis relativo a los objetos culturales que rodean la comprensión del Museo Mapuche Cañete, es importante señalar algunos alcances sobre el buen vivir mapuche (*Kumemogen*). La comprensión del mundo de manera integral, implica estar bien y en equilibrio. Más allá de las condicionantes del bienestar subjetivo, el buen vivir mapuche apela a dimensiones que van más allá de la salud

física y/o psicológica (CNCA 2011, 45). Es aquí donde el rol de la comunidad cobra una relevancia clave. Algunos estudios nacionales (Injuv, 2015) señalan que —en la cosmovisión mapuche— el bienestar individual se completa en la medida en que se mantenga una relación armoniosa con la comunidad a la cual se pertenece, ya sea en una forma abstracta (pertenecer a un pueblo) o en su forma más concreta) pertenecer a una comunidad específica (Injuv 2015, 189). En este sentido, "vivir bien" contiene subjetividad —no desde la aceptación negativa del "individualismo"— sino, más bien, como modo de complementar las formas de *relaciones comunitarias*.

Frente al análisis del Museo Mapuche Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil*, el objeto político se reconfigura en torno a la *comunidad*. En este sentido, el museo y su objeto cultural debe fundarse en razón de la organización política y sobre cuestiones de orden local. Por ello, la participación cultural en torno al segundo objeto (patrimonial-político) se encuentra fuertemente arraigado en la agencia política (desde los códigos mapuche) y, con ello, uno de sus objetivos latentes apunta a incrementar el potencial cívico y cultural respecto al museo y sus dependencias. Tal como relatan los entrevistados y como se pudo observar en el Palin, este tipo de participación contiene un fuerte sentido de cohesión fundado en la comunidad, la resolución cooperativa de problemas y la autogestión política. Es por esta razón que, muchas veces, las lógicas institucionales (como museo DIBAM) pueden incluso entorpecer el quehacer colectivo tanto en la participación política como cultural asociada a la existencia del Museo *Ruka Kimvn Taiñ Volil*. Se debe tener en consideración que, como se relata, la gestión autónoma posibilita un trabajo exento de dinámicas y lineamientos estatales y permite el desarrollo de prácticas en los códigos y regímenes locales mapuche. La siguiente cita correspondiente a la una dirigente mapuche de la comunidad relata la forma en cómo se experimenta la llegada del museo: el ingreso, la percepción de una directiva no-mapuche y la reflexión en torno a la espacialidad y las actividades que lo determinan.

Mire... la primera vez, cuando nosotros íbamos a llegar al museo, nos costó un poco ingresar, porque la persona, la directora que había, no era mapuche, y además que el museo estaba como más cerrado, era como para más visitante de afuera que la gente que vivía en ese sector. Fuimos las primeras nosotros que rompimos, el hito fue decir en el espacio, porque le dijimos que, está bien, el museo fuera como un recinto cerrado, pero debería tener otras cosas más para poder hacer otro tipo de actividad. En ese entonces, no había mucha coordinación, mucho encuentro con las personas que ahí trabajaban. Y después, llegó la Juanita, y ahí nos unificamos a trabajar en conjunto, así que hacemos los *nguillatunes* juntas, los *trafkintu*, hacemos todas casi la actividad que hace el museo, nos invitan o nosotros les pedimos el espacio para hacer nuestras actividades. (...) y cuando hacemos encuentros grandes, ahí pedimos el museo, por ejemplo, ahora en noviembre, nosotros tuvimos el tribunal ético. El tribunal ético nos llevó a, yo creo, que, a abrir mucho más el espacio del museo, porque fue un momento complejo de hacer nuestras actividades, porque justo había habido unas marchas antes de eso, unos tres días antes, y la gente toda asustada, porque pensaron que nuevamente nosotros hacíamos una marcha, sin ver lo que nosotros realmente íbamos a hacer (MUJER, DIRIGENTE COMUNITARIA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

En este sentido, como reflexión, es importante señalar que la institucionalidad planteada bajo el significado del museo supone —en este caso de expresión cultural— una revisión de nuevos conceptos que adopta la museografía. Una de las integrantes del equipo técnico menciona que, en razón de los objetos patrimoniales y políticos que adopta el Museo Mapuche de Cañete en la actualidad, los objetos educativos tienden a pasar a un segundo plano. Desde el entendido identitario mapuche, la educación como campos de instituciones culturales como los museos, se encuentra sujeto a un imperativo comunitario.

Bueno, la educación, en general y como lo plantea la institución, los museos son espacios educativos: así están planteados; la DIBAM lo plantea así y también internacionalmente se plantea así. Ahora, metodológicamente, se han ido integrando nuevos tipos de museografía; está la mediación ahora, que es un tema fundamental en los museos y que se ha ido implementando poco a poco, porque son conceptos no tan antiguos que han ido tomando fuerza y que tienen harta relación en cómo el museo educa y desde qué visión o qué prisma se posiciona para poder educar. Entonces, aquí la educación tiene que ver con todo. La educación es un objetivo; sin embargo, va a estar sujeta siempre a lo comunitario, a lo que la gente requiera. Entonces, eso es una responsabilidad también y que ha costado, porque estos nuevos tipos de museo, en el fondo, son nuevos (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Tal como se pudo ver a partir del análisis referido al Museo Mapuche de Cañete, se hace necesario volver sobre las principales consideraciones asociadas al concepto de *cultura*. Por un lado, la idea de cultura "viva" y, por ende, de museo "vivo". Y, por otro lado, la idea de participación cultural —en este caso— anclado a los objetos políticos comunitarios que circundan la actualización de la identidad colectiva mapuche.

Respecto al primer punto, y tal como se ha señalado respecto a los atributos distintivos de esta expresión cultural, la *cultura* aparece siempre como algo "vivo", dotado de animación y que permea los espacios de institucionalidad cultural (no convencionales) tales como este museo. Las nociones de cultura desplegadas por algunos de los consultados sintonizan con un relato cohesivo respecto a las atribuciones que tiene el museo como tal.

Bueno, para mí la cultura es como un ente vivo, un organismo totalmente dinámico donde nunca va a haber un tope... es como un vaso con agua debajo de la llave: siempre se está desbordando. Porque, la realidad es así. Entonces, la cultura también responde de la misma manera: siempre hay adaptaciones, siempre... Es un ente inteligente, para mí la cultura es eso. Entonces, nosotros somos parte de..., sin embargo, se mueve tan bien solo que exige que estemos alerta, de no pensar que ya todo está dicho (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Por ello y —como relato situado— es importante puntualizar que el despliegue cultural bajo la cosmovisión mapuche implica indagar en cómo las formas de hacer cultura se actualizan. De esta manera, se debe tener en cuenta que la identidad indígena mapuche dice relación con una actualización o rearticulación identitaria que se apalanca mediante formas culturales en la cotidianeidad.

[Sobre la cultura]... No, nunca nada está dicho realmente, siempre hay cosas nuevas que están alimentando la teoría, que van cambiando y rompiendo paradigmas. Y también como mapuche, pasa lo mismo: todos los días vemos realidades que nos están removiendo el suelo, que nos están interpelando, que nos hacen cuestionar, que nos hacen reforzarnos como mapuche y va hacia lo mismo. Siempre hay estrategias, la gente busca estrategias y formas de poder ir viviendo en la realidad que existe ahora (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

En este sentido, el cambio de nombre en cada uno de los hitos descritos, permiten situar bien el paso de un objeto "folclórico" a uno cultural-patrimonial, anclado en un paradigma de cultura entendido desde los cambios que se ejercen en el cotidiano. Por lo mismo, cuando se habla de participación cultural en este caso, es importante situar el rol de las comunidades como claves para la actualización identitaria posibilitada por medio del dispositivo/ensamblaje museo.

Las comunidades son los dueños de casa. Entonces, yo diría que no entran en la categoría de público, sino de quienes entregan el conocimiento para que la gente pueda informarse de la realidad. Y esto es súper importante, porque esto no es para verlo de una manera bonita o folclórica, sino que, de una manera relevante, porque aquí ha sucedido de todo (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Así, dentro de las definiciones de cultura de las narrativas situadas en el contexto mapuche de Cañete, es importante señalar que el concepto de "museo" no existe. Es necesario, entonces, imputar atribuciones y expectativas que permitan redefinir la idea canónica de lo que se encuentra tras una institución cultural. Si — desde la cosmovisión mapuche— la cultura es entendida como un continuo "vivo", se hace imprescindible concebir un museo a partir de la misma condición de posibilidad.

Eso era como lo más importante, después también estaba como flotando la idea de conceptualizar la palabra museo desde una mirada mapuche, porque a ellos el concepto de museo no les dice nada, en su cultura no existe ese concepto, ellos no tienen museos (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

De acuerdo al anecdotario desplegado por cada uno de los y las entrevistados(as), llama la atención cómo se describe la recepción por parte de la comunidad mapuche local respecto a las estrategias museográficas una vez reformulado el proyecto. Como parte de un continuo cultural que se hace parte de lo *vivo*, el sentido curatorial de los objetos acumulados no encuentra una "recepción" participativa si es que no alude al sentido de homenajear —efectivamente— una cultura viva. Como relata la cita a continuación, la

cultura y la participación cultural, bajo este relato situado, debe ser comprendido como un *hacer* constante que dota de animación y vida un continuo identitario anclado en la cosmovisión mapuche.

También, como un paréntesis, habían algo que me llamó la atención en ese tiempo, era que la gente cuando nosotros la trajimos a visitar al museo en grupo, íbamos anotando todas sus impresiones in situ, y mucha gente no le encontraba sentido a los objetos colgados en la muralla, o sea, incluso algunos decían que ese no era un objetivo, no era palo, por ejemplo, el *weño*, que es el palo de la chueca, ellos decía, no, eso no es *weño* porque no se está ocupando, o sea, para que sea *weño* tiene que tenerlo un *palife*, y ocuparlo, y en ese momento como que el objeto se consolidaba completamente, en la acción (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

En segundo lugar, la participación cultural —en este caso— debe también asumir el paso de otro tradicional-patrimonial hacia otro patrimonial-político. Tal como se ha apuntado en el capítulo referido a los campos culturales, el museo se ha hecho cargo, como acontecimiento, de acoger el ser indígena mapuche desde la acción. En este sentido, el quehacer y la participación cultural y su efectividad se encuentran estrechamente relacionadas a la forma en cómo las comunidades se vinculan como sujetos políticos desde una postura que les permite gatillar oportunidades de desenvolver identidad mapuche en el cotidiano. Así, como se relata en algunas narrativas, el rol del "activismo" político encuentra aquí, una forma cultural de conocerse y re-conocerse.

Igual son esas cosas que te cuento las que distinguen desde... cómo decirlo... hay una cuestión, lo que está escrito, lo que uno dice, respecto de la participación, claro todos hablan de participación y todos entienden que tiene que haber participación, pero yo siento que es una cuestión que tiene que ver con una cambio de mentalidad, sobre todo de parte de los profesionales de las instituciones, como ceder un poco, no ser tan vanidoso, poder dar un paso al lado respecto al otro con el que te estai relacionando (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

En síntesis, el proceso de participación cultural bajo los códigos del Museo Mapuche de Cañete, encuentra novedad en la idea de que, actualmente, no promueve una asimilación a un modelo homogéneo de institucionalidad cultural. Con las complejidades que tiene la figura del Estado para quienes se vinculan con este dispositivo, es importante señalar que las comunidades y la gestión del museo se encuentran articulando un proceso de recuperación cultural bajo las lógicas locales. Si bien esto implica distanciarse de las formas de hacer no-mapuche, es clave la observación respecto a cómo se intenta construir un "otro político" al interior de la cohesión cívica de las comunidades y que, sin lugar dudas, tensiona la forma en cómo se concibe cultura y cómo es el relacionamiento institucional estatal con la idea de adaptarse a un contexto de recepción particular como es el caso de Cañete.

Bueno, para mí, sin llevarlo así a alguna definición académica, no es la idea... para mí, en este tipo de procesos, cultura puede incluso llegar a ser un poco difuso, porque yo creo que desde cultura uno debiera buscar por otros lados como para definir bien... para mí igual son procesos políticos, donde igual hay una tensión entre un organismo centralizado, como sería el gobierno, para aproximarse a ciertos sociedades, podríamos llamarle, en este caso, rurales, en este caso, en conflicto con el mismo estado que se está aproximando, para mí en este sentido, cultura iría más como por expresiones ligadas a las características sociopolíticas, necesidades sociopolíticas que las comunidades, en este caso, están poniendo sobre la mesa en esta reforma al museo. No sé si responde a tu pregunta, pero para mí cultura, en este tipo de procesos, para mí no es como un concepto que opere tan, que sea tan fácil de operacionalizar para entender el proceso mismo (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

PUNTOS DE CONFLICTO

Bajo este nuevo escenario, en el que las comunidades se han apropiado del espacio, trabajando activamente en el proceso de construcción y concepción del museo, es que la relación con el Estado se vuelve un aspecto que toma ribetes ambivalentes para los monitores y las comunidades. En tanto las comunidades se han apropiado del espacio, empoderándose respecto a su uso, diseño y construcción, el museo pasa a constituir parte del territorio de las comunidades mapuche, sin embargo, la institución surge desde la estructura y financiamiento estatal, lo que genera un punto de tensión respecto al futuro del museo, y el cómo hacer sostenible y perdurable el proyecto de participación de las comunidades.

La gente está consciente que estos procesos no son eternos, que el día de mañana (la directora) puede jubilarse, puede llegar otro director con un nuevo lineamiento, y que este proceso participativo se pueda revertir, puede llegar otro gobierno, la DIBAM puede tener otro tipo de política, entonces, la idea también es como blindar un poco el lugar frente a posibles embates que intenten revertir todo este proceso de apropiación que han hecho las comunidades de los espacios. Finalmente, el lugar es propiedad del Estado, por eso este caso también es tan complejo y a la vez tan interesante (HOMBRE, COLABORADOR, MUSEO MAPUCHE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

Por otra parte, las relaciones con los habitantes no mapuche de Cañete son vistas como débiles y distantes por algunos de los monitores del museo, en tanto estos no visitan el museo o participan de sus actividades, y —en general— hay ciertas resistencias a las temáticas del pueblo mapuche, según lo señalado por los entrevistados.

La gente en Cañete es bien especial, el pueblo, porque el otro día tenía ganas de volver a leer el concepto de la frontera, pero creo que el ser frontera le entrega una idiosincrasia al lugar bien particular pucha es que la gente no es... no sé cómo decirle, he intentado sacarle el rollo, pero...si, pero es muy especial, tienen una mala onda con los mapuches ¿cachay? Si... además, es gente, no sé... tampoco gente como burguesa, no sé, gente muy rara... ¿cachai? No sé si son quedados, no sé cómo

decirlo, los he mirado de todas las perspectivas, además uno no puede generalizar tampoco, entonces es más difícil. Yo no he logrado tener una cercanía mucho con el cañetino en general, no (MUJER, GESTORA, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE, REGIÓN DEL BIOBÍO).

A modo de síntesis, las relaciones que dan origen al museo van cambiando de acuerdo a las transformaciones que el mismo experimenta, en este sentido, es clave distinguir dos ciclos claves: los primeros 23 años del museo, y los últimos diez años, los que se distinguen por la llegada de la actual directora a la institución. Estas tensiones no están resueltas y, a pesar que las relaciones entre el Museo y las comunidades se han consolidado progresivamente en el tiempo, posibles cambios a nivel institucional se ven como un riesgo para el carácter del trabajo del Museo.

GLOSARIO

- **Kai-Kai y Treng-Treng:** refiere al mito mapuche que cuenta la historia de Kaikai y Trengtreng, las figuras mitológicas que representan a la serpiente del agua y de la tierra. El mito narra la lucha entre ambas figuras y cómo Treng-Treng logra derrotar a Kai-Kai, salvando al pueblo mapuche.
- **Kumemongen:** Refiere al “buen vivir” mapuche, que está relacionado a una forma de concebir y desarrollar las relaciones con el entorno, en la que prima la noción de equilibrio entre los distintos ámbitos de la vida: plano personal, plano comunitario, plano espiritual y el medioambiente.
- **Lafkenche:** Proviene del mapudungun “lafken” que significa mar, y “che” que significa persona. Esta denominación es utilizada para referirse a los mapuche que habitan las zonas costeras del *Wallmapu*.
- **Longko:** Proviene del mapudungun “lonko”, que significa cabeza. Usualmente se utiliza para referirse a esa sección del cuerpo, pero también para referirse a quienes ejercen la posición de liderazgo en sus comunidades. En otras palabras, se trata de una autoridad ancestral que funciona a nivel de las comunidades. Cabe señalar que el cargo tiene una función política, administrativa, social y religiosa.
- **Machi:** Se trata de una autoridad tradicional del pueblo mapuche. Si bien sus funciones y descripción varían de acuerdo a cada zona geográfica, es posible señalar que la machi encarna la figura de un médico y religiosa, cuyo ámbito de acción refiere más bien al mundo espiritual.
- **Nguillatun:** Se trata de una ceremonia tradicional del pueblo mapuche, específicamente, una rogativa dirigida a las divinidades y antepasados con el objetivo de obtener su protección y favor para la comunidad y sus cosechas agrícolas. Así también, la ceremonia se realiza en forma de agradecimiento por los bienes y buenaventura ya recibida. Generalmente se realiza en los últimos o primeros meses del año (noviembre-febrero), y la periodicidad varía de acuerdo a cada sector y comunidad.
- **Pali:** Refiere a la bola con la que juegan los participantes de un *Palinwe*. Usualmente está hecha de cuero y género.
- **Palife:** Refiere a los jugadores en un *Palinwe*.

- **Palinwe:** Refiere a un juego ancestral practicado por el pueblo mapuche. Uno de sus objetivos apunta a estrechar los lazos de amistad entre los miembros de las distintas comunidades involucrados en la celebración del mismo.
- **Ruca Kimvn Taiñ Volil:** Proviene del mapudungun *ruka* (casa), *kimvn* (conocimiento), *Taiñ* (nuestro), *volil* (raíces). Una traducción aproximada es “Casa del conocimiento de nuestras raíces”, el nombre que actualmente posee el Museo Mapuche de Cañete.
- **Trafkintu:** Refiere al “trueque” o intercambio de diferentes objetos. Tradicionalmente, los mapuche intercambiaban pieles por animales, platería por alimentos, entre otros. Actualmente, el *trafkintu* refiere al intercambio de semillas.
- **Trawun:** Proviene del mapudungun y hace referencia a una reunión o asamblea formal o informal.
- **Wallmapu:** Refiere al nombre otorgado al territorio ancestral mapuche, que refiere a todos los elementos materiales e inmateriales que conforman esta zona geográfica que se extiende desde el Océano Pacífico al Atlántico, en la zona sur de América Latina.
- **Weño:** Hace referencia al palo de madera con el que los *Palife* juegan en el *Palinwe*.
- **WeTripanantu:** Ceremonia tradicional del pueblo mapuche, refiere a la celebración del comienzo de un nuevo año. Este es celebrado el 24 de junio de cada año, día que marca el solsticio de verano.
- **Wingka:** Palabra en mapudungun utilizada para hacer referencia a toda persona no mapuche.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brown, A. (2004). *The Values Study: Rediscovering the meaning and value of arts participation*. Hartford, CT, Connecticut Commission on Culture and Tourism: Disponible en <http://www.wolfbrown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf>.
- CNCA (2011). *Diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo mapuche. Región de la Araucanía*. Santiago: CNCA. Disponible en http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/10_Estudio-Diagnostico-del-Desarrollo-Cultural-del-Pueblo-Mapuche.pdf
- ICOM Chile. Consejo Internacional de Museos de Chile. 29 de Marzo de 2017. <https://icomchile.org/nuestra-vision/que-es-un-museo/>.
- Instituto Nacional de la Juventud. *Jóvenes y juventudes indígenas: Vivencias y tensiones en el Chile contemporáneo*. Santiago: Instituto Nacional de la Juventud. Gobierno de Chile, 2015.
- McCall and Gray (2003) *Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change*. *Museum Management and Curatorship*, 2013 Vol. 29, No. 1, 1–17.
- PNUD (2002). *Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural 2002*. Santiago: PNUD. Disponible en http://www.cl.undp.org/content/chile/es/home/library/human_development/nosotros-los-chilenos--un-desafio-cultural.html
- Silva y Burgos (2011) Tiempo mínimo-conocimiento suficiente: La cuasi-etnografía sociotécnica en psicología social. *Psicoperspectivas*, 10 (2), 87-108.
- Unesco. *Manual del Marco de Estadísticas Culturales* (2009). Montréal: Instituto de Estadística de la Unesco.

MURALES, MEMORIALES Y PARTICIPACIONES
MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA
(REGIÓN METROPOLITANA DE SANTIAGO)

MUSEO A CIELO ABIERTO
COMO CASO DE ESTUDIO

El caso del Museo a Cielo Abierto La Pincoya, ubicado en la población del mismo nombre en la comuna de Huechuraba, Santiago, fue una experiencia seleccionada para el estudio debido a que reunía tópicos de interés considerados en la muestra con la que se diseñó.

Por una parte, permitía una aproximación a expresiones de cultura comunitaria, ancladas en un barrio de la ciudad más grande del país. En este sentido, emerge como un conjunto de prácticas altamente territorializadas, que se despliega en códigos y dinámicas propias de aquel espacio, vinculadas a la memoria, un segundo tópico de interés a investigar. Es la memoria, referida a un territorio, uno de los objetos específicos sobre los que se versa este caso de estudio, así como también sus formas de proyección en escalas más extensas.

Desde una perspectiva centrada en las modalidades de participación existentes, las prácticas de arte comunitario ponen en tensión el rol de creador, puesto que las personas se posicionan como creadoras y “espectadoras” en forma alternada; diseñando y pintando los murales, pero también participando de la reactualización de la memoria histórica que fundamenta la intervención. En el entorno permanecen los murales creados, que adquieren vida propia y se independizan a los ojos de sus residentes y visitantes. Siguiendo el marco analítico de Brown (2004), estas personas se transforman en espectadores de una manifestación de artes visuales.

A partir de lo anterior, el caso permite introducirse en la consideración del rayado mural o muralismo callejero como una expresión de participación cultural desde múltiples sentidos. Sin embargo, resulta necesario establecer una distinción fundamental entre lo que se entiende por “mural” y por “graffiti” puesto que ambas prácticas poseen una naturaleza diferente. Vivero (2012), señala que:

los murales tienen desde su génesis un sentido claramente político que no sólo tiene que ver con una acción desarrollada a la luz de una campaña electoral, sino que va mucho más allá de esto. Es una expresión de significados simbólicos que dan cuenta de la sensibilidad artística frente a una realidad, que manifiesta condiciones de injusticia social, caracterizada por contradicciones generadas por la dominación

de una clase sobre otra (...) Este tipo de murales, a diferencia de los grafiti, tienen un mensaje político claro, cuyo objetivo es precisamente que dicho mensaje sea fácilmente comprendido. En otros casos, es un llamado a la acción, a la movilización social, a la toma de conciencia (p.82).

Bajo este marco conceptual, el caso del Museo de Cielo Abierto de La Pincoya corresponde a una expresión de muralismo. En Chile, esta manifestación emerge en la década de 1960, bajo la influencia de artistas mexicanos como Diego Rivera, Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, quienes —desde sus inicios— orientaron su quehacer artístico hacia la socialización del arte, realizando obras monumentales públicas y valorizando el desarrollo del trabajo colectivo. Aquí encuentra su inicio el mural como una forma de arte con un fuerte sentido social (Oyala 2011). Cabe señalar que uno de los primeros murales en Chile fue realizado en Chillán, de la mano de David Alfaro Siqueiros.

El muralismo callejero urbano se instala en Chile ligado a brigadas y colectivos que funcionan al alero de partidos políticos que los amparan, como es el caso de la Brigada Ramona Parra (en adelante, BRP), que, en sus inicios, a fines de los setenta, estuvo relacionada a las juventudes del Partido Comunista. Es importante destacar que la tradición muralista de estos colectivos es conocida como un “rayado mural”, en tanto combina técnicas propias del muralismo y del grafiti; de este último toma el carácter urbano y público, así como también el marcado acento disruptivo y revolucionario⁶ (Ballaz 2009).

En dicha época (década de los 60 e inicios de los 70) el mural estaba orientado al ciudadano común, como una forma de difundir y hacer propaganda en los partidos políticos de la época. En particular, la BRP contenía una propuesta de cambio social dirigida a los obreros de la ciudad, para concientizarlos y educarlos respecto a su rol como actores sociales (Oyala 2011). Los murales fueron, especialmente durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), una herramienta para difundir los valores presentes en los planes y programas del gobierno (Bragassi 2014). Sin embargo, durante la dictadura cívico-militar las brigadas y colectivos dedicados al muralismo se debilitan en términos de su articulación, incorporando a diversos miembros fuera de los partidos políticos, y generando contenido político y social desde la clandestinidad, convirtiéndose en un arma de resistencia y lucha contra el orden político de la época (Bragassi 2014). Los murales se transforman, no solo realizando declaraciones y denuncias políticas, sino que también adquieren un marcado énfasis social, reflejando problemáticas

6. El origen del grafiti se remonta a los inicios de los años sesenta en las comunidades afroamericanas de la ciudad de Nueva York, principalmente vinculado a las experiencias de marginación social, por lo que constituye una “conquista del espacio físico y simbólico”, una “voluntad de presencia física en la ciudad” (Ballaz 2009, 132).

cotidianas que aquejan a los ciudadanos. Así, pues, durante la década de los 2000, en el contexto de la transformación y diversificación que experimenta el muralismo en el país, surgen nuevos movimientos de arte muralista, como las mujeres pobladoras de La Pintana, que orientan sus pinturas a visibilizar la problemática de la violencia intrafamiliar. En esta línea emergen también los conocidos museos a cielo abierto, destacándose los museos a cielo abierto de Valparaíso, San Miguel y La Pincoya.

Así, en el marco de la transformación del muralismo en Chile desde el mural político partidista a colectivos de arte mural urbano con un fuerte sentido de crítica social (Oyala 2011), emerge el colectivo Museo a Cielo Abierto La Pincoya durante el año 2012. Dicha organización genera una propuesta que cuenta con apoyo de fondos públicos y que busca “(...) retratar la historia de la población con una mirada profunda de la realidad histórica popular por medio del arte mural” (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017), y se trata de una actividad “(...) de compromiso social con la población, desde el pueblo y para el pueblo” (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017).

En esta dimensión, la construcción comunitaria no solo emerge como una forma de anclaje y recreación de una identidad territorial, que a su vez se entiende como una delimitación de dicho territorio frente a un entorno, sino también otorga un sentido artístico que lo aleja de las formas de producción e intercambio en las que se desenvuelven las artes visuales. Los murales se crean y permanecen en un contexto específico, sin el cual carecen de todo sentido para quien los interpreta, en tanto representan acontecimientos propios de la memoria del lugar que si bien poseen referentes en otros espacios de similares vivencias (como otras poblaciones del país), son alusivos a sucesos específicos de ese espacio. Actualmente, el museo cuenta con más de 30 murales que reflejan distintos períodos y luchas de la población: la olla común, la educación, el pueblo mapuche, la mujer pobladora, entre otras.

En memoria a Carlos Fariña, Museo a Cielo Abierto La Pincoya (Huechuraba, Santiago de Chile).



El modelo de trabajo del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya se entiende desde la participación activa de las personas en su desarrollo. Los y las creadores y creadoras o “artistas”, en este sentido, asumen un rol de mediadores o provocadores del proceso creativo, aun cuando también existen murales “de autor”. Como se señala en su sitio web (<https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/>), el proyecto “es el primero en su tipo en la población y busca por medio del arte grafiti mural construir espacios comunes, rescatando nuestra identidad como vecinos, pobladores y trabajadores. No podemos construir un futuro, sin reconocer nuestra historia popular”.

A mí me parece que es una iniciativa que no sólo hace que la población se vea más bonita, sino que, además, genera vínculos, redes, dentro de la población, a través de las juntas de vecinos, a través de distintas organizaciones para lograr sus objetivos. Yo creo que eso es hacer cultura. Y la cultura es ... la verdad es que la cultura está en todo lo que nosotros hacemos, la cultura es una construcción, yo creo que es irrenunciable, yo creo que no podemos vivir sin la cultura, aunque no nos guste, y tampoco podemos separarnos fácilmente de una cultura, es lo que nos vincula, es la forma que vivimos con los demás (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, REGIÓN METROPOLITANA [DE AQUÍ EN ADELANTE RM]).

A partir de la imagen del mural en memoria a Carlos Fariña, detenido desaparecido el 13 de octubre de 1973 en la población La Pincoya por los organismos de represión del régimen y los discursos expuestos, se estructura una segunda temática de interés: la relación entre arte y política, entendida a partir de la orientación del trabajo creativo hacia la transmisión de las distintas memorias de un territorio específico, vinculadas principalmente a las vivencias experimentadas por sus residentes en la dictadura cívico militar chilena (1973-1990). Arte en servicio de la memoria, o vehículo de transmisión intergeneracional de esta, podría ser una buena expresión para caracterizar la labor de este colectivo. También, un propósito de divulgación de lo sucedido allí y una metodología susceptible de ser transportada hacia otros lugares y experiencias, como lo realizado por el colectivo en el Festival de Arte “Art in Resistance” en Munich, Alemania.

Antes que eso, la noción de cultura que emerge del discurso de los hablantes es relevante; la cultura se extiende como una noción ubicua, omnipresente en la vida comunitaria, para la cual la experiencia de creación de murales es una forma de activación para el reencuentro de la comunidad con su historia; la función del arte se asocia a develar y volver a simbolizar un pasado que adquiere nuevos sentidos a partir de estos nuevos actos creativos. El trasfondo de todo esto es la manifestación explícita de una noción de cultura desacralizada, anclada en la comunidad e indivisible de su historia y acontecer. Mediante los murales, la identidad de la población se va construyendo y delineando, básicamente, en torno a las nociones de “combate”, “lucha” y “clase trabajadora”.

Esta misma premisa se extiende a la denominación e inscripción de las intervenciones bajo la noción de “museo”. Esto indica, por una parte, la existencia de una curatoría asociada a un tema específico (la memoria del lugar anclada a estos predicados de

identidad), y por otra, la construcción alternativa del concepto de museo, donde no se encierra el objeto artístico en un edificio para su contemplación aislada, sino por el contrario, incrustada en la arquitectura del lugar, de usos diversos, y abierta a la intervención y “profanación” de las personas. Esto último sucede esencialmente en torno a la actitud hacia el objeto artístico, el cual no se aísla de otros elementos materiales del territorio, sino que se superponen a ellos, como el mural que se plasma sobre un edificio residencial a modo de ejemplo.

MEMORIA FUTURO, CREAR ES RESISTIR.

PALIMPSESTO DE MEMORIAS

El estudio de caso desarrollado abarcó específicamente la experiencia de la creación del mural *Memoria futuro, Crear es resistir*, desarrollado por el colectivo encargado del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya en otro territorio: la comuna de San Joaquín (Santiago), específicamente en las paredes exteriores de un centro de internación provisoria del Servicio Nacional de Menores (Sename).

Como se infiere, actualmente las actividades del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya no se limitan solo a la población, sino que se extienden a otros espacios e iniciativas de arte mural urbano realizadas en distintas comunas de la región Metropolitana, así como también en otros países de América Latina (como Argentina, Colombia, Perú y Venezuela).

La realización del mural surge desde un acontecimiento espontáneo: la aparición de un rayado en las paredes del centro de internación en agosto de 2016 que enunciaba: “3 y 4 Álamos. Ayer cárcel de la dictadura, hoy cárcel de menores”. Al tercer día de su aparición, el mensaje fue borrado, devolviendo al muro su neutralidad.



Paredes del Centro de Internación antes y después (agosto 2016).

Este acto de tensión inicial obedece al simbolismo que históricamente ha adquirido este inmueble; en donde hoy funciona un centro de internación provisoria del Sename, antiguamente se localizaba una sede de los misioneros oblatos, una congregación religiosa con orientación católica clerical⁷. Como explican los entrevistados, dicha sede constituía un claustro o seminario en el que los misioneros se recluían, contando con pequeñas celdas para la penitencia.

Antes era un claustro, no sé a qué nivel... un seminario de curas, me parece que no era tan cerrado, pero tenían celdas, los curas tenían celdas, viste que a los curas también les gusta esto de enclaustrarse y vivir una vida como de pobreza, entonces tenían unas celdas (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

El seminario fue eventualmente cerrado y el edificio pasó a propiedad fiscal. El gobierno de Salvador Allende lo entrega a Carabineros de Chile, institución que lo convierte en un hogar de niños. Sin embargo, una vez ocurrido el Golpe de Estado (1973) e instaurada la dictadura cívico- militar, el recinto pasa a constituir un centro de detención y tortura para presos políticos, recibiendo el nombre de “3 y 4 Álamos”.

Esas mismas celdas, después, cuando se cerró el seminario, se las pasó al gobierno y Allende se las pasó a los pacos, para que ellos hicieran un hogar de niños. Para el golpe, obviamente era de Carabineros, pero lo usaron para otros fines (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Este centro de reclusión tenía un perfil particular, en tanto si bien se cometieron abusos y torturas en dicha infraestructura, en visión de los muralistas, este lugar constituía un espacio de paso y de descanso entre otros centros de tortura.

La tortura acá no se llevaba de la misma manera que se llevaba en otros centros, era mucho más a nivel psicológico, había su saca de chucha de repente... había golpes, pero el trabajo sistemático, profesional —porque eran unos profesionales de la maldad— se hacían en centros especializados para eso. Lo que podía pasar en 4 Álamos, que era el centro que mantenía la DINA, que dirigía la DINA, era que te podían sacar de vuelta de ahí y te devolvían a los otros centros, podía pasar que en la tortura algún compañero tuyo soltaba tu nombre y si tú ya estabas en 4 álamos te sacaban y te volvían a llevar para allá, eso pasó, por eso los detenidos desaparecido de acá son menos, porque en general acá llegaban los que habían sobrevivido de los otros centros (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

7. Los misioneros oblatos reciben el nombre oficial de Congregación de Misioneros Oblatos de la Beata Virgen María Inmaculada, siendo usualmente conocidos como Misioneros Oblatos de María Inmaculada. Se fundó en 1816 con el objetivo de dedicarse a misiones de evangelización, así como también a la educación de niños y adolescentes (Centro Mazenod 2017).

Durante los últimos años de la dictadura militar, el lugar —aún propiedad del Estado— fue cedido al Servicio Nacional de Menores (Sename) para constituir un centro de internación provisoria para menores infractores, institución que aún se mantiene en dicho espacio.

A partir de esta historia es que se entiende el significado del espacio para distintos actores que convergen y forman parte del mapa de involucrados en la construcción del mural. Al ser un hito de tensión, el rayado gatilla distintos comportamientos entre los actores institucionales y también las distintas personas que se van involucrando, como vecinos y niños, niñas y adolescentes privados de libertad.

Vale la pena destacar que este rayado se sitúa en una posición indeterminada en cuanto a su carácter de “mural”, aun cuando tampoco puede entenderse como un “grafiti” propiamente tal. Como señala Gaggeró (2002), las características fundamentales del “grafiti” son su anonimato, su ilegalidad o colisión con la normativa, la ausencia de un receptor específico o determinado —“está abierto a cualquier persona que por casualidad, opción o destino se enfrente a él” (p.103)—, y por último su naturaleza efímera, es decir su exposición a ser alterado y modificado por otros.

Si se observa el caso del rayado en el muro del centro de internación provisoria del Sename, este carece de anonimato y el receptor parece adquirir una cierta especificidad orientada al entorno inmediato en donde se plasma, pues hace referencia al inmueble localizado en dicho espacio. A su vez, contó con autorización explícita para su realización, aun cuando se desconocía el contenido del mensaje, evidentemente contestatario a la autoridad del lugar. Tal vez su carácter efímero sea el componente más nítido de su identificación como un “grafiti”.

El precursor y gestor del mural actual, así como también del rayado que fue borrado, es la Corporación 3 y 4 Álamos, que reúne a mujeres y hombres, ex presos y torturados políticos que fueron detenidos en este lugar en algún momento. Uno de sus objetivos fundamentales es conseguir la recuperación física total del lugar, para construir un sitio de memoria (museo o centro cultural) de manera de visibilizar y dar cuenta de lo ocurrido en este espacio. Cabe señalar que la organización ya consiguió que el Consejo de Monumentos Nacionales declarara Monumento Histórico a la “casa de administración” y al “patio de visitas”, dos secciones de la institución. Este antecedente sitúa el caso también desde el campo del patrimonio, pues se trata de un reconocimiento explícito del Estado de este carácter al inmueble. Cuestiones relativas a su intervención y a la resignificación son implicancias de estudio y reflexión relevantes.

¿Qué significa para San Joaquín este espacio? es un espacio patrimonial, que para nosotros significa que no vuelva a suceder lo que sucedió, ni que vuelva a suceder lo que hoy está sucediendo, es una cárcel con una carga demasiado grande, la idea es transformar este espacio en un parque en el que podamos recordar y mirar al futuro. Este parque tiene esa historia, tiene esa sanación colectiva, de recoger lo que vivimos, parte de la historia de los 60, recoge toda la cultura de la época (...) es un

espacio patrimonial para nosotros y seguiremos jodiendo para que se transforma en un parque por la paz” (Radio Biobío, 2017).

Sin embargo, la declaración no considera todo el inmueble puesto que los pabellones donde las fuerzas de represión mantenían a los presos políticos no se encuentran afectas a ella:

La Casa de Administración, está declarada Monumento Histórico, por el Consejo de Monumento Nacionales, luego se amplió a “El Patio de Visitas”, pero los “Pabellones”, que es donde estuvieron los detenidos, no han sido declarados. Y no están declarados fundamentalmente, porque tienen niños presos del Sename ahí. Los siguen usando como cárcel. Entonces nosotros hemos hablado con medio mundo, y no hemos logrado mucho avance. Que sea algo que impacte, algo que moleste, porque además ni siquiera nos recibían (MUJER ADULTA, MIEMBROS CORPORACIÓN 3 Y 4 ÁLAMOS, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Es en relación a este discurso que el caso del rayado puede entenderse como un “palimpsesto” de memorias, pues sobre el sentido de evocación original se plasma un nuevo sentido atribuido a su continuidad como espacio de privación de libertad y apremios. El propósito de memorialización original adquiere un nuevo sentido para la Corporación, actor relevante del caso en oposición a Sename.

El contexto temporal que explica los acontecimientos relativos al rayado es que aun cuando la agrupación ha tenido algunos avances en el reconocimiento del espacio, después de un tiempo dejan de recibir respuestas desde las instituciones respecto a sus otras demandas: la entrega de los pabellones. La falta de reconocimiento y recepción a los diversos intentos de la agrupación por hacer escuchar sus demandas se tradujo en una sensación declarada de frustración que motivó el rayado mural realizado en agosto del 2016. Como se ve en la cita a continuación, el mensaje que asociaba al centro con una cárcel para niños, niñas y adolescentes, produjo también controversia a nivel institucional.

Entonces decidimos hacer un mural (...) que decía; “3 y 4 Álamos ayer cárcel de la dictadura, hoy cárcel de menores”. Nosotros habíamos pedido permiso, a la directora del local, ella sabía que íbamos a hacer un mural, y dijo que bueno, pero no sabía lo que iba a decir. Y, cuando lo vieron, se enojaron, se enojó el personal de Sename, porque según ellos que esto no es una cárcel, pero es una cárcel, ¡los niños no están por gusto!, es una cárcel, los niños son infractores de ley. No son niños abandonados (MUJER ADULTA, MIEMBROS CORPORACIÓN 3 Y 4 ÁLAMOS, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Esto surge desde la Fundación 3 y 4 Álamos, porque les borraron el rayado que tenían acá que decía ayer cárcel de la dictadura hoy cárcel de menores, como les borraron el rayado, hablaron un poco enojados con la directora del Sename y ella se comprometió para apoyarlos, entonces buscaron un muralista y ahí aparecí yo (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Lo efímero del rayado resulta evidente a la luz de su duración: dos días. Al tercer día, funcionarios de la institución Sename pintan sobre el mismo, borrando el mensaje anterior. Los miembros de la Agrupación 3 y 4 Álamos consiguen una reunión con la encargada del Centro y luego con la encargada nacional del servicio Sename, que termina en un acuerdo para realizar un mural que busque dar cuenta de la historia del lugar, de cómo solía ser un centro de detención para presos y torturados políticos. En este sentido, la resolución de la controversia versa en el desarrollo de un mural que cumple con un cierto consenso entre las partes, que gatilla el ingreso de nuevos actores institucionales en el marco de su elaboración: la Corporación Municipal de Cultura de San Joaquín, Programa Cecrea de la Dirección Regional Metropolitana del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Taller muralista de La Castrina. Es en este momento en que también se articula el trabajo con el Museo a Cielo Abierto de La Pincoya y con personas residentes en el sector donde se localiza el inmueble, en la comuna de San Joaquín, Santiago.

Por un lado, el Museo a Cielo Abierto de La Pincoya apoya la actividad, colaborando con jóvenes que participan activamente en las labores de pintura, así como también entregan recursos materiales (pinturas, brochas, entre otras cosas). Por otro lado, cuentan con el apoyo monetario e institucional de la Corporación Cultural de San Joaquín y la Municipalidad de San Joaquín, así como el apoyo de Sename, permitiéndoles realizar un trabajo con los jóvenes que se encuentran internos en la institución. También, el programa Cecrea del CNCA, apoya la generación de un taller de muralismo; así como también el Programa Quiero Mi Barrio de La Castrina, que se suma a la iniciativa del mural. Vale la pena destacar que en los barrios aledaños al parque La Castrina ya había un grupo de niños y jóvenes que realizaban murales relacionados a la historia de dicho barrio.

Todas estas redes de actores e instituciones sólo se articulan a partir del acontecimiento específico y disruptor del rayado mural, que busca generar un llamado de atención respecto a las demandas de la Agrupación 3 y 4 Álamos, así como también generar visibilidad respecto a la historia del lugar y lo que constituye en la actualidad.

INSERCIÓN EN EL ENTORNO: LA MIRADA DE COEXISTENCIA EXTRAMUROS DEL EDIFICIO

Como se señalaba, el significado del caso de la elaboración del mural solo se entiende en relación al contexto territorial e histórico en el que se inserta. Atendiendo al modelo de construcción participativa que se ha comentado anteriormente, las personas que residen en el entorno del lugar, denominados bajo la voz de “vecinos” despliegan acciones relevantes en los distintos actos creativos que convergen en la generación del mural. Desde los discursos de los actores involucrados puede entenderse la finalidad de esta acción de arte:

Muralista: Yo siento que estamos haciendo un ejercicio de recuperación del entorno social de toda una comunidad, había días que iban los vecinos con un asado e instalábamos una mesa larga, 20, 30 personas, comíamos algo rico...y en ese rito tan sencillo nace algo tan importante, que es volver a entender el lugar donde

vivimos de una forma comunitaria, no individualizada. A raíz de esta obra se juntan muchas personas, muchas voluntades y se forman cosas bonitas. Por ejemplo, yo estaba pintando y pasa un joven y me hace la clásica pregunta: “¿por qué están pintando esto?” Y justo iba pasando una señora mayor y lo agarra y le dice: “¿tú no sabes que esto fue 3 y 4 Álamos?, ¿tú no sabes lo que aquí se hacía? Desde mi casa se escuchaban los lamentos”, entonces se produjo este encuentro.

“Gestor cultural: Claro, se compartieron historias, realmente era como una fogata encendida todo el rato, se podía cantar, se podía compartir, era una gran mesa, al final el mural era una gran mesa de encuentro que se hizo realidad. Y eso hace que uno entienda el vivir de manera compartida...” (Radio Biobío, 2017).

En primera instancia, es importante señalar que —en palabras de los entrevistados— el barrio donde está emplazado actualmente el centro de internación provisoria solía corresponder a la comuna de San Miguel. En este espacio solían residir familias antiguas dueñas de grandes fundos, quienes fueron cediendo y vendiendo sus terrenos a lo largo del tiempo, dando paso a la formación de villas y pasajes de casas. De hecho, muchas de las calles que actualmente forman la comuna han recibido el nombre de quienes eran los dueños de esos terrenos (por ejemplo, Juan Planas). Con el crecimiento de la comuna y el desarrollo de la planificación urbana, el barrio estudiado pasa a formar parte de la comuna de San Joaquín en 1981, año en que se forma esta comuna a partir de un decreto con fuerza de ley, contando con el primer alcalde en 1987 (Municipalidad de San Joaquín 2017).

De acuerdo a lo sostenido en conversaciones informales, se cuenta que la llegada de los misioneros oblatos es bastante antigua, siendo uno de los primeros terrenos en ser donados por la familia propietaria de la época. La edificación realizada contempló un espacio bastante amplio, en tanto actualmente ocupa aproximadamente la mitad de una de las manzanas del barrio. Posteriormente, la familia cedió algunos de los terrenos al Estado, donde se construyeron casas para funcionarios públicos en la década de los 60, de acuerdo a lo que señalan los relatos.

Como le dijera de este barrio... eran personas casi todas municipales, en este barrio, estas casas de acá, eran casi todas municipales, por intermedio de la Municipalidad de San Miguel y de cómo se llama, me parece que era... una asociación de casas por medio intermedio de la municipalidad... por intermedio de ellos compraron todas estas casas, yo le digo que mi suegro compró aquí en esos años, porque mi suegro era municipal, aquí había muchos municipales. Y después del golpe empezaron... a irse [hace un gesto con la mano], casi todos... muchos eran comunistas, mi suegra no se metía en nada. Pero la mayoría se fueron, vendieron (MUJER ADULTA, VECINA DEL BARRIO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

A la luz de este discurso, se entiende que el lugar se caracterizaría por la existencia de una identidad barrial bastante nítida, que efectivamente podría servir de sustento a la propuesta del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya.

Sin embargo, los y las informantes manifiestan que la llegada del golpe de Estado y la dictadura cívico-militar causa un fuerte impacto en las lógicas vecinales del barrio, en tanto no solo la institución para ser un centro de detención para presos y torturados políticos, sino que también porque muchos de los funcionarios públicos que habitaban en el barrio migran hacia otros sectores. Así mismo, los vecinos comparten relatos de hechos que ocurrían en las calles del barrio en esa época y que ilustran un cierto contexto enmarcado por distintas formas de violencia:

Aquí hay una historia con la tía de la señora que vive en la casa de allá, ella recibía a los presos cuando los sacaban, porque se cuenta que a muchos los sacaban para el toque de queda, de hecho dicen que era como una forma de eliminarlos, porque podía ser que fuera un fugado y le disparaban, entonces había una vecina que estaba atenta y sabía de alguna forma que los iban a sacar, y ella los venía a buscar y los llevaba a su casa, porque muchas veces ellos no tenían ni idea donde estaban, entonces los venía a buscar para que durmieran ahí. O cuando ella los veía en la calle caminando desorientados, ella los iba a buscar (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Ya constituido como un centro de internación provisoria del Sename, el edificio cuenta con unas paredes muy altas (más de dos metros de altura), a los que se ha anexado unas latas metálicas para aumentar la altura de las mismas. El edificio completo está pintado de un color verde oscuro, y en los espacios en que las paredes tienen una altura más moderada se han colocado alambres de púa y segmentos de seguridad, además de la presencia permanente de guardias armados, lo que efectivamente señala la existencia de un espacio carcelario.

Desde la vía pública, el espacio que rodea al centro es bastante llano y seco, en tanto no cuenta con árboles ni vegetación alguna, sino que sólo cuenta con una acera de cemento para los transeúntes. Esta acera suele estar desocupada y poco transitada, dado que los vecinos y residentes optan por transitar por calles aledañas. Esta imagen ofrece un fuerte contraste con la vereda opuesta: llena de casas habitadas por familias, una acerca nutrida de árboles y flores, almacenes barriales abiertos y niños corriendo.



Vista frontal del centro de internación provisoria del Sename, San Joaquín, región Metropolitana

Esta descripción no es casual, en tanto los vecinos y habitantes del barrio no se relacionan mayormente con la institución. Es más, en el día a día este espacio es ignorado, así como también las actividades que parecen realizarse en su entorno, de acuerdo a lo declarado por los entrevistados y como se pudo observar durante el terreno y el registro audiovisual. El mural cumple, efectivamente un rol de "telón de fondo" que parece no interpelar a quienes transitan por el lugar, aun cuando personas residentes del lugar participaron en su elaboración.

Para entender la relación de los vecinos con la institución y sus bordes es importante saber que dicho espacio -de alguna manera- es conocido también por ser "potencialmente peligroso". En sus palabras, y como se lee a continuación, los vecinos cuentan historias de múltiples asaltos, hurtos y robos que han ocurrido a transeúntes que pasan por estas veredas.

Hubo unos problemas el otro día, asaltaron a una señora, una niña tiró el auto encima de unas personas, eso pasó... y por acá por departamental también le robaron a mi nieto que tiene una barbería ahí, la misma gente de acá del Sename. Igual antes era peor, antes se arrancaban los niños, porque eran lolos, eran niños de 13, 14 años, pero ahora no... ahí no tienen por donde con ese muro, además que hay gendarmes ahora, porque antes había puros "tíos" como decían, claro, saltaban por las casas del frente (MUJER ADULTA, VECINOS DEL BARRIO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Por otra parte, es frecuente observar patrullas y buses de carabineros que entran y salen con velocidad, con las bocinas del auto encendidas, lo que genera una sensación de alarma en el ambiente. También se observan a guardias armados que controlan los accesos y la seguridad del lugar. Por otra parte, los mismos muralistas cuentan cómo es usual el paso de autos a toda velocidad por las calles circundantes, de las que se bajan personas que lanzan objetos por sobre el muro. Según lo que explican los entrevistados, dichos objetos están pensados para llegar a los adolescentes internados, a saber, celulares, dinero o —en ocasiones— droga.

La gente acá viene a visitas, entonces todos los vecinos asocian eso a eso... entonces claro, buscan hacer vista gorda a lo que pasa al frente, no hacen muchos comentarios en torno a eso, pero yo creo que una vez esté listo el mural igual va a ser diferente, porque igual ese sector es feo, es seco... sí, no hay arbolitos, como verde y medio amarillento, como hace mucho tiempo que no lo pintan, entonces yo creo que por eso hace mucho tiempo que la gente no le gusta mucho caminar por ese lado (MUJER JOVEN, VECINOS DEL BARRIO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Así mismo, en los relatos de los participantes aparecen mencionados especialmente los días miércoles y domingo como momentos en los que los vecinos ni siquiera se acercan a este espacio, ya que - como mencionan- son los días de visita de las familias y amigos de los menores que se encuentran detenidos en el centro de internación provisoria. De hecho, las actividades de elaboración del mural cesan miércoles y domingo por la misma razón.

En este sentido, la elaboración del mural en las paredes del centro busca mostrar la historia de la institución, visibilizando los hitos de violencia que la han marcado, ayudando a resignificar el espacio a través de colores llamativos y alegres, y diseños que versan sobre la libertad, la solidaridad y la creación como un ejercicio de resistencia. Una clave en este sentido es la comprensión del arte como un vehículo y herramienta de expresión y transformación política y social, un instrumento para la simbolización de fines que adquiere un sentido marcadamente explícito. En palabras extraídas del sitio web del Museo Cielo Abierto de La Pincoya, “el Mural no sólo posee fines estéticos, sino que otros transformadores, subversivos y rupturistas, levantando una crítica política y social contingente” (Museo a Cielo Abierto La Pincoya 2017).

Sin este contexto histórico y territorial, la expresión artística carece de todo sentido, y en este plano puede concebirse como una forma de participación cultural que no puede desvincularse de dicho propósito manifiesto. De manera que, como tal, el mural realizado en estas paredes es un paso fundamental en la proyección de transformar este espacio en un sitio de memoria, de acuerdo a lo señalado por los miembros de la agrupación 3 y 4 Álamos, el cual constituye el objetivo político inmediato de dicha agrupación.

Tal como lo explica el asesor de contenidos de la Corporación Cultural de San Joaquín, otro actor institucional involucrado:

Este mural cumple dos grandes objetivos: ser un espacio de escucha y acción creativa para nuestros niños, niñas y jóvenes, quienes plasmarán junto al artista, su propia mirada de pasado y futuro, en un ejercicio vivo de construcción artística comunitaria y así también dar un paso más para lograr que este espacio sea un Parque Memorial (El Mostrador, 2017).

Por otra parte, desde el programa de recuperación de barrios "Quiero mi Barrio", del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, el énfasis está puesto en sus principales objetivos y líneas de acción: la recuperación física en los barrios de la ciudad, así como también la recuperación social. El equipo "Quiero mi Barrio" de la comuna de San Joaquín se incorpora a la realización del mural, a través del propio trabajo de muralismo que se estaba realizando en otros sectores de la comuna.

Nosotros estamos interviniendo acá en el barrio desde hace ya dos años. Hemos hecho varias iniciativas sociales, culturales, deportivas... la idea de este programa es reactivar todo el tejido social, consolidar las bases del barrio, volver a rearticular a los vecinos y volver encantarse con la vida del barrio, todo en el contexto del urbanismo, en mejorar la calidad de vida de los habitantes (...) son varias iniciativas sociales que tiene relación a rearticular todo esto, rescatar el patrimonio y la cultura de la población y ahí surgió el tema del muralismo como plan de gestión social (MUJER JOVEN, MONITORA TALLER DE MURALISMO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

A partir de este discurso puede evidenciarse una segunda lectura del arte como instrumento de acción política y social, en relación a la construcción o reconstrucción

de vínculos comunitarios en los barrios del país. Este propósito se enmarca en la acción del Estado, y por tanto también da cuenta de una de las expresiones que las artes y la cultura representa dentro del repertorio de instrumentos en que se materializan las políticas públicas del país.

FORMAS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL

Como se ha señalado, la elaboración del mural consideró un enfoque participativo, en tanto quiénes crean, diseñan y pintan los murales son los mismos vecinos de los barrios. En particular para este caso se trató de niños y adolescentes de la comuna, quiénes aprenden sobre muralismo y luego realizan diseños que buscan ilustrar la historia, identidad y cultura tradicional del barrio.

El uso de espacios público acá tiene un doble rol: por un lado, invita a cualquiera a sumarse a la elaboración y creación del rayado mural; y, por otro lado, invita a cualquiera a observarlo, apreciarlo e interpretarlo, descifrando el mensaje de crítica social. En este sentido, el acto creativo involucra una mediación que considera la transmisión de contenidos entre los integrantes del colectivo y los vecinos, un ejercicio de reconocimiento de esta noción de identidad que se encuentra, se podría decir, de manera difusa en ese territorio. Al respecto, es preciso señalar que se hicieron dos talleres de memoria y derechos humanos, trabajando con stencil: uno de los grupos fue con jóvenes de barrios aledaños en la comuna de San Joaquín, y el otro de los grupos fue con jóvenes internos del centro de internación provisoria del Sename. De manera paralela, ambos grupos fueron trabajando los conceptos de libertad, memoria, creación, para finalmente generar una especie de diálogo transfronterizo (entendiendo el mural como frontera), en que la forma de comunicación sería la creación artística. Así lo relata el muralista a cargo de estos talleres. Como se ve en la cita recopilada de una fuente radial, el discurso del entrevistado contiene fuerte carga alegórica, describiendo así cómo los jóvenes asociaron conceptos a una serie de figuras por medio de las representaciones sociales.

Hicimos dos talleres con los muchachos internos y otro con niños del barrio Varas, y entre ellos producimos una conversación, se mandaban dibujos, se producían textos, poesías, de un lado a otro y en ese intercambio hubo mucha emoción, mucho cariño, sueños, que uno ve de ambos niños, hicimos una metáfora, eran talleres de memoria y derechos humanos, pero a partir de la imagen poética. Los del centro hicieron pájaros con stencil, porque es una tremenda metáfora sobre la libertad. Y los de afuera recibieron a los pájaros, y les construyeron un hábitat a los pájaros para que pudieran vivir, también le hicieron unas sillas para que descansen, y una guitarra para que puedan tener música. Los pájaros son los niños de adentro, ellos mismos me decían: “yo soy un pájaro, yo voy a llegar alto, yo voy a encontrar mi camino, yo voy a formar mi nido, mi familia” (Radio Bío Bío 2017).

El establecimiento de un vínculo entre niños a ambos lados de los muros es uno de los fenómenos más relevantes de constatar a la luz de este caso, puesto que

representa un ejemplo tangible del propósito de situar a las artes en el horizonte de una función social.

El trabajo realizado con los adolescentes internos en el CIP es destacado por los distintos entrevistados, pues para ellos es importante visibilizar y dar a conocer la historia del lugar no sólo a quienes están fuera o pasan por fuera de la institución (una suerte de “participación ambiental”), sino que también para quienes no pueden apreciarlo, ya que residen en la infraestructura de manera cotidiana. Al respecto el muralista explica que se hizo un trabajo de reflexión con estos jóvenes, donde se cuenta la historia y el contexto de los presos y torturados políticos. Como se resalta también, el trabajo a través de las emociones, así como de la resiliencia en forma también de aquello que se resiste, conforma uno de los puntos claves. En este sentido, los talleres no sólo buscan ser una forma de alcanzar el enfoque participativo del mural, sino que también constituyen una instancia de transmisión de un legado relacionado profundamente con la trayectoria del lugar y la infraestructura específica. Así también posibilita el acercamiento de la creación artística a los adolescentes internos, desde donde emerge la reflexión que “Crear es resistir”.

Al principio teníamos un poco de preocupación con el taller, de no querer abrir tal vez temas que no podríamos saber controlar, a lo mejor abrir recuerdos de episodios violentos para los niños (...) entonces se va conversando con ellos, también a través de la actividad misma ellos se relajan, de hecho esta misma obra se trata de no quedarse en el dolor ni en la rabia, sino que también hablar de lo positivo, uno habla de la creación en cautiverio, como a través del trabajo manual, artístico, artesanal, se redime la persona, se revela también, de hecho el mural lleva por título “crear es resistir” y está poleras las hicimos con los niños, le pusimos crear es resistir” (HOMBRE JOVEN, MURALISTA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Ahora bien, un nodo de relaciones importante a considerar tiene que ver con el involucramiento y la participación de los vecinos del barrio en el proceso de elaboración del mural. Como fue señalado anteriormente, los vecinos no participan en el lanzamiento del bosquejo y al ser consultados respecto al mural y las razones de su origen, los vecinos consultados reconocen su desconocimiento y falta de interés en el tema:

Mira, yo no sé mucho... pasé el otro día y vi, lo encontré súper lindo, me gusta, igual se ve bien, le da como un toque diferente a la comuna... igual este barrio es como un barrio no de tanta gente joven, es como de más adultos. ¿Por qué lo están haciendo? Mira, no sé si tiene que ver con el Sename, toda la gente dice que ahí van a hacer un museo, por ahí andan los comentarios, como un recordatorio de todo lo que ha pasado acá en este sector, a mí se me ocurre que puede ser por eso, no sé si puede ser por eso. La verdad, como que la gente no me ha comentado nada sobre el mural, pero es porque la gente le tiene un poco de recelo al Sename, ese es el tema... entonces a mí se me imagina que transitan poco por ese sector, yo creo que nadie sabe bien lo que están haciendo (MUJER JOVEN, VECINA DEL BARRIO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

[Razones percibidas de por qué se hizo el mural] El mural sí, es por la memoria de los derechos humanos, eso sé, porque como aquí estaba la 3 y 4 Álamos, que era de tortura creo...

E: ¿Y usted sabe quién está organizando el mural? ¿Quién lo está pintando?

M: No, no sé (MUJER ADULTA, VECINA DEL BARRIO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

En general los entrevistados mencionan que los vecinos evitan relacionarse con la vereda de la calle, en tanto es un área asociada a fuentes de desorden barrial. Esta sensación de apatía y desinterés también se extiende a las actividades que se desarrollan en relación a la institución o a dicho lugar, así como el desconocimiento del mural. Esta constatación da cuenta que una práctica artística, como la elaboración de un mural, potencialmente podría desempeñar un rol activo en reducir la estigmatización de un inmueble, un espacio urbano o un entorno de barrio puede adquirir, a través de la misma representación de los sucesos de violencia que se le imputan.



Manos de un interno, Centro de Detención 3 y 4 Alamos, Museo a Cielo Abierto La Pincoya (San Joaquín, Santiago de Chile).

EL MURAL: SÍNTESIS DE REFLEXIONES EN TORNO AL CASO

La señora Juana, una de las gestoras de la Corporación 3 y 4 Álamos, explica en sus propias palabras lo que el mural representa. Como se lee, aparecen las figuraciones asociadas a la historia de la Unidad Popular y lo que, actualmente, conforman “los nuevos ideales”, así como la ilustración respecto a la situación que perciben respecto a los niños, niñas y adolescentes de los centros.

El mural busca reflejar —si tú quieres— una especie de revisión histórica (...) refleja dos cosas: una parte que refleja el trabajo artesanal, al muralista y dibujante le llamó mucho la atención y le golpeó mucho la historia de un compañero que estuvo preso ahí, (...) Entonces representa, por una parte, toda la época de la Unidad Popular, de Allende, la reforma agraria, todos los ideales, después está el Golpe, después la resistencia de los años 80, Sola Sierra, Montamac, y después está lo que llama, los nuevos ideales; las nuevas demandas: no más AFP, educación gratuita, y de calidad. Y por el otro lado, por el lado de la calle Llico ves el telar, unas manos con el telar que pasan por una ventana. Y a su vez por el otro lado, como de espalda, hay un chico con un spray de pintura, que de alguna manera son los nuevos muralistas, pero además el niño que está encerrado, lo que muestra cómo están los niños ahí. Sutilmente (MUJER ADULTA, CORPORACIÓN 3 Y 4 ÁLAMOS, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Entre los elementos a destacar, el mural retoma el bordado, el telar y la arpillera de manera central, en tanto era una de las actividades desarrolladas por los presos políticos como distracción y recreación. Desde luego, también, constituyó una forma de expresión respecto a los malestares sociales y políticos. Al respecto, es importante mencionar que en la época de la dictadura militar en Chile florece el desarrollo de la arpillera y el bordado, de la mano de mujeres pobladoras, quienes retoman la tradición artística desde Violeta Parra y artesanas de Isla Negra (Pérez Hernández 2010), otorgándole un nuevo sentido. En este sentido, el mural desarrollado en las paredes del CIP de San Joaquín no sólo es una expresión cultural en sí misma, sino que también releva el rol de la práctica cultural del bordado y arpillera artesanal en un contexto de represión política.

Lo que tiene que ver con nuestras costumbres también, en cuanto a la cultura, lo que nosotros tenemos como población, cómo nosotros vivimos, toda esa raíz que tenemos nosotros en la población y en la comuna. La cultura también va de la historia de las raíces que nosotros tenemos, como de cada lugar, porque cada quien tiene su historia o cada vecino también tiene su historia, cada quien tiene su historia de cómo uno la vivenció (MUJER ADULTA, PARTICIPANTES HUECHURABA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Tiene que ver con el rescate de la identidad del territorio, tiene que ver con el desarrollo de distintas técnicas artísticas, tiene que ver con reconocer al otro en sus distintas facetas, tiene que ver con remontar paisajes y escenas de la historia que son relevantes para construir presente y futuro (MUJER JOVEN, PARTICIPANTES HUECHURABA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Del mismo modo, otro de los elementos mencionados en las entrevistas tiene que ver con la capacidad artística y estética como una herramienta para resignificar el espacio. La participación cultural es entendida como una forma de fomentar la apropiación de los espacios por parte de los ciudadanos. Michel de Certeau (En Rojas Aguilera, 2015) ya realizaba una analogía entre el acto de transitar espacios y el nombrar: “El acto de caminar sería como el acto de enunciación de la lengua, mientras caminamos los espacios se vuelven lugares, se crean en el encuentro con las formas y colores, como nombrándolos, adquieren significado para el paseante” (Rojas Aguilera 2015, 101). De manera que los ciudadanos se van reapropiando de los lugares, resignificándolos a su paso, en tanto dichos espacios no sólo contienen materiales físicos como ladrillos y cemento, sino que también contienen elementos inmateriales como historias, recuerdos, emociones, entre otros.

Es una práctica cultural, porque re-significa el espacio, le da un valor patrimonial a los espacios comunes. Se pierde la noción de museo de la cultura y del arte y pasa a estar en las calles, que se represente también una historia propia que nos pueda representar como una comunidad en sí. Cuando logras esa identificación, esa apropiación de la gente con el mural, yo creo que se vuelve cultural, cuando oímos una melodía y sabemos lo que significa, sabemos que es Violeta Parra. Este mural viene a resignificar un espacio donde ocurrieron grandes atrocidades, trata de no ocultar la historia, sino que mostrarla y llevarla a la vida cotidiana. Sin historia no hay futuro” (MUJER JOVEN, MONITORA TALLER MURALISMO, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

De esta forma, el mural realizado en las paredes del Centro de San Joaquín recupera la historia contenida en ellas, proyectándola hacia la actualidad y el futuro en múltiples técnicas, colores y formas. Se hace cargo de un legado doloroso, transformándolo en una memoria artística de la que participa la comunidad de manera amplia.

Por último, los entrevistados también destacan cómo la actividad del muralismo parece no agotarse: el impacto que genera en quienes lo aprecian tiene la potencialidad de constituir nuevas formas de participación cultural, como la creación de un documental, la presentación de una exposición de fotografías sobre el mural, compartir el contenido en redes sociales, contar sobre la historia del mural a otras personas, y así sucesivamente.

Es que el tema cultural no se acaba ahí digamos, porque lo que genera ese mural es justamente, lo que busca es generar algo en el resto de la gente, entonces eso si uno lo piensa la gente va pasando por ahí y pueden haber miles de personas que, y

pueden ir replicando eso, ya sea la interpretación que tomaron de ese diseño, de ese mural, ya sea, no sé, la iniciativa de hacer otro mural en otro lugar, yo creo que no se acaba nunca, creo que tiene una proyección infinita, puede generar un impacto en una persona como puede generar otra cosa en una organización, entonces yo creo que el impacto que genera nunca se termina (MUJER JOVEN, PARTICIPANTES HUECHURABA, MUSEO A CIELO ABIERTO LA PINCOYA, RM).

Esto punto es particularmente relevante en el caso de esta forma de expresión cultural (el rayado mural), dado que emerge recordando una práctica cultural anterior que se realizaba en el centro de detención de presos políticos durante la dictadura militar: el bordado, el telar y la arpillería. Así mismo, la creación del mural también incentiva la generación de actividades paralelas, como la realización de un taller de muralismo, un taller de estencil, un taller sobre memoria y derechos humanos, entre otras.

A modo de síntesis, puede señalarse que es fundamental entender este caso como participación cultural a la luz de las capacidades del desarrollo creativo que éste posibilita. La creación, entonces, figura como una actividad cultural, pero también política y social, así como una actividad artística que pone en valor y da visibilidad a memorias. Y desde la comprensión de la creatividad como el centro de esta práctica cultural es posible comprender la emergencia de múltiples subjetividades en procesos de tránsito identitario: cada uno de los participantes se perfila como un potencial creador y también espectador, en la medida que la comunidad es invitada a participar en el diseño y elaboración del mural, así como también en su apreciación posterior. La actividad creativa diluye las fronteras entre la producción y el consumo, reuniéndolas en una misma comunidad que va fluyendo de manera dinámica en su participación en dicha instancia.

Por último, es vital recuperar la reflexión que realizan los participantes respecto a la elaboración del mural, entendiendo a la creación como un acto de resistencia, en tanto introduce una diferencia y una novedad en el mundo. De esta forma, la participación cultural no debe ser entendida sólo en términos de la reproducción cultural, sino que también en términos de la capacidad de los sujetos de generar nuevas formas de participación, abriendo nuevas posibilidades creativas, cambiantes e inacabadas. Esto nos permite comprender a la participación cultural como un proceso inacabado de proliferación creativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballaz, X (2009). El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. *Violencia y salud mental*, 131-144.
- Bragassi, J (2014). *El Muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del bicentenario*. En http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf
- Brown, A. (2004). *The Values Study: Rediscovering the meaning and value of arts participation*. Hartford, CT, Connecticut Commission on Culture and Tourism. En <http://www.wolfbrown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf>.
- Gaggero, C et al. (2002). Graffiti, espacio social y política. *Comunicación y Medios*, 13, 101-110. Disponible en: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/12978/13262>
- Municipalidad de San Joaquín. Red San Joaquín - Sitio web Ilustre Municipalidad de San Joaquín. 2017. <http://www.redsanjoaquin.cl/municipio/historia-dela-comuna/> (último acceso: 2017).
- Museo a Cielo Abierto La Pincoya. Museo a Cielo Abierto de La Pincoya. 2017. <https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/historia/about/> (último acceso: diciembre 2017).
- Oyola, K. & Villablanca, I. (2011). El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000). *Revista F@ro*, 14.
- Radio Bío Bío. Página web Radio Bío Bío - Bío Bío Cultura. 2017. <http://www.biobiochile.cl/noticias/bbtv/bio-bio-cultura-tv/2017/05/03/hacer-el-muralen-3-y-4-alamos-fue-un-sahumerio-colectivo.shtml> (último acceso: 2017).
- Rojas Aguilera, M. (2015) *Pintura mural callejera en Chile: usos y funciones en el Santiago centro-sur del siglo XXI*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Teoría e Historia del arte, Universidad de Chile. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/134335>
- Vivero, L. (2012). Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, 19 (33), 71- 87. Universidad Autónoma de Manizales.
- McCall V y Gray C. (2014). Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change. *Museum Management and Curatorship*, 29(1), 19-35.

FICHAS DESCRIPTIVAS

“23 EXPERIENCIAS COLECTIVAS DE PARTICIPACIÓN CULTURAL EN TERRITORIOS”



CASO 1. REGIÓN DE ARICA Y PARINACOTA

Agrupación Lumbanga Afrodescendientes

DESCRIPCIÓN DEL CASO

Lumbanga es una agrupación que se reconoce como afrodescendientes. Su principal objetivo es la preservación de la memoria oral de sus ancestros, por medio de la cual reivindican tanto su pasado como una cultura local de raíces afro. Localizados en la zona norte del país, en el Valle de Azapa su trabajo para lograr ser reconocidos como una comunidad tribal se extiende más allá de su territorio inmediato.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Declarado de manera espontánea: cultural – identitario, preservar tradiciones a través de la memoria oral.

Otros: políticos, patrimoniales.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Expresiones culturales y devocionales (comparsas, Cruz de Mayo). Para el estudio se observó la celebración de la Pascua de los Negros (ensayos y evento) y también se asistió a un tour por cementerio e iglesia.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Distinción Fundación Oro Negro vs Lumbanga: públicos generales vs afrodescendientes.

Los participantes directos y quienes componen la Comparsa Lumbanga son afrodescendientes del Valle de Azapa.

Participa de manera indirecta la ciudadanía en general (a través de actividades que difunden lo afro y promueven su valoración).

TEMAS EMERGENTES

Reconocimiento como comunidad tribal. Coordinación asociativa, lógicas familiares de celebración de ritos.



CASO 2. REGIÓN DE TARAPACÁ

Agrupación Ch'alla Marka

DESCRIPCIÓN DEL CASO

Ch'alla Marka es una agrupación musical de lengua aymara proveniente de la comuna de Pica. Su objetivo es la preservación y actualización de la cultura aymara.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Declarado de forma espontánea: cultural – identitario.

Patrimoniales, pues la promoción y preservación de la lengua aymara es uno de sus objetivos centrales.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

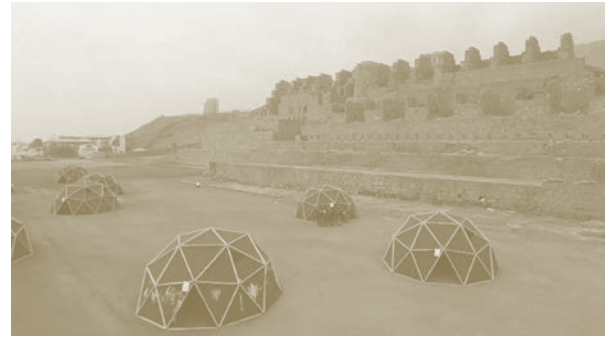
Ensayos musicales

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Público general, especialmente en zonas aymara de Chile, Perú y Bolivia.

TEMAS EMERGENTES

Transnacionalidad, identidad aymará, producción musical y reconocimiento en espacios distintos a la localidad regional.



CASO 3. REGIÓN DE ANTOFAGASTA

Colectivo SE VENDE

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El Colectivo SE VENDE, Plataforma Móvil de Arte Contemporáneo, es una iniciativa de artes visuales en la escena local antofagastina que abre lugares de encuentro, formación y discusión crítica entre personas de todas las edades, expertos nacionales y extranjeros.

El colectivo incorpora, además, una residencia artística y de formación llamada ISLA, y lleva a cabo la Semana de Arte Contemporáneo (saco).

Su misión es ser un espacio de desarrollo de las artes visuales contemporáneas en un contexto de falta de formación y espacios en el Norte Grande de Chile.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Declarado espontáneo: cultural – artístico

Otro: gestión cultural.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Obra de teatro en Antofagasta

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Otros artistas de la región (antes que público general).

Jóvenes interesados en el arte contemporáneo, a través de actividades de formación.

TEMAS EMERGENTES

Difusión de expresiones locales combinada con vínculos con la comunidad artística internacional.

SE VENDE también desarrolla una labor formativa e intenta llevar el arte, en particular el de vanguardia, más allá de los límites tradicionales de los museos, instalándose en espacio públicos no convencionales.



CASO 4. REGIÓN DE ATACAMA

Movimiento Rosario

DESCRIPCIÓN DEL CASO

Agrupación barrial formada mayoritariamente por jóvenes de la población Rosario, en Copiapó. Su propósito es mejorar las condiciones de vida de los vecinos de su barrio, a través de diversas iniciativas sociales y culturales, como la recuperación de espacios públicos, el desarrollo de estrategias de reorganización barrial y talleres recreativos para los niños y niñas del barrio. Uno de sus objetivos tiene que ver con la valoración de la identidad local.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Declarado espontáneo: socio-comunitario.

Cultural como espacio al servicio de la intervención social

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Talleres y actividades en casa cultural al interior de la población.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Pobladores (Población Rosario), si bien afirman que ocasionalmente participan de sus actividades vecinos de poblaciones aledañas

TEMAS EMERGENTES

Lo cultural al servicio de una práctica social situada en las lógicas de una población de Copiapó. Énfasis en el uso de los espacios y valoración del territorio.

Trabajo con conceptos asociados: surgimiento de la “eco-pobla”; “limpieza cultural”.



CASO 5. REGIÓN DE COQUIMBO

Caleta San Pedro

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El caso estudia las prácticas tradicionales de extracción y comercialización de machas por parte de la Cooperativa de Pescadores y Buzos Mariscadores y el Centro Gastronómico de Caleta San Pedro.

Los mariscadores, pescadores, buzos y sus familias de la Caleta están organizados en agrupaciones (Cooperativa y Centro Gastronómico) que tienen entre sus objetivos asegurar su sustento económico y hacer de la extracción de machas una actividad sustentable, permitiendo la reproducción natural de la macha sin sobreexplotar las reservas disponibles para evitar el agotamiento de los bancos naturales, conservando a su vez las prácticas culturales ancestrales de extracción.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

En primer término comercial; en segundo, patrimonial

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Observadas: extracción de machas (“marisqueo”), trabajo en centro gastronómico.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Habitantes de la Caleta San Pedro.

Habitantes de la región de Coquimbo y turistas.

TEMAS EMERGENTES

Destaca el significado que los recolectores otorgan a la práctica tradicional de extracción de machas.

Sustentabilidad de los recursos naturales (a partir de agotamiento del recurso en los años 80), tema apoyado por científicos de la Universidad Católica del Norte.

El tema del género se explora a través de la participación de “macheras” y el centro gastronómico, donde se observa una rearticulación de los roles de género tradicionales.



CASO 6. REGIÓN DE VALPARAÍSO

Quinta de Los Núñez

DESCRIPCIÓN DEL CASO

La Quinta de los Núñez se gesta como un espacio familiar, comunitario y deportivo, donde la música aparece como elemento transversal. En la Quinta existe una cancha que ha sido utilizada por décadas por los vecinos del Cerro La Loma para actividades deportivas que convocan también a vecinos de otros cerros. En la actualidad, ha logrado distinguirse a partir de la gestión de eventos y espectáculos con una afluencia constante de públicos.

Entre sus objetivos se encuentra la recuperación y actualización de la bohemia urbana reflejada en la cultura cuequera porteña.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

En primera instancia comunitario, luego, cultural.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

La Quinta de los Núñez funciona todos los domingos ofreciendo música y comida a sus visitantes. Para el estudio se visitaron las actividades habituales de la Quinta.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Vecinos de la zona de Valparaíso, turistas y público general.

TEMAS EMERGENTES

La relevancia del componente comunitario como la base de prácticas culturales.



CASO 7. REGIÓN DE VALPARAÍSO

Agrupación de poetas populares del Valle de Putaendo

DESCRIPCIÓN DEL CASO	Agrupación que surge como expresión de religiosidad popular (sin carácter “asociativo”). Comenzó como forma de organización de cantores, pero no es condición de base para ser cantor y ejercer la práctica. Los cantores reconocen su labor como un don y una responsabilidad.
OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL	Devocional (no folclórico, ni cultural). Relevancia de figuras simbólicas y religiosas.
ACTIVIDADES OBSERVADAS	Vigilia de Cantores a lo Divino en la Gruta del Santuario de Lourdes de Quinta Normal. Procesión “La Virgen del Carmen se pone en camino para servir”, en Putaendo.
PÚBLICOS/PARTICIPANTES	Lógicas familiares: el público son los mismos cantores y quienes participan de prácticas religiosas.
TEMAS EMERGENTES	Práctica situada que se distingue de otros cantores (Salamanca a Lota) por su carácter familiar, ritual que se nutre de la cultura campesina. Riesgo de continuidad de la práctica debido a la edad avanzada de la mayoría de los cantores y dificultad para incorporar a las nuevas generaciones de cantores.



CASO 8. REGIÓN DE VALPARAÍSO

Caleta de Los Libros

DESCRIPCIÓN DEL CASO

La iniciativa Caleta de Libros consiste en implementar puntos para el préstamo de libros, con el propósito de fomentar la lectura en habitantes y turistas en diferentes caletas y balnearios de Chile. El caso analiza la experiencia en el balneario de Cartagena.

Su objetivo principal es fomentar la lectura, con énfasis en niñas, niños y adolescentes

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Cultural, social y comunitario.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Proyecto estival, funciona durante todo el verano y luego se entrega a los vecinos para que ellos continúen con su funcionamiento.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Vecinos y visitantes de la playa de Cartagena.

TEMAS EMERGENTES

Fomento de la lectura en espacios no convencionales. También destaca la apropiación de espacios para el fomento lector con el apoyo de instituciones y mediadores locales, respetando las particularidades del trabajo en cada localidad.

Además, la coordinación del proyecto a nivel nacional (se replica en otras regiones) se basa en herramientas de gestión cultural por parte de sus precursores.



CASO 9. DEL LIBERTADOR GENERAL BERNARDO O'HIGGINS
Fundación Papelonos

DESCRIPCIÓN DEL CASO	<p>La Fundación Papelonos trabaja a través de un programa social, educativo y cultural que busca promover y generar oportunidades de participación social y cultural para un envejecimiento activo de los adultos mayores.</p> <p>Entre los objetivos de la institución se menciona el “contribuir al bienestar del adulto mayor, por medio de la Cultura y las Artes” (Fundación Papelonos Chile 2017).</p>
OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL	Arte y teatro como terapia.
ACTIVIDADES OBSERVADAS	<p>Talleres, muestra de extracto de obra de teatro.</p> <p>Actividades regulares incluyen: talleres de reciclaje, taller de música, taller de teatro y taller de yoga.</p>
PÚBLICOS/PARTICIPANTES	<p>Adultos mayores como participantes de los talleres y actividades.</p> <p>Hay muestras y presentaciones dirigidas al público general.</p>
TEMAS EMERGENTES	<p>En sus actividades se refleja la historia e identidad del grupo, más que del lugar.</p> <p>Se trabaja bajo principios de “envejecimiento activo” y bienestar de los adultos mayores, lo que se lograría a través de la participación grupal en actividades culturales, artísticas y educativas.</p>


CASO 10. REGIÓN DEL MAULE
Arterasnas de Rari
DESCRIPCIÓN DEL CASO

Las artesanas de Rari se dedican a la elaboración de artesanías en crin (pelo de caballo), tradición que ha sido transmitida de manera intergeneracional por aproximadamente 200 años.

**OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL
Y/O PATRIMONIAL**

Creación de objetos de artesanía.

Objeto comercial, luego cultural.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Visitas a la sede de agrupación de artesanas, acompañamiento artesanas y visita en hogares. Participación en fiesta del crin (14 y 15 de enero de 2017).

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Mujeres que se dedican a crear artesanías de forma tradicional en la localidad de Rari.

Población general, turistas. Si bien no es posible hablar de "público", se participa de la práctica cultural como consumidor y apreciando las artesanías que se realizan en Rari. Por ejemplo: talleres para turistas.

TEMAS EMERGENTES

Las artesanas de Rari (en especial las que pertenecen a agrupaciones) realizan labores orientadas a la valoración y la transmisión de su oficio.

Existiría una posible tensión entre los aspectos tradicionales y las innovaciones en la técnica artesanal.

Los aspectos culturales del caso se entienden como una forma de hacer que está ligada a la identidad local, la historia y el legado familiar.

**CASO 11. REGIÓN DEL BIOBÍO****Museo Mapuche de Cañete Museo Ruka Kimvn Taiñ Volil: Juan Cayupi Huechicura****DESCRIPCIÓN DEL CASO**

El Museo Mapuche de Cañete busca que la cosmovisión mapuche haga sentido dentro de este espacio cultural, relevando en primera instancia la visión de los sabios y la vinculación con las comunidades. Esto comenzó a gestionarse, al principio, a partir de la elaboración colaborativa del guion de la muestra permanente del museo, de manera de que este fuese presentado como un relato de la vida mapuche, incorporando en el quehacer la noción de la cultura mapuche como una cultura viva.

Las expresiones culturales que el museo pone en valor tienen son propias del territorio lafkenche y las comunidades mapuche que han habitado históricamente las inmediaciones de Cañete.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Objeto patrimonial. Se busca entender y valorar a la cultura mapuche como cultura viva.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Observación en el Museo. Celebración del *palin* (28 de enero de 2017).

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Público general que visita las muestras del museo.

Público local participa de actividades organizadas por el museo.

Comunidades mapuche: colaboradores o dueños de casa. Recordar que el museo se acomoda a las comunidades, les pertenece a ellas, no al revés.

TEMAS EMERGENTES

Transmisión cultural y valoración de la cultura mapuche.

Co-construcción del relato sobre la cultura mapuche que presenta el museo, logrado a través de la participación de las comunidades en la curatoría del museo.

Transmisión intergeneracional donde se actualizan las prácticas implica llegar a acuerdos sobre lo que es más o menos tradicional.

Se observaron tensiones con grupos de mujeres mapuche en contra del machismo de las prácticas tradicionales.



CASO 12. REGIÓN DE LA ARAUCANÍA

FICWALLMAPU

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El Festival Internacional de Cine Indígena de *Wallmapu*-(FICWALLMAPU) emerge en el contexto del funcionamiento de una organización audiovisual de larga data y reconocimiento a nivel latinoamericano, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), con el objetivo de “promover el encuentro y diálogo entre los Pueblos Indígenas y no indígenas, a través de la producción audiovisual” (FICWALLMAPU, 2015), y de constituirse como una “plataforma de difusión” que dé visibilidad a producciones audiovisuales desde distintas miradas y orígenes, con el fin de fomentar el debate y diálogo intercultural.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Producción audiovisual.

Formación de públicos a través de actividades que fomentan la apreciación estética de las obras que se muestran.

Esta iniciativa actúa como un espacio para visibilizar el conocimiento, cultura y proyectos de los pueblos indígenas.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Muestra itinerante de cine infantil (16, 17 y 20 de enero).

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Estudiantes, niños, niñas y jóvenes.

Público general.

TEMAS EMERGENTES

Wallmapu: se pone en valor la historia e identidad del territorio indígena.

Punto de vista indígena, aunque no provenga de audiovisualistas indígenas. Se trabaja contra la folclorización del indígena.

Internacionalización a través de la participación en redes que sobrepasan las fronteras.

**CASO 13. REGIÓN DE LOS RÍOS*****Encuentro Costumbrista de Niebla*****DESCRIPCIÓN DEL CASO**

El Encuentro Costumbrista se posiciona como un centro gastronómico orientado a la recuperación de tradicionales locales bajo la premisa del uso exclusivo de productos locales en las preparaciones y la valoración de la comida típica de la zona sur del país.

Los participantes subrayan la importancia del origen de los productos, así como la forma artesanal de producción (“hecha por nosotras mismas, con manzanas de la zona”), destacando así el objeto tradicional del caso.

**OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL
Y/O PATRIMONIAL**

Objeto gastronómico y comercial.

Secundario: patrimonial.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Observación durante cinco días (visitas reiteradas) en la temporada alta del verano en Valdivia.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Público local (valdivianos) y turistas.

TEMAS EMERGENTES

Surge la reflexión respecto a la noción de “encuentro” gastronómico, como espacio de intercambio comercial y patrimonial. Existen estrategias mediante las que se espera preservar un tipo de comida que atiende a las costumbres locales de la zona sur de nuestro país.

Destaca el nexo entre género, gastronomía y territorio en el caso: la iniciativa parte de un grupo de mujeres, quienes en su relato destacan la importancia de la transmisión familiar de las recetas locales.



CASO 14. REGIÓN DE LOS LAGOS

Teatro del Lago

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El Teatro del Lago, ubicado en Frutillar, posee una amplia trayectoria en el fomento de las artes escénicas y musicales. Actualmente, el teatro cuenta con la participación de al menos 70 trabajadores a nivel interno y ofrece una programación cultural activa durante todo el año. También se vincula con numerosas familias en la región (y fuera de ella), por medio de los distintos programas educativos y artísticos que imparten. Estos talleres y programas educativos buscan conectarse y retribuir a la comunidad de la región a través del desarrollo de talentos asociados a las áreas de danza, música y artes visuales.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Este caso se sitúa inicialmente bajo el dominio cultural de artes escénicas, sin embargo, un objeto cultural que se considera crucial en el trabajo del teatro es del ámbito de la mediación y la educación artística.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Ballet *Cascanueces* y concierto navideño, tanto ensayos como presentaciones finales.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Niños, niñas y jóvenes como participantes de las actividades de carácter educativo.

Público general.

TEMAS EMERGENTES

Nociones sobre el entendimiento del modo en que opera una institución en su territorio cuando esta sostiene una real pretensión de involucrarse y cultivar (educar) las nociones y modos de apreciación de manifestaciones de alta cultura.

**CASO 15. REGIÓN DE LOS LAGOS*****Encuentro de Cultores del Acordeón de Tenaún*****DESCRIPCIÓN DEL CASO**

Reúne a cultores del acordeón, de todas las edades, pertenecientes a diferentes pueblos de la Isla de Chiloé. Se realiza año a año durante febrero en la localidad rural de Tenaún, parte del municipio de Dalcahue. En esta instancia, adultos, ancianos y jóvenes se reúnen para celebrar el culto al acordeón, uno de los principales instrumentos de la tradición chilota. Presente en la pesca, en los ritos religiosos y en las instancias de encuentro, el acordeón es parte fundamental de la cultura de Chiloé y su práctica busca actualizarse constantemente a partir del Encuentro.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Objeto artístico – patrimonial.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Encuentro de Cultores, día sábado 18 de febrero.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Lugareños de la isla de Chiloé. Acordeonistas invitados de toda la isla.

Público general que disfruta de música típica (principalmente de la región de Los Lagos) y turistas.

TEMAS EMERGENTES

Localidad: posición del Encuentro desde la historicidad (“ser el primer encuentro de este tipo”) y que ha podido replicarse en otras zonas (Quemchi, Achaó).

Preservación de tradiciones no desde la folclorización, sino que desde el traspaso de conocimientos de generación en generación.



CASO 16 Y 17. REGIÓN DE AYSÉN

Aysén TV y Radio Santa María

DESCRIPCIÓN DEL CASO

Los casos Radio Santa María de Aysén y Aysén TV, corresponden a medios de comunicación situados en la ciudad de Coyhaique. La Radio Santa María de Aysén se conformó en 1979 bajo la propiedad del vicariato de la zona, y se ha consolidado como uno de los principales medios de comunicación en la región.

Aysén TV, por su parte, es un proyecto reciente —en proceso de desarrollo— que nace el año 2014, y se define por sus gestores como un proyecto comunitario de innovación en el que, a partir de herramientas audiovisuales (plataforma YouTube), se generen insumos útiles e identitarios para la comunidad.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Fortalecimiento de la cultura comunitaria (resaltando la identidad local aysenina).

Mediadores, antes que dispositivos culturales en sí. Permite que localidades apartadas se comuniquen, informen y tengan acceso a contenidos con un fuerte componente local a través de estos medios.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Acompañamiento, visitas radio.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Públicos: principalmente personas de la región de Aysén.

TEMAS EMERGENTES

La referencia a la identidad aysenina es el punto de encuentro central entre ambos casos, en un contexto espacial de condiciones geográficas de aislamiento propias del territorio.

Audiencias participativas. Especialmente en el caso de Aysén TV se impulsa la participación activa de los espectadores en la generación de contenidos y programación.



CASO 18. REGIÓN DE MAGALLANES Y ANTÁRTICA CHILENA

Convención Circo del Fin del Mundo

DESCRIPCIÓN DEL CASO

Es un encuentro que reúne a artistas circenses nacionales e internacionales, durante cuatro días intensivos de muestras de circo, que incluyen talleres de múltiples disciplinas circenses y funciones para el público.

Desde sus inicios se ha enfocado en el trabajo de las artes circenses con un abordaje social, es decir, la promoción del uso de las herramientas circenses para generar un cambio social en los jóvenes.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Objeto: social, educativo.

Objeto (efectivo): artístico.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Acompañamiento a participantes y gestores, ensayos, asistencia a dos galas durante el fin de semana.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Público talleres: jóvenes (desde los 12 años).

Públicos (no declarados): artistas nacionales.

Público general.

TEMAS EMERGENTES

Circo social y circo "popular" como impronta.

La internacionalización como ethos del circo "nómada", pero que se apropie de los lenguajes locales.

Estándares canadienses y franceses como referencia, aunque manteniendo aspectos propios de la preocupación social del circo.

La autogestión, el financiamiento y la tensión entre el circo tradicional (la idea de carpa) y el moderno.



CASO 19. REGIÓN REGIÓN METROPOLITANA

Museo Cielo Abierto La Pincoya

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El colectivo Museo a Cielo Abierto La Pincoya busca “retratar la historia de la población con una mirada profunda de la realidad histórica popular por medio del arte mural” (Museo a Cielo Abierto La Pincoya, 2017).

Hoy en día las actividades del museo no se limitan solo a La Pincoya, sino que participan y apoyan distintas iniciativas de arte mural urbano realizadas en distintas comunas e incluso en otros países de América Latina. Es así como la organización se involucra en la realización del mural en la comuna de San Joaquín, que constituye la actividad específica que se estudia: el rayado mural realizado en las paredes del Centro de Internación Provisoria de San Joaquín.

**OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL
Y/O PATRIMONIAL**

Objeto: social, educativo (declarado).

Objeto (efectivo): artístico.

Democratización cultural.

Participación cultural–producción (prosumer).

Apropiación de espacios-identidad

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Inauguración del boceto del mural realizado en las murallas del Centro de Internación Provisoria San Joaquín (Servicio Nacional de Menores). También se realizaron observaciones durante los días de pintura del mural.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

La comunidad es público, pero también un participante activo.

TEMAS EMERGENTES

Colaboración entre distintas entidades tanto estatales como de la sociedad civil para la realización del mural.

**CASO 20. REGIÓN REGIÓN METROPOLITANA*****Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante*****DESCRIPCIÓN DEL CASO**

La Red de Apoyo es un espacio de coordinación fundada por colombianos residentes en Chile con el objetivo de reproducir su cultura a pesar de la distancia con su país de origen. De manera explícita, la propuesta de Kolombia Kultura mantiene como objetivo principal la creación de espacios donde la comunidad colombiana se sienta identificada con sus costumbres y tradiciones, y que, además, se pueda encontrar, ayudar y contribuir a mantener un ambiente intercultural junto con otros colectivos migrantes en Chile. Estos objetivos se realizan a través del arte, la música y la difusión de encuentros entre comunidades de migrantes latinoamericanos.

**OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL
Y/O PATRIMONIAL**

Objeto artístico y cultural.

Social: integración y legitimación cultural de migrantes latinoamericanos en Chile.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Grabación podcast programa radial *Estado Colombia*.

Carnaval Migrante en Biblioteca de Santiago.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Declarados: población latinoamericana migrante en Chile a través del podcast. A través de las actividades culturales, el público es general.

TEMAS EMERGENTES

Aspectos culturales de la inmigración latinoamericana en Chile.

Uso de los medios alternativos de comunicación como una herramienta de fomento a la cultura.



CASO 21. REGIÓN REGIÓN METROPOLITANA

Hombres Tejedores

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El origen de la agrupación Hombre Tejedores se encuentra profundamente relacionada con la historia y trayectoria biográfica de sus integrantes. El fundador del grupo se interesa por el tejido cuando era estudiante universitario al ver tejer a sus compañeras, llegando a aprender y realizar talleres de técnicas de tejido especialmente dirigidos a hombres interesados en aprender. Gracias a estos talleres comenzó a formarse el núcleo central de participantes que dan origen a la agrupación, tal como se conoce hoy en día

Los Hombres Tejedores buscan problematizar la heteronorma regente sobre prácticas tradicionalmente asociadas al género femenino, tales como el tejido.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Objeto cultural.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Sábado 19 de marzo, reunión de tejedores.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Hombres dispuestos a aprender a tejer.

Público general en caso de presentación de *performances*.

TEMAS EMERGENTES

Disrupción de la heteronorma a través de espacios asociados socialmente a lo femenino.



CASO 22. REGIÓN REGIONES METROPOLITANA Y DE VALPARAÍSO
La Dominguera

DESCRIPCIÓN DEL CASO

La Dominguera es un proyecto autogestionado nacido en Valparaíso que tiene como objetivo tomarse los espacios públicos, generando instancias que fomenten la cultura y la libre expresión de niños, niñas, jóvenes, familias y público en general. Las actividades se desarrollan cada domingo y se utiliza principalmente la cuentería y la tradición oral, incorporando también elementos del teatro y otras artes para, desde un ejercicio lúdico, involucrar activamente a los asistentes. La Dominguera trabaja con un escenario “libre”, en el que se invita al público a participar con sus propias contribuciones.

Aunque originaria de Valparaíso, hoy se realizan domingueras en distintas ciudades en Chile y el extranjero.

**OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL
Y/O PATRIMONIAL**

En el entendido de los objetos culturales como un eje en torno al cual se constituyen los diferentes casos de estudios, es importante señalar que para este caso —en particular— el objeto está dado por la integración social, a través de una instancia co-creada en la que se desdibujan los productores de los públicos.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Domingueras en el Parque Juan XXIII, Ñuñoa.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Público general, residentes de los barrios donde se desarrollan las actividades (Parque Juan XXIII), familias, niños y jóvenes.

TEMAS EMERGENTES

El rol del "cuentista" como articulador de prácticas que recrean intimidad desde la apropiación de espacios públicos.



CASO 23. REGIÓN REGIÓN METROPOLITANA

Centro Cultural OtakuTamashi

DESCRIPCIÓN DEL CASO

El Centro Cultural OtakuTamashi (ccor) declara como objetivo visibilizar y posicionar la cultura *otaku* (fanáticos del animé y el manga japonés) en la sociedad chilena. *Tamashi*, el nombre del centro, significa “alma fanática” en japonés. Los miembros del ccor se organizan para organizar eventos de y para fanáticos, así como con articular el trabajo de las comunidades de fans y hacer visible al público general la existencia de estos grupos de intereses comunes permitiendo, sobre la marcha, eliminar prejuicios existentes en torno a los fans, prejuicios muchas veces referidos a su vestimenta y al desconocimiento de sus actividades.

OBJETO ARTÍSTICO/CULTURAL Y/O PATRIMONIAL

Comunidad de fans.

Medios audiovisuales e interactivos, entorno digital.

ACTIVIDADES OBSERVADAS

Visita y rodaje finalizado en Expo Dragon Ball sostenida en la Biblioteca de Santiago durante el primer fin de semana de marzo de 2017.

PÚBLICOS/PARTICIPANTES

Jóvenes con interés en difundir cultura asiática, a partir de cómics y mangas en el marco de lo *otaku*.

El público que asiste a las actividades masivas es de tipo familiar.

TEMAS EMERGENTES

Promoción y valoración de expresiones culturales originadas en Japón. En este proceso aparece como paso fundamental la formalización del centro cultural, accediendo así a fondos y espacios para realizar sus actividades.

Poner en valor actividades de fanáticos del manga y animé, agrupando la diversidad de intereses que se dan dentro de la comunidad de fanáticos.

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 no hubiera sido posible sin el apoyo y participación de un gran número de personas, instituciones y organizaciones.

Agradecemos al panel de expertos de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 que acompañó, reflexionó y resguardó la calidad del proceso de diseño del instrumento, compuesto por:

- Manuel Antonio Garretón, Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales y académico de la Universidad de Chile
- Guillermo Sunkel, Investigador de la Comisión Económica para América Latina (Cepal)
- Modesto Gayo, académico de la Universidad Diego Portales
- Juan José Price, académico de la Universidad de Chile
- Claudia Matus, académica Universidad de Santiago de Chile
- Evelyn Larenas, profesional del Instituto Nacional de Estadísticas (INE)

Como invitados especiales a algunas sesiones del panel de expertos asistieron por el Instituto Nacional de Estadísticas Alejandro Jara y Marco Gamba. Por parte del CNCA asistieron como invitados Pedro Vicuña e Ignacio Aliaga del Departamento de Fomento, y José Ancán del Departamento de Pueblos Originarios. También participó Mané Nett, Presidenta de la Federación Internacional de Coaliciones para la Diversidad Cultural.

A su vez, agradecemos los aportes decisivos realizados por las 51 personas participantes en las ocho mesas técnicas de diagnóstico y rediseño del cuestionario de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Junto a representantes de la sociedad civil organizada de los distintos sectores de la cultura, las artes y el patrimonio, estas mesas consideraron la participación de funcionarios(as) de los Departamentos de Fomento de las Artes e Industrias Creativas, y Educación Artística y Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). También a funcionarios(as) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Ministerio de Educación (Mineduc).

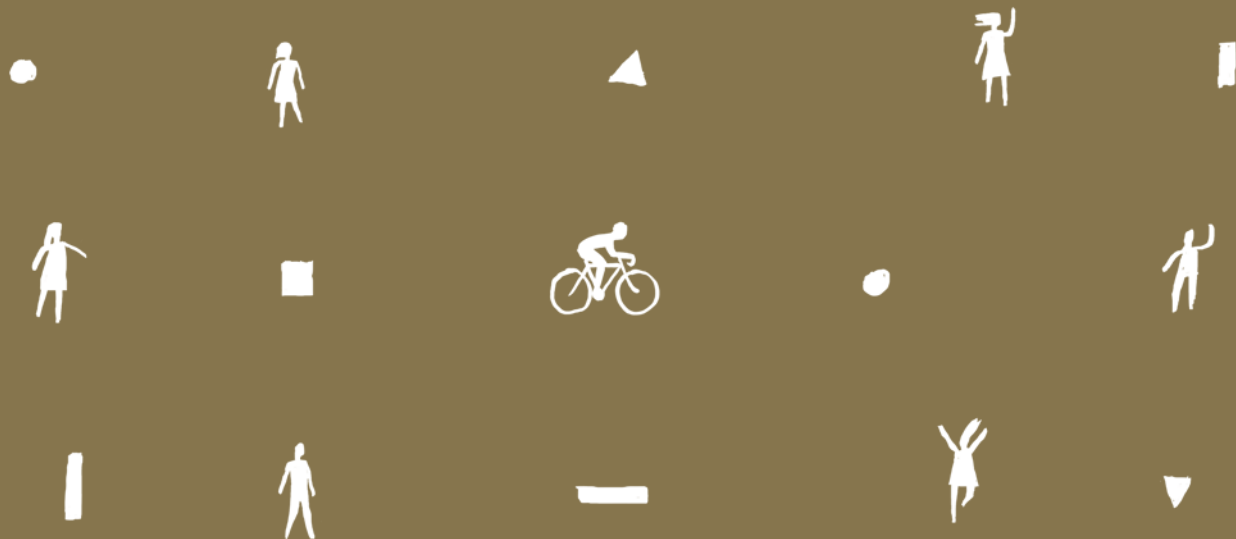
También agradecemos a los académicos Mauricio Bustamante (Docente-investigador del Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), Ecuador; e Investigador asociado del Centre Européen de Sociologie et de Science Politique (CESSP-EHESS, Francia) y Sophie Noël (Universidad París 13) por sus observaciones a los contenidos del estudio.

A los profesionales del Departamento de Estudios CNCA que colaboraron en distintas etapas de este estudio:

- Alejandra Aspillaga Fariña
- Bruno Catalán Guerrero
- Loreto Cisternas Natho
- Claudia Gamboa Oyarzo
- Ana González Medina
- Johana Guajardo Arenas
- Ada Guzmán Riquelme
- Claudia Guzmán Mattos
- Marcela Jiménez Rosende
- Daniel Muñoz Farías

Agradecemos de manera especial a las personas y organizaciones que participaron del componente cualitativo de este estudio y a quienes accedieron a responder la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. A ellos y ellas dedicamos este estudio.

- Agrupación Lumbanga, Valle de Azapa
- Agrupación musical Aymará Ch`alla marka
- Colectivo Se Vende: Plataforma Móvil de Arte Contemporáneo – sacó
- Movimiento Rosario, Copiapó
- Gastronomía local: Caleta San Pedro
- Agrupación de poetas populares del Valle de Putaendo
- La Quinta de los Núñez. Club Social y Cultural de Cuecas
- Caleta de Los Libros
- La Dominguera
- Hombres tejedores
- Museo Cielo Abierto La Pincoya
- Colectivo itinerante – Red de Apoyo Kolombia Kultura Itinerante
- Centro Juvenil y Cultural Otaku Tameshi
- Talleres artísticos para adultos mayores de la fundación Papelnonos
- Artesanas de Rari
- Museo Mapuche de Cañete
- Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)
- Encuentro Costumbrista de Niebla
- Cultores del Acordeón de Tenaún
- Teatro del Lago
- Aysén TV – Social Comunitaria
- Radio Santa María de Aysén
- Circo al Fin del Mundo – Organización Sociocultural Circo Delsur
- Niebla Games



ANEXO

**CUESTIONARIO ENCUESTA
NACIONAL DE PARTICIPACIÓN
CULTURAL 2017**



TABLA N°1 CÓDIGOS DE DISPOSICIÓN FINAL PARA ENCUESTAS EN HOGARES**1. Entrevistado, elegible**

- 110. Entrevista completa
- 120. Entrevista parcial

2. No entrevistado, elegible

- 211. Se rechazó la entrevista
- 212. Se interrumpió la entrevista
- 223. Se impidió acceso a la vivienda
- 224. Vivienda ocupada sin moradores presentes
- 225. Informante no ubicable o no puede atender
- 231. Muerte del informante
- 232. Informante impedido físico/mental para contestar
- 233. Problemas de idioma
- 236. Otra razón elegible

3. No entrevistado, elegibilidad desconocida

- 311. No se envió a terreno
- 317. Área peligrosa o de difícil acceso
- 318. No fue posible localizar la dirección
- 390. Otra razón de elegibilidad desconocida

4. No elegible


- 410. Fuera de muestra
- 451. Empresa, oficina de gobierno u otra organización
- 452. Instituciones (hospital, cárcel, asilo de ancianos, etc.)
- 453. Dormitorio colectivo (militar, de trabajo, internado, etc.)
- 454. Vivienda en demolición, incendiada, destruida o erradicada
- 461. Vivienda particular desocupada
- 462. Vivienda de veraneo o de uso temporal
- 463. Otra razón no elegible

TABLA N°2 CARACTERIZACIÓN DEL RECHAZO PARA ENCUESTAS EN HOGARES

Código	Descripción
1.	No tiene tiempo
2.	No está interesado o es una pérdida de tiempo
3.	Por su privacidad no quiere entregar información personal ni familiar
4.	Por su seguridad no quiere entregar información personal ni familiar
5.	Nunca responde encuestas
6.	Está aburrido de contestar encuestas
7.	No confía en las encuestas
8.	Ha tenido malas experiencias por responder encuestas
9.	La familia o pareja le prohíbe contestar encuestas
10.	No tiene beneficios por contestar la encuesta

A.1 CARACTERIZACIÓN DEL ENTREVISTADO Y OTROS INTEGRANTES DEL HOGAR

TODOS

	1. Indique el nombre de pila de las personas que viven habitualmente en esta vivienda 1.a.1 De las personas que viven en esta vivienda, ¿todas comparten los gastos para alimentación? 1. Sí 2. No 	1.a.3. Indique a qué hogar pertenece cada integrante	1.b. Parentesco con el Jefe(a) de Hogar 1. Jefe(a) de hogar 2. Cónyuge 3. Conviviente de hecho 4. Conviviente civil 5. Hijo/a 6. Hijastro/a 7. Yerno/nuera 8. Nieto/a 9. Hermano/a 10. Cuñado/a 11. Padre/Madre 12. Suegro/a 13. Otro pariente 14. Otro no pariente	1.c. Sexo 1. Hombre 2. Mujer	1.d. Edad Δ En años cumplidos
	1	1.a.3	1.b	1.c. Sexo	1.d. Edad
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					

C. PARTICIPACIÓN OBSERVACIONAL POR DOMINIOS CULTURALES

1. En pocas palabras, cuando digo cultura ¿qué se le viene a la mente?

△ Si el encuestado dice "NADA", ANOTAR.

1. OBRA DE TEATRO

1.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a ver alguna obra de teatro?

1. Sí → *Pase a P.L.d*
2. No

1.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a ver una obra de teatro?

1. Sí
2. No → *Pase a sección siguiente*

1.c. ¿En qué año fue la última vez que fue a ver una obra de teatro?

1. En el año:
2. No se acuerda → *Pase a 1.c.1.*

1.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver una obra de teatro?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ *Pase a sección siguiente*

1.d.a. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver una obra de teatro?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

1.d.b. ¿Dónde fue la última vez que fue a ver una obra de teatro?

1. Chile

1. Región:
2. Comuna:

2. Otro país

1. Ciudad:
2. País:

1.e. La última vez, ¿qué obra de teatro fue a ver?

1. Nombre o descripción:

2. No se acuerda

1.f. ¿En qué espacio o lugar vio esta obra?

△ Respuesta espontánea.

1. En un teatro
2. En un establecimiento educacional (escuela, universidad, etc.)
3. En un centro cultural o casa de la cultura
4. En un centro vecinal, gimnasio, galpón u otro espacio no especializado
5. En un escenario montado en la calle o espacio público
6. En la calle u otro espacio público sin escenario
7. Otro lugar. Especifique:

9. No sabe

1.g. ¿Con quién fue a ver esta obra de teatro?

⚠ No leer opciones, respuesta múltiple.

- 1. Solo(a)
- 2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
- 3. Con su cónyuge o pareja
- 4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
- 5. Con amigo(s) o conocido(s)
- 6. Con compañero(s) de estudios
- 7. Con compañero(s) de trabajo
- 8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
- 9. Con otro(s) acompañante(s)
- 10. No se acuerda

1.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

- 1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

- 2. No pagué, la entrada era gratuita
- 3. No pagué, me invitaron
- 4. No recuerda

1.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue a ver esta obra de teatro?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

- 1. Porque me gusta, me interesa
- 2. Porque me entretiene o divierte
- 3. Porque fue parte de una actividad educativa
- 4. Porque acompañé a alguien
- 5. Porque me recomendaron la obra
- 6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
- 7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
- 8. Porque era gratis
- 9. Porque fue una actividad previa antes de ir a otro lugar
- 10. Porque tuvo una buena crítica
- 11. Porque vi su publicidad
- 12. Por sus actores o compañía de teatro
- 13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
- 14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

1.i. 1° Importancia	1.i. 2° Importancia	1.i. 3° Importancia
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

1.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a ver una obra de teatro en los últimos 12 meses?

 veces

2. DANZA O BALLET

2.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha asistido a un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

1. Sí → *Pase a P.2.d*
2. No

2.b. En su vida, ¿ha asistido alguna vez a un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

1. Sí
2. No → *Pase a sección siguiente*

2.c. ¿En qué año fue la última vez que asistió a un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

1. En el año:
2. No se acuerda → *Pase a 2.c.1.*

2.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ *Pase a sección siguiente*

2.d.a ¿Cuándo fue la última vez que asistió a un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

△ *Indique mes (en números) y año*

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

2.d.b ¿Dónde fue la última vez asistió a un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

1. Chile

1. Región:
2. Comuna:

2. Otro país

1. Ciudad:
2. País:

2.e. La última vez, ¿qué espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro fue a ver?

1. Nombre o descripción:

2. No se acuerda

2.f. ¿En qué espacio o lugar vio este espectáculo?

△ *Respuesta espontánea.*

1. En un teatro
2. En un establecimiento educacional (escuela, universidad, etc.)
3. En un centro cultural o casa de la cultura
4. En un centro vecinal, gimnasio, galpón u otro espacio no especializado
5. En un escenario montado en la calle o espacio público
6. En la calle u otro espacio público sin escenario
7. Otro lugar. Especifique

9. No sabe

2.g. ¿Con quién fue a ver este espectáculo?

⚠ No leer opciones, respuesta múltiple.

- 1. Solo(a)
- 2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
- 3. Con su cónyuge o pareja
- 4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
- 5. Con amigo(s) o conocido(s)
- 6. Con compañero(s) de estudios
- 7. Con compañero(s) de trabajo
- 8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
- 9. Con otro(s) acompañante(s)
- 10. No se acuerda

2.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

- 1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$
- 2. No pagué, la entrada era gratuita
- 3. No pagué, me invitaron
- 4. No recuerda

2.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue a ver este espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

- 1. Porque me gusta, me interesa
- 2. Porque me entretiene o divierte
- 3. Porque fue parte de una actividad educativa
- 4. Porque acompañé a alguien
- 5. Porque me lo recomendaron
- 6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
- 7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
- 8. Porque era gratis
- 9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
- 10. Porque tuvo una buena crítica
- 11. Porque vi su publicidad
- 12. Por sus bailarines o compañía de danza
- 13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
- 14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

2.i. 1° Importancia	2.i. 2° Importancia	2.i. 3° Importancia
<input style="width: 100%; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 20px;" type="text"/>

2.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a ver un espectáculo de danza moderna, folklórica, ballet u otro en los últimos 12 meses?

veces

2.k. ¿A qué tipo de espectáculo de danza prefiere asistir?

△ Mencione hasta dos tipos de danza. Respuesta espontánea.

1. Danza tradicional o folklórica chilena
2. Danza tradicional o folklórica internacional
3. Danza clásica o ballet
4. Danza contemporánea o moderna
5. Danza urbana (street dance, break dance, etc.)
6. Otra. Especifique:

7. No sabe

3. ÓPERA**3.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a ver alguna ópera?**

1. Sí → *Pase a P.3.d*
2. No

3.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a ver una ópera?

1. Sí
2. No → *Pase a sección siguiente*

3.c. ¿En qué año fue la última vez que fue a ver una ópera?

1. En el año:
2. No se acuerda → *Pase a 3.c.1.*

3.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver una ópera?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ *Pase a sección siguiente*

3.d.a ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver una ópera?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

3.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue a ver una ópera?**1. Chile**1. Región: 2. Comuna: **2. Otro país**1. Ciudad: 2. País: **3.e. La última vez, ¿qué ópera fue a ver?**

1. Nombre o descripción:

2. No se acuerda

3.f. ¿En qué espacio o lugar vio esta ópera?**Δ** Respuesta espontánea.

1. En un teatro

2. En un establecimiento educacional (escuela, universidad, etc.)

3. En un centro cultural o casa de la cultura

4. En un centro vecinal, gimnasio, galpón u otro espacio no especializado

5. En un escenario montado en la calle o espacio público

6. En la calle u otro espacio público sin escenario

7. Otro lugar. Especifique:

9. No sabe

3.g. ¿Con quién fue a ver esta ópera?**Δ** No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)

2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)

3. Con su cónyuge o pareja

4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)

5. Con amigo(s) o conocido(s)

6. Con compañero(s) de estudios

7. Con compañero(s) de trabajo

8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)

9. Con otro(s) acompañante(s)

10. No se acuerda

3.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita

3. No pagué, me invitaron

4. No recuerda

3.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue a ver esta ópera?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Porque fue parte de una actividad educativa
4. Porque acompañé a alguien
5. Porque me la recomendaron
6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
8. Porque era gratis
9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
10. Porque tuvo una buena crítica
11. Porque vi su publicidad
12. Por sus actores, cantantes o compañía de ópera
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

3.i. 1° Importancia	3.i. 2° Importancia	3.i. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

3.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a ver una ópera en los últimos 12 meses?

 veces

4. MÚSICA EN VIVO: CLÁSICA

4.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a ver algún concierto o espectáculo de música clásica?

1. Sí → Pase a P.4.d
2. No

4.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a ver algún concierto o espectáculo de música clásica?

1. Sí
2. No → Pase a sección siguiente

4.c. ¿En qué año fue la última vez que asistió a un concierto o espectáculo de música clásica?

1. En el año:
2. No se acuerda → Pase a 4.c.1.

4.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver un concierto o espectáculo de música clásica?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ Pase a sección siguiente

4.d.a ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver un concierto o espectáculo de música clásica?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda

2. Año:

4.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue a ver un concierto o espectáculo de música clásica?**1. Chile**

1. Región:

2. Comuna:

2. Otro país

1. Ciudad:

2. País:

4.e. La última vez, ¿qué concierto o espectáculo de música clásica fue a ver?

1. Nombre o descripción:

2. No se acuerda

4.f. ¿En qué espacio o lugar fue este concierto o espectáculo de música clásica?

△ Respuesta espontánea.

1. En un teatro

2. En una sala de conciertos

3. En un establecimiento educacional (escuela, universidad, etc.)

4. En un centro cultural o casa de la cultura

5. En un centro vecinal, gimnasio, galpón u otro espacio no especializado

6. En un escenario montado en la calle o espacio público

7. Otro lugar. Especifique:

9. No sabe

4.g. ¿Con quién fue a este concierto o espectáculo de música clásica?

△ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)

2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)

3. Con su cónyuge o pareja

4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)

5. Con amigo(s) o conocido(s)

6. Con compañero(s) de estudios

7. Con compañero(s) de trabajo

8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)

9. Con otro(s) acompañante(s)

10. No se acuerda

4.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita

3. No pagué, me invitaron

4. No recuerda

4.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los que fue a ver este concierto o espectáculo de música clásica?

△ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Porque fue parte de una actividad educativa
4. Porque acompañé a alguien
5. Porque me lo recomendaron
6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
8. Porque era gratis
9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
10. Porque tuvo una buena crítica
11. Porque vi su publicidad
12. Por sus músicos o director
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

4.i. 1° Importancia	4.i. 2° Importancia	4.i. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

4.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a ver un concierto o espectáculo de música clásica en los últimos 12 meses?

 veces

5. MÚSICA EN VIVO: ACTUAL

5.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a ver algún recital, concierto o espectáculo de música en vivo?

1. Sí → *Pase a P.5.d*
2. No

5.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a ver algún recital, concierto o espectáculo de música en vivo?

1. Sí
2. No → *Pase a sección siguiente*

5.c. ¿En qué año fue la última vez que asistió a algún recital, concierto o espectáculo de música en vivo?

1. En el año:
2. No se acuerda → *Pase a 5.c.1.*

5.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver algún recital, concierto o espectáculo de música en vivo?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ *Pase a sección siguiente*

5.d.a. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver algún recital, concierto o espectáculo de música en vivo?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

5.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue a ver algún recital, concierto o espectáculo de música en vivo?**1. Chile**1. Región: 2. Comuna: **2. Otro país**1. Ciudad: 2. País: **5.e. La última vez, ¿qué recital, concierto o espectáculo de música en vivo fue a ver?** 1. Nombre o descripción: 2. No se acuerda**5.f. ¿En qué espacio o lugar fue este recital, concierto o espectáculo de música en vivo?****Δ Respuesta espontánea.**

1. En un teatro
2. En una sala de conciertos
3. Bar o discoteque
4. En un recinto deportivo (estadio, medialuna, etc.)
5. En un recinto para espectáculos masivos
6. En un establecimiento educacional (escuela, universidad, etc.)
7. En un centro cultural o casa de la cultura
8. En un centro vecinal, gimnasio, galpón u otro espacio no especializado
9. En un escenario montado en la calle o espacio público
10. Otro lugar. Especifique:

 9. No sabe**5.g. ¿Con quién fue a este concierto o espectáculo de música en vivo?****Δ No leer opciones, respuesta múltiple.**

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

5.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez? 1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita
3. No pagué, me invitaron
4. No recuerda

5.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los que fue a ver este concierto o espectáculo de música?

Δ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Porque fue parte de una actividad educativa
4. Porque acompañé a alguien
5. Porque me lo recomendaron
6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
8. Porque era gratis
9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
10. Porque tuvo una buena crítica
11. Porque vi su publicidad
12. Por sus músicos o grupo musical
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

5.i. 1° Importancia	5.i. 2° Importancia	5.i. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

5.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a ver un concierto o espectáculo de música en vivo en los últimos 12 meses?

<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	veces
---	---	---	---	---	-------

5.k. ¿A qué tipo de recital, concierto o espectáculo de música en vivo prefiere asistir?

Δ Mencione hasta dos tipos de música. Respuesta espontánea.

1. Música del recuerdo (tango, bolero, etc.)
2. Música romántica
3. Rock, metal, punk
4. Mexicana (corridos, rancheras, etc.)
5. Tropical (Bachata, salsa, merengue, cumbia, sound, etc.)
6. Reggeaton
7. Pop
8. Reggae, ská
9. Hip hop o rap
10. Cueca o tonada
11. Música andina
12. Otra música folklórica
13. Jazz, soul, blues
14. Bossa nova
15. Fusión
16. Electrónica (tecno, dance, house)
17. Indie, alternativa
18. Otra. Especifique:

99. No sabe

6. MÚSICA GRABADA

6.a. ¿Con qué frecuencia escucha música?

- 1. Diariamente
 - 2. Algunos días de la semana → *Pase a P.6.c*
 - 3. Al menos una vez al mes
 - 4. Al menos una vez en 3 meses
 - 5. Al menos una vez en 6 meses
 - 6. Al menos una vez en el año
 - 7. Nunca escucha música → *Pase a sección siguiente*
- } *Pase a P.6.d*

6.b. Indique el tiempo promedio al día que escucha música:

horas y minutos → *Pase a P.6.d*

6.c. Considerando todos los días que escucha música, indique el tiempo total que escucha música en una semana:

horas y minutos

6.d. ¿Qué tipo de música prefiere escuchar?

⚠ *Seleccione 3 en orden de importancia. Respuesta espontánea.*

- 1. Música del recuerdo (tango, bolero, etc.)
- 2. Música romántica
- 3. Música docta o clásica
- 4. Rock, metal, punk
- 5. Mexicana (corridos, rancheras, etc.)
- 6. Reggeaton
- 7. Pop
- 8. Tropical (Bachata, salsa, merengue, cumbia, sound, etc.)
- 9. Reggae, ská
- 10. Hip hop o rap
- 11. Cueca o tonada
- 12. Música andina
- 13. Otra música folklórica
- 14. Jazz, soul, blues
- 15. Bossa nova
- 16. Fusión
- 17. Electrónica (tecno, dance, house)
- 18. Indie, alternativa
- 19. Otra. Especifique:

20. Todo tipo de música

6.d. 1° Importancia
<input type="text"/> <input type="text"/>

6.d. 2° Importancia
<input type="text"/> <input type="text"/>

6.d. 3° Importancia
<input type="text"/> <input type="text"/>

6.e. ¿Dónde escucha música habitualmente?

△ Nombre hasta 2 lugares. Respuesta espontánea.

1. En su casa
2. En casa de amigos
3. En casas de familiares
4. En el auto
5. En el transporte público
6. En el lugar de trabajo
7. En otros lugares
9. No Sabe / No Responde

6.f. ¿Cuáles son los motivos principales por los que escucha música? △ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me divierte o entretiene
3. Como parte de una actividad educativa
4. Para bailar
5. Como actividad previa antes de salir a otro lugar
6. Porque me relaja
7. Porque me acompaña
8. Porque me ayuda a concentrarme
9. Otro. Especifique:

99. No Sabe

6.g. 1° Importancia	6.g. 2° Importancia	6.g. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

6.g. ¿Aproximadamente cuánto gasta al mes en música?

△ Considere suscripciones a servicios como Spotify, pagos por bajar música de Internet, compra de CDs, etc.

△ Si no ha pagado registrar "0" (cero).

9. No sabe

7. SALAS DE CINE**7.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a ver una película en una sala de cine?**

1. Sí → Pase a P.7.d
2. No

7.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a una sala de cine?

1. Sí
2. No → Pase a sección siguiente

7.c. ¿En qué año fue la última vez que fue a una sala de cine?

1. En el año:
2. No se acuerda → Pase a 7.c.1.

7.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a una sala de cine?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ Pase a sección siguiente

7.d.a ¿Cuándo fue la última vez que fue al cine?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

7.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue al cine?

1. Chile

1. Región:

2. Comuna:

2. Otro país

1. Ciudad:

2. País:

7.e. La última vez, ¿qué película fue a ver al cine?

1. Nombre de la película o descripción

2. No se acuerda

7.f. ¿Con quién fue a ver esta película?

⚠ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)

2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)

3. Con su cónyuge o pareja

4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)

5. Con amigo(s) o conocido(s)

6. Con compañero(s) de estudios

7. Con compañero(s) de trabajo

8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)

9. Con otro(s) acompañante(s)

10. No se acuerda

7.g. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita

3. No pagué, me invitaron

4. No recuerda

7.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue al cine la última vez?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Porque fue parte de una actividad educativa
4. Porque acompañé a alguien
5. Porque me lo recomendaron
6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
8. Porque era gratis
9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
10. Porque tuvo una buena crítica
11. Porque vi su publicidad
12. Por sus actores o su director
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe / No responde

7.i. 1° Importancia	
<input type="text"/>	<input type="text"/>

7.i. 2° Importancia	
<input type="text"/>	<input type="text"/>

7.i. 3° Importancia	
<input type="text"/>	<input type="text"/>

7.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido al cine en los últimos 12 meses?

veces

8. OBRAS AUDIOVISUALES: PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA

8.a. Sin considerar la asistencia a una sala de cine, ¿con qué frecuencia ve películas? Incluya también documentales, cortometrajes y series

- 1. Diariamente
 - 2. Algunos días de la semana
 - 3. Al menos una vez al mes
 - 4. Al menos una vez en 3 meses
 - 5. Al menos una vez en 6 meses
 - 6. Al menos una vez en el año
 - 7. Nunca ve películas → *Pase a sección siguiente*
- } *Pase a P.8.c*

8.b. Pensando en una semana normal, en promedio, ¿cuántas horas a la semana dedica a ver películas? Incluya también documentales, cortometrajes y series

horas a la semana

8.c. ¿Qué tipo de películas prefiere ver?

△ *Seleccione 3 en orden de importancia. Respuesta espontánea.*

- 1. Ciencia ficción
- 2. Romance
- 3. Terror o suspenso
- 4. Comedia
- 5. Acción, aventuras y policiales
- 6. Históricas o biografías
- 7. Animación o dibujos animados
- 8. Dramas
- 9. Eróticas
- 10. Musicales
- 11. Infantiles
- 12. Cine arte
- 13. Documentales
- 14. Otro. Especifique:

99. No sabe / No responde

8.d. 1° Importancia	8.d. 2° Importancia	8.d. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

8.d. Durante los últimos 12 meses, ¿ha visto películas chilenas?

- 1. Sí. ¿Cuál fue la última que vio?
- 2. No

8.e. Sin considerar su asistencia a salas de cine, ¿en qué lugar ve películas habitualmente? Incluya también documentales, cortometrajes y series

△ *Respuesta espontánea. Nombre hasta 2 lugares.*

- 1. En su casa
- 2. En casa de amigos
- 3. En casas de familiares
- 4. En el auto
- 5. En el transporte público
- 6. En su lugar de trabajo
- 7. En otros lugares
- 9. No sabe

8.f. Habitualmente ¿a través de qué medio usted ve películas? Incluya también documentales, cortometrajes y series

△ *Respuesta múltiple. Respuesta espontánea.*

- 1. Televisión abierta
- 2. TV Cable o Satelital
- 3. Por Internet de manera gratuita (Youtube, Cuevana, etc.)
- 4. Por Internet de manera pagada (Netflix, etc.)
- 5. DVDs, Blu-Ray o Videos
- 6. Otro. Especifique:

- 9. No sabe

8.g. ¿Cuáles son los motivos principales por los que ve películas? Incluya también documentales, cortometrajes y series

△ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Como parte de una actividad educativa
4. Veo acompañando a alguien
5. Por verla con mis hijos o familiares
6. Por sus actores o directores
7. Porque es una actividad previa antes de salir a otro lugar
8. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

8.g. 1° Importancia	8.g. 2° Importancia	8.g. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

8.h. ¿Aproximadamente cuánto gasta al mes en ver películas? Incluya también documentales, cortometrajes y series

△ Considere suscripciones a servicios como Netflix, pagos por descargar películas de Internet, compra de películas por Cable o Satélite, compras de DVDs, Blu-Ray, etc. y excluya pago mensual de TV Cable e Internet. Excluya también pagos de entradas a salas de cine

△ Si no ha pagado registrar "0" (cero).

9. No sabe

9. ARTES VISUALES O PLÁSTICAS

9.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha visitado alguna exposición de arte?

△ Por favor incluya exposiciones de arte como pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía artística, video-arte u otras.

1. Sí → Pase a P.9.d
2. No

9.b. En su vida, ¿ha visitado alguna exposición de arte?

1. Sí
2. No → Pase a sección siguiente

9.c. ¿En qué año fue la última vez que visitó alguna exposición de arte?

1. En el año:
2. No se acuerda → Pase a 9.c.1.

9.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que visitó alguna exposición de arte?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ Pase a sección siguiente

9.d.a ¿Cuándo fue la última vez que visitó alguna exposición de arte?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda

2. Año:

9.d.b ¿Dónde fue la última vez que visitó alguna exposición de arte?**1. Chile**

1. Región:

2. Comuna:

2. Otro país

1. Ciudad:

2. País:

9.e. La última vez, ¿qué tipo de exposición de arte visitó?

△ Respuesta múltiple. Respuesta espontánea.

1. Pintura
2. Escultura
3. Grabados
4. Dibujos o ilustraciones
5. Fotografía
6. Video arte
7. Arte textil
8. Instalaciones
9. Otra. Especifique:

99. No recuerda

9.f. ¿En qué espacio o lugar fue esta exposición de arte?

△ Respuesta espontánea.

1. En una galería de arte o tienda especializada
2. En un museo
3. En un centro cultural
4. En una feria especializada o bienal
5. En un espacio público (plaza, parque, calle)
6. En un establecimiento educacional (escuela, universidad, CFT, etc.)
7. En un gimnasio, galpón, rodeo u otro espacio no especializado
8. En un centro comercial o mall
9. En una biblioteca
10. Otro lugar. Especifique:

99. No sabe

9.g. ¿Con quién fue a ver esta exposición de arte?

△ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

9.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita

3. No pagué, me invitaron

4. No recuerda

9.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue a ver esta exposición de arte?

Δ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Porque fue parte de una actividad educativa
4. Porque acompañé a alguien
5. Porque me la recomendaron
6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
8. Porque era gratis
9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
10. Porque tuvo una buena crítica
11. Porque vi su publicidad
12. Por su(s) artista(s)
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

9.i. 1° Importancia	9.i. 2° Importancia	9.i. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

9.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a ver una exposición de arte en los últimos 12 meses?

veces

9.k. ¿Qué tipo de exposición de arte prefiere visitar?

Δ Mencione hasta dos tipos de exposiciones. Respuesta espontánea.

1. Pintura
2. Escultura
3. Grabados
4. Dibujos o ilustraciones
5. Fotografía
6. Video arte
7. Arte textil
8. Instalaciones
9. Otra. Especifique:

99. No sabe

10. ARTESANÍA

10.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha comprado algún objeto elaborado por un artesano?

1. Sí → *Pase a P10.d*
2. No

10.b. En su vida, ¿ha comprado algún objeto elaborado por un artesano?

1. Sí
2. No → *Pase a sección siguiente*

10.c. ¿En qué año fue la última vez que compró un objeto elaborado por algún artesano?

1. En el año:
2. No se acuerda → *Pase a 10.c.1.*

10.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que compró un objeto elaborado por algún artesano?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ *Pase a sección siguiente*

10.d.a. ¿Cuándo fue la última vez que compró un objeto elaborado por algún artesano?

△ *Indique mes (en números) y año*

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

10.d.b. ¿Dónde fue la última vez que compró un objeto elaborado por algún artesano?

1. Chile

1. Región:
2. Comuna:

2. Otro país

1. Ciudad:
2. País:

10.e. ¿Qué tipo de objeto elaborado por un artesano compró? △ *Leer. Respuesta múltiple.*

1. Objetos de cerámica (barro, greda, arcilla)
2. Objetos de cantería (piedra)
3. Objetos de madera (tallados, maquetería)
4. Objetos de cestería (mimbre, paja, totora, chupón, coirón)
5. Objetos textiles (hilo, algodón y lana)
6. Objetos de marroquinería (cuero)
7. Objetos de orfebrería (plata, cobre, fierro y bronce)
8. Otro
99. No sabe / No responde

10.f. ¿Dónde compró ese objeto elaborado por un artesano?

1. Feria de artesanía ¿cuál?
2. Tienda de artesanía en museo
3. Tienda artesanía en el comercio
4. Directamente al artesano

10.g. ¿Con quién fue al lugar donde compró ese objeto?

△ No leer opciones, respuesta múltiple.

- 1. Solo(a)
- 2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
- 3. Con su cónyuge o pareja
- 4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
- 5. Con amigo(s) o conocido(s)
- 6. Con compañero(s) de estudios
- 7. Con compañero(s) de trabajo
- 8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
- 9. Con otro(s) acompañante(s)
- 10. No se acuerda

10.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por ese objeto esa vez?

- 1. Pagué aproximadamente: \$
- 2. No se acuerda

10.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los que compró ese objeto elaborado por un artesano?

△ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

- 1. Porque me gusta, me interesa
- 2. Porque necesitaba un regalo
- 3. Porque quería un recuerdo
- 4. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

10.i. 1° Importancia	10.i. 2° Importancia	10.i. 3° Importancia
<input style="width: 100%; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 20px;" type="text"/>

10.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha comprado objetos elaborados por un artesano en los últimos 12 meses?

 veces

11. ESPECTÁCULO DE CIRCO

11.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido al circo?

- 1. Sí → Pase a P.11.d
- 2. No

11.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez al circo?

- 1. Sí
- 2. No → Pase a sección siguiente

11.c. ¿En qué año fue la última vez que fue al circo?

- 1. En el año:
- 2. No se acuerda → Pase a 11.c.1.

11.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue al circo?

- 1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
- 2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
- 3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
- 4. Hace más de 10 años
- 5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
- 6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
- 7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
- 8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
- 9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
- 10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
- 11. Hace más de 80 años
- 99. No sabe/No recuerda

→ Pase a sección siguiente

11.d.a ¿Cuándo fue la última vez que asistió a un espectáculo de circo?

△ Indique mes (en números) y año

- 1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
- 2. Año:

11.e. ¿Qué circo fue a ver?

Nombre:

11.f. ¿Con quién fue a ver este espectáculo de circo?

⚠ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

11.g. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, entrada gratuita
3. No pagué, me invitaron
4. No recuerda

11.h. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue al circo la última vez?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Porque me entretiene o divierte
3. Como parte de una actividad educativa
4. Porque acompañé a alguien
5. Porque me lo recomendaron
6. Porque quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Porque estaba de vacaciones o de viaje
8. Porque era gratis
9. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
10. Porque tuvo una buena crítica
11. Porque vi su publicidad
12. Por sus artistas o compañía de circo
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe / No responde

11.h. 1° Importancia	11.h. 2° Importancia	11.h. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

11.i. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas otras veces asistió a un espectáculo de circo en los últimos 12 meses?
 veces

12. PARTICIPACIÓN CULTURAL AMBIENTAL O CASUAL

12.a. Durante los últimos 12 meses, en relación a las siguientes actividades que se pueden dar en la calle, transporte público, parques o plazas, ¿se ha detenido a verlas o les ha puesto atención por al menos unos minutos?

△ Mencione todas las que haya visto. Leer una por una y registrar la respuesta.

	Si	No
1. Malabarismo, payasos u otras artes circenses	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Mimos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. Espectáculos de teatro	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Músicos o cantantes	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Bailes o coreografías (K-pop, Tinku, comparsa, tango, etc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. Títeres o marionetas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. Cuenta cuentos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. Proyecciones en edificios (mapping)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. Grafitis	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10. Murales	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11. Otro tipo de actividades en la calle o espacios públicos. Especifique:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**Si responde "No" a todas las opciones
→ Pase a sección siguiente**

12.b. ¿Cuáles fueron los tres principales motivos por los que se detuvo o puso atención a estas actividades?

△ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Como parte de una actividad educativa
3. Porque acostumbro hacerlo
4. Porque lo encontré en mi camino y me llamó la atención
5. Porque iba acompañando a alguien que paró a mirar
6. Porque me lo recomendaron
7. Porque quería que mis hijos/as o familiares lo vieran
8. Porque era gratis
9. Por su valor estético
10. Por curiosidad o porque lo quería conocer
11. Otro motivo
99. No sabe / No responde

12.b. 1° Importancia	12.b. 2° Importancia	12.b. 3° Importancia
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. MUSEOS

13.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a algún museo?

1. Si → Pase a P.13.d
2. No

13.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a un museo?

1. Si
2. No → Pase a sección siguiente

13.c. ¿En qué año fue la última vez que asistió a un museo?

1. En el año:
2. No se acuerda → Pase a 13.c.1

13.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que asistió a un museo?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ Pase a sección siguiente

13.d.a ¿Cuándo fue la última vez que fue a un museo?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

13.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue a un museo?**1. Chile**1. Región: 2. Comuna: **2. Otro país**1. Ciudad: 2. País: **13.e. ¿A cuál museo fue esta última vez?**Nombre: **13.f. La última vez que fue a un museo, ¿qué tipo de exposición fue a ver?**△ *Respuesta espontánea. Respuesta múltiple.*

1. Artes: Pintura, fotografía, escultura, grabado, instalaciones, performance, video-arte, dibujo
2. Arquitectura (dibujos, croquis, instalaciones)
3. Objetos de artesanía (cuero, orfebrería, cerámica, textil, etc.)
4. Decoración y moda
5. Objetos prehistóricos o de pueblos originarios (antropología o arqueología)
6. Objetos históricos y antigüedades
7. Objetos naturales como animales, plantas, minerales (historia natural)
8. Ciencia y tecnología
9. Otra. Especifique:

 99. No se acuerda**13.g. ¿Con quién fue al museo esta última vez?**△ *No leer opciones, respuesta múltiple.*

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

13.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez? 1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita
3. No pagué, me invitaron
4. No recuerda

13.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue al museo esa vez?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Me interesan las exposiciones o piezas de la colección
2. Estaba buscando conocimientos nuevos
3. Fui a un evento o charla
4. Era parte de una actividad educativa
5. Acompañé a alguien
6. Quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Me lo recomendaron
8. Fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
9. Quería ocupar otros servicios (Internet, baños, cafetería, tiendas)
10. Me regalaron la entrada o era gratis
11. Por curiosidad o porque lo quería conocer
12. Otro motivo. Especifique:

99. No sabe

13.i. 1° Importancia	13.i. 2° Importancia	13.i. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

13.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a un museo en los últimos 12 meses?

 veces

14. CENTROS CULTURALES

14.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a algún centro cultural?

1. Si → Pase a P14.d
2. No

14.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a un centro cultural?

1. Si
2. No → Pase a P14.k

14.c. ¿En qué año fue la última vez que asistió a un centro cultural?

1. En el año:
2. No se acuerda → Pase a 14.c.1.

14.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que asistió a un centro cultural?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ Pase a P.14.k

14.d.a ¿Cuándo fue la última vez que fue a un centro cultural?

⚠ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

14.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue a un centro cultural?**1. Chile**1. Región: 2. Comuna: **2. Otro país**1. Ciudad: 2. País: **14.e. ¿A qué centro cultural fue esta última vez?**Nombre: **14.f. La última vez que fue a un centro cultural, ¿qué tipo de actividad fue a realizar?**

△ Respuesta espontánea.

1. Ver una película
2. Ver una obra de teatro
3. Escuchar un recital o concierto de música moderna
4. Escuchar un concierto de música clásica
5. Ver una exposición de arte
6. Ver una exposición de artesanía
7. Participar en un taller de arte
8. Participar en un taller de manualidades
9. Otra actividad. Especifique

 99. No sabe**14.g. ¿Con quién fue a este centro cultural?**

△ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

14.h. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita
3. No pagué, me invitaron
4. No recuerda

14.i. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue al centro cultural en dicha ocasión?

△ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Me interesaban las exposiciones o piezas de la colección
2. Estaba buscando conocimientos nuevos
3. Fui a un evento o charla
4. Era parte de una actividad educativa
5. Acompañé a alguien
6. Quería llevar a mis hijos(as) o familiares
7. Me lo recomendaron
8. Fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
9. Quería ocupar otros servicios (Internet, baños, cafetería, tiendas)
10. Me regalaron la entrada o era gratis
11. Por curiosidad o porque lo quería conocer
12. Otro motivo. Especifique:

99. No sabe

14.i. 1° Importancia	14.i. 2° Importancia	14.i. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

14.j. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a un centro cultural en los últimos 12 meses?

 veces

14.k. ¿Existe algún centro cultural en su comuna o localidad?

△ Sólo si en P.14.d no menciona centro cultural de su comuna.

1. Sí. Nombre:

2. No

9. No sabe

15. BIBLIOTECAS

15.a. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a alguna biblioteca?

1. Sí → Pase a P.15.d

2. No

15.b. En su vida, ¿ha ido alguna vez a una biblioteca?

1. Sí

2. No → Pase a sección siguiente

15.c. ¿En qué año fue la última vez que fue a una biblioteca?

1. En el año:

2. No se acuerda → Pase a 15.c.1.

15.c.1. ¿Cuándo fue la última vez que fue a una biblioteca?

- 1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
- 2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
- 3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
- 4. Hace más de 10 años
- 5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
- 6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
- 7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
- 8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
- 9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
- 10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
- 11. Hace más de 80 años
- 99. No sabe/No recuerda

→ Pase a sección siguiente

15.d.a ¿Cuándo fue la última vez que fue a una biblioteca?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda

2. Año:

15.d.b ¿Dónde fue la última vez que fue a una biblioteca?**1. Chile**1. Región: 2. Comuna: **2. Otro país**1. Ciudad: 2. País: **15.e. La última vez que fue a una biblioteca, ¿qué tipo de biblioteca visitó?**

△ Leer.

1. Biblioteca en escuela, colegio, liceo o Centro de recursos para el aprendizaje (CRA)
2. Biblioteca Universitaria o de Centro de Educación Superior (CFT o I. Profesional)
3. Biblioteca Pública o de libre acceso (Municipales, de red DIBAM, etc.)
4. Biblioteca de Organismo Público, museo y/o Centro de Documentación
5. Biblioteca comunitaria
6. Biblioteca para personas con condición permanente de ceguera
7. Biblio - Metro
8. Biblioteca Viva (Biblioteca privada de Mall Plaza)
9. Otro tipo. Especifique:

 99. No recuerda**15.f. ¿Con quién fue a esta biblioteca?**

△ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

15.g. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a una biblioteca en los últimos 12 meses? veces**15.h. ¿Está inscrito en alguna biblioteca?**

1. Sí
2. No

15.i. ¿Cuáles son los principales motivos por los cuales va a la biblioteca?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta ir
2. Para leer
3. Para trabajar o estudiar
4. Para utilizar rincones temáticos (rincones infantiles, para la mujer, juveniles, etc.)
5. Para buscar información
6. Como parte de capacitaciones o talleres
7. Porque se organizan eventos
8. Porque quería llevar a mis hijos/as o familiares
9. Para sostener reuniones o conversaciones
10. Para ver o ir a buscar películas, series, documentales, u otra obra audiovisual
11. Para asistir a exposiciones
12. Para buscar, revisar o solicitar libros, revistas u otro material escrito
13. Para utilizar los computadores disponibles en la biblioteca
14. Para ocupar otros servicios (Internet, baños, cafetería, tiendas)
15. Por curiosidad o porque lo quería conocer
16. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe

15.i. 1° Importancia	15.i. 2° Importancia	15.i. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

16. LIBRO Y LECTURA

En los últimos 12 meses, ¿con qué frecuencia ha leído durante 15 a 20 minutos de forma continua...:

1. Diariamente	2. Al menos una vez a la semana	3. Al menos una vez al mes	4. Menos de una vez al mes	5. No leo
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

16.a.1 Diarios o periódicos

16.a.2 Libros

16.a.3 Revistas

16.a.4 Comics o historietas

16.a.5 Otro material de lectura

¿En qué formato lee ...:

⚠ Sólo preguntar a quienes NO hayan contestado opción 5 (No leo) para cada ítem en p.16.

1. Papel o material impreso	2. Digital (tablet, kindle, computador, teléfono inteligente)	3. Audio libros	9. No sabe / No responde
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

16.b.1 Diarios o periódicos

16.b.2 Libros

16.b.3 Revistas

16.b.4 Comics o historietas

16.b.5 Otro material de lectura

Si responde no lee a todas las opciones en 16.a → Pase a p.16.e

16.c. Sin contar los libros que ha leído por estudio o trabajo, ¿cuántos libros ha leído en los últimos 12 meses?

libros

Si responde 0 libros → Pase a p.16.e

16.d. ¿Cuál fue el último libro que leyó en los últimos 12 meses?

⚠ Indique título y autor.

1. Título:

2. Autor:

16.e. ¿Usted le lee en forma habitual a su hijo o hija o algún menor de 12 años en el hogar?

△ Se pregunta solo a quienes habitan un hogar donde hay presencia de menores de 12 años.

1. Si
2. No → Pase a P.16.g
3. No hay niño o niña de 12 años o menos en el hogar → Pase a P.16.g

16.f. ¿Con qué frecuencia?

1. Diariamente
2. Al menos una vez a la semana
3. Al menos una vez al mes
4. Menos de una vez al mes

16.g. ¿Cuáles son los motivos principales por los que lee?

△ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta
2. Para aprender
3. Porque lo necesito para mi trabajo
4. Para obtener información
5. Por costumbre o hábito
6. Por motivos religiosos
7. Por cultura general
8. Porque lo hago con los niños
9. Como parte de una actividad educativa o de estudio
10. Por ningún motivo en especial
11. Por otro motivo. Especifique:

99. No sabe / No responde

16.g. 1° Importancia	16.g. 2° Importancia	16.g. 3° Importancia
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

16.h. ¿Cuántas horas aproximadas lee en total durante la semana por trabajo y/o estudio?

1. Menos de 30 minutos
2. Entre 30 minutos y menos de 2 horas
3. Entre 2 y menos de 4 horas
4. Entre 4 y menos de 6 horas
5. Entre 6 y menos de 8 horas
6. Más de 8 horas
7. No aplica (no trabaja ni estudia)
8. No lee por trabajo o estudio

16.i. ¿Cuántas horas aproximadas lee en total durante la semana por gusto o voluntariamente?

1. Menos de 30 minutos
2. Entre 30 minutos y menos de 2 horas
3. Entre 2 y menos de 4 horas
4. Entre 4 y menos de 6 horas
5. Entre 6 y menos de 8 horas
6. Más de 8 horas
7. No lee por gusto o voluntariamente

**Si 16.h=7 u 8 y si en 16.i=7 entonces
→ pase a siguiente sección**

16.j. ¿Habitualmente, ¿dónde lee?

△ Nombre hasta 2 lugares. Respuesta espontánea.

1. En su casa
2. En su trabajo
3. En su lugar de estudios
4. En bibliotecas
5. En el transporte público
6. En lugares públicos como plazas, parques, playas, cafés
7. En salas de espera (p ej. Dentista, consultorio, peluquería)
8. Otros lugares
9. No sabe / No responde

16.k. ¿Cuáles son las temáticas que más le gusta leer?

△ Mencione hasta tres en orden de importancia. Respuesta espontánea.

1. Misterio, suspenso, horror
2. Actualidad o reportajes
3. Romance
4. Drama
5. Policial
6. Política
7. Religión
8. Filosofía
9. Ciencias sociales
10. Cocina
11. Viajes
12. Esoterismo
13. Religión
14. Deporte
15. Humor
16. Autoayuda
17. Biografías
18. Ciencia ficción
19. Literatura infantil o juvenil
20. Poesía
21. Ciencias
22. Referencias o consulta (enciclopedias, manuales, diccionarios)
23. Otra. Especifique:

99. No sabe / No responde

16.k. 1° Importancia	16.k. 2° Importancia	16.k. 3° Importancia
<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>	<input style="width: 20px; height: 20px;" type="text"/>

17. PATRIMONIO

Actividades Organizadas de promoción del Patrimonio

17.a. En los últimos 12 meses, ¿usted ha participado de alguna de las siguientes actividades patrimoniales?

△ Leer cada una.

	Sí	No
1. Día del Patrimonio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Museos de medianoche	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. Día del Patrimonio para niñas y niños	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Día del patrimonio regional (solo Magallanes)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Visitado la página web Memoria Chilena	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Costumbres, tradiciones, fiestas

17.b. ¿Cuáles diría que son las principales costumbres, tradiciones típicas o propias de su zona?

△ Anotar todas las que el encuestado/a nombre.

98. Ninguna → Pase a P.17d
99. No sabe → Pase a P.17d

17.c. ¿Usted participa o ha participado de alguna de ellas en forma activa o presencial?

	17.b	Sí	No
1		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Patrimonio natural

17.d. Durante los últimos 12 meses, ¿ha visitado parques nacionales, santuarios de la naturaleza u otros sitios patrimoniales naturales?

1. Sí → Pase a P17.g
2. No

17.e. En su vida, ¿ha ido alguna vez a algún parque nacional, santuario de la naturaleza u otro sitio patrimonial natural?

1. Sí
2. No → Pase a sección siguiente

17.f. ¿Cuándo fue la última vez que visitó algún parque nacional, santuario de la naturaleza u otro sitio patrimonial natural?

1. En el año:
2. No se acuerda → Pase a 17.f.1.

17.f.1. ¿Cuándo fue la última vez que visitó algún parque nacional, santuario de la naturaleza u otro sitio patrimonial natural?

1. Hace más de 1 año, pero menos de 3 años
2. Hace más de 3 años, pero menos de 5 años
3. Hace más de 5 años, pero menos de 10 años
4. Hace más de 10 años
5. Hace más de 20 años, pero menos de 30 años
6. Hace más de 30 años, pero menos de 40 años
7. Hace más de 40 años, pero menos de 50 años
8. Hace más de 50 años, pero menos de 60 años
9. Hace más de 60 años, pero menos de 70 años
10. Hace más de 70 años, pero menos de 80 años
11. Hace más de 80 años
99. No sabe/No recuerda

→ Pase a 17.m

17.g. ¿Cuándo fue la última vez que visitó algún parque nacional, santuario de la naturaleza u otro sitio patrimonial natural?

△ Indique mes (en números) y año

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda

2. Año:

17.h. La última vez que visitó algún parque nacional, santuario de la naturaleza u otro sitio patrimonial natural ¿a cuál fue?

△ Indique el nombre, comuna y región.

1. Nombre:

2. Comuna:

3. Región:

4. País:

17.i. ¿Con quién fue?

△ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

17.j. Aproximadamente ¿cuánto pagó por una entrada esa vez?

1. Pagué por mi entrada aproximadamente \$

2. No pagué, la entrada era gratuita

3. No pagué, me invitaron

4. No recuerda

17.k. ¿Cuáles fueron los principales motivos por los cuales fue en esa ocasión?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Como parte de una actividad educativa
3. Porque acostumbro hacerlo
4. Porque lo encontré en mi camino y me llamó la atención
5. Porque acompañé a alguien
6. Porque me lo recomendaron
7. Porque quería llevar a mis hijos/as o familiares
8. Porque era gratis
9. Por realizar actividad física
10. Porque me desconecto
11. Porque me gusta la naturaleza
12. Por vacaciones
13. Por curiosidad o porque lo quería conocer
14. Por otro motivo. Especifique:

15. No recuerda
99. No sabe

17.k. 1° Importancia	17.k. 2° Importancia	17.k. 3° Importancia
<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>	<input style="width: 100%; height: 100%;" type="text"/>

17.l. Incluyendo esta última vez, ¿cuántas veces ha ido a parques nacionales, santuarios de la naturaleza u otros sitios patrimoniales naturales en los últimos 12 meses?

veces

Patrimonio arquitectónico o histórico

17.m. Durante los últimos 12 meses, ¿ha ido a ver o ha visitado edificios, barrios o sitios históricos?

1. Si
2. No → Pase a P.17.s

17.n. ¿Cuándo fue la última vez que fue a ver o visitó edificios, barrios o sitios históricos?

⚠ Indique mes (en números) y año.

1. Mes:

--	--

 99=No sabe/No recuerda
2. Año:

--	--	--	--

17.o. La última vez que fue a ver o visitó edificios, barrios o sitios históricos, ¿a cuál fue?

⚠ Anotar el nombre que indique el encuestado o el lugar que señale. También indique comuna, región, ciudad y país.

1. Nombre:
2. Comuna:
3. Región:
4. Ciudad:
5. País:

17.p. ¿Con quién fue?

⚠ No leer opciones, respuesta múltiple.

1. Solo(a)
2. Con hijo(s) y/u otro(s) niño(s)
3. Con su cónyuge o pareja
4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
5. Con amigo(s) o conocido(s)
6. Con compañero(s) de estudios
7. Con compañero(s) de trabajo
8. Con miembros de alguna asociación (tercera edad, cultural, vecinos, etc.)
9. Con otro(s) acompañante(s)
10. No se acuerda

Regiones III y IV

6. Cabrito a la olla

7. Camarones de río al ajillo

8. Cabrito en salsa

9. Dulces de papayas

10. Macho ruso

24. Charquicán

23. Costillar

1. Sí	2. No	3. No conoce
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Regiones RM, V, VI, VII y VIII

11. Tomaticán

24. Charquicán

12. Carbonada

13. Chupes

23. Costillar

1. Sí	2. No	3. No conoce
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Regiones IX, X y XIV

14. Asado alemán

15. Crudos

16. Catuto

17. Curanto

18. Cancato

23. Costillar

24. Charquicán

1. Sí	2. No	3. No conoce
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Regiones XI y XII

19. Cordero al palo

20. Centolla parmesana

21. Castradina

22. Ciervo a la cazadora

24. Charquicán

23. Costillar

1. Sí	2. No	3. No conoce
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Fiestas de tipo religioso, ceremonial y de pueblos originarios

17.w. Durante los últimos 12 meses, ¿ha participado en fiestas de tipo religioso o ceremonial?

1. Sí

2. No → Pase a P17.z

17.x. ¿Cuándo fue la última vez que participó en una fiesta de tipo religioso o ceremonial?

Δ Indique mes (en números) y año.

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda

2. Año:

17.y. ¿Indique cuál fue esa festividad y dónde?

Δ Indique nombre, comuna, región, ciudad y país.

1. Nombre:

2. Comuna:

3. Región:

4. Ciudad:

5. País:

17.z. Durante los últimos 12 meses, ¿ha participado en ritos, ceremonias, festividades o prácticas de pueblos originarios?

1. Sí

2. No → Pase a sección siguiente

17.z.a. ¿Cuándo fue la última vez que participó en una de estos ritos o ceremonias de pueblos originarios?

△ Indique mes (en números) y año.

1. Mes: 99=No sabe/No recuerda

2. Año:

17.z.b. ¿Indique cuál fue ese rito, ceremonia, festividad o práctica y dónde?

△ Indique nombre, pueblo originario, comuna, región, ciudad y país.

1. Nombre:

2. Pueblo originario:

3. Comuna:

4. Región:

5. Ciudad:

6. País:

18. TELEVISIÓN

18.a. ¿Con qué frecuencia ve televisión?

1. Diariamente

2. Algunos días de la semana → Pase a P18.c

3. Al menos una vez al mes

4. Al menos una vez en 3 meses

5. Al menos una vez en 6 meses

6. Al menos una vez en el año

7. Nunca ve televisión → Pase a sección siguiente

} Pase a P18.d

18.b. Indique el tiempo promedio al día que ve televisión:

horas y

minutos → Pase a P18.d

18.c. Considerando todos los días que ve televisión, indique el tiempo total que ve televisión en una semana:

horas y

minutos

18.d. ¿Qué tipo de programas de televisión ve habitualmente? △ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

1. Noticieros o programas de actualidad
2. Series cómicas o sitcoms
3. Series policiales o de detectives
4. Concursos
5. Naturaleza o históricos
6. Deportes
7. De arte
8. Películas
9. De conversación o variedades
10. Matinales
11. Viajes
12. Reality show o telerrealidad (La granja VIP, Volverías con tu ex, etc.)
13. Telenovelas o teleseries
14. De cocina, decoración o jardinería
15. Culturales
16. Infantiles
17. Otro. Especifique:

18. No tiene preferencias

99. No sabe

18.d.
1° Importancia

18.d.
2° Importancia

18.d.
3° Importancia

A continuación le haremos algunas preguntas sobre televisión, radio, Internet y videojuegos.

18.e. ¿Dónde ve principalmente televisión?

- 1. En su casa
- 2. En casa de amigos
- 3. En casas de familiares
- 4. En el transporte público
- 5. En su lugar de trabajo
- 6. En otros lugares
- 9. No sabe

18.f. ¿A través de qué sistema ve televisión?

Δ Respuesta múltiple, leer las alternativas.

- 1. TV abierta
- 2. TV Cable o Satelital
- 3. TV por Internet fija
- 4. TV por Internet móvil (Smartphone, Tablet, Computador, etc.)
- 5. Otro. Especifique:

- 9. No sabe

18.g. ¿Cuáles son los motivos principales por los que ve televisión? Δ Respuesta espontánea. Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia.

- 1. Porque me gusta, me interesa
- 2. Porque me divierte o entretiene
- 3. Como parte de una actividad educativa
- 4. Como actividad previa antes de salir a otro lugar
- 5. Porque me acompaña
- 6. Otros motivos. Especifique:

- 7. No sabe

18.d. 1° Importancia	18.d. 2° Importancia	18.d. 3° Importancia
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

18.h. ¿Aproximadamente cuánto gasta al mes ud. y su hogar en televisión?

Δ Considere suscripciones a TV pagada, Internet, etc.

 Δ Si no ha pagado registrar "0" (cero).

- 9. No sabe

18.i. Durante los últimos 12 meses, ¿ha visto por televisión:

Δ Lee cada una de las opciones.

	Sí	No
1. obras de teatro?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. danza o ballet?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. ópera?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. conciertos de música clásica?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. conciertos o espectáculos de música moderna o actual?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. documentales?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. programas sobre arte (pintura, escultura, grabados, dibujos, fotografía artística, video-arte)?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. programas sobre libros y literatura?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. otros programas culturales?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

19. RADIO

19.a. ¿Con qué frecuencia escucha radio?

- 1. Diariamente
 - 2. Algunos días de la semana → *Pase a P19.c*
 - 3. Al menos una vez al mes
 - 4. Al menos una vez en 3 meses
 - 5. Al menos una vez en 6 meses
 - 6. Al menos una vez en el año
 - 7. Nunca escucha radio → *Pase a sección siguiente*
- } *Pase a P19.d*

19.b. Indique el tiempo promedio al día que escucha radio:

horas y minutos → *Pase a P19.d*

19.c. Considerando todos los días que escucha radio, indique el tiempo total que escucha radio en una semana:

horas y minutos

19.d. ¿Qué tipo de programas escucha?

△ *Nombre hasta 3 en orden de importancia. Respuesta espontánea.*

- 1. De noticias o informativos
- 2. Musicales
- 3. De conversación y opinión
- 4. Deportivos
- 5. Religiosos
- 6. Culturales
- 7. Otro. Especifique:

- 8. No tiene preferencias
- 9. No sabe

19.d. 1° Importancia	19.d. 2° Importancia	19.d. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

19.e. ¿Dónde escucha radio?

△ *Respuesta espontánea. Nombre hasta 2 lugares.*

- 1. En su casa
- 2. En casa de amigos
- 3. En casas de familiares
- 4. En el auto
- 5. En el transporte público
- 6. En su lugar de trabajo
- 7. En otros lugares
- 9. No sabe

19.f. ¿Cuáles son los motivos principales por los que escucha radio? △ *Nombre hasta 3 motivos en orden de importancia. Respuesta espontánea.*

- 1. Porque me gusta, me interesa
- 2. Porque me divierte o entretiene
- 3. Como parte de una actividad educativa
- 4. Porque pongo música para bailar
- 5. Porque fue una actividad previa antes de salir a otro lugar
- 6. Porque me acompaña
- 7. Otros motivos. Especifique:

- 8. No sabe

19.g. 1° Importancia	19.g. 2° Importancia	19.g. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

19.g. Durante los últimos 12 meses, ¿ha escuchado por radio: △ *Lea alternativas.*

	Sí	No
1. ópera?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. conciertos de música clásica?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. conciertos o espectáculos de música moderna o actual?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. programas sobre música o arte?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. programas sobre libros y literatura?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. otros programas culturales?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

20. INTERNET

20.a. ¿Con qué frecuencia utiliza Internet?

- 1. Diariamente
 - 2. Algunos días de la semana → *Pase a P.20.c*
 - 3. Al menos una vez al mes
 - 4. Al menos una vez en 3 meses
 - 5. Al menos una vez en 6 meses
 - 6. Al menos una vez en el año
 - 7. No utiliza Internet → *Pase a sección siguiente*
- } *Pase a P.20.d*

20.b. Indique el tiempo promedio al día que utiliza Internet:

horas y minutos → *Pase a P.20.d*

20.c. Considerando todos los días que utiliza Internet, indique el tiempo total que usa Internet en una semana:

horas y minutos

20.d. ¿Para qué utiliza Internet?

⚠ *Seleccione 3 en orden de importancia. Respuesta espontánea.*

1. Obtener información utilizando buscadores como Google y otros
2. Para comunicarse por e-mail o correo electrónico
3. Para comunicarse por redes sociales (Facebook, Twitter, etc.)
4. Para entretenerse (videojuegos, películas, música)
5. Para realizar compras o ventas de artículos y/o servicios
6. Para operaciones bancarias como revisión de estados de cuentas, transferencias electrónicas, pagos de servicios.
7. Para comunicarse por WhatsApp o por mensajería
8. Para usar aplicaciones de transporte (Waze, Uber, Safer Taxi, etc.)
9. Para telefonía (vía Skype, WhatsApp, etc.)
10. Para actividades de educación formal y capacitación como cursos en línea o bajar material de cursos de páginas web de universidades, institutos u otros
11. Para trámites en línea con instituciones del Estado como certificados de nacimiento u otros con instituciones públicas
12. Para fines laborales
13. Para realizar trámites públicos
14. Otro. Especifique:
99. No sabe

20.d. 1° Importancia	20.d. 2° Importancia	20.d. 3° Importancia
<input type="text"/> <input type="text"/>	<input type="text"/> <input type="text"/>	<input type="text"/> <input type="text"/>

20.e. Durante los últimos 12 meses, ¿ha utilizado Internet para ver o descargar alguno de los siguientes contenidos?

⚠ Se lee cada una de las opciones y el encuestado responde Sí o No.

	Sí	No
1. ¿obras de teatro?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. ¿danza o ballet?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. ¿ópera?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. ¿conciertos de música clásica?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. ¿conciertos o espectáculos de música?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. ¿documentales?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. ¿películas?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. ¿páginas web de museos, galerías o exposiciones?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. ¿libros?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10. ¿obras de arte tales como pinturas, esculturas, grabados, dibujos, fotografías artísticas, video-arte)?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11. ¿bibliotecas?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12. ¿páginas web de sitios históricos o patrimoniales?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13. ¿series?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
14. ¿música por Internet? (Spotify, Youtube, radio digital)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
15. ¿otros contenido cultural?: Especifique:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

20.f. Cuando usted utiliza Internet...

	Sí	No
1. ¿Lee u observa los contenidos sin hacer comentarios?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. ¿Lee u observa los contenidos y hace comentarios u opina?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. ¿Produce o crea contenidos, por ejemplo, blogs, videos para subir a Youtube, etc.?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

20.g. ¿Dónde utiliza más frecuentemente Internet?

⚠ Respuesta espontánea. Nombre hasta 2 lugares.

- 1. En el hogar
- 2. En casa de amigos
- 3. En casas de familiares
- 4. En el auto
- 5. En el transporte público
- 6. En su lugar de trabajo
- 7. En el establecimiento educacional
- 8. En otros lugares
- 9. Otro lugar:

20.h. ¿Aproximadamente cuánto gasta ud. y su hogar al mes en Internet?

⚠ Considere suscripciones a planes o compra de bolsa, por Internet móvil o fijo.

Especifique Monto Internet \$

⚠ Si no ha pagado registrar "0" (cero).

Especifique Monto Pack o paquete \$

⚠ Si no ha pagado registrar "0" (cero).

- 3. No paga por Internet
- 9. No sabe

21. VIDEOJUEGOS

21. a. ¿Con qué frecuencia usted juega videojuegos?

- 1. Diariamente
 - 2. Al menos una vez a la semana → *Pase a P21.c*
 - 3. Al menos una vez al mes
 - 4. Al menos una vez en 3 meses
 - 5. Al menos una vez en 6 meses
 - 6. Al menos una vez en el año
 - 7. No juega videojuegos → *Pase a sección siguiente*
- } *Pase a P.21.d*

21.b. Indique el tiempo promedio al día que juega videojuegos:

horas y minutos → *Pase a P.21.d*

21.c. Considerando todos los días que juega videojuegos, indique el tiempo total que juega en una semana:

horas y minutos en una semana

21.d. ¿Qué tipo de video juegos le gusta jugar?

△ *Seleccione 3 en orden de importancia. Respuesta espontánea.*

- 1. De combate
- 2. De deporte
- 3. De rol o estrategia
- 4. Cartas o ajedrez
- 5. Juegos de azar
- 6. Educativos
- 7. De realidad aumentada (Pokémon GO!)
- 8. Otro. Especifique:

9. No sabe

21.d. 1° Importancia	21.d. 2° Importancia	21.d. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

21.e. ¿Dónde juega habitualmente?

△ *Respuesta espontánea. Nombre hasta 2 lugares.*

- 1. En su casa
- 2. En casa de amigos
- 3. En casas de familiares
- 4. En lugares dedicados al juego
- 5. En lugares públicos o transporte público
- 6. En otros lugares

21.f. ¿Con quién juega habitualmente?

△ *No leer opciones, respuesta múltiple.*

- 1. Solo
- 2. Con sus hijos o con otros niños
- 3. Con mi cónyuge o pareja
- 4. Con otros familiares como tíos(as), primos(as), hermanos(as)
- 5. Con amigos o conocidos
- 6. Con personas que conozco de manera virtual/ por Internet
- 7. Con compañeros de estudios
- 8. Con otras personas
- 9. No responde/No se acuerda

21.g. ¿Cuáles son los motivos principales por los que juega video juegos?

⚠ Nombre hasta 3 opciones en orden de importancia. Respuesta espontánea.

1. Porque me gusta, me interesa
2. Como parte de una actividad educativa
3. Porque mis amigos juegan
4. Porque me recomendaron juegos
5. Porque juego con mis hijos u otros familiares
6. Porque me distraen o me sacan de la rutina
7. Porque me divierten
8. Porque participo en competencias
9. Por curiosidad o porque los quería conocer
99. No sabe / No responde

21.g. 1° Importancia	21.g. 2° Importancia	21.g. 3° Importancia
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

21.h. ¿Aproximadamente cuánto gasta en promedio en video juegos al mes?

⚠ Si no ha pagado registrar "0" (cero).

9. No sabe

22. COLECCIONES DE OBJETOS ARTÍSTICO-CULTURALES

22.a. En los últimos 12 meses ¿se ha dedicado a coleccionar:

...

⚠ Leer cada una de las opciones y responder Si/No.

	Sí	No
a. Libros, revistas u otros materiales impresos?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
b. Libros, revistas u otros materiales impresos en formato digital?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
c. Discos, casetes o vinilos?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
d. Música en formato digital?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
e. Películas en DVD, bluray o VHS?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
f. Series, películas o documentales en formato digital?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
g. Antigüedades u objetos históricos?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
h. Objetos naturales (como plumas, conchas, fósiles, insectos)?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
i. Otros. Especifique:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

PARA TODOS

23.a. En general, ¿a través de qué medio se informa usted sobre actividades culturales?

△ Mencione todas las que correspondan. Respuesta espontánea.

- 1. Por la prensa escrita
- 2. Por la radio
- 3. Por la televisión
- 4. Por sitios culturales en internet
- 5. Redes sociales por internet (Facebook, Twitter, etc.)
- 6. Otros sitios de internet
- 7. Por familiares
- 8. Por amigos
- 9. Por publicidad en la calle
- 10. Por otros medios ¿Cuáles?

- 11. No recibo información
- 12. No sabe dónde encontrar información

23.b. Principalmente, ¿por qué razones usted no asiste a alguna de las actividades culturales mencionadas en esta encuesta?

△ Mencione todas las que correspondan. Respuesta espontánea.

- 1. Por lejanía a los lugares donde ocurren
- 2. Porque no hay lugares donde ir, como cines, centros culturales, teatros, etc.
- 3. Porque tengo problemas de movilidad (situación de discapacidad, edad avanzada, etc.)
- 4. Por falta de transporte
- 5. Porque no me gusta el carácter masivo de las actividades
- 6. Porque la calidad o variedad de los espectáculos es baja
- 7. Porque no me gusta salir
- 8. Porque no me interesa/gusta
- 9. Porque no las conozco
- 10. Por falta de costumbre
- 11. Por obligaciones familiares, por ejemplo, cuidado de hijos, ancianos
- 12. Porque no me siento cómodo
- 13. Porque no las entiendo
- 14. Por falta de dinero
- 15. Porque me aburren
- 16. Por falta de tiempo
- 17. Porque no tengo/no encuentro información sobre las actividades
- 18. Otro motivo ¿cuál?

- 19. Ningún otro motivo

15 O MÁS AÑOS						
<p>10. En un día habitual, ¿cuánto tiempo en total tarda en llegar desde su vivienda a su lugar principal de trabajo?</p> <p>→ Pase a P.13</p> <p>98 = No responde 99 = No sabe</p>		<p>11. Si durante la semana pasada hubiera encontrado un trabajo ¿estaría disponible para trabajar de este lunes que viene al otro?</p> <p>1. Sí 2. No</p> <p>12. ¿Buscó trabajo remunerado o realizó alguna gestión para iniciar una actividad por cuenta propia en las últimas 4 semanas?</p> <p>1. Sí 2. No</p>		<p>13. Indique el monto total de todos los otros ingresos recibidos el mes anterior por cada uno de los integrantes del hogar sin considerar el ingreso por el trabajo principal.</p> <p>△ Incluye: - otros ingresos laborales - ingresos por arriendos de propiedades y maquinarias - ingresos por pensión de alimentos y otros dineros aportados por familiares - intereses, dividendos y retiro de utilidades - subsidios del estado - jubilaciones y pensiones</p> <p>8 = No responde 9 = No sabe</p>		
10. Horas		10. Minutos		11	12	13. Monto \$
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						

B. CARACTERIZACIÓN ADICIONAL DEL ENTREVISTADO

PREGUNTAS SOLO PARA EL ENTREVISTADO

1. ¿Cuál fue el último nivel educacional alcanzado por su madre?

1. Nunca asistió
2. Sala Cuna/Jardín Infantil
3. Kinder/Pre kinder
4. Educación Diferencial
5. Básica
6. Primaria o preparatoria (Sistema antiguo)
7. Media Científico Humanista
8. Humanidades (Sistema antiguo)
9. Medio Técnico Profesional
10. Técnica Comercial, Industrial o Normalista (Sistema antiguo)
11. Técnico Nivel Superior
12. Profesional
13. Post-título
14. Magíster
15. Doctorado
99. No sabe

2. ¿Cuál es la dependencia administrativa del último establecimiento educacional básica o media al cual asistió? Δ

Leer opciones.

1. Municipal o Público
2. Particular subvencionado
3. Particular pagado
4. Corporación de administración delegada
9. No sabe

3. ¿Cuál es su estado civil o conyugal?

1. Casado(a)
2. Conviviente o pareja
3. Conviviente o pareja bajo el acuerdo de unión civil
4. Anulado(a)
5. Separado(a)
6. Divorciado(a)
7. Viudo(a)
8. Soltero(a)

4. ¿En qué país nació?

1. Chile → Pase a P.6
2. Perú
3. Argentina
4. Colombia
5. Bolivia
6. Ecuador
7. España
8. Estados Unidos
9. Brasil
10. Venezuela
11. China
12. Otro país. ¿Cuál?

5. ¿En qué año llegó usted a Chile?

- 99=No sabe/No responde

Δ Si el año es mayor a 2012 → Pase a P.7

6. Hace 5 años (2012), usted vivía en:

1. Esta comuna
2. Otra comuna de la misma ciudad o región
3. Otra comuna de otra región de Chile
4. Otro país
9. No sabe

7. ¿Usted se encuentra en alguna de las siguientes condiciones que sean permanentes y/o de larga duración?

△ Considere dificultades que hayan durado o se prevea que duren un año o más. Registre hasta 3 condiciones.

1. Dificultad física y/o de movilidad
2. Mudez o dificultad en el habla
3. Dificultad mental o intelectual
4. Sordera o dificultad para oír, aun usando audífonos
5. Ceguera o dificultad para ver, aun usando lentes
6. Ninguna de las condiciones anteriores

SÓLO PARA QUIENES DICEN HABER NACIDO EN CHILE**8.a. ¿Se considera perteneciente a algún pueblo indígena u originario?**

1. Sí
2. No → Pase a P.9

8.b. ¿Cuál?

△ Respuesta espontánea.

1. Pueblo Mapuche
2. Pueblo Aymara
3. Pueblo Rapa Nui
4. Lickan Antay (Pueblo Atacameño)
5. Pueblo Quechua
6. Pueblo Kolla
7. Pueblo Diaguita
8. Pueblo Kawésqar
9. Pueblo Yagán o Yámana
10. Otro. ¿Cuál?

PARA TODOS LOS ENTREVISTADOS**9.a. ¿Usted habla o entiende alguna lengua originaria?**

1. Sí
2. No → Pase a P.10

9.b. ¿Cuál de las siguientes lenguas habla o entiende?

	Habla	Entiende
1. Aymara	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Quechua	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. Rapa nui	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Mapudungún	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Kawésqar	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. Yagán	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. Otro. ¿Cuál?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

10.a. ¿Usted habla o entiende algún otro idioma que no sea el español o castellano?

- 1. Sí
- 2. No → Pase a P.11

10.b. ¿Cuál de los siguientes idiomas habla o entiende?

	Habla	Entiende
1. Inglés	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. Francés	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Portugués	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Otro. ¿Cuál?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

11. Durante los últimos 12 meses, ¿alguien de su hogar es o ha sido propietario de algún automóvil, camioneta o motocicleta para uso particular?

- 1. Sí
- 2. No → Pase a P.13

12. ¿De cuántos automóviles, camionetas o motocicletas dispone su hogar?

<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

vehículos

13. ¿Tiene Ud. teléfono móvil o celular en funcionamiento y en uso?

- 1. Sí, Teléfono móvil con Internet (Smartphone)
- 2. Sí, Teléfono móvil sin Internet
- 3. No

14.a. ¿Tiene Ud. o algún miembro de su hogar acceso a algún tipo de conexión pagada a Internet en la vivienda, independiente de si se usa o no?

△ Respuesta multiple. Leer las alternativas.

- 1. Banda ancha Fija
- 2. Banda ancha móvil
- 3. Teléfono móvil con Internet (Smartphone)
- 4. Tablet u otro dispositivo con Internet
- 5. No

14.b. ¿Contrata en su vivienda un paquete de... ?

△ Marque todos los servicios que incluye el paquete. Respuesta multiple.

- 1. Televisión
- 2. Telefonía fija
- 3. Banda ancha (Internet)
- 4. No contrata paquete

15. Considere un día habitual del año, por favor indique el tiempo (en horas al día) que usted ocupa en las siguientes actividades:

△ Excluya las horas de descanso nocturno.

99 = No sabe/No responde

	15 a. Lunes a Viernes		15 b. Sábados y Domingos	
a. Estudio	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
b. Trabajo	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
c. Trabajo en labores domésticas	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
d. Cuidado de niños u otras personas del hogar	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
e. Descanso y horas de ocio	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

D. PARTICIPACIÓN INTERPRETATIVA E INVENTIVA

△ Las siguientes preguntas son sobre actividades artísticas que usted realiza y la frecuencia con que las hace

1. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha sacado fotografías con fines artísticos?

△ No considere fotografías turísticas, de reuniones familiares o de amigos, etc.

1. Sí
2. No → Pase a P.3

2. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a sacar fotografías artísticas?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

3. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha dibujado, pintado cuadros, hecho una escultura o un grabado?

1. Sí
2. No → Pase a P.5

4. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a dibujar, pintar cuadros, hacer una escultura o hacer un grabado?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

5. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha producido artesanías o manualidades como por ejemplo: tejidos, bordados, decoraciones, textiles, trabajos en madera, etc.?

1. Sí
2. No → Pase a P.7

6. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a producir artesanías o manualidades?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

7. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha compuesto música o canciones, tocado instrumentos o interpretado canciones?:

△ Puede marcar más de una opción.

1. Sí, componer música o canciones
2. Sí, tocar un instrumento
3. Sí, interpretar canciones
4. No → Pase a P.11

8. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a componer música, tocar instrumentos o interpretar canciones?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

9. ¿Con quién practica estas actividades musicales?

△ Respuesta múltiple.

1. Solo o como solista
2. En una agrupación con la que toca o canta regularmente (orquesta, banda, coro, grupo de la iglesia, grupo de la escuela, grupo folclórico, etc.)
3. Informalmente con amigos (ocasional)
4. Con otras personas
5. No responde

10. ¿Qué tipo de música toca, canta o compone?

△ Respuesta múltiple.

1. Clásica
2. Pop
3. Rock
4. Folklórica
5. Jazz/blues
6. Coral
7. Otro. Especifique:
9. No responde

11. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha escrito cuentos, poesías o novelas?

1. Sí
2. No → Pase a P.13

12. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a escribir cuentos, poesías o novelas?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

13. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha actuado, dirigido o producido alguna obra de teatro?

1. Sí
2. No → Pase a P.15

14. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a participar en una obra de teatro por medio de la actuación, dirección o producción?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

15. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha actuado, dirigido o producido alguna película, documental, cortometraje u obra audiovisual?

1. Sí
2. No → Pase a P.17

16. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a participar de alguna obra audiovisual?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

17. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha interpretado o creado alguna obra de danza, baile o coreografía?

1. Sí
2. No → Pase a P.19

18. ¿Con qué frecuencia usted ha interpretado o creado danzas, bailes o coreografías?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

19. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha practicado malabarismo, acrobacias, clown, pasacalles, batucadas, mimo, zancos u otras actividades similares?

1. Sí
2. No → Pase a P.21

20. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a participar en estas actividades?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

21. En los últimos 12 meses, sin considerar actividades obligatorias en el contexto educativo (escuela, instituto, universidad, etc.) ¿ha trabajado en la producción de murales o graffitis?

1. Sí
2. No → *Pase a P.23*

22. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a participar en estas actividades?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

23. ¿Usted ha producido o creado contenidos para subir a Internet?

1. Sí
2. No → *Pase a P.26*

24. Indique el tipo de contenidos que ha producido o creado para subir a Internet.

△ *Respuesta espontánea, marque las que el entrevistado indique.*

1. Fotos
2. Imágenes
3. Música
4. Video
5. Páginas web
6. Blogs
7. Textos literarios
8. Noticias u opinión
9. Tutoriales en video donde enseña a otros a hacer algo
10. Video juegos
11. Aplicaciones o software
12. Películas
13. Animación
14. Podcast
15. Otros. Indique cuáles

25. ¿Con qué frecuencia se ha dedicado a crear contenido para subir a Internet?

1. Al menos una vez al mes
2. Al menos una vez en 3 meses
3. Al menos una vez en 6 meses
4. Al menos una vez en el año

26. En los últimos 12 meses, ¿ha asistido a talleres artísticos o clases fuera del trabajo o estudio?

1. Si
2. No → *Pase a siguiente sección*

E. OTROS INDICADORES

1. En los últimos 12 meses, ¿ha participado en alguna organización, grupo o club?

1. Sí

2. No → Pase a P.4

2. Indique la/s organización/es, grupo/s o club/es en el/los que ha participado en los últimos 12 meses.

△ Respuesta espontánea, marque las que el entrevistado indique.

3. ¿Con qué frecuencia usted se reúne o participa activamente en esa/s organización/es?

△ Para cada alternativa que señaló anteriormente (p.2).

1. Diariamente
2. Al menos una vez a la semana
3. Al menos una vez al mes
4. Al menos una vez en 3 meses
5. Al menos una vez en 6 meses
6. Al menos una vez en el año
7. Con menor frecuencia que las señaladas
8. No se acuerda
9. No responde

	2	3
1. Juntas de vecinos u otra organización territorial (comité de aguas, comité de allegados, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Club deportivo o recreativo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. Organización religiosa o de iglesia	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Agrupaciones artísticas o culturales (grupo folclórico, de teatro, de música, de baile, de danza, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Grupo de identidad cultural (asociaciones indígenas, círculos de inmigrantes, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. Agrupaciones juveniles o de estudiantes (scout, centros de alumnos, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. Agrupaciones de mujeres (centros de madres, talleres de mujeres, organizaciones de mujeres y/o género, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. Agrupaciones de adulto mayor (club de adulto mayor, asistentes de centros de día, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. Grupos de voluntariado (damas de colores, cruz roja, voluntarios en instituciones de caridad, otros)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10. Grupos de autoayuda en salud (de diabéticos, hipertensos, obesos, alcohólicos anónimos, personas con discapacidad, grupos asociados a otros problemas de salud)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11. Partido político	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12. Sindicato	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13. Asociación gremial, colegio profesional, otros	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
14. Centro de Padres y Apoderados	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
15. Otro. Especifique:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MEDIADOR CULTURAL

4. ¿Recuerda algún momento especialmente significativo que lo haya acercado a alguna práctica o evento artístico o cultural?

1. Sí
2. No → Pase a P.7

5. ¿A qué edad sucedió ese momento o evento?

1. Edad:

△ Si no responde, preguntar por los siguientes tramos:

1. Antes de los 12 años
2. Entre los 12 y 17 años
3. Entre los 18 y 24 años
4. Después de los 25 años
5. No lo recuerdo
6. No sabe / No responde

6. ¿Hubo alguna persona en especial que usted recuerde en relación con este acercamiento?

1. Madre o figura materna
2. Padre o figura paterna
3. Abuelo o abuela
4. Hermanos
5. Profesor o profesora
6. Amigo o amiga
7. Otra persona
8. No sabe / No responde

7. ¿En su vida, ha tomado clases o lecciones de alguna disciplina artística sin contar las clases regulares en los establecimientos educacionales?

1. Si
2. No → Pase a P.11

8. Indique qué tipo de clases Ud. ha tomado.

△ Respuesta espontánea. Marcar todas las disciplinas que correspondan.

1. Pintura
2. Dibujo
3. Escultura
4. Grabado
5. Fotografía
6. Música
7. Teatro
8. Danza
9. Cine
10. Escritura/literatura
11. Artesanía
12. Otra. Especifique:

99. No sabe / No responde

9. Pensando en las clases o lecciones que hayan sido más significativas o importantes para usted ¿A qué edad recuerda haberlas recibido por primera vez?

1. Edad:

△ Si no responde, preguntar por los siguientes tramos:

1. Antes de los 12 años
2. Entre los 12 y 17 años
3. Entre los 18 y 24 años
4. Después de los 25 años
5. No lo recuerdo
6. No sabe / No responde

10. ¿Dónde se realizaron estas clases que resultaron más significativas?

△ Marque las que corresponda.

- 1. Colegio o escuela
- 2. Talleres fuera de un establecimiento educacional
- 3. Clases particulares
- 4. Instituciones de Educación Superior
- 5. No recuerda

11. ¿Existe o existió en su familia alguna persona que se haya dedicado en forma profesional o aficionada a la práctica de algún arte?

- 1. Sí
- 2. No

12. En la actualidad, ¿qué miembro de su familia estimula la participación en actividades artístico-culturales?

- 1. Miembro del hogar. Indicar nombre:

- 2. Nadie

13. Cuando usted era niño, ¿lo llevaban o iba a...? [considerando padres, profesores, otros familiares, asistir solo o con amigos, o cualquier otra forma]

△ Leer.

14. Para las opciones en que la respuesta anterior fue afirmativa indicar:

¿con qué frecuencia lo llevaban a este tipo de actividades?

- 1. Muy frecuentemente
- 2. A veces
- 3. Muy pocas veces
- 4. No recuerda

	Si	No	14
1. a museos?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. a galerías de arte?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. al teatro?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. al cine?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. a conciertos?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. a danza o ballet?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. al circo?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. a bibliotecas?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. a centros culturales?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

